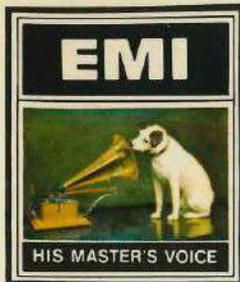


Johannes Brahms

C 065-02155



DIE SCHÖNE MAGELONE^{OP.33}



Dietrich Fischer-Dieskau

Archivo de Biblioteca UNTREF
Fondo/colección NALOLI
Caja/cajón N° 3
7 de 75
Inventario N° 000167

Die schöne Magelone

LUDWIG TIECK

JOHANNES BRAHMS op. 33 Nr. 1—15, 1861

1
Keinen hat es noch gereut,
Der das Roß bestiegen,
Um in frischer Jugendzeit
Durch die Welt zu fliegen.
Berge und Auen,
Einsamer Wald,
Mädchen und Frauen,
Prächtig im Kleide,
Golden Geschmeide,
Alles erfreut ihn mit schöner Gestalt.
Wunderlich fliehen
Gestalten dahin,
Schwärmerisch glühen
Wünsche in jugendlich trunkenem Sinn.
Ruhm streut ihm Rosen
Schnell in die Bahn,
Lieben und Kosen,
Lorbeer und Rosen
Führen ihn höher und höher hinan.
Rund um ihn Freuden,
Feinde beneiden,
Erliegend, den Held, —
Dann wählt er bescheiden
Das Fräulein, das ihm nur vor allen gefällt.
Und Berge und Felder
Und einsame Wälder
Mißt er zurück.
Die Eltern in Tränen,
Ach, alle ihr Sehnen —
Sie alle vereinigt das lieblichste Glück.
Sind Jahre verschwunden,
Erzählt er dem Sohn
In traulichen Stunden,
Und zeigt seine Wunden,
Der Tapferkeit Lohn.
So bleibt das Alter selbst noch jung,
Ein Lichtstrahl in der Dämmerung.

2
Traun, Bogen und Pfeil
Sind gut für den Feind,
Hilflos alleweil
Der Elende weint.

Dem Edlen blüht Heil,
Wo Sonne nur scheint,
Die Felsen sind steil,
Doch Glück ist sein Freund.

3
Sind es Schmerzen, sind es Freuden,
Die durch meinen Busen ziehn?
Alle alten Wünsche scheiden,
Tausend neue Blumen blühn.
Durch die Dämmerung der Tränen
Seh' ich ferne Sonnen stehn, —
Welches Schmachten, welches Sehnen!
Wag ich's, soll ich näher gehn?
Ach, und fällt die Träne nieder,
Ist es dunkel um mich her,
Dennoch kommt kein Wunsch mir wieder,
Zukunft ist von Hoffnung leer.
So schlage denn, strebendes Herz,
So fließet denn, Tränen, herab!
Ach, Lust ist nur tieferer Schmerz,
Leben ist dunkles Grab, —
Ohne Verschulden
Soll ich erdulden?

Wie ist's daß mir im Traum
Alle Gedanken
Auf und nieder schwanken,
Ich kenne mich noch kaum.
O hört mich, ihr gütigen Sterne,
O höre mich, grünende Flur,
Du Liebe, den heiligen Schwur:
Bleib' ich ihr ferne,
Sterb' ich gerne,
Ach! nur in ihrem Blick
Wohnt Leben und Hoffnung und Glück!

4
Liebe kam aus fernen Landen,
Und kein Wesen folgte ihr,
Und die Göttin winkte mir,
Schlang mich ein mit süßen Banden.
Da begann ich Schmerz zu fühlen,
Tränen dämmerten den Blick,
Ach! was ist der Liebe Glück,
Klagt' ich, wozu dieses Spielen?
Keinen hab' ich weit gefunden,
Sagte lieblich die Gestalt,
Fühle du nun die Gewalt,
Die die Herzen sonst gebunden.
Alle meine Wünsche flogen
In der Lüfte blauen Raum,
Ruhm schien mir ein Morgentraum,
Nur ein Klang der Meereswogen.
Ach! Wer löst nun meine Ketten?
Denn gefesselt ist der Arm,
Mich umfliegt der Sorgen Schwarm,
Keiner, keiner will mich retten?
Darf ich in den Spiegel schauen,
Den die Hoffnung vor mir hält?
Ach, wie trügend ist die Welt!
Nein, ich kann ihr nicht vertrauen
O, und dennoch laß nicht wanken,
Was dir nur noch Stärke gibt;
Wenn die einz'ge dich nicht liebt,
Bleibt nur bitterer Tod dem Kranken.

5
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 bängen
Gemäuern gefangen,
Nun grüßt mich das Licht;
Wie spielt 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!

6
Wie soll ich die Freude,
Die Wonne denn tragen?
Daß unter dem Schlagen
Des Herzens die Seele nicht scheide?
Und wenn nun die Stunden
Der Liebe verschwunden?
Wozu das Gelüste,
In trauriger Wüste
Noch weiter ein lustleeres Leben zu ziehn,
Wenn nirgends dem Ufer mehr Blumen erblühn:
Wie geht mit bleibehangenen Füßen
Die Zeit bedächtigt Schritt vor Schritt!
Und wenn ich werde scheiden müssen,
Wie federleicht fliegt dann ihr Tritt!
Schlage, sehnsüchtige Gewalt
In tiefer, treuer Brust!
Wie Lautentön vorüberhallt,
Entflieht des Lebens schönste Lust:
Ach, wie bald,
Bin ich der Wonne mir kaum noch bewußt,
Rausche, rausche weiter fort,
Tiefer Strom der Zeit,
Wandelst bald aus morgen heut,
Gehst von Ort zu Ort.
Hast du mich bis her getragen,
Lustig bald, dann still,
Will es nun auch weiter wagen,
Wie es werden will.
Darf mich doch nicht elend achten,
Da die einz'ge winkt,
Liebe läßt mich nicht verschmachten,
Bis dies Leben sinkt.
Nein, der Strom wird immer breiter,
Himmel bleibt mir immer heiter,
Fröhlichen Ruderschlags fahr' ich hinab,
Bring' Liebe und Leben zugleich an das Grab.

7
War es dir, dem diese Lippen bebten,
Dir der dargebotne süße Kuß?
Gibt ein irdisch Leben so Genuß?
Ha! Wie Licht und Glanz vor meinen Augen
schwebten,
Alle Sinne nach den Lippen strebten!
In den klaren Augen blinkte
Sehnsucht, die mir zärtlich winkte,
Alles klang im Herzen wider,
Meine Blicke sanken nieder,
Und die Lüfte tönten Liebeslieder.
Wie ein Sternenpaar
Glänzten die Augen, die Wangen
Wiegten das goldene Haar,
Blick und Lächeln schwangen
Flügel und die süßen Worte gar
Weckten das tiefste Verlangen.
O Kuß! wie war dein Mund so brennend rot,
Da starb ich, fand ein Leben
Erst im schönsten Tod.

SEITE 2

8
Wir müssen uns trennen,
Geliebtes Saitenspiel,
Zeit ist es, zu rennen
Nach dem fernen erwünschten Ziel.
Ich ziehe zum Streite,
Zum Raube hinaus,
Und hab' ich die Beute,
Dann flieg ich nach Haus.
Im rötlichen Glanze
Entflieh' ich mit ihr,
Es schützt uns die Lanze,
Der Stahlharnisch hier.
Kommt, liebe Waffenstücke,
Zum Scherz oft angetan,
Beschrmet jetzt mein Glücke
Auf dieser neuen Bahn.
Ich werfe mich rasch in die Wogen,
Ich grüße den herrlichen Lauf,
Schon mancher ward niedergezogen,
Der tapfere Schwimmer bleibt obenauf.
Ha, Lust! Zu vergeuden
Das edele Blut,
Zu schützen die Freuden,
Mein köstliches Gut;
Nicht Hohn zu erleiden,
Wem fehlt es an Mut?
Senke die Zügel,
Glückliche Nacht!
Spanne die Flügel,
Daß über ferne Hügel
Uns schon der Morgen lacht.

9
Ruhe, Süßliebchen, im Schatten
Der grünen dämmernden Nacht,
Es säuselt das Gras auf den Matten,
Es fächelt und kühlt dich der Schatten,
Und treue Liebe wacht.
Schlafe, schlaf ein,
Leiser rauscht der Hain,
Ewig bin ich dein.
Schweigt, ihr versteckten Gesänge,
Und stört nicht die süßeste Ruh'!
Es lauscht der Vögel Gedränge,
Es ruhen die lauten Gesänge,
Schließ, Liebchen, dein Auge zu.
Schlafe, schlaf ein,
Im dämmernden Schein,
Ich will dein Wächter sein.
Murmelt fort, ihr Melodien,
Rausche nur, du stiller Bach!
Schöne Liebesphantasien
Sprechen in den Melodien,
Zarte Träume schwimmen nach,
Durch den flüsternden Hain
Schwärmen goldene Bienenlein
Und summen zum Schlummer dich ein.

10
So tönet denn, schäumende Wellen,
Und windet euch rund um mich her!
Mag Unglück doch laut um mich bellen,
Erbst sein das grausame Meer!
Ich lache den stürmenden Wettern,
Verachte den Zorngrim der Flut;
O, mögen mich Felsen zerschmettern!
Denn nimmer wird es gut.
Nicht klag' ich und mag ich nun scheitern,
In wäßriger Tiefe vergehn
Mein Blick wird sich nie mehr erheitern,
Den Stern meiner Liebe zu sehn.
So wälzt euch bergab mit Gewittern,
Und raset, ihr Stürme, mich an,
Daß Felsen an Felsen zersplittern!
Ich bin ein verlorener Mann!

11
Wie schnell verschwindet
So Licht als Glanz,
Der Morgen findet
Verwelkt den Kranz,
Der gestern glühte
Mit aller Pracht,
Denn er verblühte
In dunkler Nacht.
Es schwimmt die Welle
Des Lebens hin,
Und färbt sich helle,
Hat's nicht Gewinn.
Die Sonne neiget,
Die Röte flieht,
Der Schatten steigt,
Und Dunkel zieht.
So schwimmt die Liebe
Zu Wüsten ab,
Ach! Daß sie bliebe
Bis an das Grab!
Doch wir erwachen
Zu tiefer Qual:
Es bricht der Nachen,
Es löscht der Strahl,
Vom schönen Lande
Weit weg gebracht
Zum öden Strande,
Wo um uns Nacht.

12
Muß es eine Trennung geben,
Die das treue Herz zerbricht?
Nein, dies nenne ich nicht Leben,
Sterben ist so bitter nicht.
Hör ich eines Schäfers Flöte,
Härme ich mich inniglich,
Seh' ich in die Abendröte,
Denk' ich brünstiglich an dich.
Gibt es denn kein wahres Lieben?
Muß denn Schmerz und Trennung sein?
Wär' ich ungeliebt geblieben,
Hät' ich doch noch Hoffnungsschein.
Aber so muß ich nun klagen:
Wo ist Hoffnung als das Grab?
Fern muß ich mein Elend tragen,
Heimlich bricht das Herz mir ab.

13
Geliebter, wo zaudert
Dein irrender Fuß?
Die Nachtigall plaudert
Von Sehnsucht und Kuß.
Es flüstern die Bäume
Im goldenen Schein.
Es schlüpfen mir Träume
Zum Fenster herein.
Ach! kennst du das Schmachten
Der klopfenden Brust?
Dies Sinnen und Trachten
Voll Qual und voll Lust?
Beflüge die Eile
Und rette mich dir,
Bei nächtlicher Weile
Entflieh' wir von hier.
Die Segel, sie schwellen,
Die Furcht ist nur Tand:
Dort, jenseits der Wellen
Ist väterlich Land.
Die Heimat entflieh'et,
So fahre sie hin!
Die Liebe, sie zieht
Gewaltig den Sinn.
Horch! Wollüstig klingen
Die Wellen im Meer,
Sie hüpfen und springen
Mutwillig einher.
Und sollten sie klagen?
Sie rufen nach dir,
Sie wissen, sie tragen
Die Liebe von hier.

14
Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt,
Zurück bleibt alles Bangen,
Die Brust mit neuem Mute strebt,
Erwacht ein neu Verlangen.
Die Sterne spiegeln sich im Meer,
Und golden glänzt die Flut.
Ich rannte taumelnd hin und her
Und war nicht schlimm, nicht gut.
Doch niedergezogen
Sind Zweifel und wankender Sinn,
O tragt mich, ihr schaukelnden Wogen
Zur längst ersehnten Heimat hin.
In lieber, dämmernder Ferne,
Dort rufen heimische Lieder,
Aus jeglichem Sterne
Blickt sie mit sanftem Auge nieder.
Wiege dich, du treue Welle,
Führe mich auf fernen Wegen
Zu der vielgeliebten Schwelle
Endlich meinem Glück entgegen!

15
Treue Liebe dauert lange,
Überlebet manche Stund',
Und kein Zweifel macht sie bange,
Immer bleibt ihr Mut gesund.
Dräuen gleich in dichten Scharen,
Fordern gleich zum Wankelmut
Sturm und Tod: setzt den Gefahren
Lieb' entgegen treues Blut.
Und wie Nebel stürzt zurücke,
Was den Sinn gefangen hält,
Und dem heitern Frühlingsblicke
Öffnet sich die weite Welt.
Errungen,
Bezwungen
Von Lieb ist das Glück,
Verschwunden
Die Stunden,
Sie fliehen zurück.
Und selige Lust
Sie stillet,
Erfüllet die trunkene, wonneklopfende Brust.
Sie scheidet
Von Leide,
Auf immer
Und nimmer
Entschwinde
Die liebliche, selige, himmlische Lust.
Treue Liebe dauert lange,
Sie scheidet
Von Leide,
Und nimmer
Entschwinde
Die liebliche, selige, himmlische Lust.

Wie Schubert und Schumann hatte Brahms zum Lied ein ganz spontanes, ungebrochenes Verhältnis. Seinen sinfonischen Werken gegenüber nahm er stets eine höchst skrupelvolle, selbstkritische Haltung ein — lange Entstehungszeiten und eine Unzahl von Korrekturen, Abänderungen und Neufassungen legen davon ein beredtes Zeugnis ab. Als Liederkomponist dagegen war er sozusagen eine Naturbegabung, unerschöpflich im Reichtum der lyrischen Phantasie, der melodischen Wendungen, der

Romanzen eingefangen. Das archaische Thema, hohe Minne und edler Rittersang, gewinnt schon in Tiecks Diktion und mehr noch in der musikalischen Interpretation eine ganz und gar ahistorische Nähe subjektiver Empfindung. Kühn und überraschend müssen zu jener Zeit formale Neuerungen wie die sonatenhafte Durchführungstechnik in der ersten Romanze, der bisweilen orchestrale Zuschnitt des Klaviersatzes, die harmonische Tiefenperspektive gewirkt haben. Nichts besticht jedoch mehr als Intensität und Biegsam-

schrieb in der „Süddeutschen Zeitung“ (am 23. August 1963) nach einem Abend mit zeitgenössischen Werken: „Der Liederabend, den Dietrich Fischer-Dieskau vor einem mit großer Leidenschaft und Wachheit zuhörenden Auditorium im Münchner Herkules-Saal gab, stand in jeder Weise jenseits des Gewohnten und Gewöhnlichen. Fischer-Dieskau setzte seine Autorität für Werke ein, die kaum je auf den Konzertprogrammen erscheinen. Er sang nicht nur gemäßigt Modernes, sondern auch Extremes. Das Konzert war frei von aller Gönnerhaftigkeit, die so peinlich leicht entsteht, wenn ein bedeutender Mann unpopuläre Kompositionen gewissermaßen an seinem Ruhm teilnehmen läßt...“

Fischer-Dieskau bewies schon als Gymnasiast eine ungewöhnliche Begabung für den Gesang. Er studierte bei Professor Hermann Weissenborn und machte schon in seinen frühen zwanziger Jahren von sich reden. Heinz Tietjen stellte den Bühnen-unerfahrenen Sänger im Jahre 1948 in eine Neuinszenierung des „Don Carlos“, wo sich Fischer-Dieskaus Posa neben erfahrenen Stars glänzend behauptete. Bald darauf folgten der Wolfram im „Tannhäuser“, der René im „Maskenball“, der Graf in „Die Hochzeit des Figaro“, sowohl in Berlin als auch in Salzburg. Bergs Wozzeck war bald ebenso im Repertoire wie Mozarts Giovanni, Strauss' Joachanaan wie Mandryka.

Als Liedersänger stieß Dietrich Fischer-Dieskau in den frühen fünfziger Jahren in ein Vakuum vor. Nicht nur, daß mit dem Kriegsende eine ganze Generation, die in den dreißiger und vierziger Jahren das Kunstlied vertreten hatte, abtrat (so Gerhard Hüsch, Heinrich Rehkemper, Heinrich Schlusnus, Richard Tauber), es gab auch plötzlich wieder ein Publikum für das Lied, das esoterische Genre der Vokalkunst. Die plötzliche Begeisterung für das Lied wurde indes auch genährt durch das „Vermittlungsgenie“ Fischer-Dieskau, der vermutlich das intensivste Ausdruckstalent ist, das die deutsche Musikszene nach dem Krieg hervorgebracht hat.

Die außerordentliche Fähigkeit der Vermittlung paart sich mit eminenten Vielseitigkeit, die wiederum auf dem Fundament eines schier besessenen Fleißes ruht: allein für EMI/Electrola nahm Dietrich Fischer-Dieskau in einem Jahrzehnt neun Schubert-Platten, den größten Teil des Liederschaffens von Hugo Wolf, Lieder und Zyklen von Brahms, Schumann, Beethoven und Strauss auf; gilt für viele Vokalstars, daß sie mit wenigen Programmen oder Partien von Haus zu Haus, von Konzertsaal zu Konzertsaal reisen, so widmete Fischer-Dieskau sich mit unbedingter Konsequenz dem, was andere vernachlässigt hatten, auch und vor allem der modernen und zeitgenössischen Musik, die in ihm sicherlich den besten und engagiertesten Anwalt hat: Lieder von Blacher, Britten, von Einem, Fortner, Henze, Hindemith, Martin, Reimann, Reutter, Schoeck, Schwarz-Schilling und Strawinsky danken ihre (relative) Präsenz vor allem Fischer-Dieskau.

tuosität. Diese ist, um des Bildes willen, der Januskopf der musikalischen Begriffe. Sie wird bewundert und verketzert, bestaunt und verachtet. Als einem der wenigen „Stars“ wird dem Russen Svjatoslav Richter bescheinigt, daß er Virtuosität und Musikalität (oder wie immer man die Antithese auch faßt) versöhnt habe. Superlative säumen die Laufbahn dieses Mannes, seine Konzerte werden als Sensationen gehandelt, doch in ihnen ereignet sich „nur“ großes, unbedingtes Musizieren, und kein Gran von dieser Musikalität verschleudert Richter für den puren Effekt, für die selbstzweckhafte Virtuosität; dabei kann er Schumann mit himmelstürmendem Schwung (der Komponist nennt's „affettuoso“) spielen; Beethoven mit Verve und Attacke dramatisieren; Bartók mit kontrastbetonter Schärfe zeichnen; Motorik und Drive bei Prokofieff entfalten; Rachmaninow'sche Klavierballungen zu heroischer Größe aufladen — aber in allem stecken objektiviert, auf das Werk gerichtete Qualitäten. Richter hat Erfolg, und zwar in einem solchen Maß, daß er sich um den Erfolg nicht zu kümmern braucht. Aber aller solistischen Brillanz ungeachtet ist er ein glänzender Kammermusiker, ein subtiler und dennoch stets präsent Begleiter.

Svjatoslav Richter wurde am 20. März 1915 in der ukrainischen Stadt Shtomir geboren. Die Eltern sorgten für eine gründliche musikalische Ausbildung, aber Richter kann mit der aparten Ausnahme aufwarten, daß er nicht die ohnehin dubiose Wunderkind-Karriere gemacht hat. Erst in Odessa, wohin die Eltern zogen, kam es zu einer planmäßigen Ausbildung; erst als Neunzehnjähriger gab Richter sein Debüt; erst 1937 kam er in die Schule jenes aus Polen stammenden Klavierprofessors Heinrich Neuhaus, der so viele erstklassige Pianisten ausgebildet hat, daß man selbst Legenden über ihn glauben möchte. Auch Richter profitierte von Neuhaus' Vermittlungsfähigkeiten und bekannte nachdrücklich: „Neuhaus machte mich zum Pianisten.“ In den fünfzig Jahren wuchs Richters Ruhm, blieb aber noch auf sein Heimatland beschränkt; in der westlichen Welt wurde dieser Ruhm also zur Legende, die indes Nahrung erhielt durch den Kommentar keines geringeren als Emil Gilels, der Richter im Westen als das größte russische Klaviergenie ausrief. Das Gerücht ist ein guter Konzertagent, und als Richter im Oktober 1960 in der Carnegie Hall sein Debüt gab, hatte dieser Konzertagent dafür gesorgt, daß Richter gegen die höchsten Erwartungen anzuspielden hatte. Es ist keine Übertreibung, wenn man behauptet, daß er alle Erwartungen noch übertraf.

Virtuose, da horcht man auf, da erwartet man viel und befürchtet man noch mehr (kann das eigentlich gutgehen?).

Doch nichts ist dieser Liederabend weniger als eine von cleveren Managern ausgeheckte Sensation. Benjamin Britten holte für sein Festival in Aldeburgh schon 1965 die beiden Musiker zu einem Schubert-Abend, und die Partnerschaft bewährte sich so trefflich, daß das Duo auch 1967 beim Festival in Touraine wieder zusammenarbeitete. Im August 1969 stand im französischen Menton zum erstmalig Brahms' selten aufgeführter Tieck-Zyklus „Die schöne Magelone“ auf dem Programm, und 1970 wiederholten Fischer-Dieskau und Richter dieses Konzert in Salzburg, und der Erfolg dieser Abende war verheißungsvoll genug für eine Schallplattenaufnahme, die von der „Vorarbeit“ jener Konzerte natürlich glänzend profitieren konnte. Als wie unvergleich die Konzerte empfunden wurden, zeigt das Unisono der Fachkritik, die ohne Summierung wohlfeiler Lobeshymnen diese Abende als „außerordentlich“ (so die Salzburger Nachrichten) apostrophierten.

Ivan Nagel notierte in der „Süddeutschen Zeitung“ (1. 8. 1970): „Vier Minuten hatte und brauchte Dietrich Fischer-Dieskau zuletzt in München — als „Sprecher“ der Zauberflöte —, um dem Publikum eines trübseligen Opernabends mit seiner unbeeirraren Interpretationskunst, mit der schieren Größe seines Musikgefühls den Weg zu Mozart zu öffnen. Nun bewies er in Salzburg . . ., daß ein ganzer Abend kaum genügt, sich an der vollen Entfaltung dieser Gaben sattzuhören. . . die Romanzen-Reihe aus fünf Abschnitten nach Texten von Tieck bietet einem Sänger vom Format Fischer-Dieskaus eine rare Gelegenheit, alle Schattierungen des Tons und der Färbung einzusetzen, fast alle Stimmungen romantischen Ausdrucks nacheinander aufzusuchen . . .“

Schon von (diesem) ersten Lied und seiner kongenialen Wiedergabe kann nicht berichtet werden, ohne Svjatoslav Richter zu nennen . . . In Salzburg stand sein Anteil gleichrangig neben dem Fischer-Dieskaus. Die eröffnenden Baßfiguren des Reitens hatten bereits . . . eine unerklärliche spannungsreiche Prägnanz. Zwischen Fischer-Dieskau und Richter braucht für keinen Augenblick der Zwang eines Sich-Fügens aufzukommen. Es entsteht (für den, der es nicht gehört hat, schwer vorstellbar) Miteinander als zweifache Entfaltung reichster, lückenloser Selbständigkeit. Wohl kein anderer als Fischer-Dieskau kann es sich heute leisten, Richter neben sich so differenziert und frei spielen zu lassen, als spiele er ein Brahms-Intermezzo in einem Solo-Programm. . . . Mit unangestrebter, edemonstrativer Natürlichkeit ließ Richter vor den Worten „So bleibt das Alter selber jung“ sein Instrument das Motiv singen, das Fischer-Dieskau dann nachzusingen hatte. Dieses Einleiten der selig-sinnenden Imitationskette, die dann etwa die letzten fünfzig Takte erfüllt, brauchte nicht mit Nachdruck auf die Replik des Sängers vor auszudeuten. Er setzte dann ein mit der einfachsten, schwebendsten Leichtigkeit (gleichsam aus eigener Laune, nicht wie vom Flügel gezwungen) und gab dadurch dem Zuhörer die Überraschung des Notwendigen: Das gesungene Wort der Baritonstimme folgte der gesungenen Wortlosigkeit des Flügels mit jener einleuchtend schönen Selbstverständlichkeit, mit welchem dem inneren Gedanken der beredte Ausdruck, der Idee die Verwirklichung folgt. . . .“

Werner Oehlmanns Kritik im Berliner „Tagesspiegel“ faßte den Abend zusammen als „erschöpfende und erschließende Wiedergabe“ (2. August 1970), Paul Hübner bezeichnete das Konzert in der „Rheinischen Post“ (5. August 1970) als „Sternstunde“. W. H.

Johannes Brahms:

Die schöne Magelone

Ausdrucksnuancen, der technischen und formalen Erfindung. Anders als seine beiden großen Vorgänger hat Brahms jedoch seine Lieder kaum je zu größeren zyklischen Formen zusammengefügt. Das Planvolle einer solchen Konzeption lag ihm gerade auf dem Gebiet des Lyrischen fern. Ein einzelnes Gedicht, oft auch nur die Stimmung, die emotionelle Gebärde einer Verszeile wirkten bei ihm als auslösendes Moment der Inspiration. „Die schöne Magelone“, sein einziger regelrechter Liederzyklus — sieht man von den Liebeslieder-Chorwälzern und den die Liedform sprengenden „Vier ernsten Gesängen“ ab — scheint diese Regel sogar noch zu bestätigen. Die ersten vier Romanzen entstanden im Juli 1861, zwei weitere im folgenden Mai, und erst sechs Jahre darauf wurde das spätere Opus 33 durch neun weitere Stücke ergänzt und zum Liederkreis ausgebaut.

Unmittelbaren Anlaß zur Komposition boten die gemeinsamen Konzertreisen mit Julius Stockhausen, den Brahms bereits 1855 beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf kennengelernt hatte. Der damals schon hochberühmte Bariton setzte sich als einer der ersten für Brahms' Lieder im Konzertsaal ein; ihm sind auch die „Magelonen“-Romanzen gewidmet. Daß der Komponist in seinen Liedern bisweilen Gedichte von minderer Qualität vertont hat, ist ihm oft angekreidet worden. Die Textwahl des op. 33 indessen zeugt von erlesenem literarischem Geschmack und ist ohne gründliche Kenntnis der deutschen romantischen Dichtung undenkbar. Die „Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence“ hatte Ludwig Tieck in seinem „Phantasia“ veröffentlicht. Gelegentlich wird der Fluß der Traumerzählung durch Gedichte — Romanzen ritterlichen Charakters — unterbrochen, und sie dienen Brahms zum Vorwurf seiner „Magelonen“-Lieder. Freilich erschließen sich die Texte leichter aus dem Zusammenhang der Geschichte, und das mag wohl erklären, warum der Zyklus nicht jenen überwältigenden Publikumerfolg hatte wie andere Liebeslieder von Brahms.

Duft und Farbe des Mittelalters — so wie es sich in der deutschen Romantik spiegelte — hat Brahms unnachahmlich in die-

keit des Ausdrucks. Liebeslyrik erscheint in diesen fünfzehn Romanzen musikalisch aufgefächert in ihre geheimsten und nobelsten Schattierungen. M. L.

IN JEDER WEISE JENSEITS
DES GEWOHNTE UND
GEWÖHNLICHEN

EIN
BRAHMS-
LIEDERABEND

MIT DIETRICH FISCHER-
DIESKAU
UND SVJATOSLAV RICHTER

Seit nunmehr zwei Jahrzehnten steht Dietrich Fischer-Dieskau wie wenige andere Künstler im Mittelpunkt des deutschen und des internationalen Konzertlebens. Bei einmütig zugestander Sonderstellung entzieht er sich dennoch eindeutiger Charakterisierung: er ist Liedinterpret und Opernsänger; er ist ein Musiker, der seine Arbeit zu erklären, seinen interpretatorischen Ansatz plausibel zu machen versteht; er ist, als Sänger und Schauspieler, ein subtiler Rezitator, so daß er auch in die entlegensten Ausdrucksbezirke der Musik, die sich mit traditionellem Belcanto nicht erschließen und wiedergeben lassen, vordringen kann. Er kennt, oder besser: er akzeptiert nicht, was man sich als „Fachbegrenzung“ zu beschreiben gewöhnt hat; er bricht liebgeordnete Gewohnheiten und fügt sich keinem festgefügt Bild, das man sich gerne von ihm machen möchte. Er wirkt ungeheuer selbstbewußt und überlegen, wenn er aufs Podium kommt, doch sein Auftreten hat nichts mit der lächelnd-selbstgewissen Pose des Virtuosen gemein, der weiß, daß er sein Publikum rasch im Griff haben wird. Und letztlich ist er, auf der höchsten Stufe der Popularität, recht eigentlich unorthodox. Dazu gehört vor allem sein Einsatz für Werke, die ohne sein Dazutun sicherlich so gut wie vergessen wären. Joachim Kaiser

INTELLEKTUELLES
VIRTUOSENTUM -
SVJATOSLAV
RICHTER

Seit dem 19. Jahrhundert, seit der Entwicklung und endlich der Emanzipation des Virtuositentums, werden dessen Protagonisten sowohl eines Lasters bezichtigt als auch einer Tugend gerühmt: der Vir-

MANIPULIERTE
ATTRAKTION
ODER
STERNSTUNDE?

Ein Liederabend mit Fischer-Dieskau und Richter auf Schallplatten — das mag für den, der das internationale Musikleben wenig beobachtet, wie eine geschickt-konstruierte Konstellation wirken; wie eine attraktive Kopplung von zwei Stars, die im Grunde nichts miteinander gemein haben außer internationalem Ruhm. Aber ein großer Virtuose braucht kein guter, geschweige denn ein erstklassiger Begleiter zu sein. Solche Kopplungen haben, natürlich, den Reiz des Aparten: der „Erzvater des Kunstliedes“ (Karl Schumann in der „Süddeutschen Zeitung“) und der russische

JOHANNES BRAHMS: DIE SCHÖNE MAGELONE

Brahms' relationship to the *Lied*, like that of Schubert and Schumann, was one of pure spontaneity. Towards his symphonic works he invariably adopted an attitude of scrupulous self-criticism — the sheer length of time devoted to composition, and the numerous corrections, alterations and revisions bear eloquent witness to this. As a composer of songs, however, he was what we might call a natural genius, and the wealth of his lyrical imagination, his melodic turns, his nuances of expression, his ingenuity in matters of technique and form was inexhaustible. Yet in contrast to his two great predecessors Brahms seldom welded his songs together into an extended cyclic form. It was precisely in the sphere of the song that such systematic planning was alien to him. A single poem, quite often simply the mood, the emotional gesture, of one line of poetry was his inspiration. "Die schöne Magelone", his only true song-cycle — if one disregards his choral love-songs in waltz form and the Four Serious Songs, which in any case break the mould of the traditional *Lied*, — actually appears to confirm this rule. The first four romances date from July 1861, two more were composed in the following May, but it was not until six years afterwards that the composition that was to become Opus 33 was extended to form a song-cycle by the addition of nine more songs.

The concert tours undertaken in the company of Julius Stockhausen, whose acquaintance he had made in 1855 at the Lower Rhine Music Festival at Düsseldorf, inspired Brahms to compose the work. Stockhausen, who at that time was already famous, was one of the first singers to take up the cause of Brahms' songs in the concert hall, and it is to him that the "Magelone" romances are dedicated.

In his songs Brahms has been accused of occasionally setting poems of an inferior quality. Nevertheless the choice of texts in Opus 33 shows an exquisite literary taste, one which would have been inconceivable without a thorough knowledge of German romantic poetry. Ludwig Tieck had published "The Remarkable Love-Story of the Beautiful Magelone and Count Peter from Provence" in his "Phantasia". From time to time the flow of the dream narrative is interrupted by poems — romances of a chivalric character — and these served Brahms as the subject of his "Magelone" songs. It is true that the words are easier to interpret in the context of the story, and this may indeed explain why the song-cycle did not find the same overwhelming public response as did the other love-songs by Brahms.

In these romances Brahms has inimitably captured the feel and colour of the Middle Ages — as reflected in German Romanticism. Through Tieck's words and still more through the musical interpretation the archaic theme — that of courtly love and *chanson de geste* — acquires an emotional subjectivity of quite unhistorical closeness. In Brahms' time such innovations of form as the sonata-like development technique in the first romance, the orchestral turn of some of the piano writing, and the harmonic depths must have seemed astonishingly daring. Nothing, however, delights us more than the intensity and suppleness of Brahms' expression. In these fifteen romances the most noble and secret nuances of the poetry of love are displayed as on a musical fan.

A RECITAL OF SONGS BY BRAHMS

WITH DIETRICH FISCHER-
DIESKAU AND SVIATOSLAV
RICHTER

For two decades now Dietrich Fischer-Dieskau has occupied a position comparable to that of few other artists at the centre of German and international musical life. In this exceptional and universally acknowledged position he nevertheless defies unequivocal characterisation: he is an interpreter of *Lieder* and also an opera singer; he is a musician who knows how to explain his work and make the basis of his interpretation convincing. As a singer and an actor he is a subtle narrator, able to penetrate into the furthest regions of musical expression, beyond the confines of traditional belcanto. He does not know, or rather does not accept the narrow limitations of what is regarded as his subject. He goes against accepted customs and refuses to conform to any fixed image that we would make of him. When he mounts the podium he gives the impression of tremendous self-confidence and distinction, yet his appearance has nothing in common with the smiling complacency of the virtuoso who knows that he will soon have his audience eating out of his hand. He has reached the dizzy heights of popularity — yet is in fact totally unorthodox. This is shown above all in his activity on behalf of works which without his intervention would certainly be as good as forgotten. After a recital of contemporary works Joachim Kaiser wrote in the "Süddeutsche Zeitung" (23 August 1963): "The song recital given by Dietrich Fischer-Dieskau before an enthusiastic and intent audience in Munich's Hercules Hall in every respect exceeded that to which we are accustomed. Fischer-Dieskau brought his authority to bear on works which scarcely ever appear on concert programmes. He sang modern works both moderate and extreme in style. The concert was devoid of every trace of that condescension which appears with such embarrassing ease when a great man as it were permits unpopular works to share his fame..."

Even as a boy at grammar school Fischer-Dieskau showed an unusual vocal talent. He studied under Professor Hermann Weissenborn and was already the subject of conversation in his early twenties. In 1948 Heinz Tietjen gave the young singer, who was as yet without stage experience, a part in a new production of "Don Carlos". Fischer-Dieskau's Posa held his own brilliantly alongside experienced stars. Shortly afterwards he sang Wolfram in "Tannhäuser", René in "A Masked Ball", and the Count in "The Marriage of Figaro" in both Berlin and Salzburg. Soon his repertoire also included Berg's Wozzeck, Mozart's Giovanni, Strauss' Jokanaan and Mandryka.

In the early fifties Dietrich Fischer-Dieskau filled a vacuum as a singer of *Lieder*. It was caused not only by the retirement at the end of the war of a whole generation that had represented *Lieder* in the thirties and forties (among them Gerhard Hüsch, Heinrich Rehkemper, Heinrich Schlusnus and Richard Tauber), but also by a sudden renewal of interest in *Lieder*, the esoteric branch of the art of song. This sudden enthusiasm for *Lieder* was moreover nourished by Fischer-Dieskau's interpretative genius; he has probably the greatest expressive ability of any performer to have come out of Germany since the war.

His extraordinary interpretative ability is coupled with a remarkable versatility,

which for its part is grounded upon the sheer hard work of a totally dedicated man. In one decade Fischer-Dieskau has made for EMI alone nine records of Schubert *Lieder*, and recorded the greater part of the songs of Hugo Wolf, the songs and song-cycle of Brahms, Schumann, Beethoven as well as Strauss. There are many singers who travel from one opera house or concert hall to the next, armed with a few rôles or programmes: with utmost determination Fischer-Dieskau applied himself to that which others had not attempted, above all to modern and contemporary music, which in him has without doubt its finest and most committed advocate. Songs by Blacher, Britten, von Einem, Fortner, Henze, Hindemith, Martin, Reimann, Reutter, Schoeck, Schwarz-Schilling and Stravinsky owe their reputation in Germany above all to Fischer-Dieskau.

Since the nineteenth century, and their development and final emancipation, virtuosi have been both charged with a vice and renowned for a virtue — virtuosity itself. This, metaphorically speaking, is the two-headed Janus of musical concepts. It is admired and denounced, idolised and despised. The Russian Sviatoslav Richter is one of the few "stars" to be accredited with achieving a reconciliation between virtuosity and musicality (or however one chooses to express the antithesis). Superlatives have been lavished upon him throughout his career, his concerts are regarded as sensations, yet in them we find pure music-making. Not an ounce of this musicality does Richter squander on mere effect, on virtuosity as an end in itself. Yet he can play Schumann with devastating panache (the composer's "afferuoso"), dramatise Beethoven with verve and attack, reveal impetus and drive in Prokofiev, characterise Bartók with a precision that emphasises the contrasts in his music, and build Rachmaninov's blocks of sound to heroic proportions. Yet in all this his aim is objectivity — to let the work speak for itself. Richter is a success — and to such an extent that he has no need to be worried about his success. But quite apart from his greatness as a soloist he is a brilliant performer of chamber music, and a subtle yet ever present accompanist.

Sviatoslav Richter was born in the Ukrainian town of Shitomir on 20 March 1915. His parents made sure that he had a thorough musical education, though he can claim the rare distinction of not having followed the, in any case, rather dubious career of a child prodigy. Only when his parents moved to Odessa did he embark on a systematic musical education. He did not make his debut until he was nineteen, and it was already 1937 when he became a pupil of Heinrich Neuhaus, the piano teacher from Poland who has been responsible for producing so many first-rate pianists that one is inclined to believe the legends about him. Richter too profited from Neuhaus' ability to communicate, and has expressly stated that it was Neuhaus who made him a pianist. In the Fifties Richter's fame grew, but it almost remained within the boundaries of his native country. In the West this fame became a legend, supported by no less a figure than Emil Gilels, who hailed Richter as the greatest pianist in Russia. Rumour is a good advertisement, and when Richter made his debut at the Carnegie Hall in October 1960 this advertisement meant that he had to live up to the highest expectations. It can be said without the slightest exaggeration that he far exceeded these expectations.

A recorded song-recital with Fischer-Dieskau and Richter — to anyone who takes little notice of international musical life this may appear to be an ingeniously

"rigged" constellation, an attractive juxtaposition of two stars who in reality have nothing in common with each other beyond international fame. A great virtuoso is not necessarily a good accompanist, let alone a first-class one. Of course such combinations have rarity appeal: the "arch-patriarch of the song" (thus Karl Schumann in the "Süddeutsche Zeitung") and the Russian virtuoso — one pricks up one's ears at this, expects much, and fears even more (will it really come off?).

Yet this song-recital should by no means be thought of as a sensation contrived by clever promoters. As early as 1965 Benjamin Britten brought both musicians to the Aldeburgh Festival for a Schubert recital, and the partnership proved so successful that the artists came together again for the festival in Touraine in 1967. At Menton (France) in August 1969 Brahms' rarely heard songcycle to words by Tieck, "Die schöne Magelone", appeared on the programme for the first time, and in 1970 Fischer-Dieskau and Richter repeated the programme in Salzburg with such promising success that a gramophone recording was made, which of course benefited enormously from such "groundwork". Just how unique these concerts were felt to be is reflected in the unanimous verdict of the experts, who without labouring the point simply described them as "extraordinary" (the "Salzburger Nachrichten" for example). Ivan Nagel had remarked in the "Süddeutsche Zeitung" (1 August 1970): "In Munich recently Dietrich Fischer-Dieskau needed only the four minutes at his disposal — as "Speaker" in "The Magic Flute" — to show the audience at a lacklustre performance the real Mozart through his impetuous skill as an interpreter and the sheer greatness of his musicality. Now again in Salzburg he has proved that a whole evening is scarcely sufficient to display these gifts in their entirety... the series of romances based on five sections of Tieck's work offer a singer of Fischer-Dieskau's calibre a rare opportunity to demonstrate every nuance of tone and colour, to penetrate the furthest reaches of romantic expression..."

One cannot report even on the first song and Fischer-Dieskau's sympathetic rendering of it without mentioning Sviatoslav Richter... His contribution to the concert was as great as that of Fischer-Dieskau. Even in the opening figure in the bass depicting horse — riding there was an indefinable sense of high tension. With Fischer-Dieskau and Richter there was newer a suggestion of any need for compromise. The impression given (almost impossible for anyone who has not actually heard it to imagine) is of two artists performing quite independently yet each perfectly complementing the other. Almost certainly there is no one today apart from Fischer-Dieskau who could risk having Richter play alongside him in such an independent and free manner, as if he were playing an intermezzo by Brahms in a solo programme... Before the words "So bleibt das Alter selber jung" Richter allowed his instrument to sing the motif to be repeated by Fischer-Dieskau in the most relaxed, undemonstrative and natural manner. There was absolutely no need for this introduction of the imitative chain of blissful contemplation covering approximately the last fifty bars to proclaim the singer's reply, for his entry was characterised by simplicity, agility and lightness, as if he came in on a whim of his own, and had not been forced to follow piano. Thus the listener is taken aback by what seems to be dictated by necessity; the same manifestly beautiful sense of inevitability that we are aware of when innermost thought becomes eloquent expression, when the conception of an idea is followed by its realisation, when the piano's song

without words is followed by the baritone's giving voice to the poetry... "In the Berlin "Tagesspiegel" (2 August 1970) Werner Oehlmann summarised the recital as an "exhaustive and revealing interpretation", whilst in the "Rheinische Post" (5 August 1970) Paul Hübner described the concert as a "blessed hour".

W. H.
Translation E. M. G.

ELECTROLA GESELLSCHAFT M. B. H. KÖLN
Diese Schallplatte kann mit jedem modernen
Leichtgewichttonabnehmer abgespielt werden.
Bei Mono-Abspielgeräten wird zur besseren
Wiedergabe der Aufbau eines Stereo-Abtast-
kopfes empfohlen. Die Stereo-Wirkung erhält
man jedoch nur auf einer Stereoanlage. Ton-
abnehmer behutsam aufsetzen und abheben.
Abtastspitze und Platten sorgfältig staubfrei
halten. Platten senkrecht oder in geringer Stück-
zahl waagrecht auf glatter Fläche lagern. Ein-
wirkung von Wärme vermeiden. Das Überspie-
len sowie das Mitschneiden von Sendungen
unserer Schallplatten auf Band oder Draht zu
gewerblichen Zwecken ist unzulässig. Zur Ver-
meidung unerlaubter Überspielungen sind den
Händlern Verleih, Vermietung und Auswahl-
sendungen untersagt.

Printed in Germany • Imprimé en Allemagne •
Impreso en Alemania