

ORFEO D'OR



FEST
SPIEL
DOKV
MENTE

ORFEO

Live Recording
25. August 1974

Schumann Spanisches Liederspiel Brahms Liebeslieder-Walzer

Mathis · Fassbaender
Schreier · Berry
Werba · Schilhawsky



Bewahrung des Unwiederholbaren

1920 wurden die Salzburger Festspiele gegründet. Seither treffen einander alljährlich an einem der Schnittpunkte europäischer Kultur Künstler und Publikum aus aller Welt. Viel geliebt und oft gescholten waren die Salzburger Festspiele in den letzten hundert Jahren den unterschiedlichsten Veränderungen ausgesetzt – und doch: Was die Väter des Festspielgedankens als Vision entwickelt hatten – einen Ort, an dem Kunst unter außerordentlichen Bedingungen ‚Ereignis‘ wird –, das hat sich auf wunderbare Weise immer wieder neu bestätigt.

In beinahe jedem Festspielsommer hat es in Salzburg Aufführungen gegeben, die von den Mitwirkenden, aber auch vom Publikum als ‚unwiederholbar‘ empfunden wurden. Solche Eindrücke zu bewahren, vermag – außer der lebendigen Erinnerung – einzig das akustische Dokument.

1925 übertrug der Österreichische Rundfunk zum ersten Mal eine Aufführung der Salzburger Festspiele, seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges sind alljährlich bis in die fernsten Länder der Welt Rundfunkstationen an die Festspielübertragungen angeschlossen. In diesen Jahren ist in Salzburg ein einzigartiges Archiv an akustischen Dokumenten entstanden. Nicht die ‚geschönte‘ Studioaufnahme, nicht das Bemühen um ‚Perfektion‘ – nur das Festhalten des lebendigen Ereignisses birgt die Chance, den an sich unwiederholbaren Augenblick für die Nachwelt zu bewahren.

1992 haben die Festspiele selbst begonnen, dieses Archiv zu öffnen und die Dokumente nach aufwändiger technischer Restaurierung in sorgfältiger Präsentation den Musikfreunden in aller Welt zugänglich zu machen.

Preserving the Unrepeatable

The Salzburg Festival was founded in 1920. Ever since then artists and music lovers from around the world have been meeting annually at this crossroads of European culture. Much loved and often chided, the Salzburg Festival was exposed to many and varied changes during the last 100 years. Yet the original idea as envisioned by its founders – a place where art could flourish under extraordinarily favourable conditions, where it could become a truly great event – has been confirmed time and again in wonderful ways.

Almost every summer there have been performances in Salzburg that the participants as well as the public have felt to be unrepeatable. Apart from people's memories, these impressions can be preserved only by means of acoustic documentation. Austrian Radio broadcast its first Salzburg Festival performance in 1925, and since the end of the Second World War radio stations from the farthest corners of the earth have been connected to the Festival. Thus a unique body of acoustic documents has accumulated in Salzburg over the years. Only the preservation of the live event, rather than "protected" studio recordings or any striving towards perfection, can hope to keep the unrepeatable moment alive for posterity.

In 1992 the Salzburg Festival began to open its archives and to undertake the costly task of technical restoration, making the documents available to music lovers throughout the world in accurate, painstakingly prepared presentation.

SALZBURGER FESTSPIELE

Großes Festspielhaus

25. August 1974

LIEDERABEND

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Spanisches Liederspiel op. 74

*Ein Zyklus von Gesängen für eine und mehrere
Singstimmen In Begleitung des Pianoforte*

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 1 | Erste Begegnung (Sopran – Alt) | 2'03 |
| 2 | Intermezzo (Tenor – Bass) | 1'11 |
| 3 | Liebesgram (Sopran – Alt) | 2'48 |
| 4 | In der Nacht (Sopran – Tenor) | 5'08 |
| 5 | Es ist verraten (Quartett) | 2'23 |
| 6 | Melancholie (Alt) | 2'11 |
| 7 | Geständnis (Tenor) | 1'40 |
| 8 | Botschaft (Sopran – Alt) | 3'55 |
| 9 | Ich bin geliebt (Quartett) | 4'38 |

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Liebeslieder-Walzer op. 52 *

Ein Walzer für das Pianoforte zu vier Händen

Achtzehn Gesänge für vier Solostimmen

Verse aus „Polydora“ von Carl Daumer

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | No. 1: Rede, Mädchen, allzu liebes (Quartett) | 1'15 |
| 11 | No. 2: Am Gesteine rauscht die Flut (Quartett) | 0'43 |
| 12 | No. 3: O die Frauen, o die Frauen (Tenor – Bass) | 1'23 |
| 13 | No. 4: Wie des Abends schöne Röte (Sopran – Alt) | 0'49 |
| 14 | No. 5: Die grüne Hopfenranke (Quartett) | 1'48 |
| 15 | No. 6: Ein kleiner, hübscher Vogel (Quartett) | 2'46 |
| 16 | No. 7: Wohl schön bewandt war es vorehe (Sopran) | 1'22 |
| 17 | No. 8: Wenn so lind dein Auge mir (Quartett) | 1'36 |
| 18 | No. 9: Am Donaustrande (Quartett) | 2'08 |
| 19 | No. 10 O wie sanft die Quelle (Quartett) | 1'01 |

20	No. 11: Nein, es ist nicht auszukommen (Quartett)	0'50
21	No. 12: Schlosser auf! (Quartett)	0'40
22	No. 13: Vögelein durchrauscht die Luft (Sopran – Alt)	0'50
23	No. 14: Sieh, wie ist die Welle klar (Tenor – Bass)	0'55
24	No. 15: Nachtigall, sie singt so schön (Quartett)	1'19
25	No. 16: Ein dunkler Schacht ist die Liebe (Quartett)	1'13
26	No. 17: Nicht wandle, mein Licht (Tenor)	2'14
27	No. 18: Es bebet das Gesträuche (Quartett)	1'59

EDITH MATHIS Sopran
BRIGITTE FASSBAENDER Alt
PETER SCHREIER Tenor
WALTER BERRY Bass
PAUL SCHILHAWSKY Klavier *
ERIK WERBA Klavier

Liebeslieder im Walzertakt und mit spanischem Kolorit

„Ein Walzer muss es sein“ singen Kondja Gül und ihr Verehrer Achmed Bey, ein junger Türke aus vornehmem Haus, im Duett, ehe sie über alle Hemmschwellen, Missverständnisse und Barrieren hinweg zueinander finden und sich das notorische Happy End ergibt. Liebe und Tanz, das Miteinander, die körperliche Berührung der Paare, dem Rhythmus verpflichtet, zugleich aber von der Schicklichkeit der Gesellschaftsordnung gezähmt und in Grenzen gehalten, sind Gegenstand oder wenigstens eine milieubezogene Zutat etlicher Komödien, mancher Novellen, zahlreicher Operetten und nicht weniger Filme aus der „guten alten Zeit“ - mit freilich manchmal bitter-süßem Ausgang. Der Inbegriff des Tanzes am Hof wie auch in bürgerlichen Ballsälen seit Joseph Lanner und Johann Strauß Vater war für etwa ein Jahrhundert der (vor allem Wiener) Walzer, ehe Modetänze wie Tango oder Shimmy zu neuen Klängen und Tanzschritten sich die Operettenbühne wie das Parkett eroberten.

Bereits in der Blütezeit des Walzers spielte die Gesangsstimme

eine nicht geringe Rolle – entweder schon für die Komposition eingeplant oder nachträglich eingefügt – , was zum Einvernehmen, sogar zur Verschränkung zwischen Text, vokaler Tongebung und Dreivierteltakt als dem vorgegebenen Rhythmus führte.

Johannes Brahms galt als introvertiert, wortkarg, freilich aber auch pointensicher, ironisch bis zynisch, immer selbstkritisch, manchmal mürrisch. Zu seinen bevorzugten literarischen Vorlagen zählten Gedichte von Georg Friedrich Daumer (1800–1875), einem philanthropischen Religionsphilosophen, zunächst Gymnasiallehrer, später freier Schriftsteller und in seiner religiösen Haltung mehr als unestet. Als Lyriker wenig bedeutend, ist er mit seinen Übertragungen von orientalischen Dichtungen, aber auch Volksliedern aus dem Russischen, Polnischen oder Ungarischen im Gedächtnis geblieben.

Johannes Brahms hat einige Gedichte Daumers als Einzellieder (op. 32, op.57) vertont, vor allem aber eine Reihe von volksliedhaften Gebilden zu einer 18-tei-

ligen Folge von vierstimmigen Gesängen in Musik gesetzt. 1869 vollendet, erscheinen diese Stücke unter dem Titel *Liebeslieder-Walzer für Pianoforte zu vier Händen und Gesang ad libitum op. 52*. Dieser reizvolle, beliebte, auch von Chorvereinigungen geschätzte Liederkranz – von einem Zyklus im strengen Wortsinn kann man nicht sprechen – umfasst in seinen 18 Nummern unterschiedliche Stimmungen, Situationen und Gefühlslagen: Bald klingen die vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) in holder Eintracht, dann ergänzen sie einander, doch auch kurze atmosphärische Trübungen fehlen nicht. Mitunter setzen sich die vier Protagonisten gegen eine feindselige Umwelt zur Wehr („*Nein, es ist nicht auszuhalten mit den Leuten*“); in „*Schlosser auf, und mache Schlösser*“ rechnet das Quartett mit unerwünschten Intriganten ab. Freuden der Liebe ersehnen, beschwören und genießen die Nummern „*Ein kleiner hübscher Vogel*“, „*Wenn so lind dein Auge mir*“, „*O, wie sanft die Quelle*“. In dem besonders anmutigen Lied „*Am Donaustande*“ will der Bass das liebliche Mädchen mit männlicher Kraft aus der häuslichen Klausur befreien. Ein fast solistisches, einem

Kunstlied ähnliches Stück ist dem Tenor als lyrischem Ich vorbehalten: „*Nicht wandle, mein Licht*“. Und wenn die Männerstimmen in „*O die Frauen*“ beteuern, sie wären ohne die ‚holde Weiblichkeit‘ längst in ein Kloster eingetreten, so klingt das ein halbes Jahrhundert später in der *Csárdásfürstin* von Emmerich Kálmán etwas deftiger: „*Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht!*“

Diese Komposition von Johannes Brahms ist werkgeschichtlich in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Einerseits greift sie auf die überaus erfolgreichen vierhändigen *Walzer op. 39* zurück, andererseits bedeuten die vierstimmigen Gesänge gegenüber den beiden unmittelbar benachbarten strengen *Streichquartetten op. 51* ein Moment der Entspannung.

Das Liederspiel war im 19. Jahrhundert ein eigenes und recht beliebtes Genre innerhalb der vokalen Gattung. Es hat seinen Ursprung im Umkreis der Kunstübung und Aufführungspraxis Goethes, der damit eine Art von Singspiel mit gesprochenen Dialogen und eingestreuten Liedern von volkstümlichem Zu-

schnitt zum Zwecke geselliger Unterhaltung meinte. Unter den Komponisten, die diese musikalische Form emanzipiert und zu einer besonderen Spezies des Liedgesangs ausgebaut haben, ist Robert Schumann der bekannteste. Die ursprüngliche szenenhafte Bauform schlägt sich in stimmlichen Profilen und charakteristischen Rollen nieder, welche bisweilen als namentlich genannte Figuren aufscheinen. Der literarisch bewanderte Schumann schuf so aus den lyrischen Einlagen in Goethes *Wilhelm Meister*-Roman einen Zyklus mit Zügen eines Liederspiels (op. 98a). Dazu kommen das *Minnespiel* (nach Rückert op. 101), die *Spanischen Liebeslieder* (op. 138) sowie als bekanntestes Werk das *Spanische Liederspiel* (op. 74). Es besteht aus insgesamt neun Gesängen (mit einem fakultativen Anhang) im spanischen Milieu in der Übersetzung von Emanuel Geibel. Den zwei Sololiedern stehen fünf Duette in verschiedenen Stimmlagen und zwei Quartette gegenüber. Im Schumann-Handbuch schreibt Christiane Tewinkel dazu: *„Es geht in ihnen um erste Begegnungen und heftiges Verliebtsein, ums Durchbrennen, die Vorfreude auf eine*

Zeit ohne ‚Liebesgluth‘, um Kummer und erwiderte Liebe. Schumann arbeitet mit quicken Wortwiederholungen, mit tänzerischen Tempi und suggestiver Harmonik“. Dietrich Fischer-Dieskau konstatiert in seinem Buch *Robert Schumann. Das Vokalwerk* als weitere Wesenszüge: *„Schumann lässt hier Individualitäten singen, die sich gegenseitig ihre Empfindungen mitteilen. Mit Farbenreichtum und Temperament entwirft der Komponist ein Bild, das dem südlichen Charakter des Ganzen entspricht. Kolorit und diskret eingesetzte Folklore machen das Werk zu einem der liebenswürdigsten aus Schumanns Feder“*.

Der achte und letzte Liederabend der Salzburger Festspiele 1974 vom 25. August setzte also zwei Werke auf das Konzertprogramm, die nach dem Maßstab der Aufführungszahlen den Raritäten zuzurechnen sind, qualitativ hingegen zu den Perlen der mehrstimmigen Liedkunst zählen. Zum unvergesslichen Ereignis aber wird ein solcher Abend, wenn Künstler wie Edith Mathis, Brigitte Fassbaender, Peter Schreier und Walter Berry diese Werke interpretieren und zudem gewiefte Kenner wie Erik



Werba und Paul Schilhawsky am Klavier begleiten. Die vier Gesangssolisten waren als exzellente Liedgestalter bekannt und befanden sich im Zenit ihres stimmlichen Potenzials. Zur Wortdeutlichkeit und präzisen Phrasierung gesellten sich auch Witz, Charme, Lust zur Pointierung und schließlich jener „Schalk im Nacken“, den sie sicher von ihren komödiantischen Aufgaben auf der Opernbühne mitbrachten.

Bei einem späten konzertanten Ereignis innerhalb des Festspielprogramms ist die internationale Presse oft – wie auch in unserem Fall – bereits abgereist. Daher kann das fast durchweg freundliche Echo nur an Ausschnitten aus einigen österreichischen Zeitungen belegt werden. So schreibt die Wiener Zeitung vom 27.8.: „Zu Erik Werba hatte sich noch Paul Schilhawsky, der Liedkundige,

ans Klavier gesetzt. Gemeinsam gaben sie lebhaften, rhythmisch pointierten Zusammenhalt. Die Sänger erreichten hier noch eine Steigerung an Einigkeit, sie hatten ihre Stimmen in bestechender Reinheit aufeinander abgestimmt. Man spürte die Freude am Musizieren; einem Phrasierungsbögen waren behutsam und auch wieder bestimmend klar gespannt, an Vortragsmitteln wurde nicht gespart. Deutlich kamen die Unterschiede von Piano und Forte heraus, Crescendi und Decrescendi wurden konsequent durchgeführt. Nichts aber wirkte in diesem fröhlichen Singen von der Liebe aufgesetzt. Heitere Lebenslust, die aus den ersten Versen gleichermaßen wie aus der Musik sprach, fand ihren Niederschlag auch auf den Mienen der Sänger, was zusätzlich belebend wirkte.“ Für die Wahl dieser raren Kostbarkeiten findet Gerhard Brunner im Kurier vom 27.8. beifällige Worte: „Wer immer die glorreiche Idee hatte, diese beiden Liederzyklen in einem Festspielkonzert anzusetzen, sei freilich laut gelobt, denn mit dem Verfall der bürgerlichen Musikkultur sind alle diese Kostbarkeiten langsam in

Vergessenheit geraten. Natürlich kann man die ‚Liebeslieder‘ gelegentlich chorisch hören, aber für ein Quartett großer Interpreten sind sie – so man es überhaupt findet – fast zu leichtgewichtig.“ In der Neuen Kronen-Zeitung vom 27.8. zeigt sich Viktor Reimann besonders von den Liebeslieder-Walzern angetan und rühmt auch das hohe Niveau der gesanglichen Darbietung: „Im Zyklus dieser Liebeslieder-Walzer finden wir wahre Kostbarkeiten, von einer Grazie und Beschwingtheit, die stellenweise zu verzaubern vermögen und den Schöpfer großer Orchesterwerke auch als Meister der Liedkunst ausweisen. Den beiden männlichen Interpreten Schreier und Berry, die als Liedersänger den obersten Rang einnehmen, standen mit Mathis und Fassbaender zwei Sängerinnen gegenüber, die im Liedgesang noch nicht so berühmt sind, den beiden Männern aber gleichwertige Partnerinnen waren. Vor allem Brigitte Fassbaender sprach mit dem warmen Timbre ihrer Stimme und dem herben Reiz ihrer Erscheinung das Publikum an.“ Die einhellig begeisterte Reaktion des Publikums sei abschließend am Bericht von Peter Cossé in den Salzburger

Nachrichten vom 27.8. dokumentiert: „Gesangskultur, emotionale Bescheidung, kurz: ein unaufdringlicher Gestus rundum, verhinderten, daß Brahms op. 52 wie so oft mit kleinkariertem Empfindungsballast beschwert wurde. So endete die Lieder-

abendserie der Festspiele unterhaltend, unbelastet. Der Beifall bewies, wie willig das Publikum dieses Programm und selbstverständlich die Gegenwart von ersten Sängern aufgenommen hatte.“

Oswald Panagl

FESTSPIELDOKUMENTE

Herausgegeben von den Salzburger Festspielen

Artistic Supervision: Hannes Eichmann

Aufnahmen des Österreichischen Rundfunks



Aufnahmeleitung: Ernst Hinreiner/Toningenieur: Josef Sladko

Remastering: Ton Eichinger Wien

Redaktion · Literary Editing: Christiane Delank · Michael Barenius

Fotos: Ellinger/Archiv der Salzburger Festspiele

Cover-Design: Atelier Langenfass, Ismaning

www.orfeo-international.com

© © 2018 ORFEO International Music GmbH, Poing · Trademark(s) Registered



Love songs in waltz time and with Spanish colour

"*Ein Walzer muss es sein*" (it must be a waltz) sing Kondja Gül and her admirer Achmed Bey, a young Turk from a good family, in a duet; they overcome all inhibitions, misunderstandings and barriers, fall in love and live happily ever after. Love and dance, being together, the physical contact of couples who follow the rhythm and at the same time stay within the social conventions: this is the stuff of comedies, popular fiction, countless operettas and a good few films from the "good old days" – even if the ending is sometimes bittersweet. For a century or more from the days of Joseph Lanner and Johann Strauss Senior, the classic dance at court and in the ballrooms of the bourgeoisie was the waltz, or rather the Viennese waltz, before modern fashions like the tango or the shimmy had brought new sounds and new steps to the operetta stage and the dance floor alike.

Back in the heyday of the waltz, the human voice was already playing an important part – either as part of the original composition or when it was added later – in implicit agreement between

lyrics, vocal intonation and three-four time as the given rhythm.

Johannes Brahms was considered introvert, taciturn, and at the same time quick-witted, ironic to cynical in disposition, invariably self-critical, sometimes morose. His preferred literary sources included poems by Georg Friedrich Daumer (1800–1875), a philanthropic philosopher of religion, initially a grammar-school teacher, later a freelance writer and throughout his life uncertain about his religious views. Insignificant as a writer of lyric poetry, he is remembered for his renderings of Oriental poems and his translations of folk songs from the Russian, Polish or Hungarian.

Johannes Brahms set some of Daumer's poems as individual songs (op. 32, op. 57), but in particular drew on a series of folk-like verses for a collection of eighteen four-part songs. Completed in 1869, these pieces were published as his op. 52 under the title *Liebeslieder-Walzer*, "love-song waltzes for piano, four hands, and voice as desired". This charming, well-loved and

much appreciated compilation of songs – equally appealing to solo singers and to choral societies – cannot be described as a cycle in the strict sense of the word; its 18 songs accommodate various moods, situations and states of mind, its four solo voices (soprano, alto, tenor, bass) complement each other now in sweet harmony, now in dialogue, not without some occasional clouding of the atmosphere. Sometimes they take issue with a hostile environment (“No, people are simply impossible”); in “Locksmith, come and make locks” they aim to silence malicious gossip. The joys of love are celebrated in “A pretty little bird”, “When your eye so sweetly on me gazes”, “O, how gently the stream flows”, while in the particularly graceful song “On the banks of the Danube” the bass is the strong man who will free the “rosy maiden” from her domestic confinement. An almost solo piece, like an art song, is reserved for the tenor as first-person suitor: “Do not wander, light of my life”. The male voices in “O the women” declare they would have entered a monastery long ago were it not for the “fair sex”, showing a weakness for the female gender that is echoed

rather more bluntly half a century later in *The Gipsy Princess* by Emmerich Kálmán: “No women at all just won’t do!”

This composition by Johannes Brahms is noteworthy within his oeuvre for several reasons. In the first place it looks back to his highly successful four-hand Waltzes of Op. 39, at the same time the four-part vocal settings represent a relaxed interlude from the strict form of the String Quartets Op. 51, written at much the same time.

In the nineteenth century, the Liederspiel was a distinct and well-loved sub-genre within the sphere of vocal music. It originates in the field of artistic exercise and performance practice advocated by Goethe, who envisaged a kind of Singspiel with spoken dialogue interspersed with songs of a folkloric nature. Among the composers who emancipated this musical form and elevated it into a particular species of Lieder singing, Robert Schumann is the best known. The original staged presentation is reflected in vocal profiles and character parts that sometimes emerge as named figures. The well-read Schumann took the

lyrical episodes from Goethe's *Wilhelm Meister* and made them into a cycle with traits of the *Liederspiel* (Op. 98a). He also composed the *Minnespiel* (after Rückert Op. 101), the *Spanische Liebeslieder* (Op. 138) and the best known of these works, the *Spanisches Liederspiel* (Op. 74). This consists of a total of nine songs (with an optional extra) in a Spanish setting in the translation of Emanuel Geibel. The two solo songs are contrasted with five duets, for various voice combinations, and two quartets. Christiane Tewinkel writes in the *Schumann-Handbuch*: "These songs are about first encounters and the throes of being in love, about running away, looking forward to a time without 'love's fire', about heartache and requited love. Schumann works with vivid repetitions of words, with dance-like tempos and suggestive harmonic patterns". Dietrich Fischer-Dieskau observes in his book *Robert Schumann. Das Vokalwerk*: "Schumann gives voice to individual personalities who express their sensations to one another. Motley hues and fiery temper enrich a picture that reflects the Mediterranean character of the whole. Local colour and nicely judged folklore make

this work one of the most agreeable from Schumann's pen".

The eighth and last *Lieder* recital of the 1974 Salzburg Festival on August 25 thus featured two works which are rarely performed and at the same time are rare gems of polyphonic song-writing. Such a recital proves unforgettable, moreover, when artists such as Edith Mathis, Brigitte Fassbaender, Peter Schreier and Walter Berry sing these works accompanied by the sure touch of Erik Werba and Paul Schilhawsky at the keyboard. The four vocal soloists enjoyed a high reputation as *Lieder* singers and were at the peak of their vocal powers. Their clarity of enunciation and precise phrasing were matched by humour, charm, quickness of wit and a certain mischievousness that surely owes much to the comic roles they played on the opera stage.

When a concert falls late in the Festival programme it is likely to fall foul – as in this case – of an early departure by the international press. Anyway, the Austrian papers rated it highly. The *Wiener Zeitung* of 27 August wrote: "Erik Werba was joined at the piano by master *Lieder*



accompanist Paul Schilhawsky. Together they demonstrated vivid, rhythmically apt team spirit. The singers here attained an even closer unity, harmonizing their voices in sparkling purity. One sensed the love of music-

making, a musicianship in which everything is right: arcs of phrasing drawn carefully and yet resolutely clear, an abundance of declamatory resources. There were distinct contrasts between *piano* and *forte*, crescendos and

decrescendos were given their full weight. There was nothing, however, that sounded artificial in this joyful celebration of love. Pure *joie de vivre*, evident from the very first lines as much as from the music, was reflected in the faces of the singers, brightening the mood even more." The choice of these rare delights was warmly greeted by Gerhard Brunner in the August 27 edition of *Kurier*: "Whoever it was who had the glorious idea of combining these two song cycles in a single Festival concert should be praised to the skies, for the decline of bourgeois music culture has slowly but surely caused all these precious gems to be forgotten. One can sometimes hear the 'Liebeslieder' as a choral work, of course, but for a quartet of great singers – assuming one can find such a one – they are almost too lightweight." In the *Neue Kronen-Zeitung* of August 27, Viktor Reimann shows himself to be particularly taken by the *Liebeslieder-Walzer*, with generous praise for the high standard of the singing: "The cycle of these *Liebeslieder* waltzes brings us true gems, of a grace and vivacity that is capable of entrancing us and revealing the creator of great orchestral

works as a master songwriter too. The two male singers Schreier and Berry, who are Lieder singers of the first rank, were accompanied in the persons of Mathis and Fassbaender by two artists who are not yet so noted for their Lieder singing but were the equals of the two men. Brigitte Fassbaender in particular appealed to the audience with the warm timbre of her voice and the bittersweet charm of her appearance." The uniformly enthusiastic reaction of the audience was noted by Peter Cossé in the *Salzburger Nachrichten* of August 27: "The high art of the voice, emotional moderation, in a word: a restrained attitude all round, ensured that Brahms's op. 52 was not loaded with small-minded sentimental baggage as is so often the case. The series of Lieder recitals at this Festival ended on an entertaining and carefree note. The applause proved how willingly the audience had embraced this programme and the concomitant presence of first-rate singers."

Oswald Panagl

(Translation: Janet and Michael
Berridge, Berlin)

Salzburger Festspieldokumente

Liederabende

1956–65	Dietrich Fischer-Dieskau und Gerald Moore	C 339 050
1956	Schubert – Schwanengesang Schumann – Dichterliebe op. 48	
1957	Schubert	
1958	Brahms – Vier ernste Gesänge op. 121 u.a.	
1959	Schumann – Kerner-Lieder op. 35 · Liederkreis op. 39	
1960	Wolf – Goethe-Lieder	
1961	Wolf – Mörike-Lieder	
1962	Busoni · Mahler · Pfitzner · Strauss	
1963	Schubert	
1964	Brahms – Die schöne Magelone op. 33	
1965	Beethoven – Sechs Lieder op. 48 An die ferne Geliebte op. 98 · Goethe-Lieder	

Bonus-CD:

Wolf – Spanisches Liederbuch, Weltliche Lieder
Irmgard Seefried, Sopran · Erik Werba, Piano (1960)
Dietrich Fischer-Dieskau · Gerald Moore · Piano

1951–83	Mahler · Schumann · Martin – Orchesterlieder Fischer-Dieskau Furtwängler, Sawallisch, Mehta, Zender	C 336 931
---------	---	-----------

1953-63	Schubert · Wolf Schwarzkopf, Furtwängler, Moore	C 826 103
1956-2010	Richard Strauss Schwarzkopf · Della Casa · Seefried · Gedda Ludwig · Prey · Price · Schreier · Gruberova Norman · Mathis · Lipovšek · Zednik · von Stade Araiza · Hampson · Damrau · Volle	C 894 142
1956	Lully · Schumann · Brahms · Mozart · Ravel Boito · Verdi · Rossini · Gomes Siepi, Taubmann	C 744 071
1956	Schubert – Schwanengesang Schumann – Dichterliebe op. 48 Fischer-Dieskau, Moore	C 294 921
1956/59	Wolf – Italienisches Liederbuch Mörke-Lieder · Spanisches Liederbuch Seefried, Werba	C 614 031
1957	Schubert; Fischer-Dieskau, Moore	C 140 101
1957	Brahms · Schoeck · Ravel · Schubert · Strauss Wolf Della Casa; Sándor	C 799 091
1957	Mozart · Beethoven · Schubert Schumann · Wolf – Goethe-Lieder Seefried, Werba	C 297 921

1958	Brahms; Fischer-Dieskau, Moore	C 140 201
1958	Wolf – Italienisches Liederbuch Seefried, Fischer-Dieskau, Werba	C 220 901
1958–84	Mozart-Lieder Seefried, Hallstein, Donath, Schreier, Berry, Mathis, Gruberova Demus, Donath, Gage, Medjimorec, Werba	C 709 062
1959	Schumann; Fischer-Dieskau, Moore	C 140 301
1959	Piccini · Falconieri · Respighi · Pratella · Franck Debussy · Fauré · Glinka · Tschaikowsky Rimsky-Korsakow · Rachmaninow · Mussorgsky Schostakowitsch; Gedda, Werba	C 825 101
1959	Haydn · Händel · Rameau · Duparc · Fauré Simoneau, Werba	C 460 971
1960	Schumann – Frauenliebe und -leben · Brahms Seefried, Werba	C 398 951
1961	Wolf; Fischer-Dieskau, Moore	C 140 401
1963/68	Brahms · Mahler · Strauss · Pfitzner · Berg Ludwig, Werba	C 331 931

1964	Schubert – Lieder · Schwanengesang Prey, Moore	C 911 161
1965	Brahms; Bumbry, Glass	C 941 171
1965	Beethoven; Fischer-Dieskau, Moore	C 140 501
1965	Beethoven · Schubert Schumann – Dichterliebe Wunderlich, Giesen	C 432 961
1970	Brahms – Die schöne Magelone op. 33 Fischer-Dieskau, Richter	C 490 981
1970	Pfitzner · Strauss; Prey, Sawallisch	C 524 991
1972	Schubert · Hüttenbrenner; Janowitz, Gage	C 592 021
1975	Eichendorff-Lieder – Mendelssohn · Schumann Pfitzner · Walter · Schwarz-Schilling · Wolf Fischer-Dieskau, Sawallisch	C 185 891
1976	Mahler – Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ Fischer-Dieskau, Sawallisch	C 333 931
1977	Schubert; Fischer-Dieskau, Richter	C 334 931
1977	Schumann; Fassbaender, Werba	C 636 041

1978	Schubert · Britten · Fauré · Brahms Cotrubaş, Werba	C 492 981
1978	Schubert – Winterreise; Fischer-Dieskau, Pollini	C 884 131
1979	Mendelssohn · Wolf · Pfitzner · Mahler Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ Berry, Buchbinder	C 520 991
1979	Schubert; Fischer-Dieskau, Demus	C 529 001
1979	Dvořák – Zigeunermelodien op. 55 Beethoven – An die ferne Geliebte · Strauss Schreier, Werba	C 399 951
1980	Schubert · Mendelssohn Strauss – Sechs Lieder op. 68 Gruberova, Werba	C 635 041
1981	Massenet · Fauré · Tosti · Mompou · Turina de Falla · Cardillo · Lara · Puccini Carreras, Müller	C 871 121
1981	Prokofjew · Kodály · Dvořák · Mahler · Brahms Popp, Parsons	C 363 941
1984	Strauss · Wolf · Liszt · Tschaiowsky Ludwig, Werba	C 613 031

1986	Fauré · Strauss · Mahler · Copland · Ives Pasatieri · Canteloube · Schönberg von Stade, Katz	C 870 121
1987	Schubert · Brahms · Mussorgsky · Tschaiowsky Lipovšek, Leonskaja	C 776 082
1991	Strauss · Tschaiowsky · Wagner · Schönberg Norman, Levine	C 926 161
2001	I hear America singing Bernstein · Bridge · Castelnuovo-Tedesco Hindemith · Korngold · Naginski · Reutter · Rorem Vaughan Williams u.a.; Hampson, Rieger	C 707 062
2004	Thomas Hampson & Friends Dvořák · Grieg · Brahms · Farwell · Cadman MacDowell · Ives · Mahler Bonney, Breedt, Hampson, Zeppenfeld, Rieger	C 656 052
2005	Mahler · Berg · Zemlinsky · Wolf · Strauss Damrau, Lademann	C 702 061
2005	Verboten und verbannt – Mahler · Zemlinsky Schönberg · Berg u.a. Hampson, Rieger	C 708 061

