

18 maja tego roku skończyła się pewna epoka w dziejach muzycznego wykonawstwa. Wraz ze śmiercią jej najważniejszego przedstawiciela do historii przeszło ponad tysiąc płyt długogrających, a na nich 3000 pieśni, 59 oper i 117 oratoriów. Dietrich Fischer-Dieskau był głosem swoich czasów, który dziś bezpowrotnie żegnamy.

Maciej Łukasz Gołębiowski

# Dietrich Fischer-Dieskau

## – rozmowa, której nie było.



Sesja zdjęciowa  
dla Deutsche Grammophon,  
rok 2005.

Urodził się 28 maja 1925 roku w Berlinie jako Albert Dietrich Fischer, syn Alberta Fischera, dyrektora szkoły, i Teodory Klingelhoffer – nauczycielki. W 1934 roku ojciec dodał do nazwiska „Dieskau”, od nazwy rodu, z którego pochodziła jego matka i dla którego Bach napisał swoją „Kantatę chłopską”.

Czasy, w których przyszło żyć śpiewakowi, nie były łatwe. Jako dziecko przedrzeźniał z rówieśnikami chrapliwe przemówienia radiowe Hitlera i Goebbelsa, ale kilka lat później sam musiał się poddać ich rozkazom. Wysłany na front wschodni, 18-letni Dietrich opiekował się końmi i codziennie oglądał śmierć i zniszczenie. Później trafił do Włoch, gdzie na kilka tygodni przez kapitulacją Niemiec, został pojmany przez alianców. Spędził dwa lata w obozie jenieckim, by w 1947 roku wrócić do Niemiec. Dopiero wtedy mógł zacząć muzyczną karierę. Od tej pory szczęście go już nie opuszczało.

Choć nie podróżował wiele, znajdując w Europie dom i szczęście, miał wpływ na

sposób postrzegania niemieckiego repertuaru pieśniowego na całym świecie. Nikt przed nim nie śpiewał tak wspaniale Schuberta i zapewne nikt po nim już go tak nie zaśpiewa. Stał się punktem odniesienia; wykonawczym wzorcem dla takich cykli, jak choćby „Winterreise”, który zaśpiewał w karierze około 120 razy, a nagrał aż osmiokrotnie. Interesowało go w zasadzie wszystko. Od Bacha po Brittena i od Mozarta po Lutosławskiego. Z natury nieśmiały, przemógł lęk przed występami scenicznymi i udowodnił, że śpiewak specjalizujący się w pieśniach może być z powodzeniem obsadzany w operach.

Jego liryczny baryton znakomicie się wpisał w partie zarówno niemieckojęzyczne – Wagner, R. Strauss, Reimann, Berg – jak i włoskie – Puccini, Verdi. Występował z naj-świetniejszymi artystami tamtych czasów i z nimi nagrywał. Ta współpraca zaowocowała pomnikowymi realizacjami, które na zawsze zapisały się w historii fonografii.

Kończąc długą karierę koncertem noworocznym w 1993 roku, poświęcił się nowym pasjom – dyrygowaniu oraz nauczaniu młodych adeptów zawodu śpiewaka, a także malowaniu i pisaniu książek. Występował okazjonalnie w roli recytatora. Zapamiętamy go jako największego interpretatora pieśni, który pozostał skromnym i ciepłym człowiekiem. Był do tego rozbijającym szczery i rozmowny.

Wybrałem najciekawsze fragmenty wywiadów, których udzielił pod koniec życia. Powstała rozmowa, która w tej postaci nigdy nie miała miejsca. Wywiad, którego Dietrich Fischer-Dieskau już nigdy nie udzieli. Dziękując za pół wieku służby muzyce i publiczności, warto go zapamiętać nie tylko poprzez dźwięki, ale także słowa. Mądre i prawdziwe.

### Jak to się u pana zaczęło?

O ile wiem, pierwsze próby odbyłem jako dwulatek. Od rana do wieczora naśladowałem otaczające mnie głosy i dźwięki. Dziś

myślę, że ta dziecięca zabawa dała mojemu głosowi wyjątkową elastyczność. Dla śpiewaka zajmującego się repertuarem pieśniowym to kwestia podstawowa – umieć bez utraty własnej barwy charakteryzować różne postacie, nastroje; nadać poezji charakter. Jednak przełomowy moment nastąpił, kiedy matka zabrała mnie jako siedmiolatka na recital Emmi Leisner. Siedziałem w pierwszym rzędzie, wpatrzony w nią jak w obrazek i ona to zauważyła. Po koncercie poszliśmy do garderoby i usłyszałem prorocze słowa: „faktycznie, powinienś śpiewać”.

**Pański debiut artystyczny miał miejsce w dramatycznych okolicznościach, w ogarniętym wojną Berlinie.**

W 1943, po długich przygotowaniach, otrzymałem propozycję wystąpienia z recitalem w ratuszu Zehlendorfu na przedmieściach Berlina. Po raz pierwszy publicznie miałem zaśpiewać cały cykl „Winterreise” Schuberta. Tęgo dnia RAF przypuścił na miasto nalot dywanowy. Razem z 200 osobami z publiczności musiałem spędzić dwie i pół godziny w piwnicy, zanim rajd samolotów się skończył i mogliśmy kontynuować koncert. Pamiętam, że przerwany występ zacząłem od pieśni „Rueckblick” („Wspomnienie”), a więc niejako wspominaliśmy to, co udało się wcześniej skończyć.

**Czy dla pana, podobnie jak dla większości śpiewaków, Schubert jest centrum świata?**

Nie nazwałbym go punktem centralnym, ale na pewno najjaśniejszym. Oczywiście, są inni ważni kompozytorzy – Schumann, Brahms, Wolf i, rzecz jasna, na swój sposób, Beethoven, choć akurat dla niego pieśń była światem, w którym się z trudem odnajdował. Nie lubił pracować z tekstami. Niemniej robił to, bo ludzie lubili pieśni, a ich nuty sprzedawały się lepiej niż muzyka instrumentalna. Gdyby

sprawy potoczyły się inaczej, być może dziś mielibyśmy nawet opery typu „Makbet” czy „Faust” jego autorstwa. Nic z tego nie wyszło przez okupację Wiednia przez Napoleona.



**Pańskie interpretacje Schubertowskiego „Winterreise” różnią się na przestrzeni lat. Tak w samym dźwięku, jak i koncepcji utworu.**

Można to porównać do wieloletniego małżeństwa, wspólnego życia. Na początku kocha się kogoś namiętnie, głównie fizycznie. Potem stopniowo odkrywamy inne cechy tej osoby i to daje nam szczęście. Mnie z początku napędzało wszystko, co się działo wokół. Choćby to, kim był i co robił akompaniator. Podążałem krok w krok za tym, jak grała Hertha Klust. Podążałem też równie ufnie i grzecznie za Boehmem, który dyrygował wspólnie

przygotowywanym „Don Giovannim”. Ufałem ich ogromnej wiedzy i doświadczeniu, nie zastanawiając się nad własną koncepcją.

To się z biegiem lat zmieniło. Stopniowo to ja starałem się przekazywać młodszym własne doświadczenia. Jednocześnie bardzo

mi zależało, by pielegnować ciekawość i spontaniczność. Każdego wieczoru pragnąłem się dowiedzieć, co się wydarzy. Niektórzy krytycy pisali, że śpiewam, jakbym chciał w ten sposób kogoś uczyć. Bzdura! To ja się uczyłem. Każdy recital pieśni był dla mnie jak szkolna lekcja.

**Skoro już wspomnieli pan o krytykach, to jak wpłynęli na pańską karierę?**

Wcale. Było kilka przypadków, kiedy ktoś próbował mi za wszelką cenę udowodnić, co robię źle. Miałem na to prosty sposób. Wysyłałem takiemu redaktorowi odpowiednią stronę partytury bez jakiegokolwiek komentarza. My artyści sceniczni żyjemy w złudnym przekonaniu, że musimy się nurzać w tym, co dwa dni po koncercie wydrukują gazety. Problemy

zaczynają się wtedy, kiedy ktoś nie nauczy się odpowiednio szybko nie przejmować się tym, co przeczytał.

**Czytuje pan recenzje swoich wykonań?**

Zawsze. Nie wierzę nikomu, kto mówi, że nie czyta recenzji, choćby mnie nie wiem jak przekonywał. Każdy chce wiedzieć, jaka opinia o nim przeważa i co myślą ludzie, którzy na koncercie tak naprawdę nie byli.

**Ma pan opinię artysty racjonalnego, który ma wszystko ułożone i zaplanowane.**



Myślę, że to wynika ze sposobu, w jaki podchodzę do każdego wykonania, a więc, by oddać sprawiedliwość obu aspektom muzyki wokalne – dźwiękom i tekstowi. Nie znaczy to jednak, że wszystko robię absolutnie świadomie i przemyślane. To trochę jak z mówieniem. Gdy coś mówię, nie zastanawiam się nad każdym słowem. No chyba, że akurat jakiegoś zapomniałem, bo wiek robi swoje. Głos nie może być w każdej sekundzie nadzorowany przez rozum. Gdybym zaczął się zastanawiać, co się w danej chwili dzieje w moim gardle, nie wynikłoby z tego nic dobrego. Ważniejsze zawsze wydawało mi się zrozumienie wagi obu elementów połączonych w jedno. Muzyka i tekst muszą się stać częścią mnie, tak samo jak codzienny język, którym się posługuję.

**Nagrał pan w życiu niemal wszystko, co można nagrać.**

**Czy śpiewak powinien próbować w karierze wszystkiego?**

Należy mieć jakieś ograniczenia, zdawać sobie z nich sprawę. Sam też je miałem. Ograniczałem liczbę nagrań live i pokazywałem publiczności tylko część mojego repertuaru.

**Większość pana płyt świetnie się sprzedaje, ale nie wszystkie.**

**Z pieśniami Mozarta z Barenboimem przy fortepianie coś się nie udało?**

Łatwo to wyjaśnić. Większość pieśni Mozarta powstała dla wysokich, czasem bardzo wysokich głosów. Trudno je transponować niżej, by nadal dobrze brzmiały. Poza tym wiele tekstów jest trudnych do zaśpiewania.

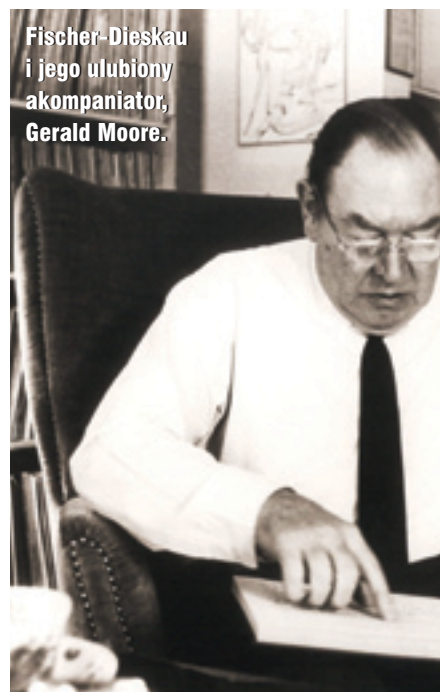


**Dietrich Fischer-Dieskau z ostatnią żoną, Julią Varady.**

Mozart, z całym szacunkiem dla jego geniuszu, nie był mistrzem komponowania pieśni. Do tego nasze nagranie powstało przy ogromnych trudnościach technicznych. Dostaliśmy ogromne studio w Londynie i spędziliśmy długie godziny, zanim udało się jako tako ustawić mikrofony.

**Jaka jest pańska opinia na temat dogmatyzmu Sergiu Celibidache? Uważa on, że nagrywanie zabija w muzyce spontaniczność chwili?**

Trudno odmówić Celibidache racji, ale to nie znaczy, że w nagraniach nie ma nic dobrego. Tu w zasadzie również chodzi o zatrzymanie chwili, tyle że tej w studiu. Poza tym wartość historiograficzna nagrań jest nie do przecenienia. Rozumiem negatywne opinie, ale sam nigdy nie nazwałbym ich zagrożeniem.



**Fischer-Dieskau i jego ulubiony akompaniator, Gerald Moore.**



**Artysta odbiera nagrodę Kulturellen Ehrenpreis, dowód najwyższego uznania władz miasta Monachium, rok 2008.**

**Miewał pan momenty kryzysu?**

Na szczęście, nigdy nic złego nie działo się z głosem. Stopniowo dojrzywał w sposób dla mnie praktycznie niezauważalny. Korzystałem z niego jak muzyk z instrumentu; nigdy też specjalnie o niego nie dbałem ani nie chroniłem.

Krytycznym problemem stały się natomiast zatoki. W latach 50. pojawiły się tam ropnie. Niewłaściwe leczenie spowodowało, że żyłem z ciągłym, nieznośnym bólem. Ponadto każdy wysoki lub głośno śpiewany dźwięk jeszcze ten ból nasilały. Operowano mnie kilkakrotnie. Dziś mógłbym się załamać, ale wtedy byłem młody, silny i przekonany, że dostałem od losu dar, który muszę dobrze wykorzystać.

**Czy to prawda, że nigdy nie wystąpił pan w nowojorskiej Metropolitan Opera?**

Tak i nawet jestem z tego zadowolony. Zarówno stary teatr, jak i jego nowa siedziba są zdecydowanie za duże. Nie można robić opery, kiedy już z dziesiątego rzędu postacie na scenie są widoczne niczym małe laleczki. W tak ogromnej przestrzeni niemożliwe staje się bliskie poznanie bohatera i dostrzeżenie szczegółów ekspresji, choćby mimiki twarzy. Mimo to, przyznaję, był moment, gdy o mało w Met nie zaśpiewałem. W połowie lat 50., po berlińskim spektaklu „Balu maskowego”, spotkałem się z Rudolfem Bingiem i zaśpiewałem dla niego. Powiedział: „Zaczekajmy może jeszcze kilka lat, nim do

nas przyjedziesz”. Później nic z tego i tak nie wyszło, bo każdy gościnny występ na nowojorskiej scenie wymagał mieszkania tam przez 3-4 miesiące. Miałem za dużo zobowiązań w Europie, żeby ot tak sobie wyjechać. Wolałem pozostać wierny moim dwóm ukochanym scenom – Monachium i Berlinowi. Tam czułem się jak w domu.

### W ogóle mało występował pan gościnnie...

A niby dlaczego miałbym? Gdy się na to decydowałem, zwykle kończyło się tak, jak kiedyś na przedstawieniu „Falstaffa” w Covent Garden. Moim poprzednikiem w inscenizacji Zefirellego był Geraint Evans. Wszystkie światła ustawione były pod niego. W efekcie całe przedstawienie reflektor oświetlał mój brzuch, a twarz pozostawała w cieniu. Moja żona może panu opowiedzieć więcej podobnych historii.

### Co pan myśli o wykonaniach historyzujących, które mają tzw. muzykę dawną przywrócić współczesnemu odbiorcy?

W niektórych przypadkach takie pomysły mają sens, ale nie należę do huraoptymistów. Pamiętam słowa, wypowiedziane kiedyś przez Furtwaenglera: „I przychodzi sobie taki młody nieopierzony dyrygent, który prowadzi ‘Eroicę’ Beethovena dwukrotnie szybciej niż było dotąd przyjęte, a potem przekonuje, że to jedyne właściwe tempo i inaczej się nie da”. Czuję dokładnie to samo, kiedy Richter i Rostropowicz grają „Sonatę wiolonczelową” op. 102 Beethovena z partytury zgodnie z oznaczeniami metronomicznymi. Prawdę mówiąc, większość ludzi nie byłaby w stanie zagrać tego tak szybko, bo brakuje im techniki. Tych dwóch technikę posiada, ale to wcale nie zmniejsza mojego cierpienia, gdy ich słucham. W tym całym świstaniu znajduję wyłącznie zniekształcenie oryginalnego dzieła.

### Czy jednak szybkie tempa nie zdejmują nieco patyny ze starej muzyki?

Muzyka nigdy nie nabiera patyny, jeśli słucha jej wrażliwe ucho i nie ma zna-

czenia, w jakiej wersji jest grana. Najważniejsze pozostaje dzieło. Interpretacja to sprawa drugoplanowa. Moc, którą niosą z sobą dźwięki, w zupełności wystarcza. Potrzebny jest tylko ktoś, kto potrafi odebrać przekaz w sposób czysty, wznosząc się ponad interpretację danego muzyka. Interpretację, która zawsze jest niedoskona-

rozwijać bez pomocy nauczycieli. Zbudował sobie z desek organy, które nie wydawały żadnego dźwięku, ale to mu nie było potrzebne. Wszystko słyszał w wyobraźni, naciskając tylko klawisze. Potem wziął kawałek drewna i zaczął wierzyć, że to wspaniałe skrzypce i tak to się zaczęło. Później w Berlinie został nauczycielem kontrapunktu.

Takich przykładów jest więcej. Dworzak był synem rzeźnika, u którego nikt o muzyce nie słyszał. Trzeba umieć wyróżnić kreatywność od odtwórczości. Kreatywni

ludzie widzą przed sobą nowe horyzonty. Odtwórcy polegają wyłącznie na indywidualnych zdolnościach, a ich edukacja nigdy się nie kończy.

### Czy jest coś, czego się pan obawia na emeryturze?

Nie chciałbym zostać zapomniany. Prawda jest taka, że ludzie, którzy najczęściej dokonali, mogą być najszybciej skazani na zapomnienie. Jestem wysokim mężczyzną i mój cień też jest długi. Mam nadzieję, że wystarczająco, by sięgnąć choć trochę w czas, kiedy już mnie tu nie będzie.

### O to proszę się nie martwić...



ła i niekompletna. Tylko ktoś taki zrozumie i doceni wszystkie struktury utworu i będzie umiał za nimi podążać.

### Jaka jest rola muzycznej edukacji w szkołach podstawowych? Przedmiot jest spychany na margines.

Te zmiany nie muszą oznaczać niczego złego. Weźmy dla przykładu niemieckiego kompozytora, niejakiego Zeltera. Był synem mistrza masonerii i wdowy po krawcu. Nikt z jego rodziny nie zajmował się muzyką. Nie miał 12 lat, gdy odkrył w sobie miłość do tej sztuki i zaczął się

### Wywiady, z których korzystałem:

„Opernwelt Jahrbuch” 1995, rozmawiał Stephan Moesch  
 „The Guardian”, 20.05.2005, rozmawiał Martin Kettle  
 „Fidelio Magazine”, 22.10.1996, rozmawiali Ortun Cramer i Stephan Marienfeld  
 „BBC Music Magazine”, lipiec 2005  
 „The Guardian”, 31 marca 2000, rozmawiał Stephen Moss