

Beata Kornatowska

Wspomnienia głosem pisane. O autobiografiach śpiewaków

W literackim eseju Güntera de Bruyna poświęconym autobiografii czytamy:

Opowiadający dokonuje pewnego okiełznania tego, co zamierza opowiedzieć, wtłacza to w formę, której wcześniej nie miało; decyduje o początku i zakończeniu, układa szczegóły [...] w wybranych przez siebie związkach, tak że nie są już tylko szczegółami, ale nabierają znaczenia, i określa punkty ciężkości¹.

Przy lekturze wspomnień znanych śpiewaków trudno oprzeć się wrażeniu, że przyszli na świat po to, żeby śpiewać. Już dobór wspomnień z dzieciństwa ma coś z myślenia magicznego: wydarzenia, spłoty okoliczności, spotkania – wszystko to prowadzi do rozwoju kariery muzycznej. Dalsze powtarzalne elementy tych wspomnień to: odkrycie predyspozycji wokalnych i woli podjęcia zawodu śpiewaka, rola nauczycieli śpiewu i mentorów (najczęściej dyrygentów), największe sukcesy i zdobywanie kolejnych szczytów – scen kluczowych dla świata muzycznego, pamiętne wpadki, kryzysy wokalne, podszyte rywalizacją relacje z kolegami, ciągle podleganie ocenie publiczności, krytyków i dyrygentów, myśli o konieczności zakończenia kariery, refleksje na temat doboru repertuaru, wykonawstwa i – generalnie – muzyki. W tle pojawiają się również wydarzenia z historii najnowszej, losy kraju i rodziny, kondycja instytucji muzycznych, uwarunkowania personalne.

Te uogólnione na podstawie sporej liczby tekstów z niemieckiego kręgu językowego² prawidłowości w organizowaniu wspomnień „głosem pisanych” chciałabym przedstawić na przykładzie wyróżniających się w mojej ocenie jakością autobiografii autorstwa ikon powojennej wokalistyki niemieckiej – Christy Ludwig *...und ich wäre so gern Primadonna gewesen. Erinnerungen* („...a tak chciałam być primadonną. Wspomnienia”)³ i Dietricha Fischer-Dieskau *Zeit eines Lebens. Auf Fahrtensuche* („Lata życia. W poszukiwaniu śladów”)⁴. Teksty te nie są dostępne w polskich przykładach, dlatego w ramach

¹ G. de Bruyn, *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*, Frankfurt am Main 1995, s. 67.

² Zanalizowałam pod tym kątem około trzydziestu tomów wspomnień śpiewaków, ich autorzy to: Theo Adam, Erna Berger, Inge Borkh, Mario Brell, Oskar Czerwenka, Anton Dermota, Gunther Emmerlich, Dietrich Fischer-Dieskau, Frieda Hempel, Hans Hotter, René Kollo, Lotte Lehmann, Frida Leider, Max Lorenz, Christa Ludwig, Ira Malaniuk, Martha Mödl, Hermann Prey, Thomas Quasthoff, Anneliese Rothenberger, Rudolf Schock, Peter Schreier, Anja Silja, Leo Slezak, Maria Stader, Rita Streich, Richard Tauber, Rudo Timper, Astrid Varnay.

³ Ch. Ludwig, *...und ich wäre so gern Primadonna gewesen. Erinnerungen*, Berlin 1994. Dalej w tekście cytaty z tego wydania podaję we własnym tłumaczeniu i oznaczam: ChL wraz z numerem strony.

⁴ D. Fischer-Dieskau, *Zeit eines Lebens. Auf Fahrtensuche*, Stuttgart 2000. Dalej w tekście cytaty z tego wydania podaję we własnym tłumaczeniu i oznaczam: DFD wraz z numerem strony.

analizy dokonują również przedstawienia treści, a tym samym najważniejszych wydarzeń z życia dwojga wyjątkowych artystów, których wspomnienia osadzone są w szerokim kontekście powojennego życia muzycznego.

Christa Ludwig⁵ (ur. 1928) to wybitna niemiecka mezzosopranistka, znana z występów operowych i pieśniowych, solistka Opery Wiedeńskiej z tytułem *Kammersängerin*, wieloletnia bywalczyni Metropolitan Opera, Opery Berlińskiej i Paryskiej oraz Festiwalu w Salzburgu. Jej długa kariera trwała od końca lat 40. aż do początku lat 90. ubiegłego wieku. Dietrich Fischer-Dieskau⁶ (ur. 1925), określany często w Niemczech jako głos stulecia, rozpoczął karierę wokalną w latach 40., a zakończył ją w 1992 roku. To nie tylko światowej sławy baryton, który w sposób decydujący wpłynął na powojenne kanony wykonawcze pieśni niemieckiej, ale również dyrygent, pisarz, malarz i nauczyciel.

Śpiewak to zawód, w którym głos – jego niepowtarzalna jakość oraz osiągnięta sprawność techniczna – decyduje o powodzeniu i rozwoju kariery⁷. Nie ma instrumentu, który byłby bardziej nierozzerwalnie związany ze swoim właścicielem. Daje to szczególnie przywilej bezpośredniego wyrażania emocji, a co za tym idzie poruszania słuchaczy, ale również dyskomfort niestabilności i nieprzewidywalności. Wszelkie wahania fizyczne, psychiczne i duchowe wpływają na głos. Z przekąsem często mówi się o wiecznie owiniętych szalami, unikających przeciągów, drżących o własne zdrowie śpiewakach. To zawód, w którym zdobyte doświadczenia i sukcesy, w przeciwieństwie do wielu innych specjalności, nie dają gwarancji długiego go wykonywania. Objawy zużycia materiału głosowego, a w przypadku kobiet również zmiany hormonalne okresu menopauzy, ograniczają termin przydatności głosów – często śpiewacy odchodzą na wokalną emeryturę już w wieku 45–50 lat. Ze względu na uwarunkowania fizyczne, a także krótki i intensywny okres kariery, zawód śpiewaka jest zajęciem absorbującym i determinującym tryb życia.

„Tak naprawdę ten zawód to nędzne niewolnictwo” – pisze Christa Ludwig.

– Tylko z zewnątrz wszystko wygląda na takie łatwe i godne pożądanja. Zaspypywani owcami i kwiatami, ale od początku z mieczem Damoklesa nad głową, bo od pewnego wieku nie ma się już tej werwy, głos już nie ma tego blasku, bo trzeba przestać śpiewać, i to właśnie wtedy, kiedy wreszcie wie się, o co w tym wszystkim chodzi, kiedy ma się w końcu doświadczenie, mądrość życiową (no mniejmy nadzieję!), wnika się głębiej w charaktery przedstawianych ról, ogarnia treść pieśni, poezji, z ich całą głębią... wtedy nie ma się już głosu! Czy to nie tragedia (ChL 20)?

Wspomnienia Christy Ludwig *...und ich wäre so gern Primadonna gewesen* ukazały się w ostatnim roku jej kariery scenicznej (1994) i doczekały się kilku wznowień oraz przekładu na język angielski⁸. Tytułowa, nieco przekorna tęsknota za

⁵ Por. Ludwig Christa, [w:] K. J. Kutsch, L. Riemens, *Großes Sängerlexikon*, t. 1–5, Bern–München 1999, t. 6, *Ergänzungen*, Bern–München 2000, s. 14847–14851.

⁶ Por. Fischer-Dieskau Dietrich, [w:] *Großes Sängerlexikon*, dz. cyt., s. 7663–7668.

⁷ Por. *Ogólne uwagi na temat higieny pracy głosem u śpiewaków*, [w:] M. Zalesska-Kręcicka, T. Kręcicki, E. Wierzbicka, *Głos i jego zaburzenia. Zagadnienia higieny i emisji głosu*, Wrocław 2004, s. 65–81.

⁸ Ch. Ludwig, *In my own voice. Memoirs*, New York 1999.

statusem primadonny nie mogła zostać zaspokojona, ponieważ najbardziej wirtuozowskie i wyraziste pod względem emocjonalnym role w operze tradycyjnie powierzane są głosom najwyższym – sopranom i tenorom, a Christa Ludwig śpiewała mezzosopranem.

Organizacja materiału oscyluje tu między ujęciem chronologicznym i tematycznym. W rozdziale zatytułowanym *Przecież nie napiszę książki* autorka przyznaje się do pisania dorywczego, pomiędzy przedstawieniami, podczas podróży, w hotelowych pokojach, z dużymi przerwami, co uniemożliwiło jej konsekwentne zaplanowanie i poprowadzenie narracji. Jednak asocjacyjne ujęcie tematu nie rozsadza chronologii, nie szkodzi jej, więcej – po przeczytaniu całości mamy wrażenie ogarnięcia tej kilkudziesięcioletniej kariery bez znużenia litanii sukcesów scenicznych, wykonywanych ról i występów, jak to zdarza się czasem w przypadku autobiografii artystycznych.

Gdyby chcieć ustalić motyw najczęściej przewijający się przez strony tych wspomnień, bez wahania wskazać można na lęk o głos. Świadomość braków technicznych w młodości, a później kruchości i nietrwałości własnego instrumentu, zmusza śpiewaczkę do mądrego gospodarowania siłami, świadomego dobierania repertuaru, wreszcie każe podporządkować całe życie kondycji własnego głosu.

Właściwie to autobiografia rozpięta między mówiącą donośnym głosem fizycznością, codziennym życiem „z głosem i dla głosu” a uniesieniami artystycznymi, będącymi w dużej mierze domeną ducha. W rozdziale *Czy trud się opłacił* Christa Ludwig pisze, że największą nagrodą w tym zawodzie jest

jedyne w swoim rodzaju uczucie wydawania dźwięku, słyszenia go, percepcji. To przyjemność czysto fizyczna o charakterze erotycznym, ale wyniesiona w sferę duchową (ChL 252).

Ścisłej chronologii Christa Ludwig przestrzega tylko we wspomnieniach z dzieciństwa i kilku pierwszych lat kariery wokalne. Powrót do lat dziecinnych ogranicza się do jednego niezbyt rozbudowanego rozdziału, który nie pozostawia jednak wątpliwości co do faktu, że było to dzieciństwo przesiąknięte teatrem i muzyką. Jest mowa o matce śpiewaczce⁹, która występowała w Teatrze w Akwizgranie pod dyktando młodego Herberta von Karajana, a potem porzuciła karierę, by zająć się domem; i o ojcu – śpiewaku, reżyserze, dyrektorem teatralnym¹⁰. Rodzice prowadzili szkołę śpiewu i wymowy, a Christa od najwcześniejszych lat przysłuchiwała się lekcjom, dzięki czemu już jako kilkuletnie dziecko знаła na pamięć klasyczny repertuar ćwiczeń dykcyjnych oraz wiele arii operowych. Spędzała dużo czasu w teatrze, w którym pracowali rodzice – na próbach, za kulisami, na przedstawieniach. Niemal na marginesie czytelnik uświadamia sobie, że były to lata władzy Hitlera i wojny prowadzonej

⁹ Eugenie Besalla-Ludwig (1899–1993). Por. *Besalla Eugenie*, [w:] *Großes Sängerlexikon*, dz. cyt., s. 1969–1970.

¹⁰ Anton Ludwig (1888–1957). Por. *Ludwig Anton*, [w:] *Großes Sängerlexikon*, dz. cyt., s. 14844–14846.

przez nazistowskie Niemcy. Po zamknięciu teatrów w 1944 roku, nalotach, utracie dachu nad głową i dobytku, rodzina Christy Ludwig przeniosła się na wieś. Ojciec, członek NSDAP, po kilku miesiącach od zakończenia wojny zde-nazyfikowany, powrócił do kierowania teatrem, a Christa zaczęła występować. Debiutowała na miarę czasów: na początku ubrana w sukienkę uszytą z flagi hitlerowskiej, śpiewała szlagiery dla żołnierzy amerykańskich w zamian za papierosy, później występowała na wyjazdowych koncertach firmowanych przez Teatr w Gießen. Już w 1946 roku uzyskała angaż w Operze Frankfurckiej i tam stawiała pierwsze kroki w zawodzie i samodzielnym życiu, naznaczonym powojenną biedą. Wkrótce dołączyła do niej matka, porzucona przez ojca dla młodej i zamożnej śpiewaczki. Wraz z tym pierwszym angażem w wieku osiemnastu lat Christa Ludwig wstąpiła w związek na dobre i złe ze swoim głosem, który zakończył się dopiero 48 lat później wraz z ostatnim występem.

W dalszej części wspomnień kluczem porządkującym materiał są osoby, zjawiska i miejsca życia muzycznego, którego śpiewaczka była częścią. I tak mamy wyraziste portrety trzech dyrygentów, legend scen światowych, jej najważniejszych mentorów: Karla Böhma, Herberta von Karajana i Leonarda Bernsteina. Najbardziej wszechstronny jest portret Herberta von Karajana. To w oczach Christy Ludwig nie tylko tytan dyrygentury, ale i człowiek nowoczesny i intrygujący: strojem, sposobem bycia, życiem prywatnym, obecnością w mediach, wszechstronnością w łączeniu obowiązków muzycznych i menadżerskich; słowem: powiew nowoczesności i luksusu w tradycyjnej instytucji operowej. W korowodzie postaci świata muzycznego pojawiają się także akompaniatorzy śpiewaczki: Erich Werba i Charles Spencer. Przy tej okazji Christa Ludwig dzieli się również refleksjami na temat optymalnego kształtu programu pieśniowego i trudności w odbiorze pieśni niemieckojęzycznej za granicą. Kolejni bohaterowie muzycznej epopei to reżyserzy operowi. Artystka współpracowała z największymi jej czasów: Wielandem Wagnerem, Günterem Rennertem i Otto Schenkiem. Szczególnie ciekawa i trudna była współpraca z wnukiem Ryszarda Wagnera w Bayreuth. Świadczy o tym przytoczona w książce korespondencja reżysera i śpiewaczki, ukazująca ich odmienne podejście do aktorstwa w teatrze operowym, ale i gotowość do ustępstw z obu stron, dla dobra ostatecznego efektu artystycznego. Nie zabrakło też krytycznej refleksji, która szczególnie aktualna jest teraz, w dobie teatru reżyserskiego, kiedy o kształcie przedstawień decydują już nie dzieło kompozytora i wizja artystyczna dyrektora muzycznego (jak to było za czasów scenicznej aktywności Christy Ludwig), ale chcący zaznaczyć swoją indywidualność, często kosztem tego dzieła, reżyserzy:

Reżyser operowy musi być muzykalny, umieć czytać nuty, nie powinien stać z librettem w rękę, nie wiedząc, kiedy muzyka daje śpiewakowi więcej lub mniej czasu na grę. Niestety są i tacy reżyserzy, którzy właściwie wcale nie lubią muzyki, w ten sposób powstają produkcje wbrew muzyce. Te uchodzą dziś za „nowoczesne” (ChL 96).

Ważnych postaci ze świata muzyki dotyczy rozdział zatytułowany nieco ironicznie *Kochani koledzy*. „Ze wszystkimi moimi kolegami i koleżankami miałam zawsze dobry kontakt z prostego powodu – bo nie miałam z nimi bliższego kontaktu” (ChL 148), pisze Ludwig. Przytacza różne przykłady złośliwości, których doświadczali znani śpiewacy, czy powszechnej udawanej troskliwości, służącej w rzeczywistości wzbudzeniu w koledze czy koleżance wąpliwości: „Czy dobrze się dzisiaj czujesz?” (ChL 150), „Ta orkiestra gra tak głośno, że cię nie słychać” (ChL 150). Tę legendarną już trudność we wzajemnych kontaktach – niektórzy określają teatry operowe jako gniazda os – Christa Ludwig tłumaczy niepewnością śpiewaków, lękiem o formę i głos, nadwrażliwością i obawą, jak wypada się na tle innych. Różne są strategie radzenia sobie z presją: złośliwość, kompulsywne mówienie o własnych sukcesach, kwestionowanie umiejętności kolegów.

W kalejdoskopie postaci z życia artystki pojawiają się również kobiece i męskie role, w które się wcielała. Christa Ludwig przedstawia ich kilkanaście, od postaci Carmen, przez role w operach Mozarta, Wagnera, po operę współczesną. Rozprawia się z ich charakterem, bliskim jej lub obcym, trudnościami technicznymi, jakich nastroczają, wspomina najciekawsze inscenizacje i przedstawienia.

Nie brak też we wspomnieniach refleksji o naturze relacji z publicznością, wymianie między artystą i słuchaczem:

Kiedy sztuka potrafi przemawiać z duszy do duszy, to znaczy to, co najlepsze i prawdziwe w człowieku do innego człowieka, wtedy sztuka jest koniecznością! I być może ten przepływ między duszami i ludźmi to najwspanialsze, co możemy osiągnąć w naszym życiu na ziemi (ChL 256).

Nakreślone z czułością są portrety kilkorga fanów w rozdziale *Pani Pollak i inni fani*. Najwierniejszą fanką Christy Ludwig była wiedeńska emerytka, pani Pollak, która odwiedzała śpiewaczkę w garderobie przed każdym wiedeńskim występem, jeździła za nią również do Paryża i Londynu i słynęła z tego, że zamawiając bilet na koncert, prosiła zawsze o miejsce „najtańsze i najlepsze” (ChL 206). Za szczyt, jak to mówiła, „swojej kariery” (ChL 207), uznała kilka dni spędzonych z Christą Ludwig i jej mężem w Paryżu.

Kilka rozdziałów poświęca Christa Ludwig swoim najbliższym: *Mój mąż Paul-Emile*, *Moja matka*, *Mój syn i jego matka*. Książka jest dedykowana pamięci zmarłej w 1993 roku matki, a jej postać odmalowana w sposób wielowarstwowy – jako najważniejszej nauczycielki, towarzyszkę życia i opiekuńki kariery wielkiej śpiewaczki, ale i osoby, która po odejściu męża żyje właściwie życiem córki i do końca broni się przed przecięciem łączącej je pepowiny. Przejmujący swą szczerością jest opis gaśnięcia matki i pożegnania z nią.

Śpiewaczka dopuszcza najbliższych do głosu, przeglądając się w nakreślonych przez nich portretach. Wiele mówi tytuł krótkiego tekstu jej syna z pierwszego małżeństwa, Wolfganga Berry’ego, *Między papierem i gwizdem* i drugiego męża Paul-Emile Deibera – *Moja milcząca żona*. Christa Ludwig w dni przedstawień w ogóle nie mówiła, nie odzywała się do bliskich, porozumiewała się

z nimi za pomocą kartki papieru i gwizdów — chyba ten właśnie fakt najdosadniej uświadamia stopień jej poświęcenia dla zawodu. O naturze związków i małżeństw śpiewaków ze śpiewakami, a także o losie małżonków śpiewaków („Mój Boże! Biedni, żal mi ich wszystkich!”, ChL 163) mówi rozdział *Małżeństwa śpiewaków*.

W rozdziale *Dialog z moim głosem* Christa Ludwig wspomina o powszechnej u śpiewaków schizofrenii, która przejawia się pytaniem zadawanym sobie zaraz po przebudzeniu: ja czuję się dobrze, ale jak czuje się mój głos? W tym dialogu to głos jest postacią dominującą, jego wymagania są na pierwszym planie, a jego niezadowolenie towarzyszy Chrście Ludwig przez całe życie:

Dalem ci do zrozumienia, że to ty masz mi służyć, a nie odwrotnie! Wprawdzie dostałaś mnie w darze, ale to ty zostaś moją służącą! Zawładnąłem tobą i całym twoim życiem. Musiałaś być mi posłuszna! To ja grałem pierwsze skrzypce, rozkapryszony, nieobliczalny, wrażliwy! Kiedy próbowałaś mnie sobie podporządkować, to ci się odpłacałem i już! Byłem obrzęknięty albo zmęczony i nie pozwalałem sobą śpiewać! Nauczyłem cię obchodzić się ze mną jak z jajkiem i pytać mnie, czy w ogóle chcę śpiewać! (ChL 259)

Rozbudowany wątek narracji oplata się wokół instytucji muzycznych. Możemy dzięki temu prześledzić ich powolne podnoszenie się po wojnie, stopniową odbudowę, poprawę warunków technicznych, wzrastanie ku świetności. Christa Ludwig sięga wspomnieniem za kulisy Opery Wiedeńskiej, Berlińskiej, Paryskiej, Metropolitan w Nowym Jorku, Festiwalu w Salzburgu oraz najważniejszych sal koncertowych Europy. Wspomina trudne warunki powojenne, stan garderób i toalet, ale i kameralny charakter, przyjazność administracji i zapach pudru unoszący się w starych budynkach. Ciekawym przyczynkiem do historii mentalności jest charakterystyka zespołów i porównanie specyfiki pracy w Operze Wiedeńskiej, Berlińskiej, Paryskiej i Metropolitan. Mowa jest również o zmianie w studiach nagraniowych (przejście od wielotygodniowych sesji do nagrywania w pośpiechu, dla wielkich nazwisk na okładkach), o menadżerach, dziennikarzach i klace, która domaga się opłat od artystów.

Autorka rozprawia się także z mitem primadonny, która powinna co roku być bohaterką siedmiu sukcesów i siedmiu skandali (to drugie o wiele trudniejsze), ma najlepiej wyposażoną garderobę, a czasem wolno jej nawet występować we własnym kostiumie nie pasującym do inscenizacji. Wspomina histeryczne nieraz zachowania gwiazd przed premierami w Nowym Jorku. Nie przemilcza też dość powszechnej opinii o pozostawiającej wiele do życzenia inteligencji śpiewaków. W rozdziale zatytułowanym *Ci głupi śpiewacy* mówi o ograniczonej aktywności pozaartystycznej, ciągłym zaabsorbowaniu przygotowywanym właśnie repertuarem, kondycją własnego ciała i głosu, optymalnym przygotowaniem go do wieczornego występu. Sama również przejawia pewną nieumiejętność ogarniania świata poza tym muzycznym — zastanawiająco marginalnie i nieudolnie wypada próba refleksji nad latami wojny, a próby szerszego oglądu świata nie wychodzą poza ogólnikowe i powierzchowne stwierdzenia o znaczeniu tolerancji. Kilkakrotnie zrezygnowana przyznaje

„umiem tylko śpiewać”, a i próby określenia własnych zainteresowań ograniczają się do drobnych refleksji na temat prac domowych i robótek ręcznych, by w końcu zamknąć się stwierdzeniem: „Właściwie nie mam hobby” (ChL 145).

Najwięcej informacji o klasztorным niemal charakterze życia Christy Ludwig dostarczają rozdziały *Dzień z życia śpiewaczki* i *Podróże*. Dominuje tu milczenie i samotność, spędzanie czasu przy hotelowym oknie, przed telewizorem, z książką. Wszystko – zarówno jedzenie, jak i aktywność (bardzo ograniczona) oraz wypoczynek – jest podporządkowane uzyskaniu jak najlepszej formy głosu wieczorem. Nie ma mowy o zwiedzaniu, z podróży zagranicznych pozostaje jedynie mgliste wspomnienie sal, w których się śpiewało i reakcji publiczności.

Christa Ludwig nie przemilcza swoich kłopotów z głosem, jego ograniczoną wytrzymałością, jak też błędnych wyborów repertuarowych. Długie wywody poświęcone są zaufanym i odwiedzanym z przypadku lekarzom foniatrom, w Wiedniu, Berlinie i Nowym Jorku, powiernikom i najważniejszym doradcom wokalistów. W rozdziale *Wielki kryzys* wspomina trudne dwa lata mikrowylewów w fałdach głosowych, które wymuszały wielomiesięczne przerwy w śpiewaniu i stawiały pod znakiem zapytania dalszą karierę. Na własnym przykładzie porusza temat tabu – wpływ zmian hormonalnych związanych z menopauzą na głos¹¹. Nie ukrywa też okresowej podatności na przesady, wiarę w horoskopy i zaklinanie rzeczywistości.

Swoimi wspomnieniami Christa Ludwig odbrażawia karierę wokalną. Pokazuje „pot, krew i łzy”, opowiada historię niemal zakonnego życia, złożonego w ofierze na ołtarzu pięknego głosu. Na każdym kroku podkreśla kruchość istnienia scenicznego, dostarczając przy okazji również kompendium wiedzy o życiu muzycznym Europy po II wojnie światowej aż po lata 90.

Swoje zejście ze sceny opisuje jako moment uwolnienia do prawdziwego życia:

15 grudnia 1994 roku byłam tak szczęśliwa, że jestem wolna, że biegałam po Wiedniu bez szalika i nakrycia głowy w śnieżycy: Chciałam się w końcu przeziębic bez ciągłej troski o głos, mieć katar, ale nic takiego nie nastąpiło! To cudowne uczucie, biec bosymi stopami przez ogród a potem rano skrzeczeć bez troski jak wrona! Już nie muszę w kółko pakować i rozpakowywać walizek, przesiadywać na lotniskach, mogę patrzeć, jak rozkwitają kwiaty w moim ogrodzie, mogę troszczyć się o moją rodzinę, mogę mówić, ile chcę – mój Boże, jak pięknie! [...] po prostu żyć (ChL 17).

Dwa lata wcześniej niż Christa Ludwig karierę wokalną zakończył niemiecki baryton Dietrich Fischer-Dieskau, który jest autorem dwóch książek wspomnieniowych. Pierwsza z nich, *Nachklang. Ansichten und Erinnerungen* („Echa. Poglądy i wspomnienia”)¹², ukazała się w 1987 roku. To świadectwo niezwykle intensywnej działalności artystycznej autora, korowód najważniejszych wydażeń, miejsc i postaci, przeplatany ogólnymi refleksjami na temat sztuki. Biograf

¹¹ Na temat chorób głosu i wpływu zmian hormonalnych na głos por. M. Zalesska-Kręcicka, T. Kręcicki, E. Wierzbicka, dz. cyt., s. 99–106, 113–124.

¹² D. Fischer-Dieskau, *Nachklang. Ansichten und Erinnerungen*, Stuttgart 1987.

i przyjaciel śpiewaka, Hans A. Neunzig, określa *Nachklang* jako „tkankę historii, które razem dają obraz jego życia”¹³. W napisanych już po zakończeniu kariery wokalne wspomnieniach *Zeit eines Lebens. Auf Fahrtensuche*, które z uwagi na bardziej refleksyjny charakter będą przedmiotem niniejszych rozważań, Dietrich Fischer-Dieskau stawia sobie natomiast cel „scalenia własnego życia z perspektywy czasu” (DFD 8). We wstępie przyznaje, że jak dotąd nie dane mu było przyrzeć się swojemu życiu jako całości, zaś kariera wokalisty oznaczała konieczność ciągłego sprawdzania się w praktyce, zdobywania się na odwagę publicznego występu, pokonywania lęków z tym związanych. Mówi o „ucieczce do przodu” (DFD 8), „wirze wody i ognia” (DFD 8):

Trzeba było z opanowaniem patrzeć na konkretne zlecenie i uświadamiać sobie za każdym razem nową postać strachu, by mogła stać się napędem, produktywnym wyzwaczem (DFD 8).

Charakterystyczną cechą pisarstwa wspomnieniowego Fischer-Dieskaua jest fragmentaryczność, którą uważa za cechę naturalną dla śpiewaka pieśniowego, żyjącego miłością do małych form. Jeden z krytyków dopatruje się w *Zeit eines Lebens* analogii do cyklu pieśni *Podróż zimowa* Franza Schuberta, wykonywane go wielokrotnie przez Dietricha Fischer-Dieskaua w ciągu kariery wokalne:

Tok myślenia jest tu irytująco bezładny, wzniosłe gesty przeplatają się z głęboką rezygnacją: To emocjonalna postawa z *Podróży zimowej*. Nigdy nie była dla Fischer-Dieskaua dziełem z przeszłości, a już z pewnością nie dziełem o cierpieniu miłosnym, lecz niezmiennym medium jego spojrzenia na świat¹⁴.

Wspomnienia zostały spisane w ciągu mniej więcej roku od poważnego złamania nogi, które wymagało długiej rekonwalescencji, do progu 75. urodzin. Składają się ze wstępu, w którym Dietrich Fischer-Dieskau relacjonuje swój wypadek i okres rekonwalescencji oraz opowiada o motywacjach pisania wspomnień, części *Życie jako projekt*, obejmującej wydarzenia mniej więcej do roku 1968/69, i części *Życie jako próba*, poświęconej latom późniejszym.

W obrazie dzieciństwa, jaki wyłania się z tych wspomnień, na plan pierwszy wysuwają się jednoznaczne predyspozycje wokalne, aktorskie i artystyczne dość poza tym wyobcowanego dziecka. Funkcję pomostu przy nawiązywaniu kontaktów z innymi dziećmi pełni teatr lalkowy z dykty. Do ulubionych zabaw należy naśladowanie odgłosów z otoczenia i z radia oraz odgrywanie historii mitologicznych, w których najchętniej wciela się w bohaterów pięknie umiających. Od siódmego roku życia Dietrich zbiera płyty gramofonowe (głównie repertuar pieśniowy) i uczy się grać na fortepianie. Kiedy nauczycielka nie może okiełznać klasy na lekcji muzyki, prosi go, żeby grał. W szkole zgłasza się chętnie do czytania na głos. Lubi wycinać obrazki ze starych książek i komponować je

¹³ H. A. Neunzig, *Dietrich Fischer-Dieskau. Eine Biographie*, Stuttgart 1995, s. 7.

¹⁴ P. Uehling, *Darsteller der enttäuschten Jugend. Als Liedsänger ein Ereignis: Dietrich Fischer-Dieskau wird 80 Jahre alt*, „Berliner Zeitung” 28 Mai 2005, dostęp on-line: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2005/0528/feuilleton/0005/index.html>, odczyt: (30.01.2010).

w kolaże. Próbuje pisać dramaty. Z sentymentem wspomina kurs w szkole, poświęcony muzyce Ryszarda Wagnera¹⁵. Pierwsze kieszonkowe przeznacza na wizytę w kinie. Z pietyzmem przechowuje w pamięci pochwałę opiekuna w przedszkolu, że śpiewa jak anioł, i zazdrosną uwagę szkolnego kolegi, że chciałby grać na fortepianie tak jak on.

Poza tym różni się od swoich rówieśników. Jest najsłabszy z ćwiczeń fizycznych, które wraz z wybuchem II wojny światowej stają się najważniejszym przedmiotem w szkole, bierze nawet korepetycje. Źle znosi życie w grupie. Z weekendowego zgrupowania *Hitlerjugend* zostaje przywieziony do domu nieprzytomny, chory na ciężką gripę. Pamięta tylko przemoknięte namioty, wrzask opiekunów i bójki rówieśników. Dwukrotnie musi rysować drzewo genealogiczne swojej rodziny, w dowód aryjskiego pochodzenia¹⁶. W szkole się nudzi. Braki w wykształceniu będzie musiał nadrabiać z dużym wysiłkiem po wojnie. W 1937 roku jego ojciec umiera na zapalenie płuc. Starszy brat jest zazdrosny o faworyzowanie najmłodszego przez matkę, średni, niepełnosprawny fizycznie i umysłowo, zostaje uznany za *lebensunwertes Leben* i odebrany rodzinie w czasie wojny, wkrótce potem umiera. Matka w czasie wojny jest zajęta udzielaniem korepetycji. Poczucie wyobcowania i nieadekwatności, a także jednoznaczne zainteresowania sprawiają, że Dietrich ucieka od codzienności wojennej w sztukę:

wkrótce nie było już potężniejszego pragnienia w duszy chłopca niż życzenie, by przenieść się do czarodziejskiego świata opery i być innym, niepodobnym do innych, żyć jako ktoś szczególny (DFD 49).

Chodzi na koncerty do filharmonii, słucha wielkich wykonawców tego okresu (m.in. dyrygentów Wilhelma Furtwänglera i Hansa Knappertsbuscha), ale i wykonań przeciętnych, które każą mu myśleć, że on zrobiłby to lepiej. Dopiero po wojnie uświadamia sobie luki w grywanym wtedy repertuarze – brak muzyki Feliksa Mendelssohna czy Gustawa Mahlera.

W 1943 roku rozpoczyna studia wokalne, szybko jednak zostaje wcielony do wojska. We wspomnieniach przywołuje obrazy z czasów wojny: zaciemnianie okien, częste naloty na Berlin (w 1943 roku jego debiutacki koncert, podczas którego wykonywał cykl *Podróż zimowa* Schuberta, został przerwany przez nalot i wznowiony po dwugodzinnej przerwie), zbombardowanie domu, kłopoty aprowizacyjne, powszechne przemilczanie okrucieństw wojny prowadzonej przez Niemców, żołnierskie buty powodujące otwarte rany, mdłości pod wpływem zapachu oleju podczas czyszczenia broni, niechęć do męskich rozmów

¹⁵ W toku swoich późniejszych rozważań Dietrich Fischer-Dieskau wskazuje na ambiwalentne uczucia, jakie może budzić postać kompozytora.

¹⁶ Mowa jest również o poglądach politycznych w rodzinie. Ojciec Dietricha Fischer-Dieskaua, nauczyciel i dyrektor szkoły, w 1933 roku głosował na NSDAP, twierdząc, że Niemcy potrzebują silnej władzy. Artysta wspomina, że zetknął się w swoim otoczeniu z postawą antysemityzmu, która była typowa dla wyższej warstwy mieszczańskiej. Jednocześnie współpracowano, przyjaźniono się z Żydami i nikt nie zastanawiał się nad ich pochodzeniem, byli częścią społeczności. Przyznaje się do bezradności w obliczu okrucieństw wojny i wspomina moment trafienia do obozu jenieckiego we Włoszech, kiedy jęńcom niemieckim odczytano przesłanie Tomasza Manna do narodu niemieckiego, z którego on sam wtedy niewiele rozumiał.

w koszarach, poczucie utraty godności pod wpływem wojskowej tresury, zapadnięcie się w sobie, psychiczne odgrodzenie się od otoczenia. Nic jednak nie jest w stanie zachwiać fundamentami jego postawy życiowej – nadziei na ratunek nadal upatruje w sztuce. W wojsku przyjmuje strategię nierzucania się w oczy, jego celem jest pozostanie w stopniu szeregowca. W maju 1945 roku odczuwa ulgę, że nie musi już biegać w przebraniu, które wydawało mu się śmieszne i obce, że będzie mógł wykorzystać swój czas na mniej nieużyteczne sprawy. W koszarach próbuje po nocach czytać Hölderlina i Nietzschego, jednak lekturę uniemożliwiają zmęczenie i otępienie. W obozie jenieckim kilka razy występuje przed kilkutysięczną grupą słuchaczy z repertuarem pieśni bez akompaniamentu. Stojąc na drewnianej skrzynce wypełnionej piaskiem, śpiewa wszystko, co przychodzi mu na myśl. Śpiewa też w obozowym chórze, prowadzonym przez księdza. Wykorzystuje każdą okazję, by spróbować sił jako śpiewak, recytator, akompaniator, aktor.

Również w późniejszym okresie życia w trudnych sytuacjach, na przykład po śmierci pierwszej żony Irmel przy porodzie ich trzeciego syna, zwraca się po ratunek do muzyki:

Muzyka, nawet gdy tylko biernie słuchana, była nadal w stanie wyrwać mnie z kłopotliwej melancholii, tak że otwierały się przede mną nowe sfery (DFD 211);

Gdzież miałbym przedstawić mój wewnętrzny dysonans i rozpacz jeśli nie w muzyce (DFD 124).

We wspomnieniach dotyczących okresu powojennego, od powrotu do domu jesienią 1947 roku, Dietrich Fischer-Dieskau wskazuje na rolę swojego pokolenia w kształtowaniu życia muzycznego – żadne wcześniej ani później nie wydarło w Niemczech w tak młodym wieku aż tak wielkiego wpływu na kulturę. Wspomina błyskawiczny rozwój kariery, spogląda z pewną trwogą na swoje kalendarze koncertowe lat powojennych, wypełnione po brzegi terminami. Jego z natury poważne podejście do muzyki nie pozwala mu cieszyć się koncertami domowymi, odbywającymi się w ocalałych willach. Ironicznie opisuje ich publiczność jako zainteresowaną nie tyle muzyką, ile oferowanym po koncercie bufetem. Píše o nieobecności wielu wybitnych żydowskich artystów na scenach niemieckich i swoim liście otwartym, apelu o uszanowanie woli Artura Rubinsteina, który odmawiał występów w Niemczech. Wspomina swoje pierwsze kroki na scenie operowej i tournée z Deutsche Oper w roku 1963, 1967, 1970 po Japonii, w której pozytywnie zaskoczyła go publiczność, przychodząca po autografy z przestudiowanymi przed koncertem partyturami. Przywołuje swój debiut w 1949 roku w Titania-Palast w berlińskiej dzielnicy Steglitz, kolejki po bilety i kaszlącą, nieobytą jeszcze berlińską publiczność. Wymienia zaszczyty występów przy otwieraniu odbudowanych i nowych świątyń sztuki: Deutsche Oper Berlin, Münchner Nationaltheater, Royal Festival Hall London, Berliner Philharmonie, Leipziger Neuer Gewandhausaal, oraz zabiegi o zwiększenie zasięgu działalności Deutsche Oper i przejawy solidarności z życiem muzycznym Berlina Zachodniego, płynące z Republiki Federalnej. Dominujący nastrój

wspomnień z pierwszych lat kariery to zachłyśnięcie się muzyką i światem: „Świat oznaczał wówczas dla mnie stan nierzeczywistego szczęścia, rodzaj euforii” (DFD 110). Przywołuje z sentymentem atmosferę festiwalu w Salzburgu w latach 50., wspólną radość muzyków i słuchaczy. Wspomina też trudny debiut w Stanach Zjednoczonych w 1954 roku, trzydziestogodzinny lot, uciążliwe wywiady, przyjęcia, pytania fanów, występy w salach gimnastycznych i stajniach dla naiwnej publiczności, ale również zachwyt komfortem, jaki go otaczał, wówczas w Niemczech jeszcze nieosiągalnym, oraz publicznością i akustyką Carnegie Hall. Wśród szczególnie cennych wspomnień przechowuje występ w Izraelu, gdzie śpiewał jako pierwszy artysta niemiecki, jak również udział w prawykonaniu *War Requiem* Benjamina Brittena. Wymienia projekty nagraniowe o niespotykanym, leksykograficznym wręcz charakterze, jak nagranie wszystkich pieśni na głos męski Franza Schuberta i Ryszarda Straussa. Nie brak też wśród tych wspomnień portretów muzyków – dyrygentów: Ferencza Fritsaya, Karla Böhma, Karla Richtera; akompaniatorów: Geralda More’a, autora wspomnień o znamiennym tytule *Am I too loud?*, i Maurizia Polliniego, wirtuoza, który swoją interpretacją *Winterreise* zmusił Dietricha Fischer-Dieskaua do akompaniowania sobie śpiewem; reżyserów operowych i teatralnych: Petera Steina, Güntera Rennerta, Wielanda Wagnera; wreszcie kompozytorów: Ryszarda Wagnera, Franza Schuberta, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ryszarda Straussa.

Wśród postaci przewijających się przez karty książki są również kobiety jego życia. Wspomina między innymi pierwszą miłość Irmę, rówieśniczkę jedenastoletkę, która zachwyciła go talentami artystycznymi, i żonę Irmel, którą stracił przy porodzie trzeciego syna. Sporo uwagi poświęca Julii Vrady, śpiewaczce, którą spotkał w 1973 roku w Monachium na próbie *Płaszcz* Pucciniego i która została jego żoną. Mówiąc o właściwym sobie chłódzie, podatności na złe nastroje i deficycie radości, wyznaje:

Żadna z tych rzeczy nie może obowiązywać we wspólnocie z tą prostopadłą i energiczną kobietą, która jest mi niezrównaną partnerką również w pracy, której miłość odwzajemniam miłością i za której ciepło próbuję dziękować ciepłem (DFD 211).

Z nutką ironii opisuje histeryczne wielbicielki, które potrafiły nachodzić go po operacji w szpitalnej sali czy zastawiać schody do mieszkania w Salzburgu wannami pełnymi lilii.

Gdy mowa o specyfice życia sławnego śpiewaka, na plan pierwszy wysuwają się: konieczność życia „na walizkach” i konfrontacji ze swoim wyglądem („Mężczyźni nigdy nie są tak śmieszni, jak kiedy stoją przed lustrem u krawca. [...] Szeroki wielki facet z perkatym nosem przed lustrem” (DFD 90–91)), metody zapewnienia sobie spokojnego snu w hotelach, przygotowania do koncertu (lekkie posiłki, popołudniowa drzemka, długie rozśpiewanie, nastrój radośnego oczekiwania), potrzeba samotności po koncercie. Sporo uwagi poświęca Fischer-Dieskau zagadnieniom dyscypliny, samokontroli i odpowiedzialności

wobec kompozytora. Wspomina o rezygnacji z „normalnych odmian ludzkiego szczęścia” (DFD 141).

Co zaskakuje w tych wspomnieniach chyba najbardziej, to fakt, że owiany legendą, otoczony nimbem nieustających sukcesów artysta, jawi się tutaj jako wyobcowany i niezrozumiany przez świat. Mimo zdystansowanego, często posługującego się narracją w trzeciej osobie wywodu, uderza stopień bolesności krytyki w oczach śpiewaka. Wspomina o „poczuciu bycia zwalczanym”, „rodzaju manii prześladowczej” (DFD 133), której nie przeciwdziała świadomość, że ostre pióra krytyków wymierzone są również w innych artystów. Drażni go kwestionowanie jego analitycznego podejścia do muzyki i powracające posądzania o manieryzm: „Zarzut deklamatorskiego patosu czy nadmiernej przewagi słowa, ilekroć o nim czytam, nie trafia mi do przekonania” (DFD 192–193). Przyznaje się do potrzeby dementowania wypowiedzi krytyków i jednocześnie świadomości, że nie ma to sensu. Dostarcza jednoznacznie negatywnego portretu krytyki muzycznej. Według niego powinna przede wszystkim rejestrować wydarzenia i powstrzymać się od wyroków, tymczasem zawsze jest wypowiedzią wartościującą, rzadko za, najczęściej przeciw. Krytyków muzycznych przedstawia jako niedoszlých muzyków, frustratów, którzy odgrywiają się za swoje niepowodzenia na artystach, podejmujących ryzyko każdym swoim występem. Podkreśla, że często zdarzają się wzajemnie sobie zaprzeczające recenzje z tych samych wydarzeń i że ocena krytyki muzycznej jest subiektywna, zależy bowiem od nastroju krytyka, miejsca zajmowanego na danym koncercie, preferencji repertuarowych i stylistycznych, związanych z jego temperamentem. Wszelkie próby racjonalizowania krytyki i wezwania, by się nią nie przejmować, wypadają tu nieprzekonująco w konfrontacji z ogromem żalów wypełniających wiele stron tej książki. Przekonująco brzmi jedynie przepojone czarnym humorem stwierdzenie: „We wspomnieniach pośmiertnych na szczęście nie będę już musiał przyjmować do wiadomości tych bzdur produkowanych przez krytyków” (DFD 193).

Zaskakująco pesymistycznie wypada diagnoza dotycząca współczesnej kultury i życia muzycznego. Dietrich Fischer-Dieskau wyraźnie nie odnajduje się w nowych czasach. Krytykuje radiostacje grające hity muzyki poważnej oraz składanki z przebojami muzyki klasycznej, które miały pomóc pozyskać dla niej nowych słuchaczy, ale nie spełniły swojej funkcji. Narzeka na dyktat techniki, fascynację przemysłu muzycznego wzmocnieniem najwyższych i najniższych częstotliwości i uwypuklaniem różnic między *forte* i *piano*, na wyparcie oryginalnego brzmienia z nagrań. Uskarża się na zanikanie estetycznego myślenia o teatrze. Najdroższe inscenizacje ostatnich 25 lat to według niego czysta drwina z teatru i opery, dystansowanie się od wystawianych dzieł. Usuwa się wszelkie związki historyczne, unika rekwizytów z epoki, przywdziewa się kostium współczesny, dopuszcza się skrótów wypaczających treść i zmian w tekście, żeby tylko przyciągnąć widzów.

Zdystansowany i głęboko pesymistyczny, jeśli chodzi o stan kultury, jawi się Dietrich Fischer-Dieskau w swoich wspomnieniach jako człowiek zakorzeniony kulturowo w wieku XIX. „Zawsze czułem się jak ktoś obcy w swoich

czasach" (DFD 157), wyznaje. Można przypuszczać, że kulturą XIX wieku nasiąkł już w domu rodzinnym. Jego rodzice (był późnym dzieckiem) nie uczestniczyli w życiu Berlina lat 20., lecz kultywowali najbliższe im wcześniejsze wzorce. Na plan pierwszy wysuwa się w tym kontekście atencja dla dwóch postaci: Franza Schuberta i Johanna Wolfganga Goethego. Dietrich Fischer-Dieskau z sentymentem wspomina, że w roku urodzin jego dziadka żyli jeszcze Beethoven, Schubert i Goethe. Uważa, że zapoznanie się z wszystkimi pieśniami Schuberta wystarczy, by zetknąć się z najważniejszymi zasadami kompozycji, sam zaś zawdzięcza im umiejętność kształtowania frazy, jej wyważania, rozkładania akcentów. Dlatego pozostaje wierny Schubertowi¹⁷: „Kiedy tylko szukam poznania, otuchy czy po prostu szczęścia w muzyce, zwracam się do niego" (DFD 196).

W postaci *Wilhelma Meistra* z powieści Goethego¹⁸ odnajduje siebie w młodych latach, wykluczonego z kontaktu z wielkim światem, tęskniącego, by się w nim sprawdzić. Z zapalem obala mit o niemuzikalności Goethego. Na podstawie jego korespondencji z Carlem Friedrichem Zelterem¹⁹ pisze o jego grze na fortepianie, wiolonczeli, flecie, próbach kompozytorskich, znajomości historii muzyki, koncertach domowych w Weimarze, pielgrzymkach muzyków do jego domu. Podkreśla, że nie ma drugiego poety, który wpłynąłby na historię muzyki równie mocno jak Goethe, a gatunek pieśni z towarzyszeniem fortepianu bez niego z pewnością nie osiągnąłby takiego stopnia rozwoju. Bawi go nawet myśl, że swoim śpiewem może byłby w stanie zachęcić poetę do twórczości Schuberta, do której ten odnosił się sceptycznie:

Gdy w programie były pieśni Schuberta do słów Goethego, często przychodziło mi na myśl, czy Goethe, mimo wszelkich nowości stylistycznych, byłby w stanie pojąć, jakie wymiary otwierała przed jego wierszami muzyka Schuberta, gdyby usłyszał ją za moim pośrednictwem (DFD 196).

Sam swoje zadanie jako artysty dostrzega w przypominaniu ludziom o ideałach estetycznych odchodzących w zapomnienie. Identyfikuje się z definicją piękna według Kanta, podkreślając jednocześnie swoje oddanie repertuarowi klasycyzmu: „Dbalem o nowości, starałem się dotrzymywać kroku czasom, ale miarą pozostawała zawsze muzyka mistrzów" (DFD 194). Chce, by wykonawcy byli dla słuchaczy jak piękne idee, które urzeczywistniają się na moment w trakcie występu. Za największe szczęście artysty postrzega relację z innymi wykonawcami i publicznością: „Uczucie bycia ważnym dla kogoś innego jest ponad wszelką wdzięczność, którą nas obdarzają, jest jednocześnie fascynacją i spełnieniem" (DFD 240).

¹⁷ Uchodzi za jednego z najwybitniejszych znawców twórczości pieśniowej kompozytora, a jego monografia *Franz Schubert und seine Lieder* była wielokrotnie wznawiana.

¹⁸ Johannowi Wolfgangowi Goethemu poświęcona jest z kolei książka Dietricha Fischer-Dieskaui *Goethe als Intendant*.

¹⁹ Carl Friedrich Zelter (1758–1832), niemiecki kompozytor, dyrygent i nauczyciel muzyki, założyciel *Liedertafel* – pierwszego w historii Niemiec chóru męskiego, dyrektor Sing-Akademie Berlin, wśród jego uczniów byli m.in. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Otto Nikołai, Carl Loewe. Z Goethem łączyła go długoletnia przyjaźń, ich korespondencja trwała ponad 30 lat.

W 1982 roku Dietrich Fischer-Dieskau zszedł ze sceny operowej, a w 1992 roku zakończył również koncertowanie. Powraca myślami do czasów kariery dzięki nagraniom, przyznaje się, że brak mu kontaktów ze słuchaczami. Odczuwa lęk przed byciem niepotrzebnym: „Ale co się stanie, kiedy pewnego nieodległego dnia będę za stary, kiedy nie będę już pożądanym towarem, kiedy wokół mnie zapadnie cisza” (DFD 140)? Konfrontowany z ogromem własnych dokonań, m.in. z dyskografią (539 stron)²⁰, próbuje skupić się na teraźniejszości:

Rok moich 75. urodzin wymaga rzeczy, które są sprzeczne z moim usposobieniem. Zatrzymanie się i spoglądanie wstecz może i mają w sobie coś dobrego, ale spojrzenie na to, co było dotąd, nie może doprowadzić do paraliżu. Chwila obecna wypełniona życiem powinna zatriumfować nad spiżową przeszłością. [...] Czuje się już jak cienka skóra nad górą wspomnień. Cokolwiek się stanie, gdy ta skóra pęknie, i tak wypełnia mnie wdzięczność i to wystarczy (DFD 246).

Przy całej odmienności dróg artystycznych oraz sposobów postrzegania życia muzycznego i własnej kariery, wspomnienia Christy Ludwig i Dietricha Fischer-Dieskaua spotykają się w zasadniczej kwestii. Uderza tu mianowicie poczucie kruchości, niestabilności jako składowa kondycji artysty śpiewaka. W przypadku Christy Ludwig przybiera ono postać odmienianego przez wszystkie przypadki i determinującego niemal klasztorny tryb życia lęku o głos, u Dietricha Fischer-Dieskaua – podatności na zranienie przez krytykę: „Publiczne wyjawianie najmniejszych nawet słabostek własnej konstytucji, niczym chorych miejsc poranionego starego drzewa to los, który sami sobie wybraliśmy” (DFD 133–134).

W ton tych rozważań doskonale wpisuje się fragment eseju Ingeborg Bachmann *Die wunderliche Musik*²¹ poświęcony śpiewakom. W metaforycznych obrazach oddaje on esencję ich kondycji:

Ubóstwiani śpiewacy! Skazani na zaprogramowane życie w metropoliach i na prowincjach muzyki; od aplauzu opuchnięte fałdy głosowe; od gwizdów sparaliżowane języki; wystawieni na każdy podmuch powietrza bohaterowie i złoczyńcy; niezdolne do miłości pod wpływem każdej chrypy sopranu dramatyczne i subretki!

Za pieśń kochani i za pieśń odrzucani śpiewacy...!²²

²⁰ M. Wolf, *Dietrich Fischer-Dieskau. Verzeichnis der Tonaufnahmen*, Tutzing 2000.

²¹ *Ta dziwna muzyka*.

²² I. Bachmann, *Die wunderliche Musik*, [w:] *Werke 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*, wydawcy: Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München 1993, s. 50.

Summary

Beata Kornatowska

Memories sung in words – singers' autobiographies

The article *Memories sung in words – singers' autobiographies* aims at identifying main topics and patterns present in autobiographical writings of classical singers. Discovering of vocal talent and musicality, desire to become a singer, role of voice teachers and mentors (conductors, stage directors etc.), highlights of the career, fears and failures, vocal crises, dealing with criticism and negative judgements, daily routines aimed on vocal fitness, balancing private and professional life, cultural and historical background – all these aspects are discussed here on two remarkable examples: ... *und ich wäre so gern Primadonna gewesen. Erinnerungen* (Berlin 1994, English: *In My Own Voice. Memoirs*. New York 2009) by Christa Ludwig, one of the greatest mezzo-sopranos of postwar opera, and *Zeit eines Lebens. Auf Fährten Suche* (Stuttgart 2000) by Dietrich Fischer-Dieskau, one of the most famous *Lieder* performers, often called in Germany 'the voice of the 20th century'. Verbalizing the universe of their artistic and life experience they both express the essence of being a classical singer: 'The singing profession is slavery! It only looks easy and enviable from the outside. You are showered with bravas and blossoms [...], but from the beginning the sword of Damocles always hangs over your head. After a certain age you no longer have the ease, and your voice is no longer as radiant. Indeed, you must stop singing just at the time when you finally know what singing is all about' (Christa Ludwig, *In My Own Voice. Memoirs*).