

10.18132/LFZE.2022.8

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

SZÍNE ÉS FONÁKJA –

DIETRICH FISCHER-DIESKAU

OPERA VILÁGA

ÓKOVÁCS SZILVESZTER

TÉMAVEZETŐ: MELÁTH ANDREA DLA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

I. Tartalomjegyzék

1. Operai fókuszú életrajz
2. A „Zwischenfach” kódében
3. Dietrich Fischer-Dieskau operavilága
4. Színpadi szerepek és felvételeik
 - 4.1 Mozart: Don Giovanni – A címszereplő
 - 4.2 Mozart: Figaro lakodalma – A csapatjátékos
 - 4.3 Verdi: Macbeth – Termékeny tévedés
 - 4.4 Verdi: Falstaff – Járatlan utakon
 - 4.5 Wagner: Tannhäuser – Ziccer és Bayreuth
 - 4.7 Strauss: Az árnyék nélküli asszony – Misszió
 - 4.8 Strauss: Arabella – Közérdekű szerelem
5. Összegzés
6. Bibliográfia
7. Függelék
 - 7.1 Fischer-Dieskau operafelvételei és szerepei kronológia szerint (1948-1997)
 - 7.2 Fischer-Dieskau operafelvételei és szerepei a zeneszerzők tükrében (1948-1997)

II. Köszönetnyilvánítások

A Dietrich Fischer-Dieskau operaművészetének árnyalt bemutatását célul kitűző dolgozat megírására történő felkészülés – valójában több évtizednyi gyűjtői szenvedély, afféle „észrevétlen” kutatómunka – szempontjából a legnagyobb köszönet családomnak, illetve mindenkori utastársaimnak, szólista kollégáknak jár, akik elviselték a felvételeket összegyűjteni kívánó letörhetetlen kedv okozta állandó lemezbolti órákat, könyvtári várakozásokat – és az indokolhatatlannak tetsző költségeket. Szakmai oldalról fontosak voltak számomra néhai professzorom, Keönch Boldizsár megerősítései, az ő műveltsége és derűje éveken át ösztönözhetett a Fischer-Dieskau által számomra felszínre hozott művek, s velük együtt az énekes és az énekés mélyebb ismeretére is.

Köszönöm témavezetőmnek, Meláth Andreának és a Zeneakadémia doktor iskolája énekművész tagjának, Halmai Katalinnak is megértő és segítő szándékú hozzáállását, amellyel lehetővé és gördülékennyé tették egy speciális élethelyzetben és időtáblával létező hallgatónak az inspiratív közegben megvalósuló fokozatszerzést. Hálás vagyok Marton Évának és Batta Andrásnak nemcsak opponensi szerepükért, de azért is, hogy hosszú évek óta terelgetik operai és zeneesztétikai érzékemet jól eltalált, tapasztalatból fakadó, illetve operatörténetileg kiérlelt mondatokkal, amelyek emlékezetesek maradnak. Köszönöm Füstös Kata készséges, minden tárgykörre kiterjedő felvilágosításait is.

Hálás vagyok utóbbi másfél évtizedem kizárólagos zongorapartnerének, Cs. Nagy Ildikónak, aki szintén nem kicsi saját szakmai terhei mellett mint mindig, most is mindkét, a fokozatszerzés során szükséges hangversenyszereplésem során értő és a művek iránt őszintén rajongó hangszeres kíséretet biztosított számomra.

Végezetül nagy szeretettel gondolok a Zeneakadémia könyvtárának oszlopos munkatársára, Gádor Ágnesre, akit még egyetemi éveim alatt ismerhettem meg, és aki egészen biztosan nálam is jobban és részletgazdagabban ismeri közös hősünk, Dietrich Fischer-Dieskau művészetét.

Ókovács Szilveszter
Szödliget, 2022. április 26.

III. Bevezetés

Fischer-Dieskau nagy dalénekes, de operához bár ne nyúlt volna. Vajon mennyi igazság van ezen – időnként mintha irigynek, óhajtottnak is tűnő – állításban?

A mai daléneklés stílusa, a szövegértelmezés korszerűsége elképzelhetetlen lenne Fischer-Dieskau példája és tanítása nélkül.¹

A nagy tekintélyű és valóban jelentős intendáns, *Nikolaus Bächler* nyilatkozta ezt, akinek müncheni színháza volt az énekes egyik² otthona, és akinek operai laudációt illene tenni saját székéből még akkor is, ha Dietrich Fischer-Dieskau időnként dalesteket ugyanúgy adott a Max-Joseph-Platzon – viszont csaknem negyedszázadon át bariton főszerepek egész sorát vitte ott sikerre. Még afféle álmát, a már Verdi és Britten által is kószolgatott, ám meg nem valósított operatervet, a shakespeare-i *Lear* adaptálását³ is ott valósította meg, tulajdonképpen második anyaszínházában.

Bächler a fősodorba áll Fischer-Dieskau 2012 májusi halálának időpontjában a maga nekrológjával. Pedig az ikonikus művész (nagyon) nem csak dalénekes volt. Mert miközben tudjuk, hogy más volument követel egy nagy színház és egy méretes zenekar áténeklése, számos példa van arra is, amikor az énekhang csengése, ún. fókuszáltsága, világos színe plasztikus szövegmondással társulva ugyanúgy eljut a nézőkhöz, miként hangnagybirtokosok vocéja. Ami pedig a színpadi fellépést, a művész hanggi adottságon túli eszköztárát illeti, vagy magát a muzikalitást: nos, ezekből éppenséggel többet is követel a dalénekesi pódium, utóbbi erényből egészen biztosan.

Vizsgáljuk meg ezért jelen dolgozat kényelmes keretei között, hogy a legnagyobb dalénekes operaművészete önmaga kultuszát rombolta-e és csalódást okozhatott-e kortárs nézőinek, mai hallgatóinak? Vagy talán még az is lehet, hogy többre jutna az operavilág, ha dalprogramokon edződött, a kis történetekkel is valamit kezdeni tudó, egész estét felépíteni képes művészek közül többen merészkednének operaszínpadra? Jónéhány énekes esetében jogos ez a hatásvizsgálat: nemcsak Elisabeth Schwarzkopf, de a közelmúltból akár Kiri Te Kanawa is megérdemelné. Azonban, ha valakivel kezdeni illik és kell is egy efféle

¹ 2012 májusában, Fischer-Dieskau halálakor

² Első anyaszínháza 1948-tól valójában a berlini Állami Operaház, de életkora és pályája előrehaladtával sokkal inkább tette át németországi operai működésének súlypontját Münchenbe, ahol 1959-től 1982-ig énekelt színpadi operaszerepeket

³ Aribert Reimann operája, a bemutató 1978. július 9-én volt a Bajor Állami Operában

összehasonlítást, holtában is esztétikai és szakmai „élve boncolást”, az bizonyosan a nagy német bariton, de inkább művész, polihisztor: Dietrich Fischer-Dieskau.

Az ő struktúrákat kereső, összefüggéseket kutató előadói hozzáállása odasegítheti az utókort és a terebélyes operai kaliberű hanggal születetteket is az elemzések készre terített asztalához, amelyet a nagy énekes terített meg számukra, hogy úgy mondjam, ingyen és szívből. Ezügyben egy konkrét gondolatmenetet, működési képletet is elcsíphetünk a Fischer-Dieskau-i szövegelemzésről az énekes saját Brahms-könyvét bevezető esszéjéből:

Szöveg és zene kapcsolatának feszültsége gyakran megkönnyíti a mű értelmezését is. Rendkívül helytelen az a gyakorta idézett megállapítás, hogy egy dal a szövegéből értelmezhető. Az ilyen felfogás (...) a költői szavak díszítményévé fokozza le a zenét.⁴

És mivel benne tisztelhetjük a világ mindeddig legtöbbet rögzített és kiadványszámban is legnagyobb palettán megjelentetett művészet – az ilyen előadót érdemes csak igazán gyűjteni (vagy ambiciózusan reménytelen) –, idefér még egy megállapítás attól a Monika Wolftól is, aki 1999-től nemcsak a Mester weboldalát szerkesztette, de szert tehetett az Aranykönyvre (később még említem. Tehát Monika Wolf szerint:

Dietrich Fischer-Dieskau úgy használta a lemezek és hanghordozók sorát mint médiumot, ahogy eddig még senki más énekes sem a művek rögzítésének történetében. Különösen Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Mahler, Wolf és mások dalait vette fel szinte enciklopédikus formában. A következő generációk nem kerülhetik el e példamutató felvételeket, de azok szaporítását, újraalkotását sem.⁵

De be kell még vallanom előbb valami személyeset az indíttatásról. Az olaszok Teatro Lirico néven emlegetik operaházaikat: hadd kezdjem hát én is e teátrális műfajjal és egy különös, mert introvertált exhibicionizmustól hajtott művésszel kapcsolatos dolgozatomat lírai pillanattal. Tulajdonképpen fausti volt ez a saját nézőpontomból – el is vakított –, és egészen máig, míg e sorokat rovom, még ha nem is éppen úgy, mint Wagner, de másfajta „nélkülözésben és szorongattatásban”, sokadszor is át meg átélem azt az estét.

A veszprémi Csermák Antal Zeneiskola épületét januári hó borította, a körülötte elterülő Lenin-ligetet ugyancsak, az utcalámpák fénye beesett az első emeleti tanári szoba ablakain. Sötét volt kinn és benn is. Első mesterem, a harmincas bariton Ötvös Károly már

⁴ Dietrich Fischer-Dieskau: *Johannes Brahms – Élet és dalok* (Berlin, Propyläen Verlag, 2006) 12. old.

⁵ Monika Wolf: *Dietrich Fischer-Dieskau Diskographie* (Norderstedt, Books on demand, 2005) 7. old.

hazaballagott, de nekem, harmadikos gimnazista éneknövendéknek meghagyta, hogy íme, erről a lemezről hallgassam meg a 7. számú dalt. És azt hozzam majd órára legközelebb. Mire felocsúdtam, egy NDK gyártmányú Eterna-lemez volt a kezemben, ő pedig belökött a már elhagyott, kiürült tanáriba, ott a lemezjátszó, oldjam meg.

A dal, amelyet kerestünk, az *Auf dem Flusse* címet viselte, saját sorozatának nem épp legkönnyebb, sőt, inkább az igazán nehezebbek közül való epizódja. Amikor a lassú, csupaszon kopogó, megfagyott előjátékot Jörg Demus zongorája a korongról játszani kezdte, gondoltam egyet, és lekapcsoltam a villanyt. A kinti havas táj tökéletesen festette alá a dal és a ciklus, a *Winterreise* (Téli utazás) hangulatát, és megszólalt egy definiálhatatlan hangfajú művész: „*Der du so lustig rauschtest / Du heller, wilder Fluss...*”. Férfihang, de nem tenor és nem bariton, illetve hol ez, hol az, mikor milyen színre van szükség, s eközben a regisztereket mégis egynemű színárnyalatban tartja. Az ablakba ömlő sápadt sárga fényben kibogarásztam a nevet: „Dietrich Fischer-Dieskau”. Már nem tudom pontosan, melyik napot mutatta a januári naptár akkor, 1987-ben, de az biztos, hogy onnantól fogva nem akartam jogi egyetemre jelentkezni, és már csak ímmel-ámmal fűjtam a harsonát a zenekarban vagy fogtam a basszusgitárt meg a mikrofont funky együttesünkben. Csakis énekelni, úgy, mint ő, innen már ezt akartam – és pontosan tíz évvel később a Zeneakadémia nagytermében, Schubert születésének 200. évfordulóján diplomázhattam. Természetesen a *Téli utazással*... Ha a Jóisten és a doktor iskola hozzásegít, fáradozásaim végén ugyanezzel a művel hajthatok fejet éppen tíz éve halott mesterem előtt.

Mert Dietrich Fischer-Dieskau nemcsak ebben az évtizedben vezette kezem, hangom, tekintetem, hanem egészen 2012 májusi haláláig. Saját születési havában hunyt el, „*Im wunderschönen Monat Mai...*”, ahogy annyiszor és oly különböző gyönyörűséggel dalolta immár a schumanni *Dichterliebe* bevezető sorával. És ez így már 25 esztendő, kerek negyedszázad az ő bővületében.

Nemcsak az énektanárom lett, hanem ugyanígy, virtuálisan a zenetörténet profeszorum is. Sőt, amikor már könyveihez is hozzáfértem, az igényesség és az őszinteség nevű, nem létező tantárgyak oktatója is. És mindez nincs, ha nem leszek azon nyomban, 17 évesen kitartó gyűjtője. A veszprémi megyei könyvtár bakelitjeinek kazettákra másolásával kezdtem, a Bartók Rádió adásait, összeállításait magnóra vettem, ez lett a folytatás. Amint a CD-formátum elérhetővé lett, a Deutsche Grammophon, az EMI, a Decca és a Philips lemezeit próbáltam elcsípni külföldi turnékon, és amikor már pontosan tudtam is, mit keresek – pl. a Bielefelder katalógus bibliapapíráról vagy még később Monika Wolf adattáraiból –, képes

volt egy-egy ritka kalózfelvétel akár holmi alsó-ausztriai élelmiszeráruház CD-turkálójának alján megvárni könyékig próbafúró intuitív karomat...

Nagyjából húsz év után már könnyű volt felmérni, hogy a belefektetett munka nyomán minden bizonnyal a világ legnagyobb Fischer-Dieskau lemezgyűjteménye az enyém. Pedig kimondatlanul, felcímkeztelenül rengeteg efféle kollekció van: ha akkor, 1987-ben a megyei könyvtárban tíznél több bakelitet találhattam – emlékszem, köztük a Decca kiadásában *Don Carlost* és *Parsifalt*, tehát Angliából vásárolt darabokat is –, akkor minden európai és az európai kultúrával élénk kapcsolatot tartó más kontinensbéli ország hasonló városaiban ugyanúgy lehetett minimum ennyi, s ez a becslés már sok ezer kisebb-nagyobb „gyűjteményt” jelenthet, a magángyűjtőkről nem is szólva – pedig, mint magamról is tudom, ők a legkeményebbek.⁶ Nem szabad elfelejteni, hogy még ma is igaz a mondat: Dietrich Fischer-Dieskau a világ legtöbbet rögzített művésze. Számítás kérdése, mekkora a mennyiség, hisz bakelitkorongban vagy CD-korongban, de kiadványban is számolhatunk, talán az első többet mond el, hisz a másik esetben a 23 korongra csordultig felvett Schubert összes férfidalt akkor egyetlen kiadványnak kellene számolni, és eltakarná a lényegét. Mindenesetre mintegy 800 CD- és DVD-korongról beszélhetünk, ezek felkutatása és összegyűjtése pedig ma sem egyszerű, mert a népszerű fájlmegosztókra ugyan sok minden felkerült, de épp a különlegességekre nem figyelnek, a metaadatok hiányossága miatt a keresés is korlátos, és jogi megkötések miatt nem kevés felvétel el is tűnt a nyilvánosság elől – de nem előlem, 20-30 évvel ezelőtt.

Ez a dolgozat nem tud úgy megszületni, hogy személyes történetemet vissza ne tükrözze, ezért hadd tegyek még egy rövid személyes kitérőt, amely – mint majd kiderül – éppen, hogy integráns része az invokációnak.

A Dietrich Fischer-Dieskau művészete és a klasszikus éneklés iránt feléledt kíváncsiságom ugyanis minden, kvázi „közös” utunkba került értékre ráragadt. Nemcsak Schubertre (utóbb a nyilvánvaló ciklusokon túl még kifejezett Goethe-tematikájú dalestanyagot is megtanultam és énekeltem), nemcsak Wilhelm Müllerre (a *Winterreisét* később versben fordítottam le), nemcsak Jörg Demusra (ritka szólófelvételeit is vásároltam, hallgattam), de még a kiadóvállalatra, a Deutsche Grammophonra is (Emil Berliner életéről és a ma már piacvezető cég történetéről is vaskos kötetet vettem, nagy kedvvel böngésztem).

⁶ Egy angol lapban megjelent karikatúra szerint az éppen szétköltöző házaspár a közös „fischerdieskauin” veszekszik. Később láttam ennek amerikai verzióját is, amikor váláskor megosztják a DFD-gyűjteményüket, de kritikusok azzal is viccelődtek, hogy miként kezdjenek az adott év „100 legjobb Fischer-Dieskau lemezének” taglalásához. És azt is érdemes felidézni, hogy a népszerű mozifilm címszereplője, *A tehetséges Mr. Ripley* (Matt Damon) is DFD-lemezeket rejteget kofferjában.

Ahogy sokan nevezték a Bayreuthban ráragadt becenévvel: FiDi-vel utazni különösen onnan esett jól, amikor tudomást szerzett rólam, és ezt az érzést nem kívánom eltagadni még a maga tényének jelentéktelenségében sem.

1993 nyarán ugyanis levelet írtam neki. A címet véletlenül láttam meg egy könyvesbolti *Ki kicsodában*, a róla szóló szócikk végén egészen egyszerűen ott állt: Berlin, Lindenallee 22.⁷ Gyakorlatilag úgy jártam, mint egy Mary Kunz Goldman nevű hölgy.⁸ Levelet írtam szeretett énekesemnek, és egy kölcsönvett Polaroid géppel le is fényképeztettem magam a szőnyegen, Fischer-Dieskau CD-k társaságában. Mint másodéves zeneakadémista azt kértem tőle a mából visszatekintve talán szenttelenül is, hogy ha van számomra néhány lemeze, küldje el azokat, mert innen, Magyarországról nehezen elérhetők a kiadványok, és az is igaz, hogy addigra minden ösztöndíjam, honoráriumom elköltöttem már rájuk. Hiába volt nulla esélye annak, hogy a közel hetvenéves német világsztár kapcsolatba lépjen egy magyar diákkal, a levél elment. El is lefeledkeztem róla, amikor postai értesítést kaptam. A hivatalban egy nagy csomag várt, és mivel Zalakarosról adták fel, ráadásul postafordultával érkezett, arra végképp nem gondoltam volna, kitől és mi tárul majd elém. Ugyanis odabenn húsz különböző CD és néhány LP lapult, közöttük olyanok – pl. az összes Beethoven-dal kései stúdiófelvétele Hartmut Höll kíséretével, japán kiadásban –, amelyeknek akkor még a létezéséről sem tudtam. De ami talán még többet ért számomra, egy kis levél és egy autogramos fénykép. „*This is all I can afford*” írta Fischer-Dieskau, és felesleges ragozni, hogy egy internet nélküli, sokkal nehezebb kapcsolatteremtési formák között létező korban mekkora örömet szerzett és mennyi támogatást adott a csomag, amelyben buzdító sorok is voltak.

(És hadd jegyezzem meg, hogy még az is előrevitt, ami nem sikerült: lelkes válaszként azonnal egy kottát kértem tőle, méghozzá az 1991-es Philips-összkiadás egyik rejtve maradt gyöngyszemének, *A kairói lúd* c. Mozart-töredéknek a kiegészített változatáról, amely utolsó „teljes” operafelvétele volt Fischer-Dieskaunak. A kért kotta nyilván a lemezóriás tulajdonában állt, házi zenetudósukkal, Erik Smith-szel erre az alkalomra

⁷ A berlini Charlottenburg városrész sarki villaépületét a neves expresszionista építész Luckhardt testvérpár tervezte 1922-ben. Sigmund Freund fia után a tulajdonos a Buchtal család lett, ők a házat valamelyest átépítették, majd a nácik alatt elvesztették zsidó származásuk miatt. A háború után Fischer-Dieskau bérelt benne szobát, majd 1958-tól több lépésben az egész házat megvásárolta, és itt élt haláláig, 2012-ig – bajorországi háza mellett. Örökösei 2015-ben eladták az épületet, belsejét és bejáratát is teljesen átalakították, már nem lehet ráismerni a hosszúkás nappalira, amelyben Fischer-Dieskau vetített képes és lemezekkel illusztrált exkluzív baráti előadásai évtizedekig zajlottak zenetudomány tárgyában. A Villa Buchtal ma magánház, kertjének végébe apartmanházat húztak fel. 2022 tavaszán bejutottam az épületbe, lakója a ház történetéről és – mások mellett – a közel 50 éven át tartó ottani Fischer-Dieskau éráról szóló kiadvánnyal ajándékozott meg.

⁸ https://buffalonews.com/news/touched-by-voice-of-fischer-dieskau/article_76565c88-624c-5783-879d-c76a26e739da.html

egészítették ki a fragmentet, így az énekes nem adhatta át nekem, viszont így magamnak kellett később nekiállnom, fordítanom és analizálnom, és ebből született két Mozart-fragmentumnak az összeillesztése, 2019 tavaszán, bő 25 évvel később az OPERA Eiffel Műhelyházát nyitó előadás anyaga⁹.) Ennyit az elején Dietrich Fischer-Dieskau ambíciókeltő jelenlétéről, jelen nem létéről.

Levelém elküldésekor, 1993 nyarán Fischer-Dieskau már visszavonult az énekléstől. Előszeretettel beszélt arról – pl. *Bruno Monsaingeon*nak is az *Őszi utazás* c. filmben –, hogy az énekes kétszer hal meg. Először a hangja, s csak később ő maga, fizikai valójában is. A sokak által maximalistának gondolt, ám valójában csak a zenei felkészülés fázisát ide értő énekes idegenkedett az előadások mesterkéeltségétől, kiterveltségétől. *Gerald Moore*, a híres zongorakísérő visszaemlékezése szerint nagy Schubert-projektükben nemigen vettek fel kettőnél többször egy-egy dalt, gyakran pedig az első take-et meg is tartották, mert Fischer-Dieskau számára fontos volt a spontaneitás, pláne a stúdióban – és mert nagyon kevésszer is hibázott.

Mindezt azért idézem, mert megtervezettnek tűnt visszavonulása, miközben mégsem volt az. Régóta foglalkoztatta a gondolat, zavarta saját teljesítményromlása, megbotránkoztatták színpadi alkotók (általában rendezők) a felkészületlenségükkel, és az operai/társadalmi közeg is erősen megváltozott. Ezért 57 esztendősen, egy baritonhoz képest meglepően korán mondott önként vállalt búcsút az operaszínpadnak 1982-ben. A szeretett és Aribert Reimannból általa kiszorított, címszerepét tekintve az ő hangjára írott darab, a *Lear* felújítását még elénekelte, és negyedik feleségével, az erdélyi magyar *Várady Júliával*, valamint a tenorsztár *Luciano Pavarottival* és a lengyel mezzóval, *Stefania Toczyskával* az oldalán felvette repertoárjára Amonasro szerepét is Verdi *Aida* c. operájából.

Egyébként is megfigyelhető volt egyfajta fokozatos operai passzivitás, de véleményem szerint magánéleti szál is körbefonta ezt a megváltozott gondolkodást. 1977-es házasságkötésük után mintha a korai ötvenes Fischer-Dieskau már csak igazán nagy zenei, hang- és lelki kihívást egyaránt jelentő szerepekre köteleződne el, ráadásul majdnem kivétel nélkül csak olyanokra, amely előadásokban partnere lehet szinte 20 évvel fiatalabb szoprán hitvese. Az esküvőtől számított hat színházi szezonban együtt énekelnek az *Arabella* (Mandryka: DFD, Arabella: Várady), a *Figaro lakodalma* (Gróf: DFD, Grófné: Várady), a *nürnbergi mesterdalnokok* (Sachs: DFD, Eva: Várady), a *Lear* (Lear: DFD, Cordelia: Várady)

⁹ Mozart: *A kairói lúd, avagy a rászédett vőlegény* KV422 és KV430 (zenéjét kiegészítette: Németh Pál, librettóját kiegészítette: Ókovács Szilveszter, rendezte: Toronykőy Attila. Bemutató: 2019. április 14., OPERA Eiffel Műhelyháza, Bánffy terem. A Magyar Állami Operaház produkciója, karmester: Németh Pál.)

és az *Aida* (Amonasro: DFD, *Aida*: Várady) c. remekében, és mindezek mellett operaszínpadon már csak a *Parsifal*-ban és *Az árnyék nélküli asszony*-ban tűnik fel Fischer-Dieskau. Az előzőben nincs szerep az akkori Várady Júlia számára (Kundry túl mély és túl drámai), utóbbiban pedig egyrészt Astrid Varnay és Birgit Nilsson van jelen, másrészt az előadások kiosztása nem teszi lehetővé Várady Júlia beállítását (éppenséggel a könnyebb hangot kívánó Császárné szerep megtalálhatta volna, ha a kitűzések nem túl szorosak).

Fischer-Dieskau a maga szomorkás, mégis férfias módján emlékezik meg a periódusról, amikor azt mondja: sajnos, kevés idő adatott meg együtt számukra operaszínpadon, mert amikor találkoztak, az ő „hangszere” már túl volt a maga delelőjén.¹⁰ (Jegyezzük meg, hogy az opera világában az „álompárosodás” létező jelenség ma is, és ugyancsak nagy hagyományai vannak: Christa Ludwig és Walter Berry, Nyikolaj Gyaurov és Mirella Freni ugyanúgy szívesen léptek fel együtt, ahogy manapság azt Roberto Alagna előbb Angela Gheorghiu, majd Alexandra Kuzak oldalán, vagy Anna Nyetrebko előbb Erwin Schrott, majd Juszif Ejvazov oldalán szorgalmazza. Más kérdés, hogy a Fischer-Dieskau házaspár sokkal szemérmesebb és intellektuálisabb volt annál, mintsem valaha is bulvárplatformokon jelenjen meg.)

Ugyanakkor fontosnak tartom megjegyezni, hogy a baritont nemcsak az imént sorolt zenei, hang- és lelki, de bizonyos művekben a filozófiai kihívások is megérintették: beszédes, hogy az utolsó 20 operaelőadás között nagypénteki Amonasro-alakítást (*Parsifal*) és a híres müncheni, nyáron megrendezett operafesztiválra elővett produkcióban Barak szolamát (*Az árnyék nélküli asszony*) is megtaláljuk. Mindezek mellé Hans Sachs és Lear szerepeit illesztve, a csepp a tengerben alapon is világossá válik az az énekesi attitűd, amely Dietrich Fischer-Dieskaút az operaszínpadon jellemezte, és miután hírnévre és művészi rangra tett szert, szolamválasztásait is ehhez az intellektuális érdeklődéshez igazította.

Hogy ne saját elfogultságaimnak adjak teret, Eleonore Bühning kevésbé bálványtisztező, ám annál érdekesebb szavaival mutassuk most be Fischer-Dieskau korai időszakának éneklési módját (a hölgy egy lemezfelvételen járt):

A mélyen zokogó énekesnek is levegőhöz kell jutnia. Ha még hibádzik valami technikailag, azt megismétli, kétszer énekl el a szó és a zene iránti feltétlen odaadással. Dikciója tiszta, minden szótagot értesz. Intonációja álomszerű. Aprólékosan ragaszkodik a kottához, még akkor is, ha a pillanat hevében nem mindig tartja be pontosan az előírtakat. De néhány hang- és modorosság is, amelyek később

¹⁰ Bruno Monsaingeon *Őszi utazás* c. portréfilmjében hangzik el.

énekstílusának védjegyévé vált, már megjelenik: a vállalt portamentók (főleg lefelé), az egyedi, igen rugalmasan tartott rubato, és a különösen fontosnak ítélt szövegrészekben a hirtelen forte felfortyanás.¹¹

Visszatérve a Fischer-Dieskau inspiráló remekművek pszichológiailag is nagy várakozást ígérő bariton szólamú alakjaihoz: jelen tanulmány írását csak részben magyarázza a fenti ok. Mert lehet ugyan különösnek találni az opera sokszor decibelekről és exhibicionizmusról szóló világában egy filozofikus személyiséget, mégis jogos annak vizsgálata is, hogy ugyanez a művész vajon joggal adott-e okot meglehetősen sok kritikára tekintetben, hogy analízáló magatartása és nem elég magvas hangja adottsága, puha technikája adós marad az érzéki vagy inkább a már zsigeri operaélménnyel?

Magam úgy vagyok vele, hogy operai remekművek esetén érvényesnek érzem azokat a szép és pontos sorokat is, amelyeket maga Fischer-Dieskau fogalmazott meg saját dalszöveg-gyűjteményének előszavában, a zene és a szöveg egyetemleges költészetére helyezve hangsúlyt:

Zene és költészet. Van egy közös területük, ahonnan merítenek, és ahogy a lélek zugaiba tekintenek. Erőtéljesek, hogy a sejtett és alakra talált gondolatokat mentális formákba öntsék, lefordítsák olyan nyelvre, amelyet egyetlen más művészeti ág sem tud kifejezni. Mind a zenében, mind a költői szavakban rejlő mágikus erő képes folyamatosan átalakítani bennünket.¹²

Végigmenni újra, immár szisztematikusan Dietrich Fischer-Dieskauval az ő operai útján, szemlézni alakításait és hangfelvételeit, vallomásait és kritikáit olyan feladat, amelyet sokkal inkább fogok fel jutalomnak. Csak remélni tudom, hogy amire harmincöt esztendő DFD-büvölete felkészített, azt az OPERÁ-ban töltött húsz év analitikus szemlélete, a mellé megérkezett konglomerátum, vagyis a számos hazai sajtótermékbe írt több ezer cikk kritikai szemlélete fogadja, és tézisek harcából szintézis születik. Szeretném bizonyítani, hogy itt élt közöttünk egy énekes- és elemzőzséni, aki még akkor is segít utókorának, ha nem (mindig) optimális operai hangján szolgálja a művészetet.

Ezt a bizonyítást és tiszteletet, figyelmet Fischer-Dieskau, a tíz esztendeje halott mesterdalnok bizonnyal megérdemelné.

¹¹ Eleonore Bühning: *Lesen und hören* (Hamburg, Zeitverlag, 2005) 51. old.

¹² Dietrich Fischer-Dieskau: *Texte deutscher Lieder – Ein Handbuch* (München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968) 28. old.

1. Operai fókuszú életrajz

Évekkel ezelőtt, 2016-ban 365 db, mindössze egyetlen perc alatt elhadarható szöveget kellett írnom egy operai hangosnaptárhoz. Május 28-a, Fischer-Dieskau születésnapja az alábbi, szükségképpen dióhéj-szerű összefoglalást kapta:

1925. május 28-án, Berlinben születik a huszadik század egyik legnagyobb muzsikusa, Dietrich Fischer-Dieskau. Még 23 éves sincs, amikor hadifogolytáborból szabadulva a Schubert-dalnak és a Bach-kantáta éneklésnek szenteli magát, ám ugyanezen évben Posa márkiként, operaszínpadon is debütál, Fricsey Ferenc vezénylete alatt. Hatvanévnvi működése során a világ legtöbbet rögzített művésze lesz, énekel, vezényel, recitál, fest, tanít és kiváló könyveket is ír. Budapesten két dalestet ad, külföldi művészek közül elsőként énekli a *Kékszakállút* magyarul, feleségével, Várady Júliával. Dietrich Fischer-Dieskau és Szvjatoszlav Richter '73-as Erkel színházbéli Wolf-dalestjének felvétele ott van az Opera boltjában.

Ma, amikor bő száz oldal is rendelkezésemre áll akár, illő volna egy tisztességes, valamennyire mégis részletes életrajzzal előállni már csak azért is, mert ilyet még saját cikkeimben sem volt mód készítenem – ugyancsak terjedelemhiány miatt –, a magyar recepcióból teljesen hiányzik, a Wikipédia szócikk hazai verziója pedig kínosan vakfoltos. A másik, kevésbé prózai ok, hogy vizsgálatunk tárgyát, az embert és a művészt kontextusba helyezhessük, s általa jobban ismerhessük, érthessük operaszínpadi és stúdióbéli működését is. Ennek szellemében álljon most itt egy exkluzív, csak ehhez a dolgozathoz, a megközelítés mikéntjéhez, tehát a baritonista operaművészethez igazított életút-összefoglalása.

1925. május 28: megszületik Berlinben Dietrich Fischer-Dieskau. Jómodú polgárcsaládba érkezik, édesapja, Albert a Berlin Zehlendorf városrészében működő gimnázium igazgatója, maga is játszik hangszereken, komponálgat, operettjeit félamatőr társulatok színre is viszik.¹³ Édesanyja angolt és franciát tanít odahaza, nagyobb háztartást visznek, cselédlány is ügyel a gyerekekre. Idősebb testvére, Klaus karvezető lesz, a berlini Hugo Distler Kórus karnagya,

¹³ Édesapja darabjainak néhány operettszáma mellett a fogolytábori verbuvált művészcsapattal előadták Eduerd Künneke ismert, bohózszerű daljátékát is (*Der Vetter aus Dingsda – Unokatesó Izéből*), továbbá számos Schubert-dalprogramot, több Schumann-ciklust és Brahms *A szép Magelone* c. sorozatát is, időként zongora hiányában is.

később – számos közös fellépésen túl – lemezt is készítenek együtt.¹⁴ Fontos családi vonatkozás és sorsadó tény még az apai család-ág közvetlen kapcsolata von Dieskau udvari kamarással, aki anno Johann Sebastian Bach-tól az utóbb *Parasztkantátának* nevezett zeneművet rendelte.¹⁵

Első zenei élményeként mindig, mindenhol azt a *Lohengrin*-előadást említi, amelyre édesapja ötéves korában vitte, erre tehát az 1930 körül kerülhetett sor Berlinben. Max Lorenz ezüst parókája és hősi kiállása azonnal a tenor szólam felé irányítja a kisfiú figyelmét, de Emmy Leisner, a különös kultúrájú, művelt alténekesnő is rabul ejti, később a dal műfaj felé az ő estjei és számos személyes találkozásuk tereli. Érdekli még a rajz, a képzőművészet, nagyon ügyesen vázlatoz, készít karikatúrákat, portrékat, később fest is¹⁶, bergi házának építésénél, a berlininek pedig az átépítésénél szintén tervezőként lép fel. Ugyanakkor több életút-interjúban úgy fogalmaz, hogy ha újrakezdhetné az életét, színésznek állna.¹⁷

Énekelni Georg A. Walter, egy idős tenorista tanítja, a háború és a sorozás miatt mindössze két növendékévkben végigéneklék a Bach-i kantátairodalmat, amely az opera és a dalok mellett a harmadik meghatározó eleme Fischer-Dieskau művészpályájának. Walterhez később is, egészen mestere haláláig visszajár, a tőle szerzett tudását Garcia¹⁸ módszerének és az abból kinövő olasz iskolának tulajdonítja, kedvenc baritonja Giuseppe de Luca is ezen a puha, csengő énekhangot eredményező, az úgynevezett folyamatos zöngére (csontrezonanciára) építő úton jár. Lemezei révén a fiatal Fischer-Dieskaunak egy bariton „tanára” is van, akit kedvére hallgathat hatalmas gyűjteményében. A nácik és a második

¹⁴ Dietrich már sztárként járja ki a Deutsche Grammophonnál, hogy Schütz acappella *Máté-passióját* rögzíthesse bátyjával. Klausszal és az ő énekkarával. Ez az opusz lesz a roppant hangfelvételi életmű zeneirodalmi szempontból legkorábbi véglete.

¹⁵ A BWV 212-es jelzetű világi kantátát két stúdiófelvétel is megőröki Fischer-Dieskauval: az első az EMI számára készült Lisa Otto szoprán-szólójával és Karl Ristenpart vezényletével (1961), míg a második, 1982-es album, amelyet Neville Marriner dirigált a Philips márkanéve alatt, sokkal érdekesebb, itt ugyanis feleségével, Várady Júliával együtt énekel, ezért az duettjükkel hangzik el a zárósor is: „Éljen Fieskau és háza népe!”

¹⁶ Életének későbbi szakaszaiban számos kiállítás is nyílik műveiből, komoly kiadó jelenteti meg albumát, a Deutsche Grammophon pedig 60. születésnapjára olyan sorozattal rukkolt ki, amelynek lemezborítóit Fischer-Dieskau válogathatja saját vízfestményeiből. De tervez felesége, Irmgard Poppen számára ékszert is, utazás közben folyamatosan rajzolgatással tölti idejét. Gyűjteményem nagy kincse az özvegyétől, Várady Júliától kapott kispéldányos album, amely a művész 80. születésnapjára éppen úti skicceiből titokban készült – és a Mester kézjegyet is magán viseli.

¹⁷ Prózai szerepekben csak kivételes alkalmakkor élvezhető művészete: 4 lemezstúdióban felvett *A szép molnárlány* produkciója közül egyik alkalommal el is szavalja a Müller-prológust és epilógust (később önkritikusan nyilatkozik e megoldásról), *A heilbronni Katka* c. Kleist-mű televíziós adaptációjában a Császár szerepét osztja rá a rendező, Peter Beauvais (1981), illetve énekesi visszavonulása után Schumann, Wolf és más szerzők több melodramáját adja elő hangversenyeken és veszi lemezre, Kent Nagano felvételén pedig a Busoni-féle *Doktor Faust* prózáját mondja, valamint egy intim, gitárduóval felvett kései karácsonyi korongon régi német költők verseit adja elő.

¹⁸ Manuel Garcia (1805-1906) az éneklés történetének pedagógiai szempontból legfontosabb aggastyánja. A spanyol születésű baritonista nemcsak a gégetükröt találta fel (1854), de anatómiai regiszterekre épülő iskolája révén a mai napig kifejti hatását. Így elmondható, hogy Garcia a modern magánéneklés atyja.

világháború a burokokban nevelt, csak a művészetnek élő 18 éves fiút a Wehrmachtba végül besorozzák és az olasz frontra viszik, a berlini Zeneművészeti Főiskoláról érdekében írott levél hatástalan marad.¹⁹ Itt – különösnek hathat, de – lovászként dolgozik, azonban egysége Bologna alatt hamarosan amerikai fogságba kerül, és két évet a Pó folyó mentén kialakított, amerikai ellenőrzésű hadifogolytáborban kénytelen tölteni. Itt már énekléssel telik ideje, az amerikai fenntartású intézményekre jellemző szabadabb élet lehetővé teszi számára előbb a bajtársak acappella szórakoztatását Schubert-dalokkal – azidőtájt népszerű és közismert volt sok közülük a német családok körében –, majd egy hordozható pianinó és egy zongorista fogolytárs segítségével, innen-onnan megszerzett kottákból komolyabb dalprogramok is „közönség” elé kerülhettek. Egyebek között a POW-táborban Fischer-Dieskaunak módja „befejezni” azt a legelső *Winterreisét*, amely még 1943-ban maradt félbe, egy berlini bombatámadás során, ahol le kellett menekülni az óvóhelyre.²⁰

Hogy a livornói hadifogság az idővesztés és a nélkülözések, a honvágy dacára másra pedig módot adott, íme, egy válasz Karla Höcker régi-régi interjújából:

Mindenekelőtt olaszul tanultam, nemcsak megértettem magam, hanem hallgattam magát a nyelvet, hallottam az olaszokat beszélni, füleltem a sajátos intonációra, a különböző beszédtypusok árnyalataira. Ha ma Almaviva grófot vagy Falstaffot, vagy bármilyen más szerepet kell énekelnem olaszul, akkor tudom, hogyan kell annak hangoznia, hogy snem csak elénekelni szükséges a szavakat, hanem átérezni, megízlelni is. Ráadásul akkoriban volt időm és sajátos „nyugalmam” a repertoárom felépítésére, amiért ma különösen hálás vagyok. 1948-ban sem tudtam volna ilyen gyorsan és folyamatos munkával fejest ugrani az operába, ha a tábori próbálkozások során nem sajátítottam volna el bizonyos szólamokat, készségeket.²¹

Az utolsó felszámolóvonattal a 22 esztendőssé lett, csontsovány fiatalember is hazatér, Freiburgban máris megáll, hogy szerelmét, a csinos csellista lányt üdvözlje²² – s ha már ott jár, be is ugrik Brahms *Német rekviemjének* baritonszólóiba. Ezt tartja, s így mi, az utókor is ezt rögzítjük első hivatalos fellépésének.

¹⁹ Dietrich Fischer-Dieskau öccsét, a születési rendellenességgel világra jött Martint a nácik 1943-ban elvették a családtól, és cinikus pusztító programjuk keretében gyakorlatilag halálra éhezették egy intézetben.

²⁰ A háromórás légiriadó után a közönség és a művészek is visszatértek a Berlin-Zehlendorfi közösségi terembe, és folytatták a hangversenyt.

²¹ Karla Höcker: *Statt eines Lebenslaufes* (Berlin, Rembrandt Verlag, 1966) 8. old.

²² Irmgard Poppen, a híres gordonkaművész, Enrico Mainardi növendéke, a később születő Christoph Poppen hegedűművész (Cherubini-kvartett alapító) nagynénje 1949-ben lesz Fischer-Dieskau felesége, három fiúgyermekkel ajándékozza meg, a harmadik szülése közben fellépő komplikációk miatt elhunyt. Édesapja Anton Bruckner mellett asszisztenskedett.

A Berlin amerikai szektorában újjászervezett rádió (RIAS) hamarosan Bach-kantáták vasárnapi sugárzását indítja el, ezek basszus szólamában legtöbbször az ifjú Fischer-Dieskau találni, akinek oboaszerű kifinomult hangja legfeljebb magas baritonnak írható le, így nem egy alkalommal oktávnyi punktirozással kell élnie.²³ Hamarosan elkövetkezik a nagy lehetőség, 1948 januárjában módja nyílik ugyanitt, a rádió hevenyészett stúdiójában rögzítenie élete első *Winterreise*-felvételét.²⁴ Ez a szalag egész Németországot bejárja, a széttagolt regionális rádiók átjátsszák egymásnak, gyakran ismétlik is, így a fiatal művész neve egy csapásra ismert lesz az ikonikus dalciklus felvétele kapcsán.

Amikor ennek nyomán meghallgatásra hívja a Városi Színház legendás intendánsa, Heinz Tietjen²⁵, már ott áll a teremben az új főzeneigazgató, a magyarországról frissen emigrált Fricsey Ferenc²⁶ is. Utóbbi megjegyzi: „sosem gondoltam volna, hogy olasz baritont találok Berlinben!”, az addigra már 23 és fél esztendő Dietrich Fischer-Dieskau pedig négy héttel később, 1948. november 21-én Posa márkít énekli a *Don Carlos* bemutatóján, Fricsey vezényletével – megtörténik tehát operai bemutatkozása is.²⁷

Míg dalesteket és oratóriumhangversenyeket az egész világon ad – két alkalommal a budapesti Erkel Színházban is jár –, addig operai fellépései és vendégszereplése igen szűk, nagyon egzakt városi és intézményi körre szorítkoznak. Ez a tudatosságnak a magasfoka, a művek, partnerek, épületek, városok és alkalmak gondos kiválasztása. Fischer-Dieskau operai otthona ugyanúgy két német város, ahogy kétlakisága is mutatja: először is Berlin, azután München (is). A legtöbb előadást a Városi Színházban, majd a jogutódjaként 1961-ben átadott Német Operában énekli el.²⁸ A következő a müncheni Bajor Nemzeti Színház, ide is több

²³ Még lemezen is előfordul: a két nagy basszus szólókantáta első Deutsche Grammophon felvételénél a nagy G hangot kerüli, így több ízben is nem létező ossiákat, oktávugrásos megoldásokat iktat be a karmester, Karl Ristenpart engedélyével.

²⁴ Technikai problémák léptek fel az első felvétel alatt, így a 24 dalos ciklus második felét újra fel kellett énekelni még azon az éjszakán. Nem csökkentette az ideges hangulatot és az energiaőrlo helyzetet, hogy a már kipróbált operás korrepetitor helyett a RIAS ragaszkodott saját zongoristájához, így ezen ez egyetlen felvételen a – különben nagyon korrekt – Klaus Billing játékát hallani.

²⁵ Az idős Tietjen mint a német színházak intendánsa dolgozott a nácik alatt, így lényegében diszkvalifikálta magát, azonban sem jelentős, képességes és életben maradt utód nem mutatkozott, sem Tietjen szereplése az igazoló bizottság előtt nem sikerült tragikusra, sőt – így az ősz mester vihette tovább a Városi Színházat, tehát az épen maradt egyetlen berlini operaházat.

²⁶ Fricsey Ferenc, a későbbi világhírű karmester még sokszor szerepel e dolgozat lapjain. Ebben az időben emigrál a kommunista hatalomátvételt elszendvedő Magyarországról, és azonnal három állást szerez: párhuzamosan lesz a RIAS adó zenekarának vezető karmestere, a Deutsche Grammophon új repertoárjának egyik exkluzív művésze, és a nyugat-berlini (Városi) Opera főzeneigazgatója is – ebbéli minőségében találkozik első ízben Fischer-Dieskauval, s lesz ez a nap a tíz évvel idősebb fiatal karmester életében is egy 15 évre, sőt az órá vonatkoztatva: sírig tartó barátság kezdete.

²⁷ Az 1948. november 21-i előadást élőben közvetíti a berlini rádió (RIAS), így a német nyelvű szalag ma is meghallgatható, előbb kalóz-, majd hivatalos lemezen is kiadták.

²⁸ 1961. novemberében az ő címszereplésével avatták fel az épületet (Mozart: *Don Giovanni*, vezényel: Fricsey Ferenc)

évtized rendszeres szerződése, előadások százai kötik. Operai vendégjátékaira mindössze Hamburgban, Londonban, Monte-Carlóban, Bécsben és Tokióban került sor, gyakorlatilag jelmezes operaelőadást máshol nem énekelt mintegy 35 esztendeig tartó operai karrierje során. (Például sosem énekelt színpadon operát Amerikában, míg dalestet és oratóriumot igen.)

Pályafutásának első két évtizedében még gyakran fordult elő, hogy német nyelvterületen Verdi- vagy Puccini-operákat németül adott elő és vett lemezre is, ugyanez Csajkovszkij-darabbal is megtörtént (*Anyegin*). Ám az 1960-as évek végétől már operaszínpadon is átvette a helyet az eredetinyelv-használat, így az olasz operákat immár olaszul kellett megtanulnia és előadnia is. Érdekes módon sem francia, sem szláv nyelvű opera nem került ekkor már színpadi repertoárjára – lemezstúdióban viszont vett fel francia és magyar nyelvű operaműveket.²⁹ Operaáriát és teljes operafelvételt is németül, olaszul, franciául és magyarul énekelt fel, dalokat és oratóriumokat ugyanakkor angol, orosz, latin és héber nyelven is előadott, rögzített.

Nevéhez és ikonikus szerepvállalásához nemcsak a nyugat-berlini Opera megnyitása, de a Bajor Állami Operaház ujraryitása is fűződik: a müncheni hatalmas intézményt 1963 novemberében *Az árnyék nélküli asszony* grandiózus előadásával, és benne a Barakká átlényegülő Fischer-Dieskauval indították el máig tartó periódusán. Több operafilmen is megörökült énekesszínészi művészete: a leghíresebb mind közül Jean-Pierre Ponnelle *Figaro*-filmje, de fontos Götz Friedrich *Elektra*-mozija is³⁰, míg a később kiadott televíziós felvételek közül kiemelkedik egy nyugat-berlini *Don Carlos*, egy salzburgi *Figaro lakodalma*, egy *Varázsfuvola*-film, amelyen az Öreg pap (Sprecher) szerepét alakítja, illetve a két, fentebb említett színháznyitó produkció, a *Don Giovanni* és *Az árnyék nélküli asszony* szalagja. Fontos kordokumentum még a legendás Decca társaság werkfilmje *Az istenek alkonyának* bécsi lemezfelvételéről³¹. Természetesen ennél jóval több dalestjének felvétele jelent meg a hanghordozók piacán, de még oratóriumok vagy zenekari dalok énekeseként is jónéhány mozgófilmes dokumentum maradt utána: a fiatal Lorin Maazellel felvett *Gyermekgyászdalok*, vagy néhány dalsorozat *A fiú csodakürtjéből*.

Az operaszínpadtól előbb vált meg, mint általában a nyilvános éneklés koncertdobogójától: a *Lear* 1981-es felújítása – Cordeliaként Várady Júlia oldalán – és egy

²⁹ Franciául rögzítette Lamberto Gardelli vezényletével Gluck *Íphigeneia a tauridok földjén* c. opuszát, magyarul pedig *A kékszakállú herceg várát*, Bartók színpadi művét, Wolfgang Sawallisch irányításával – feleségével, Várady Júliával a másik főszerepben.

³⁰ A playback *Elektra*-film hangfelvétele Karl Böhm utolsó lemezprojektje volt a Bécsi Filharmonikusokkal.

³¹ Solti György vezényli ezt a monumentális produkciót, amely máig etalonja a darabnak, itt Fischer-Dieskau Gunther szólamát énekli.

1982-es *Aida*-sorozat jelentette a 34 esztendő felölelő operai pályafutás végét. Ezután még lemezfelvételek folynak, sőt olyanok is, amelyekben a karmesteri pálcát tartja kezében: ugyanakkor sem teljes operalemez, sem nyilvános operaelőadás nem fűződik nevéhez karmesterként. Rendezéssel, tervezéssel sosem próbálkozott,³² viszont az éneklés terén egyre passzívabb évek elindították és teljes sebességre kapcsolták szakszerzői ambícióit. 1992. december 31-i énekesi visszavonulása után számos kötete született a legváltozatosabb témákban: Goethe színházi intendántúrája, Reichardt és a porosz udvar világa, Zelter és a berlini zenei élet, Wagner és Nietzsche kapcsolata, Schubert, Schumann, Brahms és Wolf dalművészete (külön kötetekben!), Debussy világa, az éneklés művészete mind-mind érdeklődésének tárgyát képezte, saját, kétszer is megírt memoárkötetein, képzőművészeti albumain, kottaszerkesztésein és kritikai dalszöveg-kiadásain túl. Utoljára, 2009-ben még egy kis könyvecske jelent meg *Jupiter és én* címmel, amelyben Wilhelm Furtwänglerrel történt találkozásait, vele kapcsolatos benyomásait örököltette meg.

Grammy- és Diapason-díjak tömegét nyerték felvételei, a legrangosabb egyetemek választották díszdoktoruknak, a zenei élet Oscar- és Nobel-díját jelentő kitüntetéseknek is birtokosa volt. 60., 65., 70., 75., 80. és 85. születésnapjára a nagy kiadók versengve jelentették meg felfoghatatlan mennyiségű felvételeinek szériáit. Oktatói tevékenysége is csaknem két évtizedet ölelt fel a berlini Zeneművészeti Főiskolán: kurzusairól (pl. Mozart *Figarójának* Gróf-áriája, Schumann *A költő szerelme* c. ciklusa, *Dalcsokor* c. ciklusai) Bruno Monsaingeon kanadai producer adott közre több televíziós felvételt is.

Dietrich Fischer-Dieskau a közben rátörő daganatos és a folyamatosan jelenlévő betegségek (cukorbetegség, szívproblémák) ellenére magas kort ért meg, életének utolsó pillanatáig tiszta tudattal, szellemének teljes erejével bírt. Negyedik feleségével, Várady Júliával eszményi házasságban éltek csaknem 40 esztendőn át, míg végül tíz évvel ezelőtt, 2012. május 18-én, néhány nappal 87. születésnapja előtt, álmában érte volna a halál.

³² Kivéve berlini házat, amelynek bejáratát saját tervei alapján építették át.

2. A „zwischenfach” kódében

Régmúlt időkben keveset törődtek a hangfajokkal. Az opera műfajának 400 év előtti kialakulása idején csak magas és mély hangokban gondolkodtak a szerzők, sokat bíztak az előadó improvizációira, amelyek értelemszerűen mindig a saját képességek mentén bontakozhattak ki – de amíg az egyre bővülő és hangszeres sajátosságok miatt determinálódó zenekar ezt el nem nehezítette transzponálták is azt, ami kényelmetlennek bizonyult. Ám még két és fél évszázaddal később Mozart sem cizellál túlságosan: *A varázsfuvola* rettegett szolamát éneklő Éj Királynőjét éppúgy szopránnak jelzi, mint ahogy a *Così fan tutte* Dorabelláját, akit ma kivétel nélkül mindenhol mezzoszopránnal énekeltek³³. Nem volt ez másként a férfihangokkal sem: ha már Mozartnál vagyunk, érdemes Ozmin basszus címkéjét Masettóéval összevetni: messze nem ugyanaz a mai baritonális előadói gyakorlat, még ha éppen Zerlina vőlegényével meg is esett anno, hogy basszus szólaltatta meg³⁴.

Maga Fischer-Dieskau elhelyez első, Schubertől és dalairól szóló kötetében egy érdekes véleményt Sonnleithnertől, a zeneszerző értő szponzorától, amely ugyan Johann Michael Voglról, a baritenor dalénekesről szól, de arról is, miként keletkeznek olyan művek szép számmal, amelyek előadhatósága felülemelkedik azok hangfaji skatulyázhatóságán.

Vogl életében csakúgy, mint művészetében került minden közönségességet, így kedvező hatást tett Schubertre. Sok Schubert-dalt adott elő elragadóan, megrendítően, bár főleg a kései években tagadhatatlanul volt benne valami affektáltság, öntetszelgés is. Schubertnek gyakran kellett hozzá igazodnia, s azoknak a vádaknak, hogy a Schubert-dalok tulajdonképpen semmiféle hangfekvéshez nem illene tökéletesen, elsősorban Vogl befolyása volt oka és mentsége. Vogl gyakran idézett elő pillanatnyi

³³ Mozart 1790-es operájában a ferrarai nővérek mindketten szoprán jelzést kaptak, ugyanakkor Fiordiligi koloratúrák, tartott magas C-s áriákat, míg a terccel lejjebb mozgó Dorabella klasszikusan mezzoszoprán szolamot és annak a hangkarakternek megfelelő szólószámokat énekel, az 1791-es *A varázsfuvola*-ban pedig egészen speciális szerep, háromvonalas F-ig staccatkozó áriák születnek, ugyancsak egyszerű „szoprán” jelzettel.

³⁴ Az 1787-es prágai bemutatón – valószínűleg a megfelelő énekesek hiánya miatt – a Kormányzó és Masetto szerepét ugyanaz a basszista énekelte el, annak is van esélye, hogy a darab szerkezetére is hatással volt ez a szükséghelyzet, hisz végül a két szereplő sosem találkozik a színpadon.

hatást prózában mondott szóval, felkiáltással és falsettóval. Ez a hatás azonban művészileg nem igazolható, és senki más számára meg nem ismételhető.³⁵

De nemcsak a szerzők sodródhatnak el néha, vagy jelzéseikkel determinálnak hiányosan, mert különböző adottságú és ambíciójú énekesek ugyancsak összezavarják a katonás rendre eredendően nehezen hajló vokalitást. Időről időre nagy menzúrában énekelni képes basszusok is nekimennek a *Don Giovanni* címszerepének – lásd: Samuel Ramey, Nyikolaj Gyaurov, Ruggiero Raimondi, Cesare Siepi –, és így nemcsak a szereplők hanghabitusának azonosítása nehezedik³⁶, de egy személyben teljesíthetetlen elvárások rakódhatnak az énekesekre. Lehetetlen ugyanis úgy dörögni a *Bordalban*, ahogy egy tophangjai körül járó basszista teszi, ugyanakkor a *Szerenád* csordított mézzel éneklendő második strófája csak tenor szekundból kiindul világos, ún. kavalier baritonoknak áll igazán jól (az interpretációs hagyomány szerint egyvonalas A-t is kell énekelni a második felvonási fináléban). Mennél szélesebbre nyitjuk tehát a hangfajok előtti kaput, abból össze-visszajárkálás lesz, arról nem szólva, hogy minden vokális szélsőséggel megnő a partitúrákon történő erőszaktevés esélye is.

Dietrich Fischer-Dieskau, akinek istenáldotta adománya volt az abszolút hallás, így ír saját hangi ébredéséről:

Gyermekkoromban egyszerűen minden hangot utánoztam. Talán innen jött a hangom elasztikussága, amely úgy szólt a kezdet kezdetén, mint egy oboa.³⁷

Tanárai, az oratóriumtenor Georg A. Walter és a szintén koncerténekes Hermann Weissenborn óvatosan nyúltak a mindössze 15 esztendőös növendékhez. Walter gyakorlatilag végigénekeltette vele a Bach kantátairodalmat – Fischer-Dieskau sosem nyilatkozta, pontosan melyik szólamot –, Weissenborn pedig, aki immár a berlini Zeneművészeti Főiskolán foglalkozott vele, Manuel Garcia hol eltűnő, hol újra közkézen forgó régi olasz énekiskolája szerint tanította. Feltűnő tehát, hogy operaénekeshez sosem járt Fischer-Dieskau: innen, és a két háború közti, még valamennyire weimari, de más egyre sötétebben hitleri Németország polgári életébe illőn nem is operaáriákat adtak a tehetséges növendéknek, hanem dalokat.

³⁵ Dietrich Fischer-Dieskau: *A Schubert-dalok nyomában* (Budapest, Gondolat, 1975) 122. old.

³⁶ Ha átlátható és azonosítható rend szerint haladunk, akkor a *Don Giovanni* szereposztásában Don Ottavio egyértelmű lírai tenor, Don Giovanni magas bariton, Masetto bariton, Leporello basszbariton, a Kormányzó pedig basszus.

³⁷ Bruno Monsaingeon: *Őszi utazás* (portréfilm, 1996)

Az éppen 21 esztendőes éneknövendék a livornói fogolytáborban szervezett egyik hangverseny (1946. május 30.) gépelt műsora szerint már ott baritonnak mondta magát, és egyáltalán nem énekelt áriákat, csak Schubert- és Schumann-dalokat, *Winterreise* és *Dichterliebe*-részleteket).

Az első megmaradt kritika néhány hónappal operai bemutatkozása előtt keletkezik, és Bach kifejezetten technikás és lelkileg is igénybevevő szólókantátájának, az *Ich habe genug* kezdetű BWV 82-esnek előadásáról készült.³⁸

A halál szinkópás letargiáját és a kantáta extatikus hitét elővezetve a fiatal bariton ismét káprázatos teljesítményt mutatott: bársonyos, technikailag képzett hanganyag és intellektuális mélység, amely lehetővé teszi, hogy úgy énekeljen, amit manapság senki sem hall – természetesen tanára, Georg A. Walter kivételével.³⁹

Nemcsak a közvetlen háború utáni idők énekeshiányáról árul el sokat a teljességgel operamúlt nélküli, mindössze 23 esztendőes fiatalember debütáltatása két évvel később a német főváros központi operaházában, egy nagy Verdi-opera rajongott, és igazán komoly hangig terhelést jelentő, ezért pedig fokozottan kockázatos főszerepében, de arról is sokat mond, miféle hangig ideálok léteztek 1948-ban. Egészen páratlan, hogy részletes leírások állnak rendelkezésre arról, Fischer-Dieskau kiknek és mivel énekelt elő, és hogy ezen művek nagyjából ugyanazon pályaperiódusból származnak.

A berlini *Don Carlos*-premierre, Fischer-Dieskau konkrétan első operaszínpadi fellépésére az a Heinz Tietjen hallgatja meg a magyar karmesterrel, Fricsey Ferencsel együtt, aki mögött addigra már kész, akár lezárható pálya áll, hisz újra ő a berlini állami színházak intendánsa. A növendéknél csak bő évtizeddel idősebb Fricsey egyrészt Szegeden töltött éve alatt, másfelől a Magyar Királyi Operaházba kerülve, sőt, időnként a Bécsi és a Zürichi Állami Operákban, illetve addig két produkcióban a Salzburgi Ünnepi Játékokon is dirigálva ugyancsak komoly hangig rálátással bír ekkorra, mégis mindkettő lelkesen fogadja a nyilvánvalóan éretlen és a konvenciók szerint egyáltalán nem Posa-hang Fischer-Dieskaút. Nincs kétségünk a mondat szó szerinti elhangzásában kételkedni, amelyet főhősünk sokszor és büszkén idézett, és a következő történet közepén található:

³⁸ A hangversenyre a Berlin zehlendorfi kerületében lévő közösségi ház színpadán került sor, a népszerű Karl Ristenpart kamarazenekarának részvételével.

³⁹ 1948. április 26. Berlin, Nachtexpress

Egy kicsi, fűtetlen szobában várt rám Fricsay, aki bőrkabátot viselt, és szemmel láthatóan nem volt jó hangulatban. (Október legeleje lehetett.) Minden ruha kicsi volt rajtam, és bár csak 23 voltam, inkább néztem ki egy szemérmes hatodikosnak, semmint márkinak, márpedig Posa szerepe volt a meghallgatás tétje. Aztán nem akart hinni a füleinek: Egy olasz bariton itt, Berlinben? Ezt mondta. Utána kezelésbe vett, és nemcsak zeneileg: megmutatta, hogyan jár-keel egy spanyol grand, hogy fordítja a köpenyét, s ez az oktatás egészen a premierig zajlott. Közben pedig igazi élvezet volt hallani, ahogy kellemes tenorján bemutatja az opera olasz kadenciáit.⁴⁰

Kérdés, valójában igazi olasz baritonnal összehozta-e az élet Fricsayt addig, vagy maradt a gyenge minőségű gramofonlemezekkel történő összehasonlítás lehetősége. Ugyanis a Budapesten gyakran efféle szerepeket megoldó Palló Imre egyáltalán nem olasz hang volt, összes budapesti vezényletét áttekintve maximum a fiatal Jámbor László hanganyaga mondható olasz szerepekre születettnek. A később Ficsaynál – ha Fischer-Dieskau nem ért rá – baritonként favorizált Josef Metternich ekkor még New Yorkban énekel, egy másik Josef, bizonyos Josef Hermann viszont a berlini színháznál van és legszebb énekeskorát élhetné, de diszpozíciója gyakran bizonytalan, betegséggel küzd, amely majd korai halálához is vezet. Fricsay Salzburgból ismeri Paul Schöfflert, aki nagyszerű kaliber, befutott művész, ám épp akkor Kölnhöz köti a szerződése, amúgy pedig ő is német szerepekben tündököl leginkább. Egyszóval erős a gyanú arra, hogy a háború okozta emberveszteség és a hat évnyi küzdelemből fakadó szakmai sorvadás, kiábrándulás, nyugdíjazás nyomán támadt űrt hivatottak betölteni egy ifjúval. Kockáztattak és nyertek – ilyen is van tehát az opera világában.

Fischer-Dieskau Tietjenének Renato áriáját viszi *Az álarcosból* III. felvonásából – ez egyike a legnehezebb műrészleteknek a baritonirodalomból. Hiteles megvalósítására még kevesebb esélye lehetett a 23 esztendő fiatalembernek, mint Rodrigo di Posa szólamának eléneklésére a *Don Carlos*ban. De nyilván szépen elmuzsikálta, és a zeneiséggel szerfelett törődő Berlinben ez mégiscsak jó ajánlólevél. Beszédes, hogy Fischer-Dieskau emlékei szerint Tietjen átviszi egy kisebb szobába, és Schubert-dalokat kér tőle – ez majdnem olyan fura kérés, mintha ma egy első fuvola próbajátékon piccolóztatnák a kandidálót.

Wilhelm Furtwängler, akinek akkori nimbuszát ma már elképzelni is nehéz, ugyancsak ekkortájt hallgatja meg az ifjút:

⁴⁰ Dietrich Fischer-Dieskau: *Reverberations* (Fromm International Publishing Corporation, New York, 1989.) 28. old.

Hirtelen gyors iramban belépett a mester, kezét nyújtott és teljesen feleslegesen odamormogta: 'Furtwängler.' A zongora kottaállványára a *Négy komoly ének* oda helyeztem. Egy rövid pillantást vetett rá, és azonnal játszani kezdett. Megszakítás nélkül muzsikáltunk fokozódó lelkesedéssel, élveztem a felettébb éneklő zongorahangját.

'Köszönöm', volt Furtwängler egyetlen kommentárja. Nem tudott maradni, már megint várták valahol egy házikoncertre. Tehát felemelkedett és kezemnél fogva energikusan az egész városban híres Volkswagenjába húzott, amelyben Elisabeth Furtwängler asszony várakozott. Az elmúlt fél órában feltűnt rajta a törekenysége, de egy szép törekenységről volt szó, ami az emberek közti eseményektől kapcsolatoktól, ingadozásoktól függ. Előfeltétele a szenzibilitás. Legtöbbeknek ez gyengeségnek tűnhetett. Én a gyengeséget ezen a tudatossági fokon előnynek érzem, erényként érzékelem. Sejtettem, hogy azért vitt magával, hogy a kellemetlen előérzetét elfojtsa, mivel már megint egy extern, alapjában véve más érdeklődésű környezet előtt kellett produkálnia magát. A ház bejáratánál, amihez oda utaztunk, egy híres klarinétos várt, jogos szörnyűködést mutatva, hogy a házikoncertnek egy további szólistája a figyelmet magára szándékozott irányítani. Furtwängler azonban még egy pillantásra se méltatta és a már összegyűlt közönségnek egy fesztelen kézmozdulattal engem mutatott be, hogy egyből elkezdhessük a *Négy komoly ének*.⁴¹

Lám, itt sincs jelen az operai hangsúlyt, mi több, a karmesterpápa csak jó 5 év múlva kéri majd fel operaszerepre, amikor a *Trisztánt* veszi fel Londonban.⁴² Addig több ízben is lépnek fel együtt, de azok mind hangversenyek (Mahler: *Vándorlegény-dalok*) vagy oratórium estek (Bach: *Máté-passió*).

Ami az ifjú énekes színpadi jártasságát illeti, az valóban mindössze az *Unokatesó Izéből* c. Künneke-bohózatra korlátozódott ekkor, a nem túl romantikus fogolytábori élmények nyomán. Az idősödő Tietjennek nem volt ideje kezdőkre, így a szintén nem színpadi ember Fricstayn kívül még másnak is adott feladatot. Friedrich Herzfeld, Fischer-Dieskau egyik biográfusa a jótevő munkáját így foglalja össze:

Sajnos, nem sok lett Tietjen elfoglaltságai miatt a külön foglalkozásokból. Ezek nélkül lett Fischer-Dieskau egyik napról a másikra egy kiemelkedő művészekből álló együttes tagja a Városi Opera színpadán. A próbatábláról megtudta, hol jelenjen meg és mikor?

⁴¹ Dietrich Fischer-Dieskau: *Reverberations* (New York, Fromm International Publishing Corporation, 1989) 102. old.

⁴² Furtwängler és Fischer-Dieskau egyetlen közös Wagner-projektjét még később, Wagner-fejezetünkben említjük.

De ez nem minden a színészetéről. Hová tegye a kezét? Hogyan álljon és járjon? Hogyan lehet meggyőzően kifejezni belső érzelmet, indulatot? Fischer-Dieskau nem volt ügyetlen. Az, hogy az iskolában nem jeleskedett tornából, és alig tudott megfelelni a korban szokásos német katonai fizikai igénybevételnek, színpadi értelemben nem jelent semmit. 1,9 m-es magassága ellenére uralta a testét, és szükség esetén bizonyította mozgékonyágát. De a mozdulatoknak a színpadon vannak saját törvényeik, a kezdőknek sokat kell tanulniuk. A Városi Opera egyik legjobb művésze, Josef Greindl⁴³ állt mellé, látta, hogy a fiatal kezdő duzzog, és nem tudja kifejezni, amit nyilvánvalóan érez és énekel. Ezért Greindl felajánlotta, hogy segít neki. Ehhez még utaznia is kellett néhányszor Schönebergből Zehlendorfba, hisz csak Fischer-Dieskau édesanyjának lakásán tudták kidolgozni a tapasztalatlan fiúval Posa márki alakját – és ez a „spanyol grand” sosem felejtette el kollégája, Greindl iránti szeretetét.⁴⁴

Fischer-Dieskau rendkívül lírai hangadása, amely úgy a *Don Carlos* rádiófelvételén, mint az ugyanazon év, 1948 elején, ugyancsak Berlinben készült *Téli utazás* szalagján is hallható, természetesen és részben magyarázható azokkal a korabeli mikrofonokkal is, amely a mély hangok tiszta és valósághű visszaadására kevésbé voltak alkalmasak, de ugyanezen felvételeken akár Fülöp király, akár a Főinkvizítor szerepének gazdái, vagy a Schubert-dalciklus zongoraszólamának basszusa mutatja, hogy Fischer-Dieskau tenorlágéján túl nála, akkor még valóban nem volt mit mutatni.⁴⁵ Ugyanakkor érezhető harsány jelek, a forték, fortissimok háza táján hegyes süvöltés is hallik – persze, ez is dieskaus kulturáltsággal értendő –, de a *Don Carlos* felvételén egyes, még nem egészen fedett magasságoknál a kilassult vibrato is tetten érhető. Ezt az öreges, a valós hangszer korához nem valló technikai problémát néhány éven belül kiküszöbölte Fischer-Dieskau, és amikor az EMI nagy dalfelvételei elindulnak Gerald Moore-ral, már nyomuk sincs. Moore így ír első találkozásuk kapcsán:

1951. március 16-án Kathleen Ferrierrel Kölnbe utaztam. Azért emlékszem pontosan erre a dátumra, mert a hangverseny után vacsora-asztaltársam megkérdezte tőlem, hallottam-e már egy húsz és huszonöt év közötti fiatal baritonistától, bizonyos Fischer-

⁴³ Josef Greindl (1912-1993) korának legnagyobb német basszusa, a legfontosabb operaházak és lemeztársaságok művésze. Gyakran tűnt fel Fischer-Dieskau partnereként és Fricsay Ferenc produkcióiban is.

⁴⁴ Friedrich Herzfeld: *Dietrich Fischer-Dieskau* (Berlin, Rembrandt Verlag, 1958) 11. old.

⁴⁵ A *Téli utazás*nak ez a legkorábbi Fischer-Dieskau felvétele számos kalózkivadványon látott már napvilágot, olyan is létezik, amely az archív alapszalagot felpörgette, és így más hangnemek szólnak, gyakorlatilag tenor előadással. Azonban *Ludger Böckenhoff* Audite nevű kiadója az eredeti szalagot kapta meg, restaurálta, és audiofil minőségű CD-t jelentetett meg belőle 2009-ben, csak ezt érdemes meghallgatni, ha reális képet szeretnénk kapni.

Dieskauról? Nem hallottam, válaszoltam én. – Hát akkor nemsokára fog hallani – vágta rá szomszédom. – Egyike a legnagyobb interpretáló művészeknek, akiket Németország valaha adott a világnak, és máris a világ legnagyobb daléneke. Csakugyan, alig fél évvel később Fischer-Dieskau, ez az ifjú óriás besétált London egyik hagfelveleteli műtermébe szép feleségével oldalán. Együtt tűztek műsorra kettőnket: Schubert *Die schöne Müllerin*-jét kellett előadnunk. (...) Egyetlen frázis⁴⁶ után biztos voltam benne, hogy igazi mesterrel van dolgom.⁴⁷

Mint sehol máshol, itt sem íratik le a „bariton” hangskatulya neve. Miként az imént citált nagy „baritenor” vagy tenorszekund, anno Schubert kedvenc éneke, akinek hangjára férfidalainak többségét írta, vagy legalábbis akit elképzelt, miközben a darabok hangterjedelmét és fekvését meghatározta, Johann Michael Vogl menzúrája is valahol a tenor és a bariton fach között létezett, ugyanez a meghatározhatatlanság igaz a fiatal Fischer-Dieskaura is. Mert míg Voglnál azt hihetnénk, hogy eligazít bennünket a *Fidelio*-premier Pizarro szerepe vagy Gluck tauriszi *Íphigeneiájának Oresztésze* (hisz ezek töről metszett baritonszerepek), mit kezdjünk máris az schuberti opusz 1-nek visszaszámozott *Rémkirállyal*, amely csengő tenor lágéban született, és azt is Vogl mutatta be?

Valójában itt is a jelentőségre érdemes figyelni. A százötven esztendő távolával előállt másik zwischenfach⁴⁸ énekes, Fischer-Dieskau is olyan minőségben volt képes megszólaltatni a darabokat, hogy azok elsőpró primér, sőt szekunder hatása is kitakarja az immár jelentéktelennek tűnő kérdést: tenort vagy baritont hallottunk-e?

Mint minden operaénekesi hangszer, a nagy német „baritenor” vocéja is sötétült az idő előrehaladtával, és mivel a kormosodó hangszín hitelesebb mélységénekelést is lehetővé tesz, módja nyílt – legalábbis lemezen – extra mélységű megoldások vállalására is. Miközben magassága hosszan megmaradt – Richard Strauss *A bolti tükör* c. dalciklusának harmadik számú dalában még negyvenhét évesen is tartott magas B-t énekelt, igazi tenor csúcsmagasságot tehát –, Schubert nagyobbik „*A vándor*” című dalának ossiában jelzett codáját nagy E-vel tudta megszólaltatni. Ezek a határhangok két és fél oktávot jelentenek, amelyből viszont két oktávot valóban és bármikor képes volt használni.

⁴⁶ Moore tökéletesen emlékezik, csak apró kiegészítés, hogy a dalciklust megelőzően – afféle ráhangolódásképp, összeismerkedés miatt is – felvett három egyedi Schubert-dalt is. Ezeket ismerve minden bizonnyal a *Nacht und Träume* nehéz kezdősora lehetett az az első frázis, amely elragadtatta a zongoristát.

⁴⁷ Gerald Moore: *Am I Too Loud?* (London, Hamish Hamilton, 1963) 212-213. old.

⁴⁸ Zwischenfach (német): két hangfaji kategória határán mozgó köztes vokális adottság. Tenor és bariton határán szokás kavalier baritonnak, de tenor 2-nek is jelezni, ahogy létezik magas mezzo és szoprán 2, basszbariton és magas basszus is. A zwischenfach adottságú művész általában hangfaja alsó kategóriájának specialistájává lesz, mert minden szerző és az összes publikum is a magasságot díjazza.

De nem elég az ambitust megállapítani, hisz pontosan tudjuk, hogy mégsem a fekvés, sokkal inkább a szín határozza meg, melyik hang mire való. (És természetesen van még számtalan, de csak ezután érkező kitétel még a futamkészségtől a hangszépségen át a lelkivilágig.) Dietrich Fischer-Dieskau érett hangját végül nem lehetett nem baritonnak hallani. Magam is tudok kivételt, például azt a két lemezt, amelyen Papagenót alakítja A varázsfuvolában. A korábbi, még monóban felvett, Fricsay-vezényelte bejátszás reveláció volt az énekes számára is: a maga számára is kiderült, hogy képes a maga 192 centijével⁴⁹ – legalább lemezen – a vidám léptű madarászt alakítani, a másodikat, amelyet immár sztereóban, de a magyar karmester fájdalmasan korai halála miatt Karl Böhm-mel vettek fel, már örömmel vállalta, és mókázott benne újra önfeledten.

A mozarti ouvre-ben Don Alfonso szerepe alig negyvenévesen találta meg, a közhiedelemmel ellentétben együttesekben – pl. a két nagy fináléban – az öregnek titulált filozófus éppenséggel a fiatal Guglielmo felett mozog, nehéz lenne tehát azt mondani, hogy feltétlen basszus szerep az. Igaz, viszonylag hamar hagyta magát rábeszélteni a Falstaff címszerepére is, mindössze 34 évesen, énekelt Renátót és csak egy főpróbán történt lábtörés akadályozta meg, hogy Jagót ne csak két lemezen, de színpadon is alakíthassa. Ugyanakkor A végzet hatalma Don Carlosát még huszonévesen és örökre visszaadta (azért egy keresztmetszet lemez abból is született németül, illetve a nagyáriát és a nagyobbik duettet stúdióban külön is felénekelte), de ugyanígy sosem vállalta színpadon se Escamillót, se Scarpiát, se Luna grófot, se Gerardot, se Tellt, se Toniót, se a Walkür-Wotant, se a Hollandit – lemezen viszont mindet nagyon szívesen, részben vagy egészben. Rigolettót se: elmondása szerint ott is feltűnő testmagassága lett volna a púpos címszerelő hiteles alakításának problémája. Természetesen mindenki tudja, aki az opera világában járatos, hogy ezek a szólamok hatalmas és vivőerős hangot kívánnak, és a XX. századi éneklés legalábbis egyik legnagyobb alakjának legfőbb tökéje az önismeret lehetett: ha pontosan tudja, miben jó, könnyebben jön rá arra, miben nem az – s még talán arra is, miben nem is lesz az soha.

Akik az olaszosan sűrű, gesztusokban és affekciókban gazdag hangot, hangadást várták tőle, mindig csalódtak. Ugyanígy, akik a német zenedráma vágós, zenekari erdőn át is saját útját irtó hős reméltek, merthogy ők se kapták meg. De ha ez igaz, akkor mit kellett volna, lehetett volna megkapniuk?

⁴⁹ Fricsay Ferenc kedven szopránja, a magyar származású Maria Stader magassága viszont alig érte el a 150 centimétert, úgyhogy a 40 centis különbség se segített ilyenkor – Fischer-Dieskau sosem énekelte a szerepet színpadon.

Erről szól most már a dolgozat lényege. A hangról és a személyiségről, a teljesítményről és a kiváltott hatásról – amely lágy oboahangú tenorálisból futotta meg a maga ívét a 44 esztendővel későbbi, immár kontúrtaletanabb, morgósabb, kiszáradt basszbaritonig.

Végezetül eszembe jut egy saját, meghatározó élményem, amely számomra sokat mond el a hangfajok átjárhatatlanságába és a vasbeton tradícióba vetett hitelmélet és a gyakorlat viszonyáról. John Eliot Gardiner első budapesti hangversenyén⁵⁰ két kedves énekese, az angol Anthony Rolfe-Johnson és a német Andreas Schmidt akár teljesen fel is cserélhette volna a kiosztott szólamokat: A tenor vocéja magvasabb, mélyebb érzetű volt, míg Schmidt baritonja lágy és mozgékony, tenornak tűnt a baritonális tenor mellett, ám ez a fantasztikus zenei élményt nemhogy nem zavarta, de a gardineri tolmácsolást épp ez a hangadás, ez az előadadáválasztás szolgálta ki és támasztotta alá.

Slusszpoén: Andreas Schmidt egy pályakezdő professzornál tanult Berlinben. Úgy hívták: Dietrich Fischer-Dieskau.

⁵⁰ 1990-ben, a budapesti Kongresszusi Központ színpadán Haydn *Az évszakok* c. oratóriumát adták az Angol Barokk Szólisták és a Monteverdi Kórus közreműködésével.

3. Dietrich Fischer-Dieskau operavilága

Dietrich Fischer-Dieskau abból a kereken 100 operacíméből, amelyet 44 esztendeig tartó professzionális pályája alatt egészben vagy részben elénekelt, mindössze 25-öt abszolválta jelmezes operaszínpadi előadásban, a mennyiség $\frac{3}{4}$ -ét hangversenyen, rádiófelvételen vagy – a legtöbbet ezek közül – lemezstúdióban teljesítette. E tény mindennél többet mond el az opera iránti őszinte és csillapíthatatlan vonzódásáról, ám arról is, hogy pontosan, vagy legalábbis korlátozólag érzékelte, akusztikailag mire lenne esélye, s hogy mit kell az ő hangjának oly jól fekvő mikrofonra bíznia inkább.

(Egészen pontosan: 112 operaszerepet és egy prózai filmszerepet abszolválta, ám az érintett darabok száma mégis kereken 100, ugyanis a 99 operacíméből 8 esetében 2 különböző szöveget is énekelt hosszú pályája során – ezeket lábjegyzetben külön is jeleztem –, egy opera lemezfelvételénél – *Hoffmann meséi* – pedig a négyes baritonszerepsort bízta rá. Mindezeket, és *A heilbronni Katica* c. tévéfilmet is számítva 113 szerepalakítás a karrier egyféle szummája.)

Ha közelebbről szemügyre vesszük Fischer-Dieskau „jelmezes”, „igazi” operaéneklést, azt látjuk, hogy a bariton 34 évadot kitöltő operaszínpadi (színházi) munkássága alatt 32 opera 33 szerepét⁵¹ játszotta el. Meglepőnek tűnhet, de naptárát feldolgozva e teljes színházi szakasz előadásainak száma maximum 521-et mutat, esetleges apró eltéréseket is figyelembe véve abban lehetünk biztosak, hogy az 500-at valamivel meghaladó érték az igaz. Ez a szám nem kevés, ugyanakkor például a Magyar Állami Operaház viszonylatában – és erre a teljes intézménytörténetet feldolgozó DigiTár gyors választ ad – egyáltalán nem kirívó adat. Évadonként átlag 15 előadás abban a korban, amikor sem a televíziózás, sem a multimédia más formái nem fordítottak el tömegeket a magaskultúrától, valóban nem túl magas, szinte alacsony szám, főleg, ha világhírű énekessel kapcsolatban említjük. (Csak viszonyításképp: az évszázad teljesen hasonló időszakában, gyakorlatilag azonos ideig és ugyancsak komoly

⁵¹ Az eltérés onnan adódik, hogy Wagner *A nürnbergi mesterdalok* c. vígoperájának 1956-os bayreuth-i produkciójában 3 előadás erejéig Kothnert énekelt, és csak később, 1976-ban lépett fel Hans Sachsként. mindkét szerepben tehát színpadi, jelmezes előadás részese volt.

pályát befutott Simándy József 926 előadást énekelt csak a budapesti Opera színpadain, és ehhez jönnek még külföldi – bécsi, müncheni stb. – fellépések, magyarán operai működése épp duplája a világhírű baritonnak. Természetesen a tenorsztár Simándy romantikus vagy kortárs ciklusokból dalesteket viszont nem adott, oratóriumrepertoárja is töredéke volt a Fischer-Dieskauénak.)

Az alábbi operalista mindeddig nem létezett. Most kronológiába szedve látható, miként érik el az ifjú, aztán korosodó-idősödő baritont az operaszerepek (színházi operaéneklésének beszüntetése után is vesz fel jónéhány operalemezt), és jól látható, hány szerepet hányféle ma is hozzáférhető hang- és képdokumentum igazolhat: a bejegyzések száma még hatalmasabb, pontosan 161 opera- (és nagyoperett-) tartalmú Fischer-Dieskau kiadvány van/volt jelen a nyilvánosságban, amelyeket tehát én magam is megvásárolhattam. 90 operalemeze készült stúdióban, 10 rádiófelvételre került teljes mű, és 61 élő előadást megörökítő kiadvány mutatja azt az ouvre-öt, amely még nem is a teljesség, mert csak azon felvételeket vettem listára, amelyeket valóban meghallgathattam.

Mint szereplista a hamarosan következő felsorolás valamiképp mégis teljes, hiszen belefoglaltam azon operákat is, amelyekről csak adat maradt fenn, hangfelvétel nem. Ugyanakkor nem ütközött nagy nehézségbe, mert mindössze három ilyet címet találni. Sokat mondó, hogy a valaha Dietrich Fischer-Dieskau által énekelt operák, operarészletek közül, tehát az említett 100 különböző cím közül mindössze 3 olyan akad, amely nem „örökölt” meg: Liszt *Szent Erzsébet-legendája* gyakorlatilag nem opera⁵², a kortárs Reinhard Zillig⁵³ *Troilus és Cressida* c. operája határokat át nem lépő „belügy” maradt, Gottfried von Einem: *Danton halála* c. alkotása viszont jelentős mű⁵⁴, és egyetlen hiányérzetként árválkodik Dietrich Fischer-Dieskau operai rögzítéstörténetében.

(A teljes lista a dolgozat Függelékében található.)

⁵² Az oratóriumnak szánt *Szent Erzsébetet* időnként színházi produkcióként állítják színpadra, ez történt 1949-es berlini előadásakor is a Városi Színházban. Fischer-Dieskau saját feljegyzései szerint egyetlen alkalommal énekelte Lajos ögróf szerepét.

⁵³ Winfried Zillig karmester, termékeny szerző, de leginkább Schönberg famulusa volt, *Troilus és Cressida* c., hat képből álló dodekafon műve nem találkozott a közönség igényével.

⁵⁴ A *Danton halála* még ma, 64 esztendővel bemutatója és 25 évvel szerzőjének halála után is fel-feltűnik az operai periférián, játsszák és több lemez is készült belőle. Magyar vonatkozása sem csekély: az 1947. augusztus 6-i ősbemutató egyszersmind Fricsay Ferenc karmester világ-debut-je is volt. A megbetegedett Otto Klemperer helyett – annak asszisztenseként – ugrott be a mű salzburgi premierjére, majd teljes sorozatára, így azonnal elindítva nemzetközi karrierjét (az előadás rádióközvetítését lemezen is kiadták).

Bár volt rá csábítás, bizonyos dramatikusan, színpadon is időnként megforduló kantáták szerepei nem kerültek a felsorolásba. Orff *Carmina burana* c. műve, von Einem *Azóta születettekhez* c. alkotása, Debussy kantátája, *A tékozló fiú*, vagy Schönberg monológja, az *Egy varsói menekült* határozott dramaturgiai jegyeik dacára sem operák, és ugyanígy estek ki a Händel-oratóriumok is: a Fischer-Dieskau által sporadikusan énekelt *Saul*, *Solomon*, *Judas Maccabeus* vagy *Messiás* bár struktúrájukban alig különböznek a kor – és Händel – explicit operáitól, mégis, szerzőjük nem operaszínpadra szánta őket, és többnyire oda ma sem jutnak el, ahogy a *Dalla guerra amorosa* című szólókantáta vagy az *Apollo és Dafne* sem. Ugyanezen sors jutott Bach világi kantátainak: sem a *Vadász*-, sem a *Kávé*-, sem pedig a *Parasztkantáta* nem került végül a jegyzékbe, a pedig utóbbinak még kifejezett köze is van a von Dieskau családhoz⁵⁵. És végül ahogy az amúgy is vitatott szerzőségű olasz nyelvű szólókantáta, az *Amore traditore* is így járt, hisz az sem operajelenet. És utoljára ugyanez történt Alessandro Scarlatti *Infirma vulnerata* kezdetű világi kantátájával is.

A Monika Wolf⁵⁶ által szerkesztett, 2000-ben kiadott szakkönyv az ősforrásból készült, Dietrich Fischer-Dieskau negyven éven át vezetett ún. Aranykönyvéből (a vastag fedeles regisztert hívta így a család) dolgozott. Az ennek nyomán készült *Hangfelvételek jegyzéke* 5.199 bejegyzést tartalmaz⁵⁷, köztük nemcsak 99 operacím 161 db (különféle) hangfelvételét jelzi, de legalább még egyszer ennyi szalagot is mutat opera-témában. Ezek egy része – általában – német rádiók polcain porosodik publikálatlanul, illetve komoly mennyiség pihen Fischer-Dieskau ún. saját archívumában is. Ki tudja, digitalizálja-e majd azokat valaki, előkerülnek-e onnan valaha? (Lesz-e erre valamiféle projekt, vállalatvezetői akarat, özvegyi engedély, jubileumtisztelő ambíció nyomán pl. az 2025-ös centenáriumra, ki tudja?)

⁵⁵ Johann Sebastian Bach az 1742-ben keletkezett alkalmi művét Carl Heinrich von Dieskau udvari kamarás tiszteletére, annak birtokbővítésének ünnepségére szerezte. A BWV 212-es számú híres világi kantátára, a *Mehr hahn en neue Oberkeet* kezdetűre az utókor annak rusztikus formái, egyszerű nyelvezete és rövid betétszámok miatt a *Parasztkantáta* nevet ragasztotta. Fischer-Dieskau megjegyzése szerint a család azután hamar elszegényedett, utolsó, Halle melletti kastélyukat is rég elvesztették már a XX. századra.

⁵⁶ Monika Wolf német zenerajongó, aki Fischer-Dieskau és Várady Júlia tiszteletére 1999-ben honlapot indított, amelyre gyűjteni kezdte az énekes pályának adatait. Idővel a bariton rábízta az ún. Aranykönyvet, amelyből Wolf elkészíthette a roppant kötetet, az 531 számozott oldalból álló, igen korlátozott példányszámban megjelentetett *Hangfelvételek jegyzékét*. Ez az adattár a Fischer-Dieskau kutatásban még a magamfajta elkötelezett és csúcstartó rajongónak is megkerülhetetlen – ám nem javíthatatlan forrás. (Több pontatlanságra és hiányzó adatra is sikerült felhívni a figyelmet az évek során, ám a gigantikus metadat-halmazra jellemző, hogy ha dalonként és darabonként számoljuk, összesen 5.199 felvételt rögzít a kötet.) A *Jegyzéken* kívül még egy színes, lemezborítókkal ékes, ám kevésbé informatív és pontos kiadványt is megjelentetett, ez a *Fischer-Dieskau diszkográfia* címet viseli.

⁵⁷ Ez a szám úgy igaz, ha a dalfelvételeket egyesével számítjuk, tehát pl. egy *Téli utazás* lemezét 24 dal felvételének. Ez a számítás akkor nyer értelmet, amikor nehéz eldönteni, hogy pl. Franz Schubert összes férfidalának gigantikus, több éven át tartó felvételi projektje 3 kiadványkötetet, 31 bakelit lemezt vagy 21 CD-korongot „érjen-e”, vagy a jelentőséghez és a teljesítményhez méltóbban mutatja be a felvett dalok száma: 397 db.

A ma ismerhető adatokból, a hozzáférhető hangfelvételekből és azok kronológiájából, ritmusából mindenesetre olyas pályáív bontakozik ki, amelyik évente egy-egy nagy szerepet szeretne – nem feltétlen „felvenni a repertoárjára”, hanem – megtanulni és elénekelni, gyakran megelégszik egyetlen sorozattal, és csak néhány operaszerepre tekint sajátjaként. A többihez képest feltűnően gyakran énekli a *Figaro lakodalma* Almoviva grófját (95 alkalommal, jószerivel egész pályáján minden 5. operaelőadás Mozart *Figarója*), de előszeretettel szerződik Verdi *Falstaffjának* címszerepére (59 este), vagy a hasonló számot produkáló Mandrykára (Strauss *Arabellájának* férfi főszerepe, ugyancsak 59 alkalom). Ha a következő, a harmadik vonal is felsejlik – Wagner-*Tannhäuser* 29, Henze-*Elégia* 22, Strauss-*Árnyék nélküli* 21 és Reimann-*Lear* 20 előadás –, elmondhatjuk, hogy összesen 7 operaszerep adta ki a teljes pálya valamennyi előadásának több mint felét. A többen már 25 operaalakítás osztozik: ezek igazán beszédes számok.

A következtetés előrevetíti azt a premisszát, amely miatt a dolgozathoz egyáltalán hozzáfogtam. Adott egy kifogástalan zeneiségű és technikájú énekes, aki szorgalmas, könnyen tanul, és különös tehetsége van a dalest műfajához. Mivel önismerete is arányban áll intelligenciájával – egyik a másik nélkül aligha működne –, pontosan felméri, hogy operai környezetben mivel lehet igazán sikeres, azokat rendre el is énekli, majd rohan vissza kedves és valóban rivális nélkül világszinten birtokolt műfajához, a zongora öblébe. Nem a hangnagybirtokos szerepeket erőlteti az operaházakban, számossal közülük legalábbis vár, némelyik pedig balesetből kerül el⁵⁸.

Ugyanakkor megfigyelhető a kedvencnek választott szerepek unikális jellege – az *Arabellát* konkrétan Fischer-Dieskau hozza vissza a törzsrepertoár periferiájára –, Henze és Reimann új operái a szívügyei, és azt se feledjük, hogy a XX. század közepén a *Falstaff* még korántsem állt az őt ma jogosan megillető piederstálon: még a Verdi-rajongók sem szerették szívből, hisz kilóg az egész ouvre-ből is. Fischer-Dieskau lelkesedése, kitartása és humora sokat segített ennek az opusznak is a visszatéréséhez. Barak szerepe más, nagyobb, vivőerősebb matériát kívánna, ám filozófiájával áll közel az énekeshez, és soha senki nem veszi oly líraira, mint ő tette/volt kénytelen tenni, mindenesetre megható sikerrel – Mozart grófja pedig az a lubickolós szólam, amely par excellence Fischer-Dieskau hangjára van írva.

Bármikor, ahogy szokás mondani, fejen állva is elénekel, az ellenszenves, de gazdagon felöltöztethető karakter ambicionálja, és az sem véletlen, hogy épp ő ássa elő azt a mozarti áriaverziót, amely az első prágai Don Giovannit, Luigi Bassit követő első bécsi Don Giovanni

⁵⁸ Fischer-Dieskau az *Otello* főpróbáján lábát töri, és soha nem énekli el színpadon Jago szerepét, csak olasz nyelvű stúdiólemezen és német nyelvű LP-keresztmetszetben.

számára íródott. Az illető úr Francesco Albertarelli, akivel Mozart éppen felújítja az egy évvel korábbi Figarót, amelyben Stefano Mandini helyét veszi át – úgy látszik, ő soha nem lehetett első. Viszont amikor Albertarelli 233 évvel ezelőtt betanulja Almaviva szolamát, Mozartot virtuózabb hangvételtre sarkallja. Így a szerző az ária strettáját felpunktírozza a magas G körzetébe, s ez jól mutatja, mily könnyű hang lehetett a sevillai lovag első alakítója, s így legalábbis Mozart választását/helyzetét ezzel a hangtípussal, a kavalier baritonnal lehet igazán átélni. Vagyis: Fischer-Dieskauéval.

A végére még egy megállapítás kívánczik, amely akár tudat alatt is, de minden bizonnyal hatott a művészre, aki rakétaszerű indulását követően néhány év alatt jutott abba a helyzetbe, hogy nemcsak megválogathatta a szerepeit, de egyenesen javasolhatott is annaka két háznak, amelyet ugyanúgy otthonának tekintett, Berlinnek (1948-tól) és Münchennek (1951-től). Amely nagy szerepet, nagy kívánságot pedig esetleg ezek sem tudtak vagy akartak megoldani, azt megtették mások: Hamburg, Bécs, London, Bayreuth vagy Salzburg színházai, a rádióstúdióban felvett operák kapcsán pedig Köln városát se feledjük, természetesen a színházakétól teljesen független irányítás alatt működő berlini vagy bajor Rádiókkal együtt.

Természetesen az is a nagyszámú felvétel irányába hatott, hogy Fischer-Dieskau sosem kötött exkluzív szerződést – ellentétben pl. Solti Györggyel, Pavarottival, Gardinerrel és másokkal –, mindig mindegyik nagy lemeztársasággal párhuzamosan dolgozott, miközben kisebb kiadókat és rádióállomásokat sem kosarazott ki. Adódik a kérdés, miként volt lehetséges ez?

Van, akinek a számára a biztonság és a dimenziókkal magasabb összeg vonzó, másokat valóban a szabadság inspirál, amely persze, sokkal kevésbé kiszámítható a lemezpiacon, de még az sem biztos, hogy nem jár még nagyobb bevétellel, ha minden jól alakul. Herbert von Karajan korszakokra osztotta saját életművét az EMI és a Deutsche Grammophon között, a bariton viszont valóban egyszerre használta őket, semmilyen komoly kötöttséget nem viselt el. A kiadókat a berobbant LP piac alaprepertoárjának kialakítása tüzelte és a tény, hogy Fischer-Dieskaút így vagy úgy, de a katalógusukban tudhassák – a művészt pedig tényleg a szabadság, a túlkínálatból történő válogatás ígérete. Az eredmény itt látható, és ez a roppant felvételhalmaz nem tartalmazza a legalább ugyanekkora oratóriumkincset, és bizonnyal nagyobb Lied-termést. Dehát tényleg a világ legtöbbet rögzített művészeről szól ez a dolgozat.

A következőkben megmutatom még a feltárt operai életmű szerzők szerinti metszetét, mert az is szemléletes és tanulságos, majd pedig megvizsgáljuk a 7, az életében (színpadon és felvételek készítésénél egyaránt) legfontosabbnak látott, imént kimutatott operacím és még

egy, az előadásszámban nagyon határhözeli, elköteleződésben pedig egyértelműen az élcsapathoz sorolandó másik Wagner-opera, *A nürnbergi mesterdalnokok* (3+16 előadás) hang- és képdokumentumait, amelyek Dietrich Fischer-Dieskau nyilvánvaló értékválasztását, valamint szíves előadóművészi „kínálata” s a vele találkozó lelkes lemezipari/operaházi, következésképp minden bizonnyal vásárlói-nézői kereslet egyértelmű jeleit hordozzák.

(A teljes lista a dolgozat Függelékében található.)

4. Színpadi szerepek és felvételeik

4.1 Mozart: Don Giovanni – A címszereplő

Az „operák operája” 28 esztendősen, 1953-ban érte el az ifjú baritont. Ma már feltűnően korainak mondjuk, ha egy fiatal énekest harmincas évei előtt ily hatalmas címszerep találhat el, mint a Don Giovannié, hisz a bontakozó művészek jószerivel még posztgraduális operastúdiókban formálódnak, versenyekre zárandokolnak, kurzusokon időznek vagy a színpad szélén, a coverek között állnak-várnak. Bemutattam, mennyire volt kivételes helyzet a háború utáni ember- és szénhiányos Berlinben berobbanni, és ennek „fényében” sokkal inkább tűnik Heinz Tietjen döntése Posa márkiról rizikósnak, fulladásmentesen túlélhetetlen mélyvíznek, semmint az öt esztendővel későbbi kitűzés⁵⁹. A *Don Giovanni* Fischer-Dieskau 22. operaszerepe, de ha csak a színpadi alakításokat számoljuk, akkor is 11 szerep 61 előadása előzi meg, amely múlt ekkora táalentum mellett utólag tekintve is elegendő alapnak látszik.

A fennmaradt hanganyagok közül az első a legfontosabb: az 1958-ban készült, Fricsay Ferenc dirigálta lemez a mű első sztereó felvétele. Abban a Berlin dahlemi kerületében lévő Jézus Krisztus templomban készül, ahol akkoriban a Deutsche Grammophon és Fricsay minden nagyobb szabású felvétele⁶⁰. A szereposztás Fricsay alapgárdájára épült, előszeretettel énekeltette el a teljes (nemcsak opera, hanem) zeneirodalmat ugyanazzal a 8-10 művésszel, a

⁵⁹ 1953-ban már nem Tietjen az intendáns, az idősödő karmester akkorra már Hamburgba távozott.

⁶⁰ Tévedés lenne azt hinni, egy *korábbi* templomról van szó. Fischer-Dieskau önéletrajzában megírja, hogy az egyházközség alkalomról alkalomra kiadta a lemeztársaságnak a templomot, amelyben – mivel már nagy nagy helyismerettel rendelkeztek – a DG mérnökei és technikusai hamar be tudtak rendezkedni, és két vasárnap között a legkomolyabb, akár *Don Giovanni* méretű lemezfelvételeket is le tudták bonyolítani. Ez a gyakorlat a legutóbbi időkig fennállt.

csapatban, az összeszokottságban hitt igazán. Természetesen Fischer-Dieskau 1958-ra már messze kilóg ebből, hisz hatalmas sztár ekkorra, de művészi alázata és hálája, valamint a szerep támasztotta kihívás egyaránt jelen van nála Fricsey felkéréseinek elfogadásakor. Igazi kakukktojás inkább Karl Christian Kohn, egy kismester Leporello szerepében, aki komikusként van jelen kétségtelenül nagy basszushangjával, és se korábban, se később nem látjuk Fricsey pálcáját felé mozdulni.

Fischer-Dieskau lovagja robbanékony, energiagazdag. Kohnt már az első jelentben elsodorja a krisztusi kori Fischer-Dieskau, aki élete legjobb diszpozíciójában veszi fel ezt a lemezt⁶¹. Itt Harap, omlik, gúnyol, fennhéjáz, mindent, mi kell, magas tónusú hangja képes a fontos pillanatokban hirtelen súllyal töltődni, mint valamiféle patronokkal hirtelen alakot öltő légzés. Az olasz nyelv dőcög, nincs nyelvi coach, többen konkrét „kvesztá”-kat énekelnek – nem úgy az ebben is perfekt Fischer-Dieskau. Ő olyan plasztikus olaszt használ, amely azóta ritkítja párját, felismeri, hogy szikrázni úgy tud, ha sistereg is, ha minden mássalhangzó tisztán, kivehető és dinamikusán van jelen.

Ha félretekintek a magyar karmester felé irányuló összes tiszteletemet és rokonszenvenemet, meg kell állapítanom, hogy Fischer-Dieskau nemcsak teljesen más dinamikai skálát hoz, de teljesen más éneklési stílust is mutat, mint az őt körülvevő gárda. Maria Stader⁶² megdöbbenően divatjamúlt portamentói Mozartnál elképesztő stílustörések, de Ernst Haefliger dugult, mélységmentes, ám zörgéssel teli tenorja sem mondható ideálisnak. Sena Jurinac metszően hideg Donna Elvirája mintha egy Wagner-színpad helyett toppanna be rossz címzés miatt, Kohn kedélyeskedő Leporellója pedig nem nyúl mélyre a mozarti partitúrában.

Ami a kisebb szerepeket illeti, a Walter Kreppelé fajsúlyos alakítás, orgánuma predesztinálva a Kommendatorra: fedetlenül, hatalmas masszával oktatja a bűnös lovagot, Sárdy Iván luxus-Masettója tényleg képes felidézni a bemutatón kényszerből előállt Kormányzó-Masetto tradíciót, és a beérkezett Rita Streich világoszöld Zerlinája is igazán a helyén van itt – nem úgy, mint három évvel korábban, ugyanezen csapat *Varázsfuvola*-projektjében Éj Királynőként. Mindezen problémák, az ensemble-gondolkodás túlzásai ellensúlyaként valóban kapaszkodhatunk a parádés, hol csurgatott méz (Szerenád), hol kegyetlen gyilkos (Temetői kép) végleteiben tobzódó, és a kettő között számtalan fluid árnyalatot mutató címszereplőben, és élvezhetjük a zenekar – előbbi stílus- és

⁶¹ A tíz évvel későbbi, Böhm vezényelte prágai felvételen végig komoly megfázással küzdött.

⁶² Született Stader Mária, magyar származású, Svájcban felnevelt énekesnő, magas szoprán – ugyanakkor testmagasságra rendkívül alacsony, ezért jószerével színpadképtelen.

formátumkritikák miatt – érthetetlenül perfekt, friss és áttetsző játékát. Valóban, démonian nyomasztó vagy vígoperain tiszta hangzás él itt szimbiózisban, pergőre vett tempókkal (pl. II. felvonás finálé, elkárhozás).

Fricsay zenekarának játéka megint rányitja a következő évtizedek kottahű és akcentusgazdag muzsikálásának ablakát az ötvenes évekre: ha épp plasztikusan hallatszanak (nem mindig, mert énekesileg túlvezérelt a felvétel), egy igazi, mai értelemben vett Mozart-játékot produkál már bő hatvan évvel ezelőtt a Berliini Rádió Szimfonikus Zenekara.

Ha az iménti stúdiófelvétel a későbbi színpadi előadás tanulmányaként készült, akkor muszáj kimondanunk, hogy annak nem illett be. Kétségtelen, ilyen három évvel utóbb ez nem is volt lehetséges: fontos posztokon más a szereposztás, súlyos beteg a karmester⁶³, és a Deutsche Opera nyitóelőadásának tudata, az élő színpad – no és a német televízió első élő operaközvetítése – döntően más körülményeket rak az előadás köré. És nem szabad azt a hangulati terhet sem feledni, hogy éppen csak hetekkel előbb, tehát szinte a Don Giovanni-produkció próbáinak előkészítésekor, mintegy máról holnapra a szovjetek betonelemekkel és szögesdróttal zárták el Berlin keleti szektorát az addig viszonylag átjárható nyugatitól, és ezzel, a berlini fal felhúzásával megkezdődött a negyedszázados európai hidegháború. Ami tehát terv szinten létezett a különben nagy sikerű 1958-as lemezfelvétel rajzasztalán, abból nem sok minden maradhatott 1961 novemberére – és ez majd látni fogjuk, nem is minden esetben baj. De még akkor egy igazán lényeges körülményről nem is szóltunk.

Nagy kár ugyanis, hogy az új nyugat-berlini operaház nyitása még a trendforduló elé esett, így nem olaszul, hanem németül hangzott el a produkció. Miközben a lemezdivat már változott: Fricsay – Elsa Schiller⁶⁴ jóváhagyásával – az ötvenes évek derekától eredeti nyelven rögzíti a lemezanyagokat, ám azok az egész világnak szólnak, mint a Deutsche Grammophon alaprepertoárjának oszlopai, míg a német – és különösen a német – színházi közönség még mindig direktben szeretné érteni akarja, amit lát⁶⁵. (Azidőtájt még nem volt technikai lehetőség nagy szövegvetítőkre.) A címszereplő, Fischer-Dieskau hosszú kezével és lábával ágál a terv ellen, de nincs mit tenni, demonstratíván a német kultúra német nyelvű

⁶³ A májrákkal küzdő Fricsay Ferenc életének utolsó operaprodukciója a *Don Giovanni*-sorozat, amelyet gyötrő fájdalmak közepette visz végig. December elejéig még koncertezik, utolsó, londoni hangversenyét az ifjú Vásáry Tamással adja.

⁶⁴ Elsa Schiller a Deutsche Grammophon klasszikus részlegének igazgatója, magyar származású zongoraművész, holokauszt túlélő.

⁶⁵ Ennek még a hatvanas évek második felében is vannak látványos jelei: Fischer-Dieskau a Decca részére Rómában veszi fel élete egyetlen *Toscáját* (Scarpiaaként), és a Lorin Maazel vezényelte, Birgit Nilsson címszereplésével megvalósuló projektnek alprojektje is támad: kihozzák a német nyelvterületen népszerű, amúgy amerikai születésű hőstenort, James Kinget is, és ahogy az olasz felvételt elkészítő sztár, Franco Corelli végzett a maga részeivel, már kezdik rögzíteni Kinggel és a többiekkel a német nyelvű keresztmetszetet – a Santa Cecilia Zenekara fel sem áll a helyéről, játssza tovább Puccini muzsikáját...

ünnepe a Deutsche Oper megnyitása. Viszont a szereposztás parádés: Elisabeth Grümmer, egy elfeledett és saját korában sem eléggé értékelt szoprán sokkal adekvátabb Annát énekel Stader lemezverziójánál. A Németországban gyökeret eresztett, világszép spanyol szoprán, Pilar Lorengar mint Elvira lenyűgöző, és valójában a szerzői koncepció ellen dolgozik, hisz érthetetlen, egy ennyire szép nő miért nem kell a lovagnak? Walter Berry nem tudhatja még, hogy évtizedeken át ugyanezen a pompás hangminőségen szolgálja majd az operakultúrát (volt alkalmam találkozni vele, részt venni kurzusán a kilencvenes években, és hallani magas kora ellenére problémátlanra fedett magas G-it). A tenor Donald Grobe klisé-Ottavio: színtelen, túllirizált, gyámoltalan, tehát az alapolvasat illusztrálására nagyon is alkalmas. Sárdi Iván személyében újra a magyar művész áll a színpadon, megint Masettót alakítja, ahogy a lemezen is. Carl Ebert öreges rendezése ma már szót sem érdemel, akkor, több mint ötven éve valószínűleg a tradicionális magas kategóriába tartozott. Nyilván rettentő nehéz a hatást egy nem túl jó minőségű tévéadásból megítélni, amely vigasztalhatatlanul fekete-fehér, ráadásul a fáma szerint első taktustól az utolsóig a két nappal korábban rögzített főpróbát adták le valójában, amelyet a kor hangulata miatt mélyen megérttek. Nehéz feledni, ezek a hónapok a döbbenet és a félelem légkörében teltek, senkinek nem hiányzott volna egy véletlen, vagy pláne szándékosan, akár elektronikusan, szovjet zavaróállomásokkal elrontott ünnep. Legenda az is, hogy a Deutsche Oper elnevezés magától Fricstól, a színház akkora már világsztár főzeneigazgatójától származik, aki így kívánt demonstratíván reagálni Berlin kettészakítására⁶⁶.

Amúgy az előadás mint afféle színpadi feladat nem kevés gyakorlati bosszúságot is okozott, Fischer-Dieskauból is feltolulnak az emlékek, amelyet azok komplexitása miatt a szokásosnál ezúttal hosszabb terjedelemben idéznék:

Az új házat a Bismarckstraßen Eberttel avatták, végsősoron csak azért, hogy rögtön azután a búcsúját is megélje, ugyanis Gustav Rudolf Sellner, az új intendáns már leváltotta. Az utolsó bemutató próbái az ő ortalma alatt nagy dicsérettel kezdődtek, amit a teljesen belém vetett hit demonstrálására a szerep megvalósításáért előre megkaptam. Ebert sokkal kevésbé tűnt rosszindulatúnak, mint régen. Nos, a második Don

⁶⁶ A második világháború utáni szerződések szerint ahogy egész Németország, úgy a főváros is 2/3 – 1/3 arányban tartozott a nyugati hatalmak (USA, Nagy-Britannia és Franciaország) valamint a Szovjetunió ellenőrzése alá. Berlin keleti oldalán, az Unter den Linden rekedt a történelmi Operaház, és az ötvenes évek második felére világossá vált, hogy a helyzet nem rendeződik rövid idő alatt, így a nyugati oldalon új operaházat kellett építeni.

Giovannim⁶⁷ technikai részleteihez sokat reméltem tőle. Ebert azonban először játékosan, aztán idegesen, de úgy tűnt, megelégedett inkább holmi rendezgetéssel. Szerződésének bontása és Sellners belépése a munkát természetesen kedvezőtlenül befolyásolták. A próbabeosztás se volt előnyösnek mondható. Az ő közlékeny módján Irmel⁶⁸ merészelt valamiféle szemrehányást tenni, amikor próbát nézett. 'Ebert hozhatna magának egyszer-egyszer kávé vagy harapnivalót.' Ezt a hiú öregúr mindezt férfiúi sikerként fogta fel és azonnal jó pontként könyvelte el nekünk. Emlékszem viszont egy 'fekete péntekre' is, amikor az önmagát (talán betegségének előrehaladott stádiuma miatt) eléggé zsarnoknak mutató Fricsay Ferenc másfél órán keresztül próbált meg színjátszásra vonatkozó instrukciókat belém sulykolni, amelyek viszont egyáltalán nem illettek össze Ebertével. Legalább négy szemközt történt a rendreutasítás, így némileg kegyelmet kaptam. Utána viszont alaposan elbizonytalanítva éreztem magam. A televízió fel kellett vegye a premiért, ezért Ebert a bemutató estéje előtt röviddel odarendelt egy vívóbajnokot, hogy az első jelenetet közelből is, televízió felvételre is alkalmasra dolgozzuk ki. A profi tréner kezelésbe vett bennünket, a meglehetősen testes, vaskos, már nem fiatal Josef Greindlt és engem, sportból még tehetségtelenebbet. Minden, a próbákon eddig elért megsemmisült ennek az idomárnak az ugató őrmesteres átkozódásai alatt. Egy újabb kaszárnnyába kényszerülés borzalmas víziói törtek felszínre nálam⁶⁹. Bármilyen lázadó szó a vívómester hanghordozása ellen nem eredményezett semmi hatást, így aztán agyonizzadva és kigúnyolva elkullogtunk, mint szegény bűnösök. Ezután következett még a négyórás, rendkívül fárasztó zenekari próba, amelyen úgy tűnt, Fricsay szinte tobzódik a javítanivaló kívánságaiban. Georges Wakhevitch színpadképében a sok lépcső, amelyet hátramenetben kellett megjárnom és a merevségem az átszenvedett délután után betettek nekem. A jövőre nézve megjegyeztem magamnak: ilyen esetben fontos szépen csendben leküzdeni a félelmet, az önbizalmat összeszedni, még ha úgy tűnik, éppen el is illant, nem hallgatni se balra se jobbra, hanem tudni, mit teszünk, a saját művészi szándékunkhoz visszatérni akkor is – és éppen akkor –, ha sokan belebeszélnek. Ez úgy is érvényes, ha az embert indokolatlanul ért kritikák nyomasztják. Mint valami jobb világból érkezők, fiaim Mathias és Martin a színpad mögül integettek nekem. Ahogy pedig közeledett a bemutató, megmozdult Ebertben az emberbarát, úgyhogy "meghatónak" nevezte, amikor egypár lépést összetévesztettem a koreográfiában. Egyébként az összes

⁶⁷ Az első a szintén Carl Ebert rendezte 1953-as előadás volt a Városi Színházban, Fischer-Dieskau szerepdebütálásával.

⁶⁸ Irmgard Poppen, gordonkaművész, Fischer-Dieskau első felesége (1947-1963), három fiának édesanyja. A harmadik szülés komplikációiba halt bele.

⁶⁹ A 19 esztendő Fischer-Dieskau mint a Wehrmacht kényszersorozottja két frontra is kikerült a második világháborúban, majd egy olasz hadifogolytáborban töltött két évet, amerikai őrizetben.

vívógyakorlat csupán azt az effektust hozta magával, hogy Greindl a második előadáson párbajtőrét oly mértékben a kézfejembe szúrta, hogy spriccelt belőle a vér. Az ijedségtől és gyengeségtől rosszullet fogott el. Amikor két képpel később az átrendezett lépcsőre erős fénycsóva esett és a realiztikus küzdelem színhelyét fényesen megvilágította, bámultam a kis vértócsára, amelyet ezek szerint magam után hagytam. Szerencsére a színházi orvos csak gúnyosan vigyorgott a sebkötözésnél.

Nézzük, minként látta a Deutsche Oper nyitóelőadását a sajtó, és mulassunk azon, miféle nyakatekert mondatokkal kívántak már akkor is szakérteni. (S ne felejtsük, hogy ennek a sorozatnak a hat előadását követően színpadon már soha többé nem alakítja Don Giovannit baritonunk:

De a kopárságtól eltekintve, amely inkább északi őszi és téli tájakat sugallt, semmint spanyol miliót, többször is puszta dekoratívvá vált a díszlet, magyarázat nélkül hagyva a cselekmény belső, döntő jeleneteit. Fricsay Ferenc a karmesteri pulpituson a részletek érezhető szeretetével muzsikált, azonban gyakran csak az énekesek érzékeny kíséretére szorítkozott, máskor viszont túl széles vagy meglepően erős tempókkal túllicitálta őket ahelyett, hogy a drámát a hangszínek megfelelő árnyalataiban fokozta volna. Az énekes előadók együttesében Dietrich Fischer-Dieskau különösen magával ragadta a címszerep a maga impulzív szenvedélyességével. Csodálatos baritonjának állandó jelenléte, a démoni jelleg és főleg a Pezsgőária virtuozitása nélkül a ragyogás, amelyet Mozart követelt, elérhetetlen lenne. Elisabeth Grümmer ugyanezt érezte, és megpróbálta kinyerni Donna Anna drámai akcentusait is saját líraibb szopránjából, míg Pilar Lorengar kifejező hangjával Donna Elvira instrumentális jellegű, hűvösebb passzusait próbálta felmutatni. Belcanto tenorként Donald Grobe reménykedve bontakozott ki Don Ottavio szerepében, míg Walter Berry Leporellója kissé furcsának tűnt a cselédstílusának nem megfelelő játéka miatt. Ivan Sardi olyan vokális anyagot fejlesztett ki, amelyet Masetto néven lehet fejleszteni.⁷⁰

Egy másik forrás részletesebben kitér Fischer-Dieskau jellemzésére:

Mozart 'dramma giocoso' műfajú darabjának előadását négy rendkívüli férfihang uralta. Dietrich Fischer-Dieskau ma Don Giovanniként elképesztő komplexitást és művészi erőt képvisel. Anélkül, hogy másolná a közhelyeket, megvan benne a spanyol feudális úr nemessége, az ellenállhatatlan szerető eleganciája, a gonosz cinikus tüze, a gyilkos

⁷⁰ (Heinz Joachim, 1961. szeptember 25. Die Welt)

istenkáromló ármánykodása. Azt, hogy miként nyeri hórihorgas alakjából a szökellések könnyedségét és makulátlannak megismert baritonjának Pezsgőária-fokozta örületét, csak komplex technikai és művészi teljesítményként csodálhatjuk. Ellenfele, Walter Berry mint Leporello: lázadó és mégis a Mester rabszolgája, a bécsi népi vígjáték szelleméből nő ki, forgó szemmel, virtuózan parodizálva Fischer-Dieskausk hangszínét, amikor a Don bőrébe ő bújik.⁷¹

Olyan is van/volt, aki tovább emelte a tétet – nagyon érződik, hogy a néhány napja teljesen körülzárt Nyugat-Berlin számára ez az épületavató siker jobban kell egy falat kenyérnél:

Az összehasonlíthatatlanul kiváló énekesek jelenléte már pusztán örömet okoz az előadásban. Jobbat Európában ma senki nem talál. Dietrich Fischer-Dieskau Don Giovannija minden tekintetben csoda. Nem szabad hosszan ragozni selymes, fényes Mozart-kantilénait és a recitativ részek élénk játékát, mert akkor előadásának elegáns művészetére nem maradnak elég időnk.⁷²

Még egy lelkes idézet, amely új irodalmi szempontot talál:

Egyébként azonban a közönségnek minden oka megvan arra, hogy lelkesedjen. Dietrich Fischer-Dieskau tökéletes formában énekelte a címszerepet. Nagy teret adott a csábítónak a 'spanyol Faustnak', aki elpusztítja önmagát. Az ovációk végül az ő személyére és teljesítményére összpontosítottak.⁷³

De hogy ne lehessünk egészen biztosak az általános énekesi sikerben, egy kis vidéki lap tudósója is megírja a magáét, ráadásul történeti kontextusban:

Dietrich Fischer-Dieskau kifejezően éneklő színész a címszerepben, amelyet első alkalommal több mint nyolc éve alakított Berlinben. Játéka sokkal lazábbnak tűnik, mint akkoriban, még úgy is, ha nem mindig sikerül teljes mértékben a spanyol úr elegáns könnyedségét, erotikus megszállottságát és ellenállhatatlan démon-jellegét hoznia.⁷⁴

⁷¹ (H. H. Stuckenschmidt, 1961. szeptember 26. Frankfurter Allgemeine Zeitung)

⁷² Friedrich Herzfeld (Berlin Telegraph)

⁷³ Gertrud Pliquett

⁷⁴ Dr. Ingvalde Geleng (Neue Osnabrücker Zeitung)

Még egy további dokumentumunk is van Fischer-Dieskau német nyelvű Don Giovanni-előadására, ezúttal stúdiókörnyezetben. Két évvel a Deutsche Oper nyitóelőadása után – és Fricsay halálának esztendejében – a Deutsche Grammophon elindítja német nyelvű operakeresztmetszet-sorozatát, amelynek igyekszik a legjobb német, de legalábbis a nyelvvel familiáris viszonyban lévő művészeket megnyerni (Nicolai Gedda, James King, Pilar Lorengar, Donal Grobe, Sena Jurinac, Jess Thomas és mások személyében jó néhány nem német anyanyelvű, kiváló képességű művész is tevékenykedik német színházaknál). Az elsőnek felvett kiadvány újra az „operák operája”, és részben kiváló szereposztás gyűlik össze rá, egyértelműen még Fricsay keze alá szerződtették őket, csak hát hiába.

Kivéve a karmestert: az ekkor 54 esztendőes Hans Löwlein teljesítménye annyira halvány, hogy bosszúból a hallgatónak kedve volna eljátszani nevének jelentésével. Duplán szomorú, hogy ezt a kilúgozott, kivasalt, így részleteiben teljesen androgünné tett játékmódot éppen annak a fantasztikus zenekarnak a lepusztításával éri el, amelyiket maga Fricsay épített tíz éven át, és vette fel vele a sokat magasztalt 1958-as *Don Giovanni*: a berlini Rádiózenekarral.

A színházat nyitó előadás gárdájával több egyezés is mutatja magát: az ifjú Walter Berry személyében nézetem szerint minden idők (egyik) legjobb Leporellója áll elénk megint, aki gazdag, mégis elasztikus hanghasználatával képes a szerep komikus és komoly elemeit egyaránt megszólaltatni, és felnő urához, Fischer-Dieskauhoz. Rita Streich örök naiva, örök Zerlina: kettősük Don Giovannival semmi különös előadás, valamiért mégis a németek kedvence lesz, a pár perces bejátszás számtalan válogatáslemezre is rákerül. A mellette fellépő két hősnő újra arra példa, hány angol anyanyelvű művészt vonzott a háború utáni foghíjas, ám nagy ambícióval megindult európai, jelesül is német operaélet. A véleményes hangszínű, de kétségtelenül érzelemdús Iréne Salemka⁷⁵ bizonyosan Löwlein saját választása, ugyanis korábbi tanítványáról van szó. És ugyanez igaz a Donna Annát korrekten megszólaltató, szopránszínében az (ekkor ugyancsak) fiatal Birgit Nilssonéra emlékeztető Claire Watson⁷⁶ esetében is. Ernst Haefliger, a svájci tenor Fricsayn iskolázott, stílus éneklést ment át a mentora halála utáni évekre is, ugyanakkor hanggi problémái, fénytelen, nazális, gyakran erőtlen frázisai feltűnőbbek a gondos gazda jelenléte nélkül.

⁷⁵ A kanadai illetőségű szoprán a frankfurti Opera tagja volt ekkor, a felvétel készítésekor 35 esztendőes.

⁷⁶ Amerikai születésű szoprán, 1955-től ugyancsak a frankfurti társulat tagja, 36 éves a *Don Giovanni*-felvétel idején.

Az album felvételi csapatát nem lehet eléggé elmarasztalni a ki nem zengetett zárótusok miatt: mintha egy élő felvételből kellett volna kimetszeniük részleteket, márpedig itt nem ez volt a helyzet, a háromórás mű 12 részletét vették fel mindössze. (Az pedig, hogy a mandolinos szerenád kifutó gitárbontását elhalkítják és végét lecsípi, példátlan gaztett.) A lemez szerkesztői is furcsa itiner szerint dolgoznak: Donna Anna accompagnatós áriája nem kerül fel a szalagra, viszont Don Ottaviótól gyakorlatilag a teljes szerep ott van, ugyanakkor sem a temetői duett, sem a vacsorajelenet nem hallgatható meg – igaz, utóbbit nehéz vágni.

Annak ugyanakkor érdemes kiélni a lehetőségét, hogy Don Giovanni mindhárom szólója (nehéz mást írni, hisz – valószínűleg Mozart döbbenetesen erős jelzéseként – egyik sem igazi ária, tehát démoni szuper-címszereplőjét „strukturális impotenciában”, ária nélkül hagyja) rögzítésre került, és így németül is stúdióminőségben hallható, hisz az 1961-es élő előadás hangja nagyon zajos. Óhatatlan a kemény német nyelvű éneklésben valamiféle pedantériát is hallani, ám a bariton hallhatóan jókedvvel, a hős ellenállhatatlanságát hangsúlyozva poentírozza szólását.

Az utolsó alkalom, amikor Dietrich Fischer-Dieskau és Don Giovanni útjai keresztezik egymást, hősünk mindössze 42 esztendő, és 1967-et mutat a naptár. Valójában rejtély, hogy a Deutsche Grammophon miért érzi fontosnak kevesebb, mint tíz éven belül új Don Giovanni-lemez felvételeit, hisz Fricsay olasz nyelvű, máig nagyszerű kiadványnak tekintett lemezét már sztereóban rögzítették, semmilyen joga le nem járt, és ahogy imént szemléztük, a német nyelvű keresztmetszet (szerkesztési problémái miatt pontosabb a „részletek” szóhasználat) is rendelkezésre áll 1963-ból. Mindenesetre Karl Böhm Mozart-ciklust kezdett a vállalatnál, amelynek keretében mind az öt úgynevezett mesteroperát⁷⁷ felveszi, tehát leginkább itt lehet az okot kutatni.

A felvétel körülményeiről szólaltassuk meg a címszereplő szemtanút, Fischer-Dieskaút:

A historizáló ötlet, hogy a művet az ősbemutató ma Kelet-Európának minősülő helyszínén kell felvenni, s ez anyagilag előnyös, a lemezproducerek agyából pattant ki. Nem gondoltak arra, hogy az ottani operazenekar mennyire tapasztalatlan a Mozart-játékban⁷⁸ és kiderült, hogy Böhm számára nem bizonyul megfelelőnek. A szereposztás

⁷⁷ *Szöktetés a szerájból, Figaro lakodalma, Don Giovanni, Così fan tutte, Titusz kegyelme, A varázsfuvola.*

⁷⁸ Kissé erős megjegyzés Fischer-Dieskaútól, hisz a prágai Opera zenekara – már csak a csodálatos összefüggés miatt is, hogy Mozarttól Prága rendelte meg 1787-ben az új olasz operát, ezért a *Don Giovanni*t először ott játszották el, természetesen a szerző jelenlétében és vezényletével – rengeteg Mozartot játszik, a nevezett művet pedig különösen gyakran, tehát gyakorlatlannak nehezen minősíthető. És az is igaz, hogy amikor 1973-tól

nagyyszerűen volt összeállítva, de nyúzottnak érezte magát a rossz alvás miatt az elhasznált ágyakban. Ehhez még hozzájött, hogy két ideges és fejetlen munkatárs (egyik közülük Böhm gyakori asszisztense a Met-ben, aki csembalón játszotta a recitativókat is) a kulisszák mögött nem tudott jó szisztéma szerint dolgozni a szólistákkal és a színpadi zenészekkel. Kissé álomittasan működött a felvételvezető is, ami Böhmöt aztán kétségbeesésbe sodorta. Egyáltalán nem ismerte a zenekart. Hogy nehézkesen haladt, az a nyelvi gátnak betudható, de Böhm szokatlanul éles bánásmódjának is. Az énekeseknél érezhető volt az is, hogy ők, mint mindig, amint lehetőség kínálkozott, más kötelezettségek után néztek. Ráadásul Mariotti⁷⁹ elvesztette édesanyját és amilyen gyorsan csak lehetett, sietett a temetésre, Flagellót⁸⁰ várták vissza New Yorkba, Martina Arroyót⁸¹ úgyszintén. Tőlem megszokott engedékenységgel összes szólószámomat áthelyeztem a felvételek végére, és azután szenvedtem miatta. Böhmnek is sok rosszkedvet kellett generálni a magában, hogy a TV-kamrákat és a hozzájuk tartozó fényszórókat sakkbán tartsa, mert ezek beteg szemének fájdalmat okoztak, mindazon által nagylelkű dicséretet is osztogatott mindenfelé.⁸²

A memoárban nem esik szó egy sztárról, csak a három így-úgy, de Amerikából érkezett énekesről, akiket alighanem a Met-ben ismert meg a karmester. (A negyedik Reri Grist⁸³, az ötödik-hatodik pedig – de már semmiképp sem amerikai – a német tenor, Peter Schreier⁸⁴ és a finn basszus, Martti Talvela a Kormányzó szerepében, ekkor még úgyszintén csak 32 esztendősek.) Pedig a drámai szoprán Birgit Nilsson ekkor már tizenévekkel van túl bayreuthi első sikerein, tíz éve énekli Izoldát, Turandotot – kiválasztása a kényes Donna Anna-i szólamra rendkívül elhibázott lépés. Eleve ki is lóg a csapatból, ahol mindenki szinte zöldfülű, harmincas éveinek elején-közepén járó, Fischer-Dieskau korai negyvenes, Nilsson pedig gyakorlatilag ötven, és már bő 25 éve koptatja magát a pályán, ráadásul teljesen más szerepkörben⁸⁵. A felvételen pontosan hallatszik, ahogy a kényes részekkel kínlódik, és az is, ahogy a megfűjt forte passzázsoknál a mikrofonok kapcsán alkalmazható egyetlen utat

Fischer-Dieskau néhány évig vezényel is az éneklés mellett, egyik első lemezét épp prágai zenészekkel veszi fel (Berlioz: *Harold Itáliában*, Josef Sukkal), ha neki akkor megfelelnek, ez a sommás sor nem egészen fair.

⁷⁹ Alfredo Mariotti olasz basszista, Masetto alakítója, a felvétel idején 34 esztendő.

⁸⁰ Ezio Flagello amerikai születésű basszista, a lemezen Leporellót énekli, 36 éves ekkor.

⁸¹ Martina Arroyo amerikai szoprán énekesnő, Donna Anna szólama az övé, mindössze 30 esztendősen.

⁸² Dietrich Fischer-Dieskau: *Visszhangok* (1987)

⁸³ Reri Grist, az afro-amerikai szoprán a lemezfelvételkor már a Bécsi Opera tagja, 31 éves.

⁸⁴ Peter Schreier határtalan zenei elkötelezettségét jól mutatja, hogy két fia egykori svéd példaképének nevét kapta kettészedve: Torsten és Ralf.

⁸⁵ Nilsson életrajzi könyvében említi egy 1954-es nápolyi *Don Giovanni*-produkciót Böhm vezénylete alatt, innen is eredhet a lemezfelkérés, csak hogy közben 13 évad, egy énekesi pálya fele telik el.

választja, a hátralépést, ettől viszont „teres” lesz a szopránja, messze nem oly konkrét, mint pl. a társául választott lirissimo Schreieré.

A végén nem maradt más hátra, mint a régi jó hármassugrás szabály: hármat lépni hátrafelé a magas hangok előtt.

Mindettől tehát eleve zavarbaejtő a felvételt hallgatni, mindazonáltal prágai zenekar ide vagy oda, igen meghallatszik, hogy Löwlein után formátumos karmester kezében a pálca. Fischer-Dieskau meglepő módon annak ellenére sem mesél el egy fontos körülményt, hogy magára a felvételi sessionre, ahogy láthattuk is, részletekbe menően tér ki. Egy interjújában később ugyanis elmondta, hogy a prágai *Don Giovanni* alatt egész héten meghűléssel kínlódott, és így kockára kellett tennie a saját teljesítményét, hogy ne kockáztassa az egész projekt megvalósulását, de legalábbis anyagi biztonságát – bár az is lehet, hogy erre utal a szólószámai áthelyezésének megszenvedése. Tény viszont, hogy a bariton vocéja a digitálisan felújított, tisztított felvételen is szokatlanul zörgős, megjelenik a hangadás mellett egy recsegős zaj is, és tagadhatatlan, hogy a korábbi szalaggal összevetve itt már jelentkezik a hanganyag fénytelenedése is, amely pedig a természetes használati károkon túl a napi cigarettamennyiségnek is betudható⁸⁶.

Ha Fischer-Dieskau ezen „kései” *Don Giovanniját* zenei és előadási szempontból tesszük mérlegre, a felvétel elkészülte így is feleslegesnek mondható a Fricsay-féle lemez mögött. A Böhm-kiadványos a lovag cinikusabb, ám egyben manírosabb is, kevesebb őszinteség robban benne, sőt, expozív pillanattól nincs is elég. Mintha *Don Giovanni* idézőjelbe tenné magát a Vacsorajelenet elejétől Donna Elvira fogadtatásán át a pokolra szállás pillanatáig: eljätssza, megteszi, elénekli, de a személyes tét, a saját igaz olvasat nem átütő már. Még akkor is így van ez, ha egészen kézzel fogható, és nemcsak a szólam anyagának terjedelme és minősége révén, hogy mennyire motorja ennek az előadásnak is. A (még) különösebb egyéniség nélküli nevenincs kollégák, a szólamán hangilag és stílusban is rég túllévő Nilsson és az akadémikus tehetség Schreier széttartó csapatát mindig képes egy irányba terelni.

Végül pedig, ha felidézzük, hogy mindössze 11 alkalommal énekelt színpadon a szerepet, levonhatjuk a következtetést, hogy Dietrich Fischer-Dieskau, a zseniális művész nem érdeklődött különösebben Mozart *Don Giovannija* iránt, megoldandó énekesi feladatot látott

⁸⁶ Fischer-Dieskau katonakorától 1980-ig napi 10 szál – fél doboz – cigarettát szívott, és közel negyven év dohányzása nemcsak a könnyű hang mélységét segítette kialakulni (a kátrány általában is megfigyelt élettani hatása, gyakran énekesek erre rá is játszanak), de felhősebbé, burkoltabbá tette a magasságokat is. Azt is gyakran jegyezte meg, hogy a cigarettát egy nap alatt tette le: „egy szürke pénteken”.

benne, ugyanakkor izgalma épp addig tartott, míg az 1958-as csillagórán a nagy felvételt el nem készítette.

4.2 Mozart: Figaro lakodalma – A csapatjátékos

Almaviva gróf szerepe hozta meg Dietrich Fischer-Dieskau, a nemzetközileg is ünnepealt dalénekes számára az operaénekesi világhírnevet, mégpedig salzburgi bemutatkozásával. Salzburg sem Mozart, sem a zenerajongók, sem pedig DFD számára nem közömbös város: gyakorlatilag Guinness-rekordok könyvébe kínálkozik a kapcsolat adatsora, amely az osztrák fesztiválhoz köti a bariton életét.

Valószínűleg nincs más olyan művész, aki hosszabb kapcsolatot ápolt volna előadásain keresztül a Salzburgi Fesztivállal, mint Dietrich Fischer-Dieskau. 1951-ben, a valamiképp elerőtlenedett Wilhelm Furtwängler vezényletével történt debütálását követően 41 esztendőn át tért vissza, csak esetenkénti megszakításokkal. Egészen 1992-vel bezárólag énekelt Salzburgban dalesteket, operaelőadásokat és koncerteket is, sőt, 11 évvel később, 2003-tól újra megjelent mint recitátor és karmester.⁸⁷

Salzburg ide vagy oda, mindent összevetve még e fejezet elején érdemes leszögezni, hogy kétséget kizáróan Fischer-Dieskaunak nemcsak legtöbbet színpadon és lemezen énekelt szerepe az Almaviva grófé, de kedvenc szerepe is. És a kettő között, mint minden sztárénekesnél természetesen szoros összefüggés mutatkozik. Pedig Mozart operájának, a

⁸⁷ Wolfgang Gratzner: *Dietrich Fischer-Dieskau* (Freiburg, Rombach Verlag, 2012) 131. old.

Figaro lakodalmának korántsem a főszerepéről van szó: a címszerepben Figaro, a darab animátora Susanna, szíve-közepe pedig a Grófné – és még Cherubino is inkább szerez magának híveket két remekbe szabott áriájával és tökéletesen megírt más jeleneteivel, mint Almaviva, aki nemcsak, hogy rémisztően antipatikus – ezzel a „szakmai ártalommal” végül is a baritonok megtanulnak együtt élni –, de a Susannal végrehajtott „tévesztős” duetten kívül egyetlen áriát komponált csak számára Mozart, miközben mindenki másnak kettőt a főszereplők közül. És az az egy is habár kétrészes, sőt hatásos accompagnato vezet be, de messze elmarad nemcsak a hölgyek, hölgy énekesek, de még Figaro számainak melódiagazdagságától is. A gróf jellemzése ez, szögletes deklamáció, gyanakvás és fenyegetőzés, univerzumnyi önfelmentéssel borítva. Félreértés ne essék, ez egy színészt kétségtelenül felfűt, hisz a megoldandó feladat pompás, ám egy énekes számára mégiscsak egy szerep a sok közül, semmiképp sem „a” szerep: nem így Fischer-Dieskau számára.

Az a feltevés, hogy a *Figaro* az együtt-játék operája a Fischer-Dieskau-i operavilágban, egy olyan zártzámos mű, amelynek „át-nem-komponáltsága” lehetővé teszi a szinte prózai színészettel vetekedő autonóm alakformálást, az idővel, a színekkel, a volumennel való játékot⁸⁸. Életrajzát és vokális életművét, művészi érdeklődését ismerve csak úgy maradhatott meg például 7-8 évadon át az ún. salzburgi *Figaro*-együttesben, hogy a művet és a feladatot illetően a változatlanságot részesítette előnyben, míg játszótársak kapcsán az állandóság és a változatosság gyönyörködtette. Saját figuráját is bátran alakíthatta a vázlatos rendezői elképzelések és a teljes bizalommal átítatott karmesteri kapcsolat mellett⁸⁹.

Nézzük, hogy látta a korabeli sajtó a kétségtelenül szerencsés csillagzat alatt született előadást:

A fesztivál kezdete Oscar Fritz Schuh rendező és Karl Böhm, a Bécsi Filharmonikusok zenekarának karmestere a 'Figaro' új produkcióját hozta. Elmondható, hogy a hagyományos opera buffát itt nem hallhattuk, sokkal inkább egy olyan zenés vígjátékot, amely igazi empátiáról tanúskodott, s amely műben a kecses irónia mesterének

⁸⁸ A Mozart olasz operáiban túlnyomórészt alkalmazott és a kor követelményeivel egybehangzó ún. secco recitativo során legfeljebb egy alaphangokat támasztó hangszer (legtöbbször gordonka) szól a fortepiano vagy csembaló mellett, amely pedig a harmóniát biztosítja a muzsikához. Ugyanakkor a ritmus hozzávetőleges, parlando, a szöveghez és a beszédhelyzethez alkalmazkodó. Ez a forma valódi lubickolás a kötött formákhoz, ritmusokhoz, tempókhoz szokott operaénekesnek, aki a romantika középső korszakától (Verdi) kénytelen figyelembe venni a szüntelen játszó zenekar jelenlétét is, hangdinamikáját ahhoz igazítani – praktikus az igazi pianót nélkülözni.

⁸⁹ A salzburgi nyári ünnepi játékok történetében példátlan módon az 1956-ban debütált Oscar Fritz Schuh-rendezés Karl Böhm vezényletével egészen 1964-ig porondon maradt.

legtisztább képét láthatjuk. Dietrich Fischer-Dieskau ragyogóan debütált Almaviva gróf szerepében. Elisabeth Schwarzkopf (Grófné), Irmgard Seefried (Susanne), Elisabeth Höngen (Marcellina), Christa Ludwig (Cherubino) és Erich Kunz mint címszereplő ideális együttest alkottak, amely pontosan tudta, hogyan kell az ének- és játékkultúrát példamutatóan ötvözni.⁹⁰

A dicsérethez a fesztivál végén összefoglalást megjelentetett világlap, a Die Welt is csatlakozott:

Ebben a közegben az alapos operarendező, Oscar Fritz Schuh úgy mozgatta a szereplőket, hogy a ragyogó Da Ponte librettista minden mondatát, minden szavát és minden hangulatfestő megjegyzését a valósi viszonyokra utaló gesztusokkal fejezhették ki. Az énekeseket Karl Böhm vezette a legmagasabb szintű élénkséggel, Dietrich Fischer-Dieskau fiatalos lendülettel színjátszva énekelt, és így Salzburgban először jelent meg, tehát különösen figyelemre méltó volt mint tüzes Almaviva gróf.⁹¹

Van egy harmadik, homályba vesző nevű orgánus is, amely igen hízelgő elemzést közöl:

Aki ismeri a *'Figaro'* felejthetetlen előadását a bécsi Hofburg Kaszinótermében, amelyet Böhm körülbelül 15 évvel ezelőtt vezényelt, és aki most hallotta salzburgi *'Figaróját'* is, Bruno Walther néhai szavával ért egyet. Böhm és a rendező Oscar Fritz Schuh nem a Mozart isteni vígjátékában képviselt típusokat állt elének, hanem olyan embereket, akik bolondok és bölcssek gyűrűjeként sorakoznak az igaz szerelem körül. Susanne szóhasználatával: 'Minden szeretetre, öröme és boldogságra csábít minket'. A rendkívül abszolutista gróf, akinek Dietrich Fischer-Dieskau csodálatos baritonjának teljes fényét kölcsönzi, minden bizonnyal érezhetjük, hogy az időjárás változhat a politikai horizonton, és Figaro, amelyet Erich Kunz a belcanto aranysárgájába burkolt, megdöbbentő és egyedi eseményé avatja az előadást. De alapvetően mindenki csak a szeretet öröméről és fájdmáról énekel. A Grófné áriájában Elisabeth Schwarzkopf a mozarti telített melankólia maga, Susanne könnyei révén Irmgard Seefriednek minden

⁹⁰ Karl Kuehne, 1956. július 25.

⁹¹ Die Welt, 1956. szeptember 5.

hangos kacérságra és minden reprezentatív átejtésre készen áll. Cherubino pedig, akinek keblét a szeretet minden csodája feszíti, Christa Ludwig csillogó szopránja által énekel.

A közönség is szerette „a” salzburgi Figarót, amely illett az augusztusi nyárestékhez, természetesen kisserelték negyedik felvonásából a kissé appendix-jellegű két áriát⁹², és cseppet sem természetesen olasz nyelven merészték előadni a művet, amely – feliratozógépek híján – így vagy a nyelv, vagy a mű tüzetes ismeretét tételezte fel (vagy legalább a műsorfüzetét, amely mellé sikerrel árulták az egynyelvű-kétnyelvű szövegkönyvet, csak hát a Figaróban annyi, de annyi a szöveg, hogy ember legyen a talpán, pláne a székén, aki képes lehetett úgy követni, hogy lássa is a színházi félhomályban, szinkronban is maradjon vele, s e tevékenységével – például a sűrű lapozással ne zavarja hasonlóan drága helyeken ülő szomszédjait.

Vegyük sorra, hisz nem kevés tétel vár ránk, hányféle hangzó dokumentum elemzése jön szóba Fischer-Dieskau énekesi tevékenysége és Mozart *Figaro lakodalma* c. operájának összevetése kapcsán.

Dietrich Fischer-Dieskau fennmaradt és publikált hangzóanyagai *Figaro lakodalma* c. operáról:

1956. július 21. Salzburg, „Che imbarazzo...” – részlet a II. felvonásból Karl Böhm-mel

1957. július 30. Salzburg, teljes élő felvétel Karl Böhm-mel

1957. augusztus 3. Salzburg „Hai gia vinta la causa” – a Gróf áriája Karl Böhm-mel

1960. augusztus 8. Salzburg „Hai gia vinta la causa” – a Gróf áriája Karl Böhm-mel

1960 október, Berlin, teljes stúdió felvétel Fricssay Ferenc-cel

1961 ősz, stúdió keresztmetszet Ferdinand Leitner-rel

⁹²: Marzellinának és Don Basiliónak a cselekményt megakasztó, narratív magánszámait kihagyták a negyedik felvonásból, így – néhány kisebb secco húzással együtt – a darab játékideje nettó három óra alá csökkenhetett. Ez a gyakorlat azután szerte az operavilágban meghonosodott, aláhúzáván, hogy „salzburgi”, tehát mintegy mozarti megoldással élnek.

1963. július 29. Salzburg, teljes élő felvétel Lorin Maazellel

1963. október 23. Tokió, teljes élő felvétel Karl Böhmmel

1968. március, Berlin, teljes stúdiófelvétel Karl Böhmmel

1975. szeptember, Bécs, teljes stúdiófelvétel Karl Böhmmel a Ponnelle-filmhez

1976. július 13. München „Crudel! Perché fin'ora” + „Hai gia vinta...” Karl Böhmmel

1976. augusztus, London, teljes stúdiófelvétel Barenboimmal

2005. Berlin, „Hai già vinta la causa...” mesterkurzus a Főiskolán

A 12 hangfelvétel két évtizedet, négy világhírű karmestert és hat kultúrfőváros színpadait öleli át, nem beszélve a fellépő énekesekről: önmagában is nagy kincs, kordokumentum tehát. Az első állomás imígyen Salzburg, az új produkció bemutatója. A lapok ezt írták róla:

Az a tény, hogy a zenei karaktervígjáték valódi feszültsége alapvetően megmaradt, mindenekelőtt annak a kamarajátéknak volt köszönhető, amelyet a Gróf, azaz Dietrich Fischer-Dieskau mutatott a premieren. Milyen könnyen tudott volna őrzőgő Almavivaként áttörni a mű tényleges dimenzióján, ha túlhevítette volna féltékenységet (kompenzálva partnere⁹³ gyenge teljesítményét!). De szerencsére a pompás gróf megint ott volt, és mi értékeltük őt, az érzékeny, titokban utazó szerencsejátékost, az ingerlékeny, mégis szerető embert, aki dühében életben hagyja a komédiát, mert ez a legnemesebb eleme. Kijut a Grófnak harcos áriából is "Vedro ment'rio sospiro ...", szuverén akcentusait mindig érezni az együttesekben Jupiteri intonációja után "Gente, gente, all'armi, all'armi!" ugyan kudarcot vall, de egy könnyörgő fináléval békefeszítvált is ő varázsol a Figaro lakodalmából.

(Go, 1956. *Süddeutsche Zeitung*)

⁹³ Irmard Seefriedre utal, ő lépett fel sok éven át Susanna szerepében.

Az 1957 nyaráról fennmaradt rádióközvetítés nemcsak az első teljes anyag, amely Fischer-Dieskau Almaviváját megörökíti, de jószerével az első hallgatható minőségű élő felvétele is karrierjének. Az osztrák rádió számára is már másfél évtized telt el Salzburg újraindítása óta, és a Kleines Festspielhausban igazán jól berendezkedtek⁹⁴. A hang mono, de dinamikus, és számunkra öröndetesen sok – mégsem túl sok – színpadi zörejt is fogtak a mikrofonok, így az előadás valódi színpadi produkciónak is hallatszik.

Amikor a harmadik felvonás első jelenetei után Almaviva rájön, hogy Susanna átverte, és ráfordul áriájára, a gondolatmenetet hűen követő zenekari recitativo számos igazi dúvad jelenlétét mutatja. Aki persze, arra is rá van kényszerítve, hogy civilizált módon viselkedjen, ezért önmagát csak így, egyedül maradva adhatja ki. A folyamatos helyzetelemzés Fischer-Dieskaunak, az amúgy is töprengőnek látszó és annak is láttatott énekesnek rendkívül jól áll, annyi szín, tempó, végletes és köztes dinamika, italianitá szövegkezelés rejtőzik eszköztárában, hogy valóban nincs két egyforma accompagnato, bármelyiket hallgatjuk, mind más, és mind logikus ömagában. Mivel a minőséget könnyű megszokni, azután pedig alábecsülni – főleg egy ilyen töménységű dolgozat írása közben –, semmiképp sem haszontalan a kor más előadásaiba, más Grófjaiba is belehallgatni. Ez a hely, a harmadik felvonás eleje, a monologizáló secco és a zenekari recitativók mocsara épp alkalmas a különböző megközelítési és túlélési technikák tanulmányozására, kiismerésére. A magyar szöveg e két, egymáshoz oly közeli helyen a következő⁹⁵:

GRÓF

Érthetetlen zűrzavar!

Az a névtelen írás,

hálósobába bújtatott szobalány,

a grófné megijedt, egy ember a kertbe ugrik,

egy másik azt mondja,

hogyan volt a tettes.

⁹⁴ Valójában a Salzburgi Ünnepi Játékok alig szünetelt, mert azonnal, még 1945 nyarán újakezdték a programszolgáltatást. A Kleines Festspielhaus a Grosses Festspielhaus 1960-as átadása után átépítették, ma a Mozart-ház nevet viseli, ám ekkor, 1957-ben még régi fényében tündökölt.

⁹⁵ A *Figaro* harmadik felvonásának első negyede gyakorlatilag a Gróf szobájában játszódik, egyetlen hosszú magánjelenet, amelyet tulajdonképpen Susanna beóvatoskodása, rövid duettje és pergő dialógusa tagol. Mozartnál a secco felvonásindítás teljességgel szokatlan, tehát különös hangsúlyt is kap – főleg, hogy a mai operaelőadásban a hosszú darabot szinte mindenhol már csak egy szünettel, tehát két részben, nem pedig négy felvonással játsszák. Így viszont magát a darab második felét indítja el a Gróf teljesen egyedül, extra akcentust helyezve a szituációra: az előző rész pedig a második felvonás húszperces fináléjával, annak vetélkedő „szólistatömegeivel” fortissimo ért véget. (Hasonló felvonáskezdet és a gonosz szereplő ugyanilyen megnyílása indítja a *Tosca* második felvonását Scarpia magánjelenetével. Kizártnak tartom, hogy a különben művelt, érdeklődő, és témaválasztás/komponálás előtt kifejezetten sokat tipródó Puccini ne tekintette volna modellnek e különleges, formabontó mozarti felütést.)

Mit higgyen itt az ember?!
Tán valamelyik alattvalóm...
A nép itt vakmerőbb egyre... De hát a grófné?
Benne kétkednem kár volna.
Mégiscsak többre becsüli magát
és az én becsületemet!
A becsület! Hová is juttatott az emberi gyöngeség!

(...)

A pört megnyerték?! Mit hallok?!
Így hát most törbe csaltak? Arcátlanok!
Majd megbüntetem őket.
Az ítéletet végül én mondom ki!
De Marcellinát ha kifizetik pénzzel?
De milyen pénzzel? Antonio
se fogja az ágról szakadt Figarót
Susanna húga férjéül elfogadni!
Én majd felköltöm gőgjét
ennek a vén bolondnak!
Minden tervemnek kedvez,
Így célhoz érek!⁹⁶

Érdemes valóban legalább a keresőkbe beütni akár csak Karl Böhm korábbi *Figaró*inak élő felvételeit. Például egy 1954 szeptemberi, hangversenyszerű előadás rádiófelvételét a bécsi Musivereiből. A bariton ismeretlen, talán Erich Kunz az, de raccsol, rohan, és az idézett részeket egyszerűen elbőgi, azokkal semmit sem kezd – ária trioláit, csúcsmagasságát, az olasz szöveg és a hangok pontos helyét kifejezetten szomorúan lehet hallgatni csak.

https://www.youtube.com/watch?v=T2dT_IB5BVU

⁹⁶ Vidor Dezső műfordítása

Egy másik felvétel az 1966-os Játékokon készült, ahol egészen furcsamód Edith Mathis Cherubinóként lép még fel, és a kiváló svéd bariton énekli Almavivát – sokkal kevésbé színesen, mint Fischer-Dieskau, de legalább már pontos szereptudással. (Itt viszont, mivel televíziós felvétel, leleplező erővel bír az egzakt irányítás hiánya: Karl Böhm nem taktíroz, csak hangulati jeleket, egy-egy belekapást a levegőbe, vagy néhány előredőlést a széken mutat csak, miközben kényes, könnyen szétkotyogó zenék szólnak, és a világ egyik, ha nem a legjobb zenekara, a Bécsi Filharmonikusoké bizony, koszosan is játszik.

<https://www.operaonvideo.com/le-nozze-di-figaro-salzburg-1966-bohm-watson-grist-mathis-wixell-berry/>

És még egy felvétel Bécsből, 1956-ból. Böhm ismeretlen baritonja itt sem cizellálja túl a dolgot, egyszerűen leénekli a hangjegyeket – de hol van innen Fischer-Dieskau valóban beszédszerű, elasztikus és átélt, értelmezett recitálása?

<https://www.jpc.de/jpcng/classic/detail/-/art/Wolfgang-Amadeus-Mozart-1756-1791-Die-Hochzeit-des-Figaro/hnum/4934417>

A következőkben érintőlegesen lesz még szó kortárs Grófról – Paul Schöfflerről –, ám most forduljunk rá az első lemezfelvételre. Az ifjú harmincas, ekkor meglehetősen korpulens Fischer-Dieskau biztos nem gondolta, hogy 1956 júliusi első salzburgi operaszereplése⁹⁷ nyomán akár nekem, egy magyar zenerajongónak is majd 12 különböző verzióban lesz meg tőle Almaviva áriája, annyi lemez és rádióadás szórja szerte művészetét. 1960-tól 1976-ig ötször énekli lemezstúdió mikrofonjai előtt a szerepet, a többi felvétel rádiók, televíziók és egy legendás operafilm révén jön létre.

Először a Fricsay Ferencsel tervezett Mozart-ciklus részeként, 1960-ban szólítja őt – megint a Jesus Christus templom falai közé – a Deutsche Grammophon szerződése. A mű különben Fricsaynak egyik kedvenc darabja, ekkorra már a kölni rádióval (WDR) kötött ötéves együttműködése nyomán fel is vesz belőle egy verziót, ám azon az 1950-es felvételen a hangnagybirtokos Paul Schöffler⁹⁸, a hazai rezidens bariton alakítja a Grófot. Amikor azonban

⁹⁷ addig „csak” Wilhelm Furtwänglerrel lépett fel az Ünnepi Játékok két hangversenyén, ezeken az akkor gyakorlatilag ismeretlen Gustav Mahler baritonciklusát, a *Vándorlegény-dalokat* adták a Bécsi Filharmonikusokkal.

⁹⁸ Muszáj az igazság kedvéért megjegyeznünk, hogy a világháború előtti pályakezdésű generációk, ha át is tanulták az olasz szöveget, és ha igyekeztek is Mozart-stílusban énekelni, éppen Schöffler az egyik éktelen példa

újrányílik a restaurált, rokokó Cuvillies Színház⁹⁹ Münchenben – egykor Mozart *Idomeneója* ősbemutatójának meglepően szűkös helyszíne volt –, a szereposztásban már vannak számunkra is ismerősök, de Salzburg ide vagy oda, Fischer-Dieskau még mindig hiányzik. Amikorra azonban a DG lemezfelvételének ideje elérkezik, Fricsey már saját, kikristályosított „kemény magját” viszi a mikrofonok elé, köztük a 35 esztendőös berlini baritont.

A zenélés az összhangon múlik, ez volt a magyar karmester jelszava, s mintha ez is a mi feltevésünket támasztaná alá, amikor Fischer-Dieskau feltűnő Figaro-ambícióit szeretnénk érteni. Persze, mai füllel itt is akad kényelmetlen pillanat, Maria Stader azért a Grófnéhoz, főleg a harmadik felvonás háromrészes áriájához kevés, Irmgard Seefried¹⁰⁰ tényleg cserfes és elbűvölő, de primér hangadása, sok alulintonálása álnaivvá és nehezen hallgathatóvá teszi Susanna részeit. Hertha Töppert Fricsey Münchenben ismerte meg, és mindig is sötét színű Cherubint akart, aki élesen el tud különbülni a két szoprántól, így az ő hangja szól a lemezen, és – ma már ez meglepő, de – két évvel korábban őt választotta Fischer-Dieskau Juditjának is *A kékszakállú herceg várának* világelső lemezfelvételéhez. Sárdi Iván, a magyar basszbariton egyenesen Fricsey csábítására jött ki Münchenbe, ő kapja Bartolót. És a címszerepben Renato Capecchi¹⁰¹, egy csodálatos, túlságosan kevésbé ismert olasz bariton, aki Mozart hajlékonyságára is képes fékezni roppant erőforrásait.

Ha valaki igazán sarkallni képes a baritonsztár-státusba minden bizonnyal – hisz ember ő is – bele-belekényelmesedő Fischer-Dieskau éneklését, akkor az leginkább egy Capecchi-típusú őshang, amellyel tulajdonosa képes stílusosan bánni. Kettejük összeecsapásában ezért nem pusztán a társadalomkritikai olvasat miatt érdemes fülelni a feszültségeket, hanem mert két énekesi attitűd találkozik, a született olasz voce és az intellektuális német hang. És ez nagyon illik a *Figaro* habitusaihoz is, hisz az alávetett, ám erőtől duzzadó inas karaktere kiválóan ellentételezza a szögletes és fennhéjázó nemesi tartást. (Öröm lesz majd hasonló párviadalt szemlélni a másik német sztárbaritonnal, Herman Preyjel történő találkozásukkor, ugyanezen két szerepben.) Ami Fischer-Dieskaut illeti, a pregnáns

arra (és felvételei), milyen borzalmak, össze-vissza mondott szövegek, kihagyott hangok és sorok szegélyezték egy pedantériát nem ismerő és éppen kiöregedő énekesi kultúra művészeinek útját.

⁹⁹ Fischer-Dieskaunak pályája során kijut majd a színházavatókból, még ha ezen az 1958-ason nem is vesz részt: nemcsak az 1961-es Deutsche Oper-épületavató (*Don Giovanni*), nemcsak az 1963-as müncheni Állami Operaház-újrányító (*Az árnyék nélküli asszony*), de a Cuvillies Theater újabb renoválást követő nyitása csaknem általa énekelt produkcióhoz fűződik, végül azonban mégis benn a Fricsey Ferenc által vezényelt szereposztásban.

¹⁰⁰ Nehéz megmondani, hogy a bájos, kifejezett színpadi tehetség, de énektechnikailag nem eléggé kiművelt Irmgard Seefried a saját jogán, vagy inkább férje, a híres hegedűművész, Wolfgang Schneiderhan révén került-e Fricsey kedvencei közé, mert mindenestre Schneiderhan is koncertek sokaságát és több lemezt is készített a karmesterrel.

¹⁰¹ Fricsey is elégedett Capecchivel, 1961-es salzburgi *Idomeneójába* majd újra beválogatja, azután valamiért ez a különleges tehetség mégsem futja majd be a megérdemelt pályát.

szereptudás nála alap, a mikrofon szereti a hangját, amely jelen állapotában romlatlan és gyakorlatilag bármire azonnal képes átmenet nélkül, vagy ami még fontosabb: sok árnyalatú átmenettel is. Mégis, ha egy dolgot kellene említeni, a szavak széles palettán színezett rajzát venném előre, amely a legmulatságosabban azon recitativók – seccók és accompagnatók – alatt mutatja magát, amikor a folyton furfangban, helyesebben ármányban utazó Almaviva azokat az üres locsogásokat szórja szét, amelyek egy sosemvolt erkölcsi piedesztálon álló nemesség jegyében fogantak (pl. Figaro és a szolgák hálaadó kara vagy a Fandango-jelenet a III. felvonásból). A képmutató gróf felfújott hólyagságát sosem hallottam még hangban ennél pontosabban láttatni.

Az is meglehet, hogy Karl Schumann van igaza, és nem csak katalogikus alapon. Szerinte Fricsay 1960-as felvétele az első, amely Németországban készül, de el mer szakadni az ósdi német szövegtől, és végre újra olaszul beszél: és ez nemcsak nyelvi kérdés, mert a *Die Hochzeit des Figaro* c. bohózat nem azonos a *Le nozze di Figaro* című, a társadalmi feszültségeket is pontosan bemutató opera buffával.

A sorban az osztrák televízió (ORF) *Figaro lakodalma*-közvetítése jön, amely az 1963-as salzburgi fesztiválon forgott. Az operaprojekt onnan indul, hogy a májrakkal küzdő Fricsay Ferenc kénytelen lemondani salzburgi *Mozart*-ciklusának végigvitelét. Az 1961-s, elementáris *Idomeneo* mint nyitódarab rendben lemegy, ám a *Così fan tutte* lemezfelvételét már prolongálni kell a karmester állapotának rosszabbodása miatt – utolsó salzburgi koncertjén a Bécsi Filharmonikusokkal mintegy az ötletbe kapaszkodva megszólal még a darab nyitánya –, ám végül a stúdióban *Eugen Jochum* veszi majd fel a pálcát, röviddel a magyar művész halála után. De ki dirigálja az 1963-as, már lekötött nyár vadonatúj *Figaróját*? Ahogy anno a betegeskedő *Klemperer* helyett épp Fricsayt választották a fesztivál urai, most is egy fiatalembernek szavaznak bizalmat. A Bécsi Filharmonikusok elé így küldik a harminchárom éves amerikai, bizonyos *Lorin Maazel*t, aki a halott magyar művész berlini zenekarát is áveszi majd ennek a sikernek nyomán.

Maazel három éve Bayreuthban mutatta meg magát, mégis mintha mérhetetlen drukktól mereven érkezne, kínos szkáj-stílusban öltözve az épp ekkorra felújított Kleines Festspielhaus árkába. És valóban úgy lesz: Bayreuth után most, a salzburgi Mozart-fesztiválról dobbant majd a berlini Rádió¹⁰² főzeneigazgatói pulpitusra. Vezénylése is

¹⁰² Fricsay Ferenc zenekara korábban a RIAS nevet viselte – Radio Im Amerikanischen Sektor –, azután 1956-tól Radio-Symphonie-Orchester Berlin névre váltottak. 1993-tól a német egyesülés után a Deutsche Symphonie Orchester nevet vették fel. Fricsay utódai közül a leghíresebbek: Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Neville Marriner. Fischer-Dieskau rengeteg időt töltött a Fricsay-építette együttesel, ezért sokukat ismerte is. Önéletrajzában így ír: „Nem tudok elérzékenyülés nélkül arra számtalan alkalomra visszagondolni, amikor a

céltudatos, sallangtalan, kemény: egy vígoperához viszont túlon túl részvétlen. Tempói sistergősek, a bécsi együttes nem is mindig tudja egy ütemre szedni lábát karnagyával, a hangzás száraz, szétszólnak a vonósok, nincs tere a fákknak – mindaddig, míg az első ágymérő duettre szét nem nyílik a függöny. Ma már nem így mikrofonoznak, kivédik a hangzó terek okozta változásokat, de örülünk, hisz mégis pompásan zengő színpadon zajlik már ezután az előadás.

Amíg látjuk Maazelt, a zenekarhoz kizárólag pozór gesztusai vannak, miközben továbbra is alaposan meghajtja őket, folyamatosan előre buktatva a muzsikát. Különben ezzel Gustav Rudolf Sellner új rendezgetésének nem is tesz rosszat¹⁰³, képileg úgyse lesz sok vigalomra okunk, de így legalább a tempó sodró – színpadi elképzelés híján legalább jöjjön valahonnan lendület, amivel túltesszük magunkat a semmin. Annyira híján vagyunk a valaminek, hogy legérdekesebbnek egy bútordarab, a kulcsszerepet vivő fotel találtatik: annak jó magas támla kellett, hogy a kétméteres gróf, Fischer-Dieskau begörnyedhessen mögé. Mintha tiltva volna Sellnernek, hogy bármi eredetit vigyen a játékba: egy kisszínházi szokvány-bohózat szintjén játszatja a darabot, amelynek jelentésrétegeit pedig nem esztétáknak kellene felfedezniük, hanem az egyszerű nézőknek is. A szereplőgárda köztes, de klasszikus: már nincs ott Schwarzkopf és Seefried, de még nem jött meg Prey, Mathis vagy Janowitz. Így a brit Geraint Evans imitálja a ruganyos címszerepet, pedig könnyebb lenne már Bartolónak maszkírozni őt. Mégis: van indulat alakításban, van zsír a torokban, és virtuózan tudja szólamát. Párja, a csinos Graziella Sciutti zárt szájjal énekli az ötvenes-hatvanas évek nyávogós Mozart-stíljét. Akkor a legjobb, ha talján lendülettel szájal – ilyenkor levetkőzi dámás tartását, amely Susannaként amúgy is csak útjában volna a tűzről pattant formálásnak. Mivel erről az előadásról (kiadványról) saját, 2010-es írásomon kívül más nem jelent meg idehaza, hadd idézzem ide egy részletét, amely a Fischer-Dieskau körül ögyelgő társszereplőket jellemzi:

Radio-Sinfonie-Orchesterrel együtt dolgozhattam. Már a Fricsay korszak előtti napokban elkezdődött, amikor Herbert Trantow, a háborús fogságból ismert barátom Karácsonyi kantátájában szólista voltam, vagy Siegfried Borris Hirotas és Gerline című rádióoperájában. Felejthetetlen ünneplés a Titania palotában az ujjászületett Orff Carmina Burana után, Fricsay vezényletével (1950). Az első nagyobb operaszerepeim felvételeit a zenekar kísérte (Bizet Gyöngyhalászok, Gluck Iphigenia Aulisban Arthur Rother dirigálásával, Donizetti Lammermoori Luciája Fricsayval). A Gluck-féle Orfeo első felvétele baritonnal, amelynek sikerében a zenekar is döntő mértékben részt vállalt, számomra csúcspont volt. Sok régi ismerős arc (Rudolf Schultz, Helga Schon, Edmund Metzeltin, Hans Mahlke, Heinrich Geuser, Walter Lutz, Hans Schrader és még sokan mások) újaknak, nem kevésbé ismerteknek adtak helyet azóta. Az RSO boldogan tovább tudott fejlődni Lorin Maazel és Riccardo Chailly alatt és folyamatosan javította a már magas színvonalát. És akkor is, ha elfelejtett, nehezen megfejthető partitúrákról volt szó, mint Spontini Olimpia vagy Spohr Faust c. operái, mindig beigazolódott, hogy ezek a zenészek virtuózan és lelkesen küzdik le az útjukba került akadályokat.”

¹⁰³ Ekkor váltották le Oscar Fritz Schuh 1956-os, Karl Böhm-dirigálta produkcióját.

Szokása a színházi világnak, hogy művésznőit aktuális filmsztárok képére, de inkább hasonlatosságára sminkeli: itt két *Audrey Hepburn* (*Graziella Sciutti* – Susanna és *Evelyn Lear* – Cherubino) is jelen van, plusz egy kései *Marlene Dietrich*-emlékmű (*Hilde Güden* – Grófné). Éneklésük már széttart: Sciutti mintha kínosan tele lenne technikai problémákkal, két áriája mégis bájosra sikerül, miként ő maga is az. Az amerikai nadrágszereplő, Miss Lear Cherubinója sistereg a tehetségtől, csak kettős hangzóit ne ejtené borzalmasan Jenkiül. Mindezzel együtt fohászkodnánk: bárcsak ő énekelné a Grófné-áriákat, de hát ilyes csodák az akkori „prúd” Salzburgban még nem fordultak elő. Mert a második felvonás nyitókavatinájával érkezik Güden, aki szopránjával a fesztiválvárosból épp kikopott Schwarzkopft idézi, sok gyarlósággal megfejelve. Túlkoros énekében, létezésében, és hallhatóan Mozarthoz sincs sok köze. A címszereplő *Geraint Evanst* is könnyebb lenne már Bartolónak maszkírozni, de becsülettel elfogadtatja magát megroggyant Figaróként is. De *Peter Laggert*, a következő év *Macbethjének* szenzációs Banquóját eddig ugyan hol rejtegették? Posszibilis, komikus basszus fülsiketítő hanggal, önmagát komolyan vevő, legnemesebb vígoperai eszköztárral.¹⁰⁴

S hogy milyen a (már akkor is) ünnepeelt Fischer-Dieskau? Zseniális, mint mindig, ha *Almavivát* énekel – de félre innen elfogultság: hol van még az ő fejcsóváló, pukkancs grófjából is a tizenöt évre következő Ponnelle-film felvilágosult, ám despota dúvadja? Fischer-Dieskau csak harmincnyolc ekkor, de már kibekkelte az előző *Figaro*-szériáit, és Karl Böhm „nyugdíjazott” csapatából ő örökíti át az ensemble-hagyományt. Amit száraz recitativók terepén általában művel, annak tényleg több köze van a közbedudorászott olasz élőbeszédhez, mint a partitúrához, de ha kegyúrként kell harsannia, oroszlánhang nyílik elő. Nem nehéz beléhallani a felvilágosodás korának félig felhomályosult nemesét, aki már kellemes csevegő, de az első éjszaka jogáról csak fogcsikorgatva mondatható le.

Ahogy már fentebb említettük, Fricsay halála után az akkor 69 esztendőes Karl Böhm indít Mozart-ciklust¹⁰⁵, akinek lassan (zenei) matuzsálemi mivoltát hatásosan festi le, hogy még jól ismerte Richard Strausst, és a mester jelenlétében vezényelte annak műveit. Amikorra a *Figaro lakodalmához* érkezik, 1968 márciusára, már nagyon nincs top formában. A felvétel színházi zenekar, a berlini Opera együttese szolgálja ki, ezért is rugalmas minden, ám néhány

¹⁰⁴ Ókovács Szilveszter (Magyar Nemzet)

¹⁰⁵ Érdekes módon a DG nem befejezteti vele a Fricsayval kezdett sorozatot, hanem a rangidős mester újat nyithat. Az átállási időszak bizonytalanságaira jellemző, hogy az 1962-re Fricsayval kitűzött *Così fan tuttè* egy évvel később végül a beugró Eugen Jochum vezényli a Don Alfonsóként debütáló Fischer-Dieskauval, míg az ötödik felvételt törlik, és majd Böhm készíti el – az addigra már a bariton negyedik feleségévé avanzsáló Várady Júliával –, amikor ciklusában odaér (*Titusz kegyelme*, 1979).

kulcsszereplő kiválasztása megint súlyosbít a helyzeten, amelyet a vérbő, fiatal műhöz egyszerően már rossz oldalról közelíteni próbáló karmester önmagában okoz. Nem éppen Edith Mathis, mert az ő világszínvonalú szubrettje etalon, nem is Hermann Prey, aki alighanem a korszak legjobb Figarója¹⁰⁶, és különlegesen széles hangi menzúrájával ráadásul arra is képes, hogy Rossini Figarója is legyen. És még csak nem is Cherubino, aki az amerikai Tatiana Troyanos kissé fátyolos és tremolós, mindenesetre kis jóindulattal kamaszosra vett, ám legalább muzikális mezzóján szólal meg. Ugyanakkor teljességgel el kell utasítanunk a számomra rejtélyes okból karriert csináló Gundula Janowitz alkalmazását a Grófné nehéz és érzékeny, következképp igen sérülékeny szólamában – különösen azután, hogy félévvel korábban ugyanez a kiadó kimondottan felsült vele.¹⁰⁷ A szoprán szomorkás-sötétes hangszíne nem volna probléma, de a vibrato és a magasságénekklés sebzett volta, illetve a legato igény hiánya már nagyon is az – főleg egy tökéletes Edith Mathis árnyékában.

Talán nem meglepő, ha Fischer-Dieskau komoly pörgésben tartja magát jeleneteiben, élmény hallgatni fenyegető, ellágyuló, de „fra se” forduló hangjait is, amelyek valósággal prózai színházi előadásba fordítják az operalemezt. Valamiért viszont a csúcsmagasságokat burkoltan énekli meg (jó példa erre a II. felvonás maratoni fináléjának „olá!” formátuma, amely ugyan kotta szerint nem írja elő a magas G-re történő felugrást, de az operai hagyománynak ez afféle bariton próvaköve, elvárt része), de még akár a keverés egyik anomáliája is lehet, mert minta ilyenkor hátrébb is kerülne az együttesek hangképében. Érdekes megfigyelni a IV. felvonás fináléjának bocsánatkérő szakaszától¹⁰⁸ is a hangfelvételt: Fischer-Dieskau énekelt már ezt mézesebben, most mégis őszintébbnek hat, mert abból a hatalmaskodó színből indít, ami egész mű alatt a sajátja, és csak a hosszan nyújtott, nagy legato frázis végére, a harmadik „perdono” kérésre fűzi hangját pianissimóba. Bravúros megoldás, amelyre viszont alig kivehető, dallamformálást megúszo, egyenes dudaszóval képes csak válaszolni Janowitz.

¹⁰⁶ Az imént feldicsért Renato Capecchiről nem maradt fenn képfelvétel, így színpadi Figaro-alakítása felmérhetetlen.

¹⁰⁷ Éppen 5 hónappal korábban, 1967 októberében a Deutsche Grammophon a szerző jelenlétében és instrukcióival vette fel a *Carmina Burana* c. világi kantátát, s vette ezzel kezdetét a világ mára egyik legnépszerűbb klasszikus alkotásává váló mű hihetetlen felívelése. A karmester Eugen Jochum lett, a két férfi szólólista – Gerhard Stolze, Fischer-Dieskau – mellé Janowitzot rendelték, aki azonban a Dulcissime tételben sokadszorra is csak sikoltozni volt képes a kottába írt háromvonalas pianissimo D helyett, a mai napig problémássá téve az etalonnak szánt és minden más részletében annak is bizonyuló lemezt. (1949-ben Fricsay is rögzített néhány részletet a *Carmina Burana*-ból éppen Fischer-Dieskauval, de abból még nem lett nagy siker, ki tudja, talán amiatt sem, hogy a baritonok számára legfontosabb tételt, a Bordalt ismeretlen okból egy egész hanggal lefelé transzponálva játszották fel, miközben Fischer-Dieskaunak magasság-gondjai soha nem voltak, de kiváltképp nem fiatalon.)

¹⁰⁸ „Contessa, perdono”: e szavakkal teszi helyre három óra játszmáit és hűtlenkedését Almaviva gróf.

A bocsánatért esedezés után az együttes, egy tucat operaénekes és a Deutsche Oper zenekara rendes vágóban jut el a záróakkordig, csak annyi tűnhet fel közben, hogy Böhm és/vagy a zenei rendező teljesen negligálta a trombitákat és az üstdobot, pedig Mozart nem gyakran, csak indokolt esetben kapcsolja be pompa-csapatát, és mi más lenne fontosabb, mintsem egy boldog végnél a hosszú *Figaro* után velük is tovább fokozni? Bosszantóan nem történik meg ez egy korszerű lemezstúdióban, felkészült színházi zenekarral. Appercipiálhatatlanok maradnak: a trombitából csak a mélyfekvés fojtott reccsenete, a timpaniból pedig az ütés által kiváltott imolygó hullám hallatszik, a hang maga nem.

Végül ugyanilyen hullámozó a teljes lemez minősége is. Megfigyelhető a remekül rögzített secco jelenetekhez képest bágyadtabban, hátrább tolva megszólaló zártzamos hangkép, amelyet rendre a kíváncsú lendülettől egy-két sebességfokozattal hátrább vett zártzamosok is terhelnek. Viszont pl. az első felvonás – sőt talán az egész darab – legmókásabb jelenetében, a Cherubino rejtekhelyét felfedő tercettben Susanna ájulását, az itt alkalmazott kromatikus akkordokat olyan szédelgő zenekari játék és ráhangolt énekesi szólamvezetés kíséri, hogy ez a figyelem Böhm korábbi felvételeiből hiányzik, itt pedig csodálónivalóképp következetesen megfigyelhető.

Van egy fennmaradt felvételrészlet 1976-ból¹⁰⁹, ugyancsak Karl Böhmmel, amelyen szintén találkozunk Prey és Fischer-Dieskau, és a róla fennmaradt kritikában épp korábban idézett, bocsánatért esedező részletről és az ugyancsak fellépő Janowitz érdemeiről írnak:

Semmilyen lemondás, semmiféle indiszpozíció: amit a *Figaro*-előadás papírformája, a szinte ideális szereplőgárda ígért, dicsőségesen be is váltotta az este. Hermann Prey naturbursch Figaro, olyan temperamentummal járt el (például amikor a virágcserépével álló kertészt szinte igazi párbajba vonja), hogy azzonnal érezni lázadásában a közelgő forradalmat, akkora hanggal és lendülettel is énekel. Fischer-Dieskaus Grófja rendkívül drámai volt nagy áriájában, és nem csak a Grófnét olvasztotta el utolsó 'Perdono' -jának gyönyörű dallamvezetésével. Gundula Janowitz nyugodt levegővel és hibátlan legatóval énekelte első, finom áriáját, és azt követően az ujjongás néhány percre megszakította az előadást.

¹⁰⁹ Münchenben vagyunk, a nyári Operafesztiválon. A helyszín a Bajor Állami Opera, 1976. július 13. A Orfeo lemezcég által kiadott, szerény minőségű részleten Fischer-Dieskaua harmadik felvonás kettősét énekli Reri Gristtel (Susanna) és a közvetlenül utána érkező áriát („Hai gia vinta la causa...”).

A fenti idézetből, a Janowitz-példából is látszik, hogy nem kell mindent elhinni a dolgozat írójának, az énekesi esztétika nagyon is szubjektív műfaj. Indulunk tovább a híres Ponnelle-operafilm zenei anyagával.

Jean-Pierre Ponnelle, a francia rendezőseni képes volt a hatvanas-hetvenes évek poros, művirágos, tátogató világából 1976-ra élvezhető operafilmet alkotni – pár év múlva épp alkotás közben lelte korai halálát a müncheni Opera zenekari árkába zuhanva. Mozart-*Figaró*jának szereposztására bátran aggatható: parádés – pedig meglepetés bőven van benne. A darab motorja, Mirella Freni (Susanna) ezek szerint nemcsak romantikus művekben remekel – tán magát ugyanúgy meglepte ezzel –, hanem itt, Mozart világában is, csupa nevetés, kontrollált dinamika és a szokásos német jellegű szubrettekhez képest nemes, tömör lírai hangszín jellemzi. Címszereplőjét korábbi Rossini-filmjéből emelte át Ponnelle: Herman Prey jól maszkolva nem is annyira disszonáns arcú, sőt, kifejezetten jóképű is; az meg főleg tetszik, hogy nem huszas-harmincas nyikhaj, inkább sok megaláztatást és bosszú-disznóságot megélt, végre a házasság révébe evező sevillai exborbély. Prey képes arra, amire kevesen: hogy kavalier-szólamról, ha kell, sűrű mélységekkel is validdá tett basszbaritonra, értsd: fenyegetőre is váltsón. Játéka dinamikus, cinikus: élvezetes tehát.

Akkoriban feltűnést keltett a grófné személye is: nem egy germán mozartiánus hölgy, hanem maga a maori származású Kiri Te Kanawa fordul elénk a második felvonás kezdőkavatinájában. Gyönyörű asszony, aki szinte marslakóként él férje rosszindulatú udvarában. Ő nem azonos már a sevillai Rosínával, nem parvenü, nem cselez, nem vihog – szerelmet szeretne, és különleges, csak egy-egy kommával a frekvenciaközép alá vibráló hangja, tanítani való ívei formálják a figurát. Lelkében nemes, ellentétben hipokrita urával, aki csak címe szerint az.

Elértünk a lényeghez: a filmbéli Almagro gróf, Dietrich Fischer-Dieskau szólamformálásáról mondhatnak a fanyalgók bármit, fintoroghatnak a nem épp operai fényű, érc nélküli voce hallatán, vagy kifogásolhatják a forték kevésbé szép színét, alakítása mégis, most is mesteri. A da Ponte-szöveg minden apró jelzője külön színnel festetik meg, s a szálfatermetű, Torrschluss-pánikos gróf szeme villanása a pallosjog és a lélekben csak színleg feladott ius primae noctis bármikori visszaállításával fenyeget.

A felvétel érdekessége, hogy egyike az ekkor már bőven 80 felett járó Karl Böhm utolsó nagy projektjeinek, s hogy a vegyes technikával, mert playbackkel és műtermi hanggal

felváltva készülő *Figaro*-film számára csak a zárt számokat veszik fel¹¹⁰. Ez a praktikus felvételi megoldás unikális zenei megvalósításba torkollik, hisz más filmes-televíziós próbálkozásokkal szemben itt a seccók a darab legerősebb, legélőbb harmadát eredményezik, szinte azt bánja az ember, hogy a tüllfüggöny mögötti érzettel bejátszott zenekari zárt számok helyett maradjon az étellel és zajjal teli secco-kulissza.

1975 tavaszán tehát a Ponnelle-film zenei felvételei – zárt számai – készültek el, és szinte ugyanakkor újabb felvétel lehetősége érkezik a rivális EMI-től, és ez az alkalom lesz ötből az utolsó, hogy Fischer-Dieskau lemezstúdióban fogalmazhatja meg vagy -újra véleményét Alamaviva figurájáról. Ugyanis a 1975. évi Edinburg-i Fesztiválon az üstökösként berobbanó Daniel Barenboim elvezényelheti egy új *Figaro lakodalma*-előadás ötös sorozatát a Kings Theaterben, méghozzá Fischer-Dieskauval Almavivaként (már rég nem köti a salzburgi visszatérés kényszere) – és méghozzá mindezt lemezre is vehetik egy évvel később a londoni Abbey Roadon.

Nehezen hinné bárki, hogy túlságosan motiváló volna két egymást követő évben ugyanazt a szerepet két lemezre venni: a változtatások lehetnek kényszeresek is, az azonosságok meg érdektelenek. Hogy mégis jó felvétel születik, annak a kulcsa az ifjú Barenboimban¹¹¹ keresendő. és abban, hogy a görcső alá vett 12 hanganyagból 9-et ugyanaz a művész, Karl Böhm vezényel – ráfér tehát a változatosság Fischer-Dieskaura is, aki gyakorlatilag egész életében szinte csak Böhmmel énekelt a kedvenc operáját¹¹². Az új karmester, az argentin születésű zsidó muzsikusként már beérett művész ekkor, fantasztikus pianista és a zenekar élén is, valójában a legjobb kommunikátor¹¹³.

Szereplőváltása az elmúlt edinburgh-i szezon miatt meghatározott. És a Susannát éneklő Judith Blegen tulajdonképpen elmegy, néha bár bizonytalan, nyekkenős, viszont másokkal sokkal több baj adódik. (Sir) Geraint Evans hangja ekkor már egyáltalán nem alkalmas Figaróra: ezt a „pudvás” vocét már inkább Bartolóra kellene használni, teljesen meg

¹¹⁰ A müncheni filmstúdióban ott ült azután a seccókat kísérő csapat, és élőben vették az éppen forgatott jelenetek hangját, hisz a kötetlenebb recitativókra képtelenség volna pontosan tátogni – egyébként Ponnelle ezt a módszert alkalmazta *A sevillei borbély* filmjénél is, amit az ifjú Claudio Abbado dirigált még 1972-ben.

¹¹¹ Őszinte barátság alakul ki a két férfi, Fischer-Dieskau és Barenboim között, utóbbi elviszi Schubertet énekelni Izraelbe – első német művészként, sőt egykori katonaként a holokauszt után –, és zongoraszólistaként, illetve csodálatos tehetségű csellista felesége, a korán elhunyt Jacquelin du Pre is játszik majd Fischer-Dieskau karmesteri pálcája alatt.

¹¹² Böhm idősebbével és Wolfgang Sawallisch müncheni berendezkedésével majd a bajor főzeneigazgató veszi át Fischer-Dieskau *Figaró*-nak vezénylését, ám ez a vizsgált időszakon kívül esik, hangdokumentum nem örökítette meg.

¹¹³ Létezik egy pár perces, különösen rossz minőségben fennmaradt televíziós bejátszás, amikor a kamera meglátogatja a Wolf-összes dal projekt felvételét a berlini lemezstúdióban. Furcsa módon Fischer-Dieskau csak próbál és énekel, míg Barenboimot megfaggatják kicsit. Nagyon rosszul beszél, és nem a németje miatt, hisz abba belemelegedik néhány mondat alatt, de a szorongás összes jelét mutatja. Nem úgy a zongora mellett és a zenekari pulpituson.

is keveri az embert, nem érti, most miért hallja a basszusdoktor Figaro szerepében? Heather Harper Grófnéja kellemetlen meglepetés a *Háborús rekviem*¹¹⁴ után, de hát telik az idő. Megbújna egyenes hangok „reverbes” közegében: nem elég stabil, túlságosan is gyarló. De az igazi gond Teresa Berganzával áll elő. Kínosan nincs kész Cherubino szerepére technikailag, hiába recitál ügyesen, az áriákat olyan brutálisan támadóra veszi, mintha azt hinné, így nem derül ki az ő egyenes magasságainak is feszítő problémája. Barenboim Angol Kamarazenekara lendülettel, transzparensen muzsikál, néha nagy szimfonikus zenekarnak is szól, reccsenős, impozáns kürtökkel és timpanikkal. Fischer-Dieskau alakítása a kimerült „szokásos”, de inkább úgy kellene mondani: bravúros és intelligens, kisujjából rázza ki, néha – II. felvonás, tercett – nem is teszi oda magát teljesen.

Ez a lemez – ismeretlen okból, talán slendrián jogkezelés miatt – gyakran bújik olyan igénytelen kiadványok ruhájába, amelyből a zárt számok közti recitativokat lehangyják: felvételük pedig elkészült, nélkülük a mű és a szalag csonka és nem a mozarti akaratot tükrözi¹¹⁵. Barenboim *Figaro*-felfogása mintha egy romantikus eszközökkel megvalósuló historizmust követne, a nagy ruhában is kecsesen mozog, minden vonósállásában hallható az összeszokott, azonnal együtt érezni képes kamarazenekari jelleg.

Azt hiszem, Fischer-Dieskau formátumához igazán illő, ahogyan a valódi, kései és nyilvános búcsút veszi attól az operaszereptől, amelyet legtöbbször formált meg színpadon. A művésszel viszonylag sok énekórai felvétel és mesterkurzus-videó készült, ám operaanyaggal ezek nem foglalkoznak, csak dalokkal. Kivétel az főtárgy óra, amelyet a berlini Hochschule für Musik professzoraként tart növendékének. A félórás foglalkozás rendkívül jó hangulatban zajlik, eközben semmiféle sztorizás nem fér bele, csak koncentrált munka. A recitativo accompnatóban kiderül, miként gondolkodik Fischer-Dieskau a grófról: vívódó, folyton nekibátorodó, aztán el is bizonytalanodó figurának látja, aki azonban belül nagyon határozottan a régi rezsim híve, ellenzi a *ius primae noctis* feladását, és Susanna valóban érdekli. Arra is kitér, hogy vagy tíz rendezésben énekelte a szerepet, de mindig megengedték számára, hogy e harmadik felvonás jöszérével nyitó jelenetben leüljön asztala szélére vagy akár a székre is, s hogy mint ugrásra kész vadállat pattanjon fel onnan az ária *strettájára* („*Ah, non lasciar mi in pace...*”). Nem az a fajta professzor, aki kizárólag a darabbal foglalkozik,

¹¹⁴ Amikor a szovjetek végül mégsem engedték ki a Coventry katedrális ünnepségére Galina Visnyevszkaját, Britten nagyszabású *Háborús rekviemjének* szoprán szólójára Heather Harpert ugratták be, aki élete legnagyobb sikerét aratta ezzel, 1963-ban.

¹¹⁵ Igaz ez a fájlmegosztó nagy rendszerekre is, például a legjobb minőségűnek mondott és ezért legdrágább Tidelen 2021. júliusában lévő példány első felvonásában egyáltalán nincsenek secco recitativók, de korábban jelent meg olyan EMI CD-kiadvány is, amely deklarálta csak a zárt számokat tartalmazta a maga mindössze 2 db korongján.

nem kurzust látunk, inkább valóban énekórával kevert korrepetíciót: így arra éppúgy talál módot, hogy szóvá tegye növendéke felkunkorodó nyelvét vagy mélyen tartott állát, ahogy az olasz szöveg kettős mássalhangzóit és hangsúlytalan, szóvégi rövid és nyitott vokálisait is javítja.

Az ária fináléjában a – nem túlságosan tehetséges – tanítvány mellett képtelen visszafogni magát, és a bravúros triolafutamtól énekli vele az egész szólamot, a csúcshang fisz-szel együtt: és ekkor kiderül, hogy már nem lágy, gombölyű hangszínnel, de mord-érdes basszbaritonnal éppúgy és éppoly hatásosan megvan neki Almaviva figurája, szólama és ambíciója is. „É jubilar mi fa” – énekli Dietrich Fischer-Dieskau, a megöregedett, de még mindig szálfatermetű és villámló szemű gróf. És közben eltelt fél évszázad, és egy egész, páratlan karrier.

4.3 Verdi: Macbeth – Termékeny tévedés

A lírai baritontípus több képviselője Verdinél található: Renato *Az álarcosbál*ban, Carl Ebert berlini produkciójában, a barát, aki azt hiszi, hogy elárulták, aki a bosszúkiáltást és az elveszett szerelmet, a boldogság utáni sírást képes egyesíteni dallamokban. egyetlen, kifejező áriában. Rigoletto, amelyet Dietrich Fischer-Dieskau nem a színpadon, hanem csak hangfelvételen énekelt, groteszk karaktermaszkja ellenére lírai, bár hangzatos figura, amelyet teljes egészében az apai szeretet érzése ural. Georges Germont, a buzgó, románcozó nemes atya, aki kiragadja fiát Violetta, a kurtizán karjából. Saját jegyzeteiben beszámol arról Fischer-Dieskau, hogy milyen tudatossággal sajátította el a Verdi-stílust: „A kitörés és a cantabile nem azonos Verdivel, ő ennél több. Az ember nemcsak Olaszországban, máshol is túl gyakran felejt el, hogyan képzelhette Verdi a maga alakjait, milyen világos utasításokat adott, amelyeket feltűnően gyakran támaszt alá a „p” és „pp” jelzés. Magam is megtapasztaltam, hogy *A trubadúr* „Il balen del suo sorriso” kezdetű strófájának hangerejét, annak fokait minél pontosabban követve oda kerültem, hogy egy kritikus megvádolt. Szerinte úgy énekelek Verdit, mint egy Schubert-dalt. A sematikus besorolás és Verdi zenéjének olykor feltűnően bensőséges Schubert-közelisége dacára gyakori annak téves megítélése, és itt nyilvánvalóvá lesz Verdi stílusának megítélésében az ízlés messzemenő torzulása. Természetesen a gridót és a briliáns acutit, a végleteket nem szabad megtagadni. De amilyen kevésbé engedjük a beszélt színpad hőseit állandó fortissimóban visszhangozni a színpadról, éppoly kevésbé lehet a legszélesebb, legerősebb hanghasználatához igazítani a legalább Macbeth óta ünnepelt Verdi karaktertípust.”¹¹⁶

E merész és sok mindent szinte előre magyarázni kívánó idézet után személytelenebb, és mégis személyes felütéssel induljunk e fejezetben. Kutrucz Éva, a Zeneakadémia legendás magánének tanára nem arról volt híres, hogy növendékeinek (Polgár László, Sólyom-Nagy Sándor, Németh Judit és mások) rengeteg technikát adott volna át. Nem is lett volna honnan, hisz korai betegsége miatt színpadon lényegében nem is énekelt. Nem volt tehát praxis, de volt többféle zavartalan nyelvtudás, kiváló zongorázás – diplomás zongoraművész is volt –, és

¹¹⁶ Werner Oehlmann: *Singender Darsteller der Opernbühne* (Berlin, Rembrandt Verlag) 1968

hallatlan műveltség, finom ízlés, amellyel a tanítványok a darabválasztás és az előadásmód kapcsán igen jól jártak.

Kutrucz Éva miután megtudta, hogy Fischer-Dieskau lemezeit gyűjtöm és körülbelül minden érdekel vele kapcsolatban, arra a kérdésre, valóban kicsi volt-e az a hang¹¹⁷ és operára alkalmatlan, a következőt felelte:

1965-ben ott voltam a salzburgi Felsenreitschulében. Az a hang mindenhol hallható volt, és nemcsak a forték, de az összes bűbajos meg ijedt suttogás is. Mert az a hang fényben szólt, és a csengése mindenre ájtott. És úgy mondta a szöveget, hogy írni tudtam volna!¹¹⁸

Amikor tehát Verdi valószínűleg leghátborzongatóbb operája kapcsán egy derűs, és alapvetően lírai alapállású, hangi adottságú művész különös szerelmét elemezzük a címszerep iránt, nemcsak két élő, salzburgi felvétel és egy több évvel későbbi stúdiólemez alakítja ki álláspontunkat, de egy tudós szemtanú személyes közlése is. Nincs okom kételkedni abban, amit Kutrucz Éva állít: a sziklaszínházban, az egykori lovasiskola terében is csengés, a szövegmondás és a hangadás intenzitása segíti kaliberekkel nőni a volumenre kisebb matériát, átjutni a zenekar szövetén, a terem hatalmas átlóin.

A *Macbeth* mellőzött remekmű, a megállapítás ma is igaz, hisz most sem kapja meg az őt megillető helyet az operák törzsrepertoárjában (amely természetesen véges is), de Mozart *Cosí fan tutt*éja vagy Puccinitől *A nyugat lánya* mintha ugyanebben a félreismert vagy ki nem ismert, meg sem ismert helyzetben volna. De mindig van a háttérben ok is: ez a Macbeth esetében a nem éppen operaüzem-barát szerepkiosztás. A címszerep a baritoné, ez rendben, ezzel a lélekkel tenor nem lehetett a XIX. században. A feleség drámai szoprán, de olyan, amelytől Verdi saját leveleiből tudjuk, hogy a hang elváltoztatása is követelhető. Ha Mozart a szép éneklés esztétikája mellett tört lándzsát¹¹⁹, akkor Verdi a rút, a csúnya igazolását szállítja Lady Macbeth alakjával¹²⁰. Ilyen énekesnő már sokkal kevesebb lesz. De hol a tenorszerep,

¹¹⁷ 1993-ban beszélgettünk, a Fischer-Dieskau visszavonulása utáni nyáron, azért a múlt idő. Minden zeneakadémista éneknövendék „Éva néni” 1997-ben hunyt el, mindössze 72 évesen, ami utólag rendkívül meglepő, mert folyamatos gyengélkedése és apró termete miatt már akkor, 68 éves korában is igen időse embernek tűnt. Halála után Németh Judit elhozta nekem saját Fischer-Dieskau köteteit, amelyeket nekem szánt, ezeket alapozták meg mai gyűjteményem könyv-szekcióját.

¹¹⁸ Kutrucz Éva szóbeli közlése, 1994

¹¹⁹ Mozart egy levelében hivatkozik a szép, harmonikus muzsikára, amely még egy Ozmin őrzőgésekor sem lehet bántó, disszonáns. Kissé felületesen hívhatjuk ezt egyfajta „mozarti esztétikának”, ha ő maga sem felelt meg ennek mindig.

¹²⁰ Verdi utasításai szerint a Lady levelét kifejezetten torz hangon olvassa fel, sőt azt sem állt tőle távol, hogy maga az énekszólam is magán viselje a szoprán által alkalmazott szín révén a torzult, erőszakos belsőt.

amely sikerre viszi a legtöbb operát? Van kettő is belőle, mégsem tesz ki egyet, mindössze egyetlen, habár nagyon szép és gyakran idézett ária komponáltatott e hangfajra itt, és ez az egész mű dinamizálására és eladására nem volt alkalmas. Basszus szerep sincs, mert Banquo viszonylag hamar elhalálozik, ugyanakkor egy szép ária itt is marad utána – meg egy rövid jelenés utóbb. Van-e mezzoszerep? Nincs egyáltalán. Milyen hangfajú a király a szereposztásban? A király, bizony, néma szerep, egyedülként az operák törzsirodalmában. Persze, ő is hamar meghal – meggyilkolja Macbeth –, egy indulót ugyan kap, arra átmasírozik a színen, de megszólalni nem tud. Ez sem segítette a *Macbeth* mint opera diadalútját, lássuk be.

Ugyanakkor ez a mű az omnipotens baritonok operája. Mint Don Giovanni, mint Scarpia, mint Nabucco, vagy mint Sachs és Mandryka – hogy mind az öt nagy nemzetközi operaszerző életművéből idézzek egy-egy további – Macbeth is minden helyzetben feltalálja magát, azzal az el nem hanyagolható különbséggel, hogy őt asszonyának gátlástalansága támasztja ily szilárdra. Abból a szempontból viszont nem releváns ez a körülmény, hogy a színpadi létezés során egy abszolút győzött személyesíthet meg a baritonista, s ez nyilván vonzó ajánlat: ameddig meg nem tudja, hogy a vele szemben felsorakozó sereg vezetője, McDuff szó szerint „nem anya szülötte”, mindaddig joggal és tapasztalatilag is hiheti, hogy egyetlen ember sem győzheti le¹²¹.

Azt reméltem, valahol rábukkanok a motívumra, miért Fischer-Dieskau hívták erre a salzburgi feladatra, egyáltalán miért tüzték ki a művet az 1964-es Ünnepi Játékokra? De sem erre, sem arra nem sikerült írásos választ találnom¹²², mi volt a menetrend. Munkahipotézisem, hogy Fischer-Dieskau azért vehette fel repertoárjára Berlinben a szerepet, mert Salzburg előtt be akarta énekelni. Mert véletlennek csak nehezen fogadnám el, ugyanakkor Berlin akkor már volt annyira jelentős operaközpont Európában, hogy ne tudjon, esetleg ne is akarjon alkalmazkodni a salzburgi menetrendhez, arra ott van a fesztivál örök partnere, a bécsi Opera.

¹²¹ A shakespeare-i történetészövés szerint McDufföt úgy vágta ki anyja méhéből, tehát korabeli császármetszéssel jött világra, így viszont a boszorkányok jóslata az addig sérthetetlen Macbeth számára azonnal félreértéssé, s így beteljesülő átokká válik.

¹²² Fischer-Dieskau önéletírásában egyetlen utalást találunk: „(...) meghívott Schuh egy második munkára (az Almoviva után), a salzburgi *Macbeth*-re 1964-ben. Mint mindig, kételyeim voltak az egészségre ártalmas nedves falak miatt is a sziklavardóban, ahol a látványosságunk zajlott. De Schuh értette a módját, hogy e téren megnyugtasson engem és egy “óriási nagy örömről” beszélt. Így élveztem hát ennek a térnek a leírhatatlanul csodálnivaló akusztikáját, örültem Grace Bumbry partnernőmnek és énekeltem a számomra legkedvesebb Verdi szerepet. Természetesen megkövetelte a kolosszálisan széles színpad az egész erőm bevetését és Schuh kihasználta a területet teljes egészében szinte minden pillanatban, csak ritkán hagyott engem bárhol pihenni.”

Ami biztosan tudható, hogy Dietrich Fischer-Dieskau rég foglalkoztatja Macbeth alakja, és ennek irodalmi előzményei vannak. Kései kötetében, amely Goethe intendánsi múltját tárja fel, már úgy hivatkozik rá, mint kutatásainak régi tárgyára.

Schiller a Macbeth-szerepet a kiváló művésznek, Vohsnek adta. A figura nála elveszti kegyetlen vonásait és mindent, ami vérszomjas volna benne. Schiller maga is többször használja a „nemes” szót ennek jellemzésére.¹²³

Innen is jöhet tehát a *Macbeth* különös, lírai elemzése, amely eredendően jó, moralizáló, de jellemében gyenge embernek festi majd Dietrich Fischer-Dieskau *Macbeth*jét. A bariton úgy indítja a nagy és tőle féltett szerephez futó esztendőt, az 1963-ast, ahogy szokta: előző decemberben mintegy pihenésképpen memorizál egy teljesen új, nagy szerepet, azt januárban bepróbálja és februárban elénekli a Deutsche Oper színpadán¹²⁴. Azután dübörög tovább művészi programja, amelyet operai szempontból a megszokott kedvencek: egy-két Falstaff, Mandryka és Almaviva szegélyeznek. És eljön az ősz, amikor pedig – és ez rendhagyó az évekkel ezelőtt beállt ritmusban – újra valami vadonatújban látni: 1963. október 2-án ölti magára először a brit hadvezér, Macbeth jelmezét. Mivel keveset tudni a produkcióról, ha nem is az első, de a második, az október 5-i előadás kapcsán keletkezett recenziók valamelyest eligazítanak. Így ír az egyik, a Tagesspiegel szerzője:

Macbeth – a Deutsche Oper Verdi-előadásában – most Dietrich Fischer-Dieskau lett, és valóban azzá lett; nem hősies kantilénákat produkáló énekes, hanem vad, erőszakos világ őriása, a babona és a szellemektől való félelem uralta sötét korszak teremtménye. Zavarbaejtő, hatalmas gondolatok és vágyak súlya alatt görnyedtő hős és gonosztevő, a bűn melankóliájában elveszett bűnbánó. Az első recitativo szavakaiban 'soha nem volt olyan viharos nap' a karakter már ott van, a hang sötét vibratójában, amely minden árnyalatot feltár a félelem rekedtes suttogásától a gyilkos kegyetlenség kitöréséig. Minden, a látás és a szenvedély, az álom és a tett a tévedés törvénye alá kerül, az érzések pokla beleolvad a dallamfolyamba. A Ladyt alakító Marion Lippertsben ez a Macbethnek megfelelő partnerre talál. Az énekesnő fényes, magas, kissé élesen intonált szopránjában a jeges hidegség vibrál, ami ennek a nőnek a lényege, kilökött koloratúráiban démoni akarata válik zenévé. A feszültség, amely a közte és ingadozó férje között fennáll, minden pillanatban tapintható: sőt, kettejük kapcsolatában van

¹²³ Dietrich Fischer-Dieskau: *Goethe, als Intendant* (München, Deutschen Taschenbuch Verlag, 2006) 286. old.

¹²⁴ 1963 februárjában ez a mű Gottfried von Einem operája, az ezen dolgozatban már emlegetett *Danton halála*. A salzburgi 16 évvel követő berlini bemutatón Fischer-Dieskau a címszerepet alakítja.

valami a varázslatos és hanyatló is, amit a sors kényszerít rájuk egy ősi, rettentő világban – valami az igazi *Macbeth* légköréből, amely egyébként e színpadi produkcióból annyira hiányzik.¹²⁵

Most már tehát tudjuk, hogy ha egy premiersorozatba is, de nem rögtön állt be Fischer-Dieskau, és csak két alkalomra, nyilván Salzburgra készülve. Egy másik kritikus is jelen volt október 5-én, az ő véleménye álljon itt ugyanúgy:

Amennyire a Deutsche Oper *Macbeth*-je megmenthető, Dietrich Fischer-Dieskau megmenti, aki leküzdötte influenzáját, és most már a címszereplőt alakítja. (...) Ez a *Macbeth* ingadozik a félelem és a dacos vélelem között, amikor tágra nyílt szemében az ünnepi örület pislákol, és hogy miért nem állt meg véres tettei sorában, azt világossá teszi az utolsó ária során. Fischer-Dieskau kimeríthetetlennek érződő tartalékokkal énekel a szerepet, és azzal a csodálatos Verdi-belcanto-val, amely Posa márkija óta itt él a fülünkben. És hirtelen az ember érti, mi rága és bénítja ennek a *Macbeth*-nek a lelkét: a gyermektelenség magánya, akinek ráadásul nincsenek sem barátai, sem becsülete. A döbbenetes jelenet utáni végtelen tapsban a bravó kiáltások teljesen megérdemelték.¹²⁶

És még egy vélemény, amely nemes egyszerűséggel a teljes cikk fölé azt az árulkodó címet írja: *Akkor van premier, ha Fischer-Dieskau énekel.*

A Deutsche Oper új *Macbeth* produkciójának premierjét valószínűleg jobban 'cenzúrázta' volna a sajtó, ha tudja, hogy az indiszponált Dietrich Fischer-Dieskau nem énekel majd, csak a második szereposztás bemutatóján. William Dooley¹²⁷ lenyűgöző eredménye nem tudta a drámai események lényegére összpontosítani az érdeklődést. Fischer-Dieskau most a harmadik előadást tette tényleges premierré. Művészi eszközeit túlhangsúlyozás nélkül használja. A döntő tényező valószínűleg hangjának gazdagabb színskálája az ariosókban és a recitativók akcentusaiban. Noha vannak széles lírai kantilénák, az érzékszerveket nem egyedül az eufória elégíti ki, hanem inkább a mérhetetlen pszichés erő izgatja és viszi magával a hallgatót. Kreativitásával teljesíti Verdi realitás iránti vágyát, amely a kezdetektől fogva észrevehető és a végéig nem is kopik. Itt egy Shakespeare-figura jelent meg az operaszínpadon, éppen úgy, ahogy a zeneszerző megálmodta.

¹²⁵ *Oe*, 1963. október, *Berliner Tagesspiegel*

¹²⁶ r.b. 1963. október 8. *Berliner Morgenpost*)

¹²⁷ Amerikai basszbariton, a produkció második szereposztásának *Macbeth*-je. Fischer-Dieskau betegsége miatt ő mutatta be az új előadást Berlinben.

Alighanem itt a lényeg, és erre a Salzburgi Ünnepi Játékok rádióközvetítése is rímel. Fischer-Dieska minden tud Verdi stílusáról, fermáták megénekléséről, lassú ívek húzásáról, gyors szakaszok pörgetéséről, drámai kiáltások ízléshatáraitól, akcentusok és sziszegések világáról. Mindent tud, és elénk is tárja, de mintha tervrajzot, vagy ahogy ma divatosabb, valamiféle 3D modellt hoz, amely ugyan kiköpött valóság, csakhát mégis meg kell majd valakinek építenie materiából is. Talán túl szigorú ez az értékítélet, hisz Macbeth bizonytalansága, gyarló mivolta a bűnben – hogy tehát lebénul, amikor gyilkolnia kellene – konzseniális ábrázolást kap az ő rugalmas, semmiből jönni és semmibe tűnni képes baritonja által. Ám a nagyon veszélyes és nagyon kétségbeesett Macbeth hatásos zenei ábrázolásához kellene az a zsíros vagy legalábbbb fémes, de hatalmas hang is adekvát a szereppel – amennyiben a Verdi-operát adják elő.

Természetesen szűk mezsgyén lépdelünk, mert, ha mondjuk, a salzburgi előadás Banquójának kellene ilyen elvártan magas fokon cizellálnia Macbeth szólamát, a gigantikus és sötét matéria maga volna gátja a flexibilitásnak, mozgékonyiságnak. Mintha a tökéletes operaéneklés két embert igényelne, legalábbis felváltva.

A *Macbeth* nem a kifejezett áriák miatt – abból csak egy van – nehéz próbatétel a mindenkori baritonistának, inkább a jelenetek, monológok okán. És a kettősség itt is jelen van: míg a IV. felvonásbeli, időnként gálakon is idézett klasszikus zárt szám, a zenekari bevezetővel, accompagnatóval ellátott többrészes forma igazán lírai darab, a Bordalt követő úgynevezett jelenések környékére írott félelmes szakaszok az örület skizoid pengéjén táncolnak, ahhoz illő intenzitást és vokális megoldásokat követelve. Míg a *Pieta, rispetto, amore* kezdetű ária, amely feltűnő módon maradt stretta nélkül – hisz tönkretenné a csüggedt lelkiállapotot –, tényleg a rostjaiban is megfáradt, összetört embert rajzolja és Fischer-Dieskau szerint úgy énekelendő, mint egy Schubert-dal¹²⁸, addig a III. felvonás jelenetei a legvadabb zenei ordítással határosak, jelen produkcióban pedig a fizikai tombolás jelei is hallhatók. Ezeket, mármint a zenei feladatokat Fischer-Dieskau kétségtelenül nem az olaszos éneklés jegyében oldja meg, hanem akár Berg *Wozzeck*jének kétségbeesett hangszínét használja a gondozott, felhangdús hanghasználat helyett. A felvétel valójában egy Shakespeare-színészt érzékeltet hallgatójával, akit semmi más nem köt a fel-feltűnő véres látomasok, végzet-üzenetek borzalma közepette, csak a kifejezés ereje és igazsága.

¹²⁸ Fischer-Dieskau meggyőződése, hogy Verdit félreismerik, és sokkal több köze van Schuberthez, mint bárki gondolná. Ezért kell ennyire tiszta lírával énekelni például Luna gróf áriáját is (*A trubadúr*), és a bariton így is tett az Alberto Eredével felvett lemezen. Manapság a vezető sztártenor, Jonas Kaufmann jár el hasonlóan például a Grál-elbeszélés (*Lohengrin*) lírai első szakaszában, számára is, ott is Schubert a példa.

Lady Macbeth esetében sincs minden rendben, hisz ugyan igaz az, hogy a szinte siheder, mindössze 27 esztendő Grace Bumbry döbbenetes hangji teljesítményt mutat, de ez sem abban áll, hogy a drámai szopránok hatalmas hangjait eregetné. Ellenkezőleg: vajas, karcsú, de vivőerős vocét használ, amely képes a szólam apró részleteit is megénekelni, azokat tehát, amelyeket a par excellence drámai szopránok elnagyolnak, vagy el se nagyolnak. De imígyen a két művész matériája illik egymáshoz, és a rendezés is újabb dimenzióval bővül, hisz tíz év, egy korszak is feszül a házaspár tagjai között, és persze, amiről talán írni még szabad, bár mindenki látja is: a különböző bőrszín.¹²⁹

Wolfgang Sawallisch gyors és erőteljes, néha egyenesen hangos interpretációja kétségkívül nagyot szólhatott és emlékezetes látványt is nyújthatott a sziklába vájt üregek, kvázi páholysorok alkotta kulissza előtt – de meggyőződésem, hogy ez az intonálatlan és kemény zenekari játék ma már nem állná meg a helyét, és nemcsak a Bécsi Filharmonikusok, de kevésbé neves együttesek is alapból képesek ennél magasabb minőségre. (A zenekari minőség valóban sokat fejlődött a világban.)

A másik felvétel, amely alapján Fischer-Dieskau Macbethjéről nyilatkozhatunk, egy 1971-ben lemezre vett londoni projekt. Erre „iparági források szerint” a legendás Tito Gobbi¹³⁰ kérte fel a Decca, ám végül másik bariton után kellett nézniük, és ekkor került a képbe a német énekes, akinek akkor még nem volt stúdiófelvétele ebből a szerepéből, kevésszámú operai kedvencei egyikéből. Fischer-Dieskau Lamberto Gardelli pálcája alatt frissíti fel addigra már hatéves emlékeit a szerepről. Az utókor egy egészen más indok miatt is helyesli ezen felvétel¹³¹ elkészültét, de persze, ezzel nem mindenki ért egyet. Adjunk szót a Gramophone híresen hegyes tollú kritikusának, Alan Blyth-nek:

Ez volt a mű első integrált felvétele; figyelemre méltó Gardelli feszes, idiomatikus és kifinomult vezénylese, Ghiaurov Banquójának rezonanciagazdagsága, és Pavarotti nemes tartású Macduffje. Ezeket az attribútumokat veszélyezteti a főszereplők teljesítménye. Minden intelligenciája, verbális sistergése és a visszafogott, piano részekben megmutatkozó hangji szépség ellenére Fischer-Dieskau nem született Verdi-baritonnak. Hiába fújja túl és túlozza el a szerep egyes részeit, hogy kompenzálja a

¹²⁹ Grace Bumbry afro-amerikai énekesnő – kezdetben mezzo, ekkor már szoprán, pályája utolsó szakaszában újra mezzoszoprán – az első fekete művész, aki felléphetett Bayreuthban (*Tannhäuser*, 1961), Bécsben és Salzburgban is (mindkettő *Macbeth*, 1964).

¹³⁰ A híres olasz bariton ekkor már a rendezés felé fordult, habár nem volt idős, 1971-ben mindössze 57 esztendő, és még éveken át vállalt kisebb/könnyedebb szerepeket (pl. Gianni Schicchi).

¹³¹ Az ifjú Luciano Pavarotti első teljes Verdi-operafelvétele lett ez az album (amely máskülönben a *Macbeth* 1865-ös, ún. párizsi, balettzenéssel dúszított változatának első, lemezen megjelentetett bejátszása), hisz őt, a Deccához exkluzíve aláírt művészt szerződtették a produkció egyáriás tenorszerrepére. Pavarotti és Fischer-Dieskau második és egyben utolsó találkozása az *Aida*-előadásorozat lett Berlinben (1983)

vokális hiányt, a hang súlyát. (...) Igazság szerint rosszul tűzték ki őt. A Callas utódjának titulált Souliotisnek¹³² minden adottsága megvolt Lady Macbeth szerepe iránt, azonban a szoprán hang állapot viselése akkor még mindig csak 27 éves korában kifejezetten aggasztó¹³³

Igazat kell adnunk a recenzornak. Fischer-Dieskau elszánt műelemzésbe, aprólékos jellemrajzába oly elemek vegyülnek, amelyek közben a voce hiányosságait is hivatottak elfedni. Valójában nem hibáit, csak meg nem született talentumait.

Ám az első követ az vesse rá, aki a lemez szereposztásából sokkal inkább nem Elena Souliotist vágná ki, a szoprán ugyanis – nincs erre jobb szó – hallgathatatlanul énekel. Romokban lévő állapota ez egy fiatal és tehetséges művésznek, aki viszont kapkod fűhöz-fához, legalább három különböző színben szólal meg, a szoprán fekvései nem is hasonlítanak egymásra, nemhogy egymásból következnenek.

Az pedig az egész felvétel különös jellemzője, hogy a házaspár és a szóló gyermek-kísértet egyenesen bazilika-szerű térben szólal meg, míg Ghaurov és Pavarotti a szokott, sokkal plasztikusabb, szárazabb hangképet kapja/hozza. A Decca stúdiója ekkor már híres sajátos, ám magas minőségű hangfelvételeiről: itt a rezek gátlástalan recsegtetésével és a mennydörgések jóízű használatában is kitűnnek – hasonlóan hatásvadász felvétel születik, mint amilyen Sawallisch folyton dobolás produkciója volt Salzburgban. (Viszont épp a rezek adják a IV. felvonás fináléja előtti csatajelenet archaikus toronyzenéjének meglepetését, hisz az élőben muzsikáló Bécsi Filharmonikusokhoz képest stúdióban is csak sokkal halványabban teljesít a Londoni Filharmonikusok fúvóscsapata.)

Fischer-Dieskau alakítása az évekkel korábbi élő előadásokra épül, a stúdióban sem szégyelli megmutatni a kétségbeesésében döntő és gyilkoló hadvezért, az irányítható embert, akit ugyanaz a kétségbeesés a sírásig hajszol. Gyilkol, de nem ő a gyilkos, mégis bűnös, mert nem tud nemet mondani, s mert erkölce gyenge – hatalomvágya pedig csak asszonyától való függésével összevethető. A hang itt is egy szöveget elemző színművészt mutat, aki a kotta eléneklésével árnyalatok seregével képes felerősíteni, kihangosítani az egyszerű prózai mondatokat.

A *Macbeth* operai-akusztikai értelemben természetesen tévedés, azonban Fischer-Dieskau, a művész számára a Don Giovanni által megnyitott utat kínálja tovább járni. A pokol

¹³² A görög művésznő 1970-től írta nevét Suliotis helyett Souliotisnak.

¹³³ Souliotisnak hamarosan gégeproblémái lettek, amelyet hosszabb orvosi csend, majd egy új, kisebb szerepekkel indított karrierszakasz követett. Ugyanakkor a lemezanyag rögzítésekor nem 27, hanem 28 esztendő.

a cél, leszállni oda, felvenni az operahős lelkét és testét, átélni és megmutatni fájdalmát, dilemmáit, érveit – és akár kínhalálát¹³⁴.

Korábban volt szó a zwischenfach adottság megkapó/kellemetlen határvillongásáról – és mily ritkán lesz egy bariton Ramon Vinayból sikeres tenor¹³⁵ –, de van a hangfajváltásnak egy másik, minősített esete is, és a *Macbeth* kapcsán érdemes erről is legalább röviden szót ejteni. Ugyanis a lírai adottságú művészek habitusa gyakran nem illik össze hanggi adottságukkal. Ez a hangszeres zenében kevésbé tetten érhető, mert lehet, hogy Cziffrának Mozart kevésbé állt jól, mint Liszt vagy Chopin, ám attól még komoly és értékes Mozart-felvételei vannak, amelyeket se nem nevettek ki, se nem tették tönkre a csuklóját.¹³⁶

De már egy spaltenornak nehéz megbékélnie azzal, hogy örök Monostatos lesz, és a pálya csúcsán is maximum Dávid, ahogy Susanna szubrettjének is csak a sóhajok maradnak, ha arra gondol, miért nem lehet ő majd Turandot? És számos példa van a számtalan habitus-diszkrepanciák között – magyarán csekély számú –, ahol ideig-óráig, egy-egy szerepig, vagy esetleg stúdiókörülmények között mégiscsak létrejön a skatulyaváltás¹³⁷. És ezek közül néha még egyiknek-másiknak sikere is van: José Carreras Kalafja¹³⁸ vagy Sass Sylvia Lady Macbeth-je¹³⁹ a maga idején lokális szenzáció lehetett, de ma már azon alkalmakban a romlás szomorú virágait látjuk. De se Nicolai Gedda stúdióban felvett *Nessun dorma* áriája¹⁴⁰, se Katia Ricciarelli Turandotja¹⁴¹, de Fischer-Dieskau szintén lemezre rögzített Wotan-búcsúja¹⁴² sem lesz soha tartós, nagy siker, még ha ők nem is mentek rá ezekre a kisiklásokra. Érdekeség marad az eset, és az adott művész számára vagy egyféle kielégülés, vagy

¹³⁴ A Gardelli-féle *Macbeth* lemezen Fischer-Dieskau pontosan ugyanazt a méltatlankodó, gonosz és mérges hangú halált halja, ahogyan *Don Giovanni*-felvételein mutatta: adja magát a két pokolraszállás analógiája.

¹³⁵ Ramon Vinay Chilében született, és vele nemcsak a tenorosodás történt meg (és énekelt Fischer-Dieskau oldalán is *Tannhäuser* Bayreuthban), de pályája harmadik szakaszában vissza is tért a bariton fachba, sőt utolsó projektjeként még a Főinkvizítort is alakította a *Don Carlos*-ban, amely pedig basszuszszerep.

¹³⁶ Cziffra György kezeit a II. világháború alatti többszöri munkaszolgálat, majd a kommunisták tiltott határátlépés kísérlete miatti büntetése, a recski deportálás tette tönkre, nem Mozart. Ugyanakkor csuklóerősítővel és szisztematikus munkával vissza tudta nyerni formáját, és világkarriert futott be 1956 után.

¹³⁷ Csak egy ilyen sikeres, töretlen pályát láttam közelről, azonos hangfajon belül: Bándi Jánosét. Ő hajlékony lírai Mozart-tenorból váltott a legszélesebb tenoro robustóba, és aratott újabb 15 éven át sikereket.

¹³⁸ A Lorin Maazel-vezényelte 1983-as bécsi előadás legnagyobb felfedezése a magyar Marton Éva volt a maga szerep-debütjével, míg Liút Katia Ricciarelli, Kalafot a lírai tenor José Carreras énekelt – Carreras Bécs után már sehol sem vállalta ezt.

¹³⁹ Sass Sylvia igazi, értékes lírai szoprán adottságokkal csúszott át a drámai fachba, és rövid, alig egy évtizedes szárnyalás után gyarkorlatilag le kellett zárnia pályáját egészségügyi és hanggi problémák miatt.

¹⁴⁰ Gedda lírai tenorjával egy egész sor spinto és drámai áriát is felvett Giuseppe Patané vezényletével (és mikrofonkompresszálassal), de sosem énekelt a megkóstolt szerepeket színpadon.

¹⁴¹ Ricciarelli a bécsi *Turandot* Liújából avanszált Turandottá, hihetnének, pedig nem. Előbb Herbert von Karajan beszélt rá a címszerepre, de sosem énekelt színpadon, és két évvel később már valós szerepkörében találjuk, ugyanezen opera Liú szolamát tolmácsolja.

¹⁴² Rafael Kubelik annak a lemezprojektnek karmestere, amelynek keretében Fischer-Dieskau régi, de többé-kevésbé el nem énekelt kedvenceit veheti fel: a Búcsút és a Tűzvarázst (*A walkür*), a Hollandi monológját (*A bolygó hollandi*). Egyik szerepet sem énekelt sem addig, sem azután színpadon, sőt, egy korai lemez (*A bolygó hollandi*, Konwitschny, 1960, Eterna) kivételével egyáltalán soha, és azután se. És ez jól is van így.

tapasztalatszerzés – vagy, és ide akartam eljutni: példaszerű elemzése a szerepnek, olyan analízis, amely az adekvát hangbirtokosok szokásos felületessége miatt nem szokott megvalósulni.

Itt vagyunk tehát, a *Macbeth*-expedíció 50 évvel, azaz fél évszázaddal későbbi értelménél. Meg lehet hallgatni itt is, ahogy a *Figaró*ban a többiek: vajon vállalkozott-e bárki ekkora, pszichologizáló eltávolodásra a pozícióba helyezett vokalizálástól? Aligha. Fischer-Dieskau mint tanár, nem is csak énekmester, hanem rendező-tanár is elénk énekelte az egyik olvasatot, lehet követni, cáfolni, csiszolni.

4.3 Verdi: Falstaff – Járatlan utakon

Soha nem voltak konfliktusaim, utálok a veszekedést. Csak néha kérdeztem vissza. Kérdeztem Friedrichtől¹⁴³, hogy miért pont azokon a zenei pontokon kell átszaladnom a színpadon, ahol többet tudnék kifejezni egyhelyben állva, például egy olyan megindító darabban, mint a *Figaro házassága*, ahol kellene egy kicsit több önbizalom a nyugton maradás pillanataihoz? De nem volt haszna. Tekintélye ellen nem lehetett mit tenni. Lucchino Visconti¹⁴⁴ is kipróbálta magát az operában, de elsősorban a filmzés során szerzett vizuális benyomások adták bécsi *Falstaff*jának sikerét. Visconti az első próbára létrehozta azt a mára megmaradt hatalmas asszisztensrajt, akik mindent leírnak, és arkifejezésükkel, gesztussal kombinált megjegyzéseikkel hihetetlenül zavaró hatással vannak az előadók lelkivilágára. Szó sem volt a rendező és a színész közötti intimitásról, ami annyira fontos lenne az élő karakter megalkotásához. A kezdeti bizalmatlanságból a "tedesco"-val szemben (ezt lett volna DFD, az olaszok szemében német, tehát „tedesco” – ÓSZ), akinek állítólag egy brit-olasz karaktert kellett volna vérében áramoltatnia. Kezdetben nem bízott bennem, később viszont fokozatosan nőtt a megértés és a lelkesedés.¹⁴⁵

Hősünk visszaemlékezése után szedjük csokorba, miféle előítéletek, toposzok, hagyományok kötődnek Verdi *Falstaff*jához? Először is: sokan tudják, hogy Verdi egyetlen vígoperája. Ezt különben rosszul tudják, mert a pályakezdő Verdi *A pümkösdi királyság* címen alkotott már egyet ebben a műfajban is, az viszont megbukott, több oknak¹⁴⁶ – számos közülük felderítetlen – köszönhetően. Másodszor: a *Falstaff* nem olyan népszerű. Oka sokak véleménye szerint, hogy Verdi igazán a drámában érzi otthon magát, ráadásul régivágású romantikus, akinél még történelmi hősöket találunk, és ha véletlenül mégsem, akkor ókori történethez vagy Shakespeare-hez fordul. Ugyan a Falstaff is shakespeare-i alapra készült¹⁴⁷, de tragikus fordulatokat hiába keresnénk benne, hacsak a jelen sorok írója által sem túlságosan kedvelt III. felvonás végén bekövetkező véletlen és fals esküvőt nem tekintjük annak, amikor Dr. Cajus „véletlenül” Bardolphot veszi nőül. Harmadszor: a címszereplő

¹⁴³ Götz Friedrich (1930-2000), rendező, Fesenstein korábbi asszisztense a Komische Operben, Fischer-Dieskau álláspontja szerint a rendezői diktatúra meghonosítóinak egyik vezéralakja

¹⁴⁴ Híres olasz filmrendező, a Bécsi Állami Opera kérte fel a *Falstaff* rendezésére. Karmestere Leonard Bernstein volt.

¹⁴⁵ Eleonore Bühning: *Dietrich Fischer-Dieskau – Musik im Gespräch* (Berlin, Ulstein Buchverlage, 2005) 188-189.old.

¹⁴⁶ *A pümkösdi királyság* (*Un giorno di regno*) c. opera komponálása időszakában Verdi lányát, majd feleségét is elvesztette, így a darab sikertelensége borítékolható volt a szerzői indiszpozíció miatt – szól a fáma, és a háttérben impresszáriói botlást, rossz színházi állományt és betanulást, közhangulatot is sejtetnek. Újabban néha megint előveszik a művet, és tetszetős részleteket hallani belőle.

¹⁴⁷ Arrigo Boito, a szövegírásra és komponálásra egyaránt alkalmas Verdi-kortárs művész librettójában alaposan átdolgozta *A windsori víg nők* és a *IV. Henrik* c. Shakespeare-darabokat, de ettől még a *Falstaff* természetesen Shakespeare-adaptáció.

egészen biztosan kövér, öreg humorista, akit fiatal, vidám nők tesznek lóvá. A negyediket már csak afféle beavatottak említenék: ez egy virtuóz zenei anyag, rengeteg pergő, hadaró, nehezen tanulható és együtt tartható számmal. Igen, valóban, és átkomponált opera, mint a három megelőző Verdi-darab is volt. És talán még az is köztudott holmi kvízekből, hogy az idős, valóban 80 éves¹⁴⁸ mester – sok év kompozíciós szünet után, ráadásul – Bach-fűgákat tanulmányozott és szerkesztett, hogy a magáét megírhasa a *Falstaff* végére.

Ha most hasonlóképp igyekeznénk azon, hogy összeszedjük Fischer-Dieskau közhiedelmű tulajdonságait is, a következőket kapnánk az előbbiek tükrében: „DFD” komoly, drámázó, egyáltalán nem vicces, inkább magas, mint kövér, és negyvenéves korában végképp nem mondható öregnek. Pedig, ha valaki rátekintene televíziós anyagaira, elsősorban az énekkurzusokra, azokból olyan művész tekint rá, aki mindig kész a mókára, bővelkedik a hirtelen reakciókban: erre és arra azonnal változva mórlikálja magát, majd a másodpercek múlva a leglíraibb arcát mutatja, hitelesen. Azt hiszem, a nagy színművész fogalmát írtam körbe most. A következő kritika figyelmes, az énekest saját pályatörténeti kontextusában vizsgálni képes gondolatmenete is erről tanuskodik:

Dietrich Fischer-Dieskau számára, aki alapvetően csak azokat a szerepeket énekli egy operaházban, amelyeket az ottani produkció bemutatójára is maga próbált be – és ezt is csak fesztiválheteken belül teszi –, immár a negyedik *Falstaff*-előadás ez 1956 óta. Ez a szerep hírnevet szerzett neki és általa. Először 1956-ban fogott hozzá a berlini Operában, Kurt Ebert rendezésében, azután 1960-ban Heinz Arnold professzorral új *Falstaff*-ot készítettek a müncheni Prinzregententheaterben, idén a bécsi Operában Visconti, most pedig a müncheni Állami Operában Hartleb irányításával, ám mint kiderült, az alakítás főbb jellemzői változatlanok maradtak.”

Fischer-Dieskau egész művészi életében „hozott anyagból” dolgozik majd, ha *Falstaff*-ként színpadra lép: a saját anyagából. De hogy miként jut ide, mi pedig oda, azt egyrészt a rendelkezésre álló a bécsi stúdiófelvétellel, másrészt annak pár nappal korábbi előadásfelvételével (legalábbis részletekkel egy kalózlemezről), mindkettő Leonard Bernstein pálcája alatt (s ehhez még van néhány képkocka a próbákról is Luchino Viscontival), illetve az Alberto Erede által dirigált EMI-árialemezen található két, korábban felvett *Falstaff*-monológgal szemléltethetjük, no és cikkekkel, önéletrajzi bejegyzésekkel. Van azonban egy korábbi kordokumentum, ami jószerével ismeretlen, mert egy hosszan prolongált, végül pedig

¹⁴⁸ Boito veszi rá hosszú levelezésben Verdit az utolsó utáni mű megírására – ugyanő korábban az *Otello*-t produceálta az idős mesternek –, és mire négy év alatt végez a partitúrával, már valóban elmúlt 80 esztendő.

– sajnos, szó szerint – hamvába holt ötlet próbafelvétele lehetett. Ez pedig Fricsay Ferenc 1951-es *Falstaff*-jelenete a II. felvonásból, egy bariton-bariton duett, leszámítva a Don Giovanni kis kettőseit, egyedülálló a zeneirodalom törzsrepertoárjában – és Fischer-Dieskau színpadi *Falstaff*-jától még sok évre távol helyezkedik el, egy alig 26 esztendő, karrierje kezdetén tartó énekes első előtti nekifutása ez.

Azonban mielőtt belefognánk elemzésébe, nézzük meg a legelső nekifutást, vessünk egy értékes oldalt pillantást Fricsay és Fischer-Dieskau három évvel korábbi első találkozására¹⁴⁹, első közös projektjére. Egy másik Verdi-operánál járunk, a *Don Carlos*-nál. 1948. november 20-án mutatták be az új rendezést a szénhiányos Berlinben, a Városi Operában.

Fricsay első felvétele ez a berlini korszakból – rossz minőségben megmaradt rádióadás anyaga. Mindketten itt debütálnak: Fischer-Dieskau egyáltalán mint operaénekes, Fricsay mint berlini karmester, új állásában, főzeneigazgatóként. Húzásokkal megy a mű, ám a fontainable-i képpel indítanak. Inkább csak sejteni, mi szólhatott a német nyelvű *Don Carlos*-premierén, mindenesetre jól összetartott zenekar hallatszik, a tempók néhol bár dagályosak, friss, sodró részekkel váltják azokat. Fischer-Dieskau 23 éves baritonja nagyon világos, tenorális, de fűtött, energiával teli. Csodáltnivalón magabiztos, értelmezi a szerep minden sorát. Helyenként a magasságok kilengenek, de nem vészesen. Mellette Boris Greverus régivágású, orrhangú, némleg Helge Roswaengére emlékeztetően harsány tenorja kimondottan erőlködik, míg a csodálatos Josef Greindl mintaszerű Fülöpöt énekel, ez még ilyen recsegések és tompaságok közepette is élmény.

Valójában nem a ma hallható előadásfoszlányok miatt kap ez a ritkaság fátyolos ötot: egyszerűen nem lehet szabadulni a meghatottságtól, ahogy egy kivérzett és nagyhatalmi kerületekre szabdalt, gyakorlatilag politikai harapófogóban élő város a maga összetákolt színházában egy szabadságról szóló nagy produkció szervez, és abban két – mint utóbb derül csak ki – két világnagyság együtt, egymással csak most találkozva, s életre szóló barátságot kötve debütál.

Fricsayt hosszan foglalkoztatta a *Falstaff* vezénylésének gondolata, és az LP korszak hajnala előtti pillanatban veszi fel első fecskeként azt a tízperces jelenetet, amely Ford érkezését, párbeszédüket, a beleágyazott Ford-áriát és Falstaff visszatérését és a jelenet együttes, nagyon is *insieme*¹⁵⁰ lezárását foglalja magába. Nagy kedvencem ez a negyedóra – pontosan 17 perc. Szőrös, száraz, mono, özönvíz előtti hangon szól, a hangulata, szarkazmusa

¹⁴⁹ Legelső találkozásukat a *Don Carlos*-előénekléskor egy korábbi fejezetben már szemléztük.

¹⁵⁰ Nem tudván eldönteni, melyikük menjen ki előbb az ajtón, *egyszerre* lódulnak ki rajta a jelenet fináléjában.

viszont frenetikus. Még a mellékszereplők is, hát még Josef Metternich¹⁵¹, akinek egy kis humora is nőtt Falstaffként – és a kétségbeesett, brutálisan megőrülő Ford, a fején szarvakkal pörgölődő Fischer-Dieskau. A zenekar drámázik és hahotázik – tudjuk, mennyire szerette volna ezt is felvenni Fricsay, s hogy ezt a rádiójelenetet előképnek szánta. Nagyon nagy kár, hogy nem lehetett folytatás.¹⁵²

Ott ül Caspar Neher régi angol kocsmájának karosszékében: romlott és szerethető, fűrtök a kopasz fej körül, vidám, szélhámos szemek az orr felett, gödröcskéikkel és szájjal, amely a kellemes mosolyról gyorsan haragra vált. Teste hatalmasat emelkedik, "ez a csodálatos épület", a vékony óriás lábakon pompázó folt: a Jupiter képe áll előttünk, és énekelni kezd. A hangok a nyilvántartások kimeríthetetlen rengetegéből, a parodizáló és elbűvölő színekből fakadnak, a basszustól a csodálatos falsettóig, amely a képzeletbeli női hangot utánozza: 'Szerelmem, John Falstaff'. Ekkor a retorikai kérdések a zavart pisztolyra morgolódnak: 'A becsület visszaadhat egy lábat? Egy lábujjat? Egy szöveget?' A szardínia élvezete után egy pianissimót átalakítanak, és az oldalsó dal fürge A-dúr parlandója felugrik. Mindez teljesen helytálló, tökéletes énekművészetből nőtt ki, amelyet belső érzelem mozgatott meg, a sui generis remekmű. De mi lenne a további arckifejezések és gesztusok nélkül! Fischer-Dieskau kezei, amikor a becsület fogalmától mint üres hangalaktól búcsúzik a levegőben, amikor a ruha nyakkivágását kéjes és chevalesque stílusban érinti, amikor a kissé megemelt fonott fedéllel a gyönyörű faburkolatba pillant. Ford csarnok. Minden mozdulat ül, megfigyelhető, művészileg irányított életté válik. Ez a Falstaff az egyik legizgalmasabb Shakespeare-szereplő 1945 után a berlini színpadon.¹⁵³

Van egy másik beszámoló is Monika Wolf gyűjteményében, igaz, a szöveg szerzője és az orgánium neve már „lekopott” róla:

Nála a részeg, szerető lovagról szóló játék soha nem lesz bohózat; mindig a korhű Verdi opera buffája marad. Caspar Neher értékes képein, amelyek gyakran régi mesterekre emlékeztettek, éneklő elit énekelt és játszott, elsősorban Fischer-Dieskau, soha nem durva, mindig lovas, mellette pedig Elfriede Trötschel, Sieglinde Wagner, Ernst

¹⁵¹ Üzembiztos, nagyszabású vocéval bíró német bariton, Fricsay állandó csapatának periférikus művésze. Ő éneklő például *A bolygó hollandi* lemezfelvételén a címszerepet, a magyar karmester áriákat is vesz fel vele, *Carmen*-keresztmetszet Torreádorának is szerződteti.

¹⁵² (Az első műtét 1958. november 20-án érte el Fricsayt, azután rövidesen újra megoperálják 1959. január 6-án. Tudta, hogy halálos beteg. Szerette volna még élvezni a *Falstaff*ot is a *Così fan tutte* mellett, de betegségének dinamikája ezt már nem tette lehetővé.)

¹⁵³ H. H. Stuckenschmidt, 1957. december 28. Frankfurter Allgemeine Zeitung

Krukowski, hogy kevés név. Ragyogóan tanult kórusokat (Hermann Lüddecke) és teljes vérű olasz zenét az olasz Alberto Erede kezéből a Deutsche Oper am Rhein-től.

A *Falstaff* lemezfelvételére végül a bécsi előadássorozat idején került sor, és ugyanaz a szereposztás és zenekar igen tanulságos példáját adja az elmélet (stúdió) és a gyakorlat (előadás) összehasonlíthatóságának. Mindazonáltal a Decca mérnökei által és a Bécsi Filharmonikusok közreműködésével, Leonard Bernstein vezénylete alatt készült lemez Dietrich Fischer-Dieskau hosszú és gyümölcsökben gazdag pályafutásának egyik, ha nem a legmagasabb minőségű szalagja lett.

Tökéletes élvezet a bécsi együttes részletgazdag játékát hallgatni, általuk életerős olvasatra támad az agg Verdi utolsó, egyébként viszont forradalmi és virtuóz partitúrája. A konverzációs stílust ugyan már korábban is beépítette művészetébe a komponista, de sem az *Aida*, sem az *Otello* nem adott, tragikus kimenete miatt nem is adhatott annyi és olyan típusú ziccert, mint a szatíra és a humor operája, a *Falstaff*. A lovag és a két szolga folyamatos jelenetei a szarkazmus terei zenében is, és soha máshol 24 egyéb egyedi dalművében Verdi nem alkalmaz annyi hangulat- és tempóváltást, olyan szálkás, ötletektől burjánzó csapongást, mint itt. A négyes női szereplőgárda felrakása is nóvum Verdinél, ez a sűrű szerkesztés nagymestert igényel, aki képes összeszervezni megkülönböztethető módon is ezt a négy, jobbra ugyanazon oktávokban közlekedő szólamot. Ők is rapszodikusak, de a fafúvók színeinek – pl. angolkürt – folyamatos jelenléte gyakorlatilag másik világban tartja mindaddig a hölgyeket, amíg ez a vegytiszta elkülönülés tartható. (Falstaff kemény vonósokat és csattanó rézeket kap zenei öltözetként.)

Ami azonnak feltűnik a két felvételt összehasonlítva: a tempók eltérései¹⁵⁴. A Becsületmonológ gyorsabb a lemezen, a női kvartett lassabb és így tovább, mintha valóban az adott nap súgná a Verdi-darab aznapra érvényes előadási módját – a karmester számára. Hogy mennyit tesz a jó mikrofonozás és a take-ek ismételhetsége, azt a Bécsi Filharmonikusok játékminősége példázza: a Decca-lemezen a világ legjobb, mives zenekarát hallani, az ORF felvételén egy sok pontatlansággal küzdő, gyakran szétcsúszott intonációjú átlagegyüttest, hiszen a *Falstaff* egyetlen nagy scherzoba komponált turbulenciájával mindenki megszenved, ilyenkor még ez a nemes zenekar is tűnhet gyarlónak. A fülhallgatót felvéve nemcsak a vágások rejtett világa tűnik elő a figyelmes hallgatónak, de Bernstein nikotinszínű

¹⁵⁴ Lesz még egy ilyen pont Bernstein és Fischer-Dieskau szakmai életének metszetében, amikor a karmester-zeneszerző zongorakíséretével veszik fel Mahler dalait New Yorkban, és a felvételek között egy hangversenyt is beiktatnak, ahol ugyanaz a program a „gyakorlatban” is hallható. A tanulságok lényegében azonosak: a tempók kilengnek, és nem jellemző, melyik irányba.

brummogása is a kotta idulati pontjain, nagy tusai alatt. A karmester stílusát jól ismerjük, egzaltált és ritmusközpontú vezénylés az övé, ami a *Falstaff* esetében felettébb hasznos, hisz a „cool” muzsikus, aki ritmikailag megingathatatlan, minden zenekari hánykolódás horgonya tud lenni. A valóban rángatott, egzaltált tempó jót tesz a felvételnek ma is, egyáltalán nem tűnik idejétmúltnak, kivéve az énekesnők poors hangképzését¹⁵⁵, az ugyanis valóban a hatvanas években tartja az adekvát percekét. Bernstein tempói kiszámíthatatlannak tűnnek, de ezt a hallgató izgalomként éli meg, szinte frázisonként megannyi lehetőség közül elé kerülő meglepetésként.

Kérdés viszont, hogy mindez, tehát a ritmikai és a szín-keretek mozgatása vált-e ki bármilyen szignifikáns hatást a szólistából? Fischer-Dieskau 1959-ben felvette már a *Falstaff*-monológokat Alberto Erede vezényelte EMI-árialemezen¹⁵⁶, és feltéve azt a szalagot – a hang természetszerű alakulásán kívül – semmi más formáns változást nem hallani. Fischer-Dieskau színes előadása, a főbb poénok éppúgy megvannak már ott is, mint majd az 1966-os lemezre kerülnek. E tekintetben tehát megállapíthatjuk a címszereplő dominanciáját, amelyet nyilván a név és a teljesítmény támasztéka egyaránt erős véleménynyé tesz. A különbség valóban a hang virulencia, amely a 34 esztendő Fischer-Dieskaunál a későbbiekénél nagyobb hatásfokkal tudja kiküszöbölni a zsíros olasz matéria meg nem létét. A Bernstein-felvétel 41 éves baritonja épp csak elkezdte használni azt a túlburkult, hegy nélküli, tompább hangadást a felső regiszterben, amely – főleg még inkább az időben előrehaladva gátja lesz majd az igazán nagy zenei ívek csúcspontjai megéneklésének vagy a hirtelen érzelmi kitörések valóságos ütéseinek.

Aki a színészkirály Fischer-Dieskaut keresi, feltétlen a második felvonás duettjeinél cövekel majd le. Úgy a Quicklyvel megvalósított, mint az Alicével lebonyolított kettős a hölgyekhez képest zavarba ejtően gazdag eszköztárat és invenciót mutat a mérleg baritoni serpenyőjében. A falzett többféle használata, a hajlékonyság, a robbanókészség, a szikrázó szöveg, a hang hol nagyképű, hol hízelgő, hol mérges, máskor meg nyájas átszínezése tanulmánya a minőség elemző operaéneklésnek.

De ha „tényleg” színészkirályt keresünk, akkor mégiscsak egy tévéfelvétel mutatná igazán, mi történt a színpadon. Sokáig nem tűnt fel ilyen videószalag, maga Fischer-Dieskau is sajnálatát fejezte ki önéletírásában, hogy egy bizonyos kópia, az 1970-es tokiói vendégjáték

¹⁵⁵ A női éneklés rengeteget változott az utóbbi ötven-hatvan esztendőben, sokkal többet, mint ez egyébként szintén élő organizmusként alakot váltó férfiéneklés. Ma már nincs igény a nagy vibrátóra, a vastagított hangadásra, a mértéktelen portamentóra, az ún. kanalizásra, ma már nem nézik el a szöveg eljelentéktelenítését, igény támadt a partitúrák pontos megtanulására és interpretálására, a karcsú, tiszta vonalvezetésre, az ékítmények stílusos és egzakt éneklésére, a hangok habitus szerinti összeválogatására stb.

¹⁵⁶ A felvételen egy másik csúczenekar, a Berliini Filharmonikusok szerepel, és valójában nem mindhárom, hanem csak két monológot tartalmaz a lemez.

anyaga elveszett. Hála viszont az internet halászhálójának, néhány hónappal ezelőtt megjelent egy operaoldalon a nagyon rossz minőségű, ám mégiscsak létező teljes felvétel¹⁵⁷. A Lorin Maazel-dirigálta előadásban a fiatal Ingvar Wixell révén újrájtsza magát a történelem, amikor Metternichnek igen fiatal Fordja támadt jó húsz évvel korábban, épp Fischer-Dieskau személyében. (És el lehet képzelni ugyanezen becsületes kismester lelkiállapotát, amikor a már befutott ifjú baritont kérték fel a címszerepre, és őt, a korábbi Falstaffot a hozzá képest untermann jellegű Fordra – de mert szolgálta az előadásokat, a nézőt, Josef Metternich azt is megcsinálta.)

Visszatérve a tokiói videóképiára: nemcsak a berlini társulatot hozza elének csúcsformában, de magát a címszereplőt is. Pilar Lorengar, Edith Mathis, Luigi Alva és Wixell meghálálják az akkor nagyon komoly szubvenciónak számító 1.000.000 német márkát, amellyel az NSZK kormánya támogatta ezt a fontos kultúrdiplomáciai utat¹⁵⁸, amelyet a híres baritonista – hűen saját menedzsmentjének szokásos, igen praktikus hozzáállásához – számos saját koncerttel meg is toldott, ha már ott járt¹⁵⁹. A politikai helyzet magyarázza, hogy a német „világlap” miféle címet ad helyszíní híradásának, amely alapvetően nem is a *Falstaff*-ról íródik, hanem arról a Wagner-produkcióról, amelyben Fischer-Dieskau ezúttal nem vesz részt, a *Lohengrin*-ről¹⁶⁰:

Énekesek háborúja Oszakában

A Deutsche Oper Berlin vendégszereplése: "Lohengrin" az oroszok ellen

¹⁵⁷ 2021. január 16-án jelent meg a felvétel az operaonvideo.com oldalon. A tokiói Nissei Színházban rögzített élő, színes VHS szalag borzalmas állapotban, gyakran lefulladva, torzulva, a japán feliratoktól zsúfoltan és az igen igyekvő sugó állandó preventív sorkezdeteitől zavartatva, de kordokumentum-jelleggel mégis látható, Fischer-Dieskau egyik legkedvesebb szerepének, a *Falstaff*-nak egyetlen mozgóképes, teljes olvasataként, 1970. március 27-éről.)

¹⁵⁸ A berlini operatársulat 280 tagjának második útja is fontos állomás, ám az első, az 1963-as a legmeredekebb hidegháborús időben még nagyobb áttörést jelentett. A turné egy hónapig tartott, 16 estén játszottak a frissen átadott 1200 fős Nissei Színházban, Fischer-Dieskau négy *Figaro lakodalma* és két *Fidelio* (Don Fernando) előadásban szerepelt. Két hangversenyt szervezett mellé, amelyeken ugyanazt a műsort énekelte, mint első budapesti dalestjén is (Schubert: Heine-dalok a *Hattyúdalból*, Schumann: *A költő szerelme*, 1961. június 6., Erkel Színház). A Német Szövetségi Köztársaság kormánya 800.000 márkával járult hozzá a Deutsche Oper demonstratív utazásához.

¹⁵⁹ A *Falstaff* 5 tokiói előadását követően Fischer-Dieskau kétféle dalprogramot (Schubert: Goethe-dalok és A szép molnárlány), valamint *Kreuzstab-kantátát* (BWV 56) énekel több városban, Fukuokában, Sapporóban és Nagoyában, majd több mint egy hónap elmúltával adja utolsó hangversenyét japán földön, amely egy tokiói barokk vegyes világi kantátaműsor helyi zenekarral és karmesterrel. Első útja a távol-keleti szigetországba mindösszesen hat hétig tartott, 12 fellépést tartalmazott.

¹⁶⁰ A *Lohengrin* előadása – és általa az egész turné – a fájdalmas német kettéosztottság, a hidegháború és a Japán kegyeiért folyó verseny egyik újabb kulturális mérőföldköve lett, az 1963-as út után.

(...) Tokió számára a Deutsche Oper négy további művet szállított úti poggyászában: Verdi *Falstaff*-ját, Mozart *Così fan tutte*-jét, *A bűvös vadászt* és Alban Berg *Lulu*-ját. Mindegyik ragyogó vokális előadás, mint például a visszatérő Fischer-Dieskaué, aki közel kétéves szünet¹⁶¹ után először Falstaffként tért vissza a színpadra, és erős ellenfélre talált Ingvar Wixellben. Felgyújtva és felerősítve egymást a feledhetetlen vokális párbajok egyikét adták elő, amelyekről az opera mindig is szólt. (...)

(Klaus Geitel, 1970. április 23. *Die Welt*)

A Dietrich Fischer-Dieskauról kialakult általános kép sajátos ellenpontjaként működő Falstaff- szerepformálás fejezetének zárásaképp idézet következik a baritonista önéletrajzából, amelyben kevésszámú, ám mérhetetlenül becsült művésztársainak egyikeről is nyilatkozik a Verdi-hattyúdál ürügyén, miközben magát is egyfajta falstaffi személyiséggént festi le:

(Günther) Rennert utolsó fejezetét a Bayrische Staatsoperben '*Falstaff*'-nak hívták, ennek a műnek számomra harmadik rendezése Münchenben – és Rennertnek szabad volt kedvére tennem benne. 'Ez valóban egy nagy élmény volt, ennek a Falstaffnak köszönhetően', állt az egyik kártyácskán a bemutató után, amely egyidejűleg a búcsúestje is volt. A következő kulcsmondat körül forgott számomra minden, ami a szerepem lényegét illeti:

'Dieses Häuflein von mittelmäß'ger Menschheit! (ezt a nagy adag emberi közepszerűséget)

Sir John kínzóihoz intézett heves vádlóbeszéde ez. Miután úgy tűnik, mindennek vége, és a valódi esküvő helyett az álarcban dulakodás parádéja kér magának a helyet, Verdi elindítja a zárófűgát, amelyet legtöbbször oratórikusan, a színpad szélén énekelnek. Ez a furiózus záróének, amelyhez Falstaff adja az indító végszót, Rennertnél sajátos scenikai formát öltött, s ez Verdi muzikális építmény-architektúrájának felelt meg. Mindegyik szereplő a fűgába történő belépésénél feláll, és ezzel alátámaszt egy képszerű crescendót, ez pedig fokozatosan mindenkit valamiféle örvénybe sodor a színpadon. Az utolsó ördögi kacaj alatt az összes szereplő elhagyja a színteret, de ledobják álarcaikat. Sir John egy pillanatra egyedül marad (az utójátékban – ósz), elhatárolja magát a 'közepszerűek' tömegétől, és végül méltóságteljesen – és magányosan kísétál a korábbi átok színhelyéről.

¹⁶¹ Igaza van az újságírónak: Fischer-Dieskau 1948-tól 1983-ig tartó, tehát 35 évadon átívelő operai pályafutásának mindössze egyetlen esztendeje van, amikor egyáltalán nem lép operaszínpadra: az 1969-es. És mivel az azt megelőző évben sem sok operát énekelt, az 1968-as Salzburgi Húsvéti Fesztivál *Rajna kincse*-Wotanja (Herbert von Karajan rendezése és vezénylése, 3. előadás: 1968. április 14.) lesz a tárgyalt *Falstaff* előtti utolsó, de néhány nap híján valóban két évnyi távolságban lévő operaelőadás.

4.4 Wagner: Tannhäuser – Ziccer és Bayreuth

Mielőtt bármi módon a Wolfram von Eschenbach, a lírai bariton dalnok és Fischer-Dieskau „kapcsolatának” elemzésébe foglalnánk, idézzük magát az énekest. 1954 előtt vagyunk két esztendővel, amikor Berlinben már énekli a szerepet, ám bayreuthi meghívója még nem érkezhetett be. Ekkor azonban Wilhelm Furtwängler, az akkori zenei pápa invitálását kapja Londonba egy másik Wagner-opera másik szerepére, egy – ma már tudjuk – ikonikus lemezfelvétel résztvevőjeként. Fischer-Dieskau így ír az előzményekről:

Amikor Berlinben voltam, a bejárat ajtóhoz küldött egy autót, hogy elvigyen Dahlem kerületben lévő lakásába. Ott ismét hangot adtam aggodalmaimnak, hogy Kurwenal szólama egyáltalán nem illik hozzám, hogy túlságosan hősbaritonális, és hogy jónéhány évvel a tervezett időpont előtt kerül elém ez a meghívás. Közvetlenül a köszönés után Furtwängler késztetést érzett, hogy kimondja azt a mondatot, amelyet biztosan sokan hallottak tőle, mintha mindig ezzel próbálná elvenni minden kudarcos felvetésének életét: 'Én is: tulajdonképpen egyáltalán nem karmester vagyok, hanem zeneszerző!'¹⁶²

A saját bizonytalankodás mellett sok kétely felmerül Dietrich Fischer-Dieskau operai szerepvállalása kapcsán általában is, de talán a Mozart-szólamok – különösen Almaviva gróf kitűzése mellett – az oly szigorú, és dogmákban szívesen gondolkozó kritikus/énekesi világ aligha engedékenyebb más szereppel, mintsem Wagner *Tannhäuser*-ének lírikusával, Wolfram von Eschenbach-hal szemben. Természetesen a partitúrába fogalmazott nagy együttesek és zenekarok nyomán az óhatatlanul méretes színpadok és nézőterek miatt nem hátrány a híres német minnesänger szólamához sem a sztentori, zsíros hang, ám három olyan megszólalással is bír a figura, amelyekhez élő, igaz líra kell. Különösen pedig a *Dal az esthajnalcsillaghoz* címen elhíresült ária esetében, amely lényegét tekintve egy hárfakíséretes Schubert-dal.

Fischer-Dieskau a szerepet gyakorlatilag azonnal megkapta, a 23-24 esztendő, igen tenorális és hipermuzikális énekes jó húsz évre el is jegyezte magát vele: láthatóan-hallhatóan szerették egymást, a baritonista szakmai életében kirívóan soknak számító 29 élő, színpadi előadást számolhatunk össze a *Tannhäuser* kapcsán, és ezek mintegy felére ráadásul Bayreuthban került sor. Alaposan dokumentált az 1949-től 1968-terjedő időszak egésze is, az énekes saját nyilvántartása szerint összesen 9 db felvétele készült az operából. Ezek közül 8

¹⁶² Dietrich Fischer-Dieskau: *Jupiter und ich* (Berlin, Verlaghaus Römerweg, 2009.) 31.o.

anyag hallgatható meg¹⁶³, közülük 2 teljes stúdiófelvétel, 5 teljes élő felvétel és létezik egy stúdióban készült, a nagy szólókat tartalmazó lemez is. Ritkaság, de az összesen hétféle, kereskedelmi forgalomban egyszerre is kapható korongon mind más karmester zenei elképzelése érvényesül, viszont legalább van köztük egy francia is, mert amúgy a többiek németek. Érdemes lesz ezúttal sorban haladni. (És van egy igazi titokzatos epilógusa is a Wolfram-szerepnek Fischer-Dieskau számára, arról a fejezet legvége szól.)

Az 1949-es állapotok Berlinben még bőven nem tették lehetővé a rendes operajátszást. Az úgynevezett Városi Színházban került sor a *Tannhäuser* adventi előadásaira¹⁶⁴ is, amelyeket Leopold Ludwig, az épp negyvenéves, amolyan helyi Abendkapellmeister irányított. A szereposztásban két beérkezett, nagy Wagner-énekest fedezhetünk fel: Ludwig Suthaus, aki hamarosan Wilhelm Furtwängler legendás Trisztánja lesz majd a londoni lemezfelvételen, és Josef Greindlt, aki a főzeneigazgató, Fricsay Ferenc alapembere is a basszus szerepkörben. A zenekar bár kissé lassúdad, a nyitányban szinte alszik, később azonban összeszedetten és gondosan kikevert színekkel játszik, tulajdonképpen megdöbbentően magas színvonalú előadást őrzött meg a jó 70 esztendeje készült szalag. Suthaus hatalmas tenorja bármikor leuralna bármekkora apparátust, de Fischer-Dieskau ifjonti Wolframja is oly kidolgozott, fűtött és merész, kifejezetten jelenős artikulációval dolgozik, amely a koraérettségen túl arra mutat rá, mekkora iskola lehetett világnagyságok mellett, előadásokon megtanulni a hivatást. A *Versenydal* mindazonáltal talán túlon túl is deklamált, megrágott, magas hangzóin – főleg az „i” vokálison – érzik az a nazalitás, amely a kor német énekesi kultúrájának két háború közti időszak óta sajátja (főleg Helge Roswaenge, Richard Tauber, Rudolf Schock lemezein hallani, és ha már csupa tenorokat említünk – nekik készültek tömegével szólófelvételeik –, tegyük hozzá, hogy az ötvenes években eszmélő új etalon, Fritz Wunderlich már teljesen mentes lesz ettől).

Ugyanakkor a mindig kérdéses volumen-gond szóba sem kerülhet, legalábbis a felvételen mindig gyönyörűen hallható Wolfram baritonja, és a hangnagybirtokos kollégákkal összehasonlítva sincs semmilyen balanszprobléma.

Amikor Fischer-Dieskau – a berlini szerepdebut után évekkal – először szólal meg a bayreuthi szentélyben, annak is megvan a hangszalagja, számos kalózkiaadó jelentette meg a rádiófelvételt, amely az akkor kiépülő Új Bayreuth egyik alapprodukciójának megvalósulását dokumentálja, legalábbis hangilag, hisz máshogy akkor még egyáltalán nem volt lehetséges –

¹⁶³ Az 1951 márciusában, Kölnben készült felvételt véletlenül letörölte a WDR.

¹⁶⁴ A rádiófelvételtől kiadott kalózlemez a borító tanúsága szerint az 1949. december 9-i előadást rögzíti, amely Fischer-Dieskau naplójával egybevág. Más kiadások borítóin viszont a december 6-i dátum szerepel: mindenesetre ez a két előadás ment le a darabból 1949 decemberében, mindkettő Fischer-Dieskauval.

a fényképeken és beszámolókon túl. Öt esztendővel később járunk tehát, a bariton maga így ír első élményéről, a *Tannhäuser*ről:

Wieland Wagner 1954-es *Tannhäuser* rendezése kétségkívül a leegyszerűsítés és stilizálás új perspektíváit nyitotta meg, ugyanígy az újszerű, koreográfiával egybekötött kórusvezetéssel. A matéria hiányból fakadó szükséghelyzetből kialakult egy a reprezentativitás ellen ható realizálása annak, amit Richard Wagner elképzelhetett. De éppen ez a feltételes mód van itt jó helyen. A nagyszerű vizuális ötletek ugyanis akkoriban kezdtek el önálló életre kelni – és ez a folyamat ma sem fejeződött be. Miután én egy estével később, az első színpadi próbán a provizórikus múzsaszentély imponáló prospektusboltja alatt klimpírozó pianínóhoz elénekeltam az *Abendstern*¹⁶⁵, odarohant hozzám egy szürkén melírozott hajú, könnyed mozgású úr a zenekari hídon át. Wieland Wagner volt az, átölelt és így szólt: 'ez épp annak megvalósítása, amit el akartam érni.'

Bizonyára sokan ismerik Új-Bayreuthnak ezeket a jellegzetes képeit: a dalnokversenyen hatalmas négyzeteken állnak a lovagok, mintha egyfajta sakkjátszma is zajlana. Maszkjuk, parókájuk, kis lyrájuk a mából nézve maga az őskonzervativizmus, ám a világháború előtti Wagner-stílushoz képest mégis igen puritán már ez a látásmód, amely nagy terekkel, kevés beépítéssel, az akkori jelen építészeti konstrukcióival operál inkább, nem legendabéli figurákkal, díszletvárakkal és fegyverekkel. Bármit is ír főhősünk, ideális terep lehetett ez az ő számára, hogy semmi ne vonhassa el arról a hang- és zenei teljesítményről a figyelmet, amelyet ő 29 esztendősen elhozhatott Richard Wagner otthonába, kvázi a nagyvilág elé: egy ideális Wolframot.

Minden bizonnyal a hat elődásos sorozat első estéjén járunk¹⁶⁶. Josef Keilberth pálcája alatt vadul tombol a Venusberg, összességében is hajtósabb, tüzeesebb – néha egyenesen táncos, szinte túlsodró – előadás¹⁶⁷ bontakozik ki, mint a korábbi berlini volt, a dalnokverseny

¹⁶⁵ Wolfram von Eschenbach áriája a *Tannhäuser* III. felvonásában az Esthajnalcsillaghoz szól, ugyanakkor tudományosan meghatározva az egy bolygó, sőt, maga a Vénusz, a darab negatív ellenpontját jelentő, csábító asszonnyal egyező nevű égitest. Kevesen gondolják át, mennyire pikáns így a dal a szüzi lovag előadásában, és e döbbenetes ellentmondás aligha vezethető vissza Wagner hiányos csillagászati ismereteire, sokkal inkább tűnik szándékosnak, ráadásul a mű lényegéhez vezető, feszítő antagonizmusnak, amely mintha az ember – esetleg a művész – menthetetlenvergődését, predesztinált szétszakadását mutatná be így is érzék és érték örök háborújában.

¹⁶⁶ A számtalan kiadás borítónak egyike sem közli, de minden valószínűség szerint 1954. július 22-én bonyolódott a bajor Rádiónak ez az egyenes adása.

¹⁶⁷ A Strauss-operákkal foglalkozó fejezetben lesz majd egy idézetünk ugyancsak Fischer-Dieskau-tól, amelyben épp az akkor már müncheni főzeneigazgató Keilberth kedélyes tempóit, levegős kantilénáit magasztalja: nos, ezen a jópár évvel korábbi *Tannhäuser*-en a 46 esztendő karmester mlg igencsak fékezhetetlennek tűnik.

trombitafanfárjának igen halvány harmadik szólama épp elég bosszantó lehetett számára is. A szereposztás még imponálóbb: ha Suthaus tenorja hatalmas, nehéz szavakkal illetni Ramon Vinay¹⁶⁸ egészen harapós, sötét, szinte már félelmetes hangorkánját. Míg amott Martha Musial¹⁶⁹ énekelt biztonságos, habár kissé ódon Csarnokáriát, addig itt, bajor földön Gré Brouwenstijn¹⁷⁰ egyenesen fejedelmi eleganciával hozza Erzsébet eszményi alakját, és még a kisebb lovagszerepekben is olyan jelentős művészek tűnnek fel, mint az elismert oratóriumtenor Josef Traxel (Walther), a később az NDK Peter Schreier melletti másik operai „exportcikke”, Theo Adam (Reinmar), vagy a Fischer-Dieskauval az előző kettőnél sokkal több operalemezen együtt éneklő karakterművész, Gerhard Stolze¹⁷¹ (Heinrich, der Schreiber).

Fischer-Dieskau fajsúlyosabb hangot használ, mint az 1949-es felvételen, természetesen az előadás kiemelkedő értéke, és szívettépő, ahogy pl. a harmadik felvonásban képes felgyújtani saját éteri líráját, kifinumolt matériáját, amikor Tannhäuser felfedezi a római zarándokok körül. Mesteri végletábrázolást mutat be, amelyet elsőrangúan ellenpontos Vinay bágyadtra vett tenorja, mintha a tűz átköltözött volna belőle tisztaságot fogadott – ám közben Erzsébetbe titokban és reménytelenül szerelmes – lovagtársába.

Az 1954-es *Tannhäuser* még a felvételen is hallható hangos bravózás fogadja, és baritonunk számára olyan hétéves periódust nyit meg ez a siker, amelyet nem önszántából zár majd le, de erről később. A sűrű bayreuth-i nyarat¹⁷² olyan ős követi, amely ugyancsak

¹⁶⁸ Ramon Vinay baritonból lett tenor, Arturo Toscanini legendás Otellója volt Salzburgban. Bayreuth színházában 1952-56 között vitt nehéz tenor főszerepeket. Húsz év után visszaváltott bariton szólamokra, sőt, 56 esztendő korában, végleges visszavonulása előtt a *Don Carlos* Főinkvizitort is előadta színpadon, egy töröl metszett mély basszus szerepet. Németje egész idiomatikus, mindössze néhány „e” vokális buktatja le az ún. umlautoknál (ä), amelyet viszont maguk a németek is hol inkább „é”, máshol meg „e” magánhangzóhoz közelebb mondanak (pl. Mädchen).

¹⁶⁹ Marta Musial német operaénekesnő, alapvetően a nyugat-berlini Opera társulati tagja. Egyik kedvenc szerepét, a *Tannhäuser* Erzsébetét tíz esztendőn át, egészen 1959. január elsejéig vitte Berlinben.

¹⁷⁰ Gré Brouwenstijn holland szoprán, bayreuth-i bemutatkozása idején 39 éves. Fellépett a világ nagy operaházai közül számos intézményben, nem volt kifejezett Wagner-énekes. Lemezen egy másik élő előadása is megörökült, azon egy másik Erzsébetet, a *Don Carlos*-ét éneklő Jon Vickers, Fedora Barbieri, Tito Gobbi és Boris Christoff oldalán, Carlo Maria Giulini irányításával.

¹⁷¹ Stolze bízást kiérdemelhetné a világ legcsúnyább tenorhangjának kétes címét is, ám roppant szórakoztató is, ahogy a rá bízott szólamot száraz és éles, egyenes, szinte neurotikus matériáján megszólaltatja – nem itt, de pl. A *Rajna kincsében* (Loge, Mime) vagy a *Falstaffban* (Cajus), a *Carmina buranában* (Sült hattyú). Fischer-Dieskau mint kiváló énekesszínészt említi Stolzét, és megjegyzi, hogy a müncheni *Trisztán*-vezénylés közben agyvérzést kapott és elhunyt Keilberth temetésén Stolze vigasztalhatatlanul zokogott. A német operaéneklésnek ez a különös, ám jellemző alakja, akit *Ring*-ciklusában nemcsak Keilberth, de később Solti György és Herbert von Karajan is alkalmazott, még kevesebbet élt müncheni mentoránál, mindössze 53 esztendősen hunyt el 1979-ben.

¹⁷² Fischer-Dieskau első bayreuth-i nyarán – a Fesztivál máig élő gyakorlata szerint – váltva éneklő a *Tannhäuser* Wolfgramját egy kis szereppel, a *Lohengrin* Királyi hirdetőjével –még egymást követő napok is előfordulnak a naptárban (azt a produkciót Eugen Jochum vezényli és kalózfelvételen szintén megjelent, Birgit Nilssonnal és Wolfgang Windgassennel a főszerepekben). A 7 előadásos *Lohengrin*- és a 6 estés *Tannhäuser*-sorozat derekán pedig – későbbi jó szokásához híven – az intellektuálisan talán unatkozó bariton szerveztet dalestet is: a kicsi, ám gyönyörűen megmaradt helyi örgrófi barokk faszínházban (ahol anno a várossal ismerkedő Wagner

előhossa Wolfram szolamát, ugyanis a Fischer-Dieskau hangjába frissen beleszeretett EMI a londoni Philharmonia Zenekarral kitúzi több opera részleteinek rögzítését, egyebek mellett a *Tannhäuser* három nagy szolója is listába kerül. Természetes volna, hogy Wilhelm Furtwänglerrel vegyék fel – két évvel korábban Fischer-Dieskaút választotta máig mintának tartott *Trisztánjába* Kurwenalnak, előtte együtt rögzítették Mahler *Vándorlegény-dalait*, és a tárgyév, 1954 húsvétján Bécsben négy estén át ugyancsak együtt celebrálták a *Máté-passiót*, az ifjú német baritonnal Jézus „szerepében”. Ám a nagy karmester már nincs munkára alkalmas állapotban, néhány hét múlva meghal – a Bach-féle opus magnumot majd Otto Klemperer veszi lemezre évekkel később, a három Wagner-részlet pedig egy másik német Wilhelmnek, Wilhelm Schüchternek jut az EMI katalógusában.

Fischer-Dieskau első stúdióban készült wagnerei ezek az áriák, de sajnos, a lemez minősége összességében nem méltó sem a feladathoz, sem az előadóhoz. Nem a bariton hibájából. Ahhoz képest, hogy egy évvel később az imént emlegetett Joseph Keilberth Németországban eldirigálja az első sztereofonikusan vett *Ringet*, itt, az EMI londoni stúdiójában mono hangot hallunk, azt is fortyogósan, bugyborékos minőségben. A zenekar élettelenül omlik el a háttérben, egyedül a bariton csodálatosmód minden mikrofonozással maradéktalanul kompatibilis hangja kárpótolja a hallgatót az elvesztett percekért. Érdekes, és ma már kinyomozhatatlan, mert a felvétel hangulata, esetleges időbeli szorítottsága vagy akár az énekesi indiszpozíció vagy különös karmesteri kérés is lehet oka, de néhány hosszú frázis itt, a stúdióban, a megismételhetőség és a mikrofon „lenyelhetősége” mellett is levegővétellel bomlik meg, köztük olyan is, amelyet – másokkal ellentétben – Fischer-Dieskau operaszínpadon is bevállalt.¹⁷³

Az 1960-as stúdiófelvétel is az EMI ernyője alatt, ám a német leányvállalat, az Electrola gondozásában készül, és a német kettéosztottság eszkalálódása előtti utolsó pillanatokban veszik fel, a keleti oldalon lévő, tehát a szovjet szektorba sorolt Unter der Linden-i Állami Operaházban.¹⁷⁴ Franz Konwitschny személyében az úgynevezett drezdai verzió elkötelezett híve áll a pulpituson, ez a stílusosan egységesebb, a párizsi változat

Beethoven *IX. szimfóniáját* vezényelte) Wolf/Mörike dalprogramot adnak elő Hertha Klusttal 1954. augusztus 13-án.

¹⁷³ Egy akusztikailag kezelt rádió- vagy lemezstúdióban nem kell a hangot forszírozni, kevesebb erő is elég lehet. A mikrofonhoz adott esetben egészen közel is szoktak elhelyezkedni, főleg a mély szakaszoknál így színpadon kevesebb áténeklési esélyű zenei helyek is szépen felvehetők, és a kisebb ütemű levegőhasználat valamint a színházi vagy koncertkörülmények által nem zavart, nagyobb összpontosítás alkalmas a művek frázisainak nyugodt egybeéneklésére is, mintegy etalont mutatva a későbbi színpadi előadások számára is – elméletben.

¹⁷⁴ A berlini fal építése 1961 augusztusában kezdődött, merényletszerű hirtelenséggel kivitelezve, a *Tannhäuser* lemezfelvétele 1960. október 17-21. között készült, az egyre feszülő, és átkelési nehézségekkel már ekkor is gátolt helyzetben az „öslakos” Fischer-Dieskau utolsó kelet-berlini projektje volt mintegy húsz évre.

kierőszakolt balettbetétjét teherként nem hordozó partitúra szólal meg. A legalább ötféle drezdai verzió közül is az 1847-es, amelyet maga Wagner is a lelkiérleltebbnek tekinthetett a premiersorozatot követően. A kiemelkedően kórusteljesítmény mellett a szólistagárda is remek ízléssel összeválogatott, ehelyütt most csak Elisabeth Grümmer tisztaságát és hangszépségét, illetve Hans Hopf, a méltatlanul alulértékelt, baritonálisan hatalmas vocéval bíró művész megkapó tétovaságát, merész antihős-alakítását tudom méltatni – és persze, Walther von der Vogelweide egyáriás, „kis-Tannhäuser-i” szolamában a bontakozó sztártenor, Fritz Wunderlich üde muzikalitását.

Ahogy Fischer-Dieskau hangja itt szól, arra Fodor Géza már megtalálta a helyes szavakat, igaz, a néhány évvel későbbi, Solti György által vezényelt *Az istenek alkonya*-lemez kapcsán, de ugyanúgy érvényesek:

„Fischer-Dieskau karcsú, képlékeny hangja és éles artikulációja egy magasabb kultúrfokot képvisel, mint amilyen a darab többi szereplője mozog; már-már lovagit, dekadenset, törékenyebbet.”

És van itt még egy Fodor-sor, amely ugyancsak más felvételt dicsér, ám a tökéletesen illik baritonunk Wolfram-képéhez:

„(Ettore Bastianini Renato-alakításáról írja – ÓSZ) ... Az I. felvonásból hiányzik ugyan hangjának az az odaadó éthosza, amely Tito Gobbi vagy különösen Dietrich Fischer-Dieskau szerepformálásában annyira megragadó...”

Valóban, a *Tannhäuser* szűz lovagja, Wolfram von Eschenbach azonos töről fakad *Az álarcosból* Renatójával – és a *Don Carlos* Rodrigo di Posájával is. Fischer-Dieskaunál a feltétlen és hevült barátság színei itt ugyanonnan bomlanak ki, mintha az önazonosság miatt vonzaná is ez a baritonoknál a brutális „fajtajelleg” és dramaturgiai közhelyek miatt erősen korlátozott szerepkör. „Rosszul álltak neki a rosszfiúk” – szögezte le a már idézett Kutrucz Éva tanárnő, és örök kérdés marad, Macbethet hova sorolta, hisz őt a felesége rontja meg.¹⁷⁵

Az 1960-ra következő esztendőben Dietrich Fischer-Dieskaút újra Bayreuthba szólítja szerződése, *Tannhäuser*t énekel ott. Ez a dátum különösen érdekes nekünk, magyaroknak,

¹⁷⁵ Itt elsősorban Pizarróra gondolt, arról viszont csak lemezelménye lehetett, hisz egyetlen, Nikolaus Harnoncourt-vezényelte kései koncerten kívül csak Fricsay Ferenc korai lemezén (1958) énekelte ezt a kegyetlen szerepet. Ha a *Fidelió*ban lépett operaszínpadra, Fischer-Dieskau kivétel nélkül mindig a második felvonás végének rokonszenves, bölcs és odaadó barátként viselkedő Miniszterét alakította – ez a szerep is illik a soroltakhoz, csak azoknál kevésbé jelentős.

hisz a bariton mindössze két budapesti fellépéséből az első épp 1961 kora nyarán történik: számos tanúja él még annak az Erkel színházi estének¹⁷⁶ – nos, „az” a Fischer-Dieskau vesz majd az irányt a Wagner-szentély felé, egyetlen zürich-i kitérő után. A 8 előadásos *Tannhäuser*-széria első két estéje között beiktatja a nem túl távoli Salzburgot, és az ottani fesztiválon egy Schumann-művet és egy dalestet énekel, és naptárja szerint végigpróbálhatja az augusztust is a közeli Münchenben a Wagner-előadások között, hogy a sorozat vége után két nappal már a *Salome* Jochanaanját alakíthassa a bajor opera ugyancsak rangos nyári fesztiválján. Három nappal azután már – ugyancsak színpadi előadásban – Henze operafőszerepet énekel, és alig egy héttel később már egy másik Strauss-operát, az *Arabellát* is. Később látni fogjuk, hogy ez az egyfelől csodálatosan stabil idegzetet feltételező, ám vokálisan mérhetetlen önégetés tíz évvel később kikezdi majd a sérthetetlennek hitt hangot, éppen a legfajsúlyosabb szerepkör átvétele előtt.¹⁷⁷)

A sorozat első előadása maradt fenn a szokásos olasz kalózkkiadók lemezei révén, a harmadik előadás, amelyet 1961. augusztus 3- közvetített a bajor rádió, nemrég megjelent a müncheni Orfeo kiadásában. Szemben a harmadikkal, az első, a július 23-i *Tannhäuser* szalagjának minősége gyatra monó, ám természetesen a lényeg átjön rajta, és később kiderül majd, miért érdekesebb ez, a premiereste utólag, lemezként is. A szereposztás különösen izgalmas, hiszen először énekel az egészen fiatal fekete szopránnal, későbbi salzburgi Lady Macbeth-jével, Grace Bumbryvel (Vénusz) és a női főszereplővel, Victoria de los Angeles-szel (Erzsébet szólamát énekli igen könnyű, franciás formálással, néha gyakorlatilag elviselhetetlenül, teljes tagadásával a wagneri hangadásnak¹⁷⁸). A zenei vezető pedig az a Wolfgang Sawallisch, akivel addig csak egy korai lemezfelvétel, Strauss *Capricciój*a hozta össze Fischer-Dieskaút.

¹⁷⁶ 1961. június elsején a budapesti Erkel Színházban, 2.200 néző, tehát teljesen telt ház előtt énekli Schubert *Hattyúd*al-ciklusának első 6 *Heine-dalát* Fischer-Dieskau, majd az ugyancsak Heine-versekre komponált Schumann-ciklus, *A költő szerelme* következik. A fergeteges sikerű esten Karl Engel zongorázik.

¹⁷⁷ Két hónap álljon itt Fischer-Dieskau 1961-es naptárából. Wagner: *Tannhäuser* (premier, Bayreuth, 1961. július 23., Wolfgang Sawallisch), Schumann: *Jelenetek Goethe Faustjából* (Salzburg, 1961. július 29., Wolfgang Sawallisch – együtt ugrottak át), Wolf: *Mörke-dalok* (Salzburg, 1960. július 30., Gerald Moore), Wagner: *Tannhäuser* (további előadások, Bayreuth, 1961. augusztus 1., 3. élő rádióközvetítés, 6., 10., 15., 17., Wolfgang Sawallisch), Strauss: *Salome* (München, 1961. augusztus 19., Karl Böhm), Henze: *Fiatal szerelmesek elégiája* (München, 1961. augusztus 22., Heinrich Bender), Strauss: *Salome* (München, 1961. augusztus 24., Karl Böhm), Strauss: *Arabella* (München, 1961. augusztus 28., Joseph Keilberth), Henze: *Fiatal szerelmesek elégiája* (München, 1961. augusztus 31., Heinrich Bender), Strauss: *Arabella* (München, 1961. szeptember 2., Joseph Keilberth), Mozart: *Don Giovanni* (Berlin, 1961. szeptember 20., Fricsay Ferenc, főpróba televíziós felvétellel), Mozart: *Don Giovanni* (Berlin, 1961. szeptember 24., Fricsay Ferenc, színháznyitó premier televíziós egyenes adással). Összesen tehát két hónap, összesen 9 hét alatt: 18 előadás, 7 féle program, 6 főszerep, 1 dalest, 4 város, 6 karmester/zongorapartner, 3 operafesztivál, 2 premier, 1 színházavató.

¹⁷⁸ Victoria de los Angeles életében még egyszer énekel egyáltalán Wagnert, 1964-ben a Buenos Aires-i Teatro Colon *Lohengrin*-produkciójában, Lovro von Matacic vezényletével. Nem volt való neki a Wagner-repertoár.

Azon túl, hogy az első felvonásbéli áriában, a kvázi lovagi belépő („Als du in kühnem Sange”) indító szakaszának belső visszatérésében egy eddig ismeretlen variánst, de teljesen a harmóniákba illeszkedő dallamot improvizál a sztár, ennek majd később lesz jelentősége. Mégis, a pillanatnyi memóriahiba a legnagyobb formátumú alakítást nyújtja, mintha érezni lehetne az inspirációt, amelyet a másfélezres bayreuth-i kényes közönség és az egyenes rádióközvetítés jelent. A *Versenydal* Sawallisch vezényletével bársonyos szőnyegezés mentén szólal meg, és olyan időkezeléssel, amely valóban a beérkezett művészek sajátja – a bariton ekkorra már a végtelen pauzák feszültséggel, értelemmel kitöltésének is mestere. A dal stollenjeiben pregnáns ejtéssel, a textúra kristálytisztá artikulációjával szólal meg a tiszta szerelem himnusza, majd az abgesangban olyan erő, olyan tartalék érzik az ajánló sorok mögött, amely teljes vokális fegyverzetben sejteti a 36 esztendő művészt.

A sajtóban rengeteg forrás gyűlt fel, érdemes most a szokásosnál is gazdagabb merítést mutatni, főleg, hogy jelentősen szétszórtnak egymástól a vélemények, és kínosan mást írnak a kiküldött tudósítók, mint amit a hangszalagról ma hallani. A FAZ kritikusa a címszereplő Windgassen indiszponált első felvonását kezdi ki, de Los Angeles túlmesterkedett hangadását is pellengérre állítja, Fischer-Dieskau pedig kétértelmű dicsérettel illeti, miszerint senki más nem rendelkezik ma ilyen félhangon érvényesülő parlandóval, mint „a német dal Orfeusza”. Nos, a hangfelvétel sokkal inkább mutat egy olykor igazán nekibőszült Wolframot, érthető módon Tannhäuser döbbenetes döntéseikor. A *Süddeutsche Zeitung* jegyzetírója is szóba hozza az orfeuszi hangadást – Wieland Wagner még mindig kis lírákat ad a lovagok kezébe, tehát a hárfás képzeteket megalapozza –, de Fischer-Dieskau szólamformálásának béketeremtő erejét hangsúlyozza. (Ez viszont a cselekmény ismeretében különös észrevétel, hisz végül Wolframnak kétszer sem sikerül Tannhäuser a jó és igaz úton tartania.). Bezzeg a *Münchener Merkur* nem spórol a jelzőkkel, viszont legalább szikár igazat ír:

Wieland Wagner rendkívüli erőket hívott össze ehhez az előadáshoz: a híres spanyol énekesnőt, Victoria de Los Angeles-t, Maurice Béjart-t, a modern koreográfusok közül a legkülönlegesebbet és Dietrich Fischer-Dieskau, a valaha létezett legjobb Wolframot. Ezenkívül az újonnan felfedezett színes sztár, Grace Bumbry, akit néhány "kincsörző" faji okokból próbált megrágalmazni már az előadás előtt. 'Ezeket az embereket, akik valószínűleg egyáltalán nem értették soha nagyapám munkáját, kinevetik mindenki' – felelte Wieland tömören.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Helmut Schmidt-Garre (1961. július 25. *Münchener Merkur*)

Vajon ugyanazt az előadást látták-e az újságírók, kérdezhetjük meg a müncheni Abendzeitung cikke láttán, amely Wolfgang Windgassen is feldicséri, ráadásul olyasmivel, amivel ő biztosan nem megvádolható:

Dietrich Fischer-Dieskau kiemelkedően nemes karaktert alkotott Wolframként, és imádnivalóan énekelt. Az ilyen fogalmazási készség ma szinte egyedülálló. Wolfgang Windgassen nem kevésbé kiemelkedő mint Tannhäuser, akinek intelligens jelenléte mindig csodálatra méltó.¹⁸⁰

A jelentős névnek számító, nagy lemezkiadóknak is dolgozó Werner Oehlmann hatalmasat téved de los Angeleset illetően, amúgy viszont korrekt meglátásai vannak:

Az énekesnők az igazi nagy Bayreuth-ot idézték. Erzsébet, az erőteljes hangú Vénusz lírai ellenfele Victoria de los Angeles, aki elbűvöl nemes, bársonyos és lágy szopránjának egyensúlyával, kultúrájával, és végig a kifejezés egyszerűségének útját járja, amely soha nem keresi a hangerő hatását, hanem a dallamok belső felragyogásán dolgozik, és mindig visszafogott marad. Pianóival is uralja a színpadot, ez azt mutatja, hogy tud énekelni Wagnert. Ugyanezt teszi Dietrich Fischer-Dieskau is, akinek Wolframja most olyan finoman árnyalt, olyan férfias méretű és lelkileg finom, annyira mentes minden hamis érzélgéstől, ahogyan ezt a szerepet aligha hallottuk. Wolfgang Windgassen pedig a vokális ragyogás, a tüzes temperamentum éles tulajdonságaival rendelkezik, míg Josef Greindl Örgrófja a az apai méltóságból a bíró súlyába nő bele.

(Werner Oehlmann, 1961. július 25. Berliner Tagesspiel)

Egy kölni orgánium munkatársa is elképzelhetetlen falsot fog, ennek fényében érdemes az egész citátumot értékelni: azt a Gerhard Stolzét is komolyan felmagasztalja, akinek Walter-ária(cská)ja egyszerűen hallgathatatlan, kínos, már szinte abszurd megszólalás, főleg az egy évvel korábbi stúdiólemez Wunderlich-e után.

A címszereplő Wolfgang Windgassen a gyengébb első felvonás után lenyűgöző alakká magasodik, és szinte teljesen megszabadul a zavaró intonációs problémáktól is. Énekesnők még soha nem voltak ilyen erősek nemzetközilek, de a spanyol szoprán, Victoria de Los Angeles felkérése Elisabeth szerepére kevésbé volt szerencsés. Hangja

¹⁸⁰Mingotti, 1961. július 25. (Abendzeitung München)

néha a legszebb lírai értékeket vonultatja fel, de kis termete és a túlzottan érzékeny zenei gesztusai nem voltak túl meggyőzőek. Josef Greindl klasszikus földbirtokost alakít, Dietrich Fischer-Dieskau pedig rendkívül intim Wolframot énekel, míg Gerhard Stolze élénk és gyönyörű daloló Walther von der Vogelweide.¹⁸¹

Friedrich Berger egy másik kölni lapban így ír a szereposztásról (itt nem lesz Stolze-dicséret, viszont szoprán melléhallás igen):

Windgassen egyébként mély emberségű, gyakran lázadó erővel bíró Tannhäusert ad. Terjedelmes hangjával (a kezdeti idegesség és időnként közömbös színezet után) gesztusai mérsékelten erősödnek a római történet kemény mimikai-drámai kisüléséig. A Bayreuthban debütáló Victoria de los Angeles szopránja maga Elisabeth: a gyermeki gyengédség és a csodálatos jelnyelv jelenete, hangilag elbűvölő, különösen a lírai pillanatokban. Dietrich Fischer-Dieskau továbbra is a Wolfram-éneklés ideális képviselője; baritonjának olvadékonysága ma is működik, finom, ihletett és kifejező művészete diadalmaskodik az Esthajnalcsillag dalában. Josef Greindl méltó Örgörőként, a wartburgi énekesek közül Franz Crass csodálatos Biterolfja és Wilhelm Pitz mesterkórusai zárják ennek az előadásnak a ragyogó fesztiválegyüttesét. Wolfgang Sawallisch pedig zseniális karmesterük.

(Friedrich Berger, 1961. július 25., Kölner Stadtanzeiger)

Egy Salzburgból átrándult újságíró kolléga is megírta a maga véleményét, amely többet mond annál, mint elsőre látszana:

A címszereplőre nem találhatni képzetesebb médiumot, mint Bayreuth elengedhetetlenül hű hős tenorját, Wolfgang Windgassent, akit ma már tisztelet övez: abszolút stílusérzéke, énekesi tudása és jelentős vokális adottsága – amelyet teljes mértékben visszanyer. a második felvonástól – az előadás tökefaktoraként működik. Mellette Wolfram von Eschenbach-ot Dietrich Fischer-Dieskau alakítja. Nem oly magas elvárás, amelyet ez a produkció ne teljesített volna. Ennek a nagyszerű énekesnek Wolframját, annak eszményiségét valószínűleg senki sem tudja ilyen átható személyességgel megjeleníteni, miközben ereje teljes egészében belülről fakad, és érző emberi lényként rejt el szenvedését és a szerelem fenséges hitvallását. A trubadúrköltészet és Fischer-Dieskau

¹⁸¹ Günther Bendig, 1961. július 25. (Kölner Rundschau)

drámai fényessége, amelyet még a színpadi geometria sem zavarhatott meg, ezt a *Tannhäuser*t a Fesztivál koronájává tette.¹⁸²

Ebben a cikkben – igaz, csak a sorok között, az úgynevezett „elvárások” háza táján, de beszédesen nyakatekert német hírlapírói szöveggel, de – megjelent egy kis kétely, amely nem szokásos ennek a rakétatempóval felfutott és nagyon hamar a klasszikus zene sztárjainak utazómagasságára beállt énekesnek az előadásaival kapcsolatban. Hogy miről rebesgettek a lapok, az csak Fischer-Dieskau többször idézett önéletrajzából derül ki. A dolog előzménye egy meghűlés, amely a főpróba előtti pillanatokban éri a baritont, és – nem példátlan módon – arra kéri a fesztivál intendatúráját, hogy az utolsó napokban helyettesítsék őt valakivel, így lesz esélye rendbe jönni a nagyon várt premierre. Csakhogy itt maga Wieland Wagner, az Ünnepi Játékok élet-halál feletti ura a rendező, így személyes sértésnek éli meg a kérést, és George Londont¹⁸³ hozatja pár napra Fischer-Dieskau helyett, nem valaki másodvonalbeli helyettest, ún. covert. (Nyilván arra számít, hogy az előadást is lemondja majd a német bariton.) Fischer-Dieskau a premieren egy hibát is vét az első felvonási magánszámában, a rendező nem akarja kiengedni az egyéni meghajlásokhoz a függöny elé. Aztán mégis, és kitör a tapsvihar – mint utóbb kiderül, azért, mert Wieland Wagner megszellőztette a sajtónak, hogy a nagy német sztárnak „nincs kedve” dolgozni, és majd a friss amerikai művész excellálhat. Innentől adjuk át a szót magának a Fischer-Dieskaunak:

Én nem szenvedtem olyan sokáig, mint Joseph Keilberth a bayreuthi nyers felmondás miatt, ami akkoriban a nagy siker kellős közepéből ragadott ki engem. Annak ellenére, hogy szerződéseem még az elkövetkező évre is érvényes lett volna, Wieland Wagner – bölcsen négy szemközt – közölte velem, hogy a következő évi Wolframot már megkapta egy bécsi kolléga. Később, sokkal később tudtam meg, hogy egy nem respektált Geßler-kalap¹⁸⁴ adta az igazi felmondási okot. Nem csoda tehát, hogy Wieland korai haláláig Bayreuthba többet már nem hívtak. Évente érkeznek kötelességtudó karácsonyi üdvözlőlapok az Ünnepi Játékok székhelyéről, és melankóliára hangolnak engem. Wolfgang Wagner alatt vitathatatlanul jó néhány dolog demokratizálódott.

¹⁸² Max Kaendl-Hönig, 1961. július 25. (Salzburger Nachrichten)

¹⁸³ George London (született: Burnstein) nagyszerű képességű amerikai baritonista, már 1951-ben bemutatkozott Bayreuth-ban mint Amfortas. Tragikus módon pályájának közepén hangszalagbénulás következtében majd fel kell adja énekesi karrierjét – épp mielőtt Wieland Wagner nagy terve szerint 1965-ben a Vándort alakítaná az új *Siegfried*-ben. Ezután operarendezőként működik viszonylag sikeresen, rövid ideig a washingtoni Operát is igazgatja.

¹⁸⁴ Fischer-Dieskau ezt többször felemlíti: a Geßler-kalap egy középkori öltözet-elem, a művésznek kifogása volt egy adott példánya ellen, mert nem hallott benne semmit. Állítólag ez a momentum vezetett a végleges szakításig.

De mindenekelőtt bármiféle ellenállással dacolva sem veszítette el az ünnepi játékok sorozat az experimentáláshoz való bátorságát. Sehol a világon nem kap Wagner életműve ekkora életerőre, mint ebben a szentélyben a „dombtetőn”.¹⁸⁵

A bayreuth-i sorozat után Dietrich Fischer-Dieskau már soha többé nem énekeli színpadon az alkatához és hanganyagához legjobban illő operaszerepet, Wolfram von Eschenbach szolamát. Hogy mit érezhetett ekkor, sikerei csúcán, ereje teljében, mindössze 36 évesen megválni a kultikus operaháztól, a „szentélytől”, arra talán a szintúgy – de természetesen egészen más miatt – csalódott Friedrich Nietzsche, a korszakos filozófus, Wagner egykori testi-lelki jóbarátjának, azután nagy támadójának szavai illenek:

Az én hibám volt, hogy magamban valamiféle meghaladhatatlan ideállal érkeztem Bayreuthba. Így hát át kellett élnem a keserű csalódást. A csúnyák, a torzak, a felhevültek túlcsoordulása hevesen taszított.¹⁸⁶

Vissza azonban Wolframhoz és a szolamhoz. Mégis érkezik egy újabb alkalom, nem is akármilyen, a Deutsche Grammophon lemezfelvétele – alighanem azért, hogy Birgit Nilsson azt a teljesen értelmetlen „tettet” végrehajthassa, amelyre különben többen, több színházban is vetemedtek már: ugyanazon énekessel rögzíteni Vénusz és Erzsébet szolamát, ugyanazon előadásban. Más értelme nem lehet annak, hogy 1968-ban a leginkább kóruskarmesterként és felvételvezetőként működő Otto Gerdes¹⁸⁷ pálcája alatt új *Tannhäuser*-felvétel készüljön, mindössze 7 évvel az EMI ugyancsak berlini (igaz, kelet-berlini) bejátszásának piacra dobása után, ráadásul ugyanabból a drezdai variánsból. (Természetesen a rivalizálás is hajthatja a német vállalatot, de akkor miért nem szerződtet rendes karmestert, és miért ugyanazt a baritont vonultatja fel, éppenséggel Fischer-Dieskaút?)

Ráadásul a gyakorlatlan Gerdes elszabadult hajóágyúként áll a hatalmas apparátus előtt, és a berlini Opera zenekarát oly értelmetlen tempókba hajszoja már a nyitány és a Bacchanália alatt is, amelyek cseppben a tenger alapon (hűen) előlegzik meg egy sokat

¹⁸⁵ Dietrich Fischer-Dieskau: *Visszhangok* (1987) 210. old.

¹⁸⁶ Dietrich Fischer-Dieskau: *Wagner und Nietzsche* (Stuttgart, DVA, 1974) 171. old.

¹⁸⁷ Otto Gerdes karmester szakot végzett Hermann Abendroth-nál, de csak kisebb szimfonikus koncertekkel a hátában lett a Deutsche Grammophon zenei rendezője. 1963-tól viszont már a márka klasszikus ágának művészeti vezetője (Elsa Schiller nyugdíjazása után), ebbéli minőségében egy beugrás indítja el karmesteri munkálkodását saját vállalatánál (*Anyegin*-keresztmetszet, Fischer-Dieskauval a címszerepben), később *Otello*-részleteket is felvesz, ugyancsak német nyelven (Windgassen, Stratas, Fischer-Dieskau). Munkálkodásának csúcsa a *Tannhäuser*-felvétel. Később Karajan nyomására eltűntetik a Deutsche Grammophontól, állítólag úgy szólt oda a karmester sztárnak, hogy „kolléga úr”.

markoló, ám keveset fogó, csak önmagáért elkészült, folyton előrebukó, tartás és feszültség nélküli előadás képzetét.

De baj van a tenorral is: ugyan Wolfgang Windgassen a két évre húzódó felvételek¹⁸⁸ idején mindössze 54 éves, mégus már annyira kiégett, erőlködő. kifejezés nélküli és maszatos az énekszólam formálása, oly zsibbadtnak hat, hogy kimondottan kínos hallgatni ráadásul egy stúdiófelvételen, ahol elvileg nincsenek a színpadi előadáshoz hasonlóan zavaró körülmények. Elképzelhetetlen, hogyan volt még képes három további évadot énekelni ezután Bayreuthban?

Birgit Nilsson próbálkozik – leginkább a második felvonási duettben – más hangütéssel, de amikor a tessitúra komolyabbra fordul, bizony, a maga dárdaegyenes szopránjával újra valamiféle énekesolimpián érzi magát. Kidöfködi a csúcshangokat, azok jól is sikerülnek, de vakteszten se jönnek rá, mikor énekel Vénuszként és mikor Erzsébetként – ennyit az egész vállalkozás magasabb értelméről. (Ha csak azt nem akarták „eleve” mondani valamiféle művészetelméleti analízis végkövetkeztetéseként, hogy Tannhäuser életében a két női véglet pontosan, hangszínről hangszínre ugyanaz a minőség... E kérdésben viszont Wagner, aki liberettistája is műveinek, egyértelmű állást foglalt a pásztorbot kizöldülésével, Heinrich megváltásával.)

Ami pedig Fischer-Dieskauk illeti, ő igazán lirissimo fogja meg Wolframot ez alkalomból, minden lehetőséget kihasznál arra, hogy nyolc év után újra stúdióban a szerep lírai pillanatait hangsúlyozza. Ehhez az első áriában extra lassú tempót kap, és bár kitölti a teret, még több módja van szépséges zenei megoldásokkal élni, a hang mégis túlbugyolált, fényéből vesztett, kissé dohányfüstösnek hat. A *Versenydal* is hasonló, a vontatottság határán álló, így melankóliától telt darab lesz, a *Dal az Esthajnalcsillaghoz* viszont nemcsak költői, de mesterdalnoki értelemben is csúcstarabként marad meg e felvételtől, úgy is, mint az utolsó alkalom, amikor ezt a szíve-lelke közepéből felhangzó, saját eszközeinek optimumát mozgósító zeneművet Fischer-Dieskau elénekelheti. A harmadik felvonás fináléjában a nagy, vallási-szerelmi extázisban megfogant wolfram-i mondatok („*Ein Engel bat für dich auf Erden / Bald schwebt er segnend über dir: / Elisabeth!*” és „*Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron / Er wird erhört: Heinrich, du bist erlöst!*”) már tompábban és túlvágott vibratóval szólalnak meg, s persze, a zenei környezet sem kedvez, de ez már mintegy másodlagos.

Megkockáztatom, hogy ekkor, 1969 elején, 43 évesen, ott, a berlini stúdióban, az *Abendsternt* énekelve fordul át Dietrich Fischer-Dieskau pályája a maga páratlan

¹⁸⁸ Gerdesnek mindenkinél pontosabban kellett tudnia, hogy a több hónapra elnyújtott felvétel a saját torkát vágja el azzal, hogy különböző hang-állapotú és főleg teljesen különböző mikrofonozású énekeseknek, hangszereknek és tereknek teszi ki magát. Nyilván kényszer idézte ezt elő, de minden stúdió és karmester ügyel a mozdulatlan mikrofonozásra és a felvételek egyetlen sorozatban történő megoldására. Itt ez sem sikerült.

csúcspontján. Még minden gyönyörű és magával ragadó, még csak egy-egy forte szélén, szinte leginkább fejhallgatóval érzékelhető módon zörren meg valami, amely később majd birtokba veszi és átalakítja a vocét – ha másért nem, hát ezért bizonynyal fontos ez a különben méltatlan, eszkábált triplalemez.

És még mindig van egy apróság, amely a felvételek számába bár nem húzatott, mégis *Tannhäuser*, mégis Fischer-Dieskau – és még Wolfram is. Amikor a bariton 1992 végén visszavonul az énekléstől, érdeklődése a hetvenes években már kipróbált, ám az énekesi kötelezettségek miatt néhány év után feladott karmesterség felé fordul immár hosszabb időszakra, tizenöt esztendőre. Peter Seifferttel, a kiváló hőstenorral és saját feleségével, Várady Júliával felvesz ekkor egy Wagner-lemezt, amelynek része a *Tannhäuser* második felvonását robbantó *Csarnokária*, majd tulajdonképpen attacca indul Erzsébet és a tenor egymásra találó kettőse. Van azonban két sor itt, a jelenethatáron, amikor Wolfram is megszólal: az elsővel bevezeti barátját Erzsébethez, a másodikban pedig mintegy a háttér árnyékalakjaként örökre lecsavarja önnön plátói, Erzsébet iránt táplált szerelmének lámpását. Ezt a két sort maga a karmester-énekművész interpretálja – furcsa lett volna, ha erre külön énekest szerződtetnek, az viszont szokványos, ha egyszerűen kihagyják e két kis megszólalást („*Dort ist sie: nahe dich ihr ungestört!*” és „*So flieht für dieses Leben mir jeder Hoffnung Schein!*”). Mivel mégis ott van ez a két megszólalás az EMI korongján, megható búcsúként értelmezhető a szereptől, sőt, magától az énekléstől is, hisz ezután valóban már egyetlen énekhang sem hallatszik a nagy baritontól, csak recitációkat, melodramákat, narrációkat, verseket vállal.¹⁸⁹

E dolgozaton belül is hosszú utazáson végére érkeztünk a Wolfram-recepció végigfuttatásával. A *Tannhäuser*-fejezet legvégén oly megállapítás áll, amely – elnézést a szerénytelen optikáért – azt gyanítom, hasonló tömörséggel ír le valami szubsztans megfigyelést Dietrich Fischer-Dieskau művészete kapcsán, mint Fodor Géza fentebb idézett tökéletes mondata. Ugyanis megvizsgálva a 8 felvételt (mind tartalmazta a három Wolfram-áriát, de különösen a 10 nap különbséggel elhangzott Sawallisch-előadásokat húzzuk alá), az a kép bontakozik ki, amely szerint nincs hangról hangra kéréselt előadás Fischer-Dieskau számára. Ugyanis ő egész egyszerűen zenél színpadon és stúdióban is, felkészültségével együtt rábízta magát a hic et nunc tehetségalapú ösztönvilágára.

Azt hiszem, csak a legnagyobbak számára adatik meg ez az irigylésre méltó, magasabb zenei létállapot.

¹⁸⁹ 1996 márciusában, Münchenben készül a felvétel.

Mivel ennek az alkotásnak a recepciója még közel sincs azon a nívón, amelyet maga a mű és jelentősége egy kultúrállamban, kétszáz esztendőös saját operatörténettel bíró országban elvárhatóan megérdemelne, először szeretném felfejteni a kései hazai érkezés és a fogadtatás fő motívumait, illetve a mű előadási nehézségeit.

Ma, amikor e sorokat rogom, egészen biztosan kijelenthető, hogy Dietrich Fischer-Dieskau „hozta” Magyarországra Richard Strauss opus magnumát, a legnagyobb apparátusra és legmélyebb jelentéssel komponált művet, *Az árnyék nélküli asszonyt* – legalább áttételesen. Ha nem látom a képeskönyvekben már tinédzserként a fura szerepnevű Barakot, ha nem olvasom a kiadványlistákban egy élő lemezfelvétel létezését, ha nem kerül elélem információ a Bajor Állami Operaház 1963-as megnyitásáról, ha nem veszem észre, hogy Kocsis Zoltán eléggé nem méltatható Strauss-operasorozata¹⁹⁰ mennyire kerülgeti ezt a címet – s ha nem ismerem meg a művet Fischer-Dieskau hangján (először egy 1977-es kalózzlemezről), részleteit egy elnyűtt televíziós kópián, s ha nem biztosít Marton Éva és Batta András személyesen is arról, hogy az operák operájáról van szó, biztosan nem kerül sor az 2014-es magyarországi bemutatóra¹⁹¹.

Annyi minden szól ugyanis ellene. Eleve az, hogy amit eleink – és az én elődeim is – száz éven át nem mutattak be, az már egyszerűen átesett a rostán, hisz ma a művek szabad áramlásának nincs akadálya. Akár voltak adott esetben ideológiai, politikai okok, akár másmilyenek (jogi, anyagi, zenei, ízlésbéli, témaválasztással vagy kapacitással kapcsolatos stb.), száz év, de a rendszerváltoztatás óta lepergett 20-25 év óta is megfordult annyi különböző habitusú művész a főbb magyarországi zenei posztokon, hogy bemutatta volna egy világhíres, ma is gyakran játszott szerző művét, ha az valóban különös érték, ha annak színrevitele tényleg múlhatatlanul fontos. Ez mégsem történt meg, okai pedig éppen az iménti felsorolás csonka teljességében, megannyi feszítő ellentétében keresendők – mert a darabot feltűnően könnyű egymással össze nem férő végletek mentén körülírni:

¹⁹⁰ A nagy magyar zongoraművész és zenekarnevelő karmester rezidens hangversenytermében, a Művészetek Palotájában indította el a hazánkban nem játszott Strauss-operák sorozatát. Míg a Magyar Állami Operaház az intézmény történetében gyakran kitűzött *Salome*, *Elektra* és *A rózsalovag* mellé három év alatt (2012-14) fel kívánta sorakoztatni a száz év alatt csak két szériában futott *Ariadne Naxosban* c. darab vadonatúj produkcióját, továbbá a csak egyetlen sorozatban ment *Arabella* új rendezését és *Az árnyék nélküli asszony* magyarországi bemutatóját, addig Kocsis Zoltán 2011-ben a *Capriccio*, majd gyakorlatilag évente egy-egy mű, *A József-legenda*, *A hallgatag asszony*, *A béke napja* és a *Dafné* egyaránt fűszcenírozott előadásával egyeztetett, komplementer mozgást végzett a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyteremben. Az Opera a két sorozat metszetében képzelte el az *Intermezzo* műsorra tűzését az Andrásy úton Kocsis betanításával és vezényletével, ám sem erre, sem saját szériájának folytatására (*Guntram*, *Tűzinség*, *Egyiptomi Heléna*) nem kerülhetett sor 2016-ban bekövetkezett halála miatt.

¹⁹¹ *Az árnyék nélküli asszony* ősbemutatójára 1919. október 10-én került sor, ám a komponálás 1911-ben elkezdődött, és minden valószínűség szerint az első világháború kezdetekor, de legkésőbb 1915-ben már a teljes partitúra készen állt.

Az árnyék nélküli asszony:

- háború idején született pacifista mű;
- „zsidó” librettista műve egy „nácikkal kollaboráló” zeneszerző adaptálásában;
- keresztény ihletettségű, buddhista és taoista utalással;
- egyrészt Goethe¹⁹², másrészt a korai Hoffmannstahl és a keleti mesevilág van itt jelen;
- Strauss egyműves „Ringje”, saját univerzum, freudiánus jellemzések mentén;
- sötét wagneri-strausszi zenedráma óriási C-dúr hepienddel;
- totális véglet-opera kamarazenével, generál pauzákkal, de 110 fős zenekarral;
- nőopera az élet továbbadásának fontosságáról, végülis két férfi tollából;
- ahol eljátsszák, nagy a sikere, mégsem népszerű.

A mű roppant terheit valójában három asszony hordja: a Császárné, a Dajka és a Kelmefestőné. Hármójuk igen különös háromszöge első látásra még akár valamiféle homoerotikus vonzalmat is feltételezne, ha nem tudnánk: Hoffmannstahl oly pontosan képes ábrázolni a viszonyt, amely a Dajka és neveltje, a Császárné között úgy feltétel nélküli, szoros és (majdnem) mindenben át kitartó, hogy abban egy pszeudo-anyai kapocs összes erőszakossága vibrál, nem bármiféle szerelem.

A két nagyobb férfiszerep valójában csak néhány, habár nem könnyű jelenetre szorítkozik. Strauss eleve kényszeredetten bánik a tenor hanggal, vagy mellékszerepre, vagy illusztratív funkcióra használja¹⁹³, mondván, egyáltalán nem szereti. Mégis, a Császár szólama elvileg főhőst predesztinálna, ám szoborszerű jelenetezése – már a kövé válás előtt is – zárójelbe teszi a nemes férfi alakját. Ettől még énekelni valója érdekes koloritnál több, mert olyan kényelmetlenül magas lágéba kényszeríti, amelyet csak igazán profi hőstenorok bírnak, hasonlóan az *Ariadne Naxosban* Bacchusához¹⁹⁴. Dramaturgiailag egészen más, valódi emberi vonásokat és valódi drámát hordozó Barak szólama, amely kifeszíti a mindenkori baritonistát: hősi fényes magasságokat, átütő középlágét és mindezek ellenére időnként dörgő mélységet is

¹⁹² Van, aki konkrét Goethe-művek hatását, más csak néhány szavas *Faust*-utalást, megint más a teljes Dajka-szerep mefisztói körvonalait látja *Az árnyék nélküli asszony* szövegkönyvébe. Gyakran olvasni, hogy Carlo Gozzi *Turandot* c. meséje volna a szellemkirály, Keikobad nevének és motívumának forrása, amely már Puccinét is szinte képbe löki, ám bizonyítható, hogy az olasz komponista csak jóval a Strauss-opusz megszületése és bemutatása után, saját *Triptichonjának* New York-i premierjét (1918) követően fogott egyáltalán új irodalmi anyag kereséséhez.

¹⁹³ A tenorok negligálásának leglátványosabb példája *A rózsalovag* Olasz énekese a maga gyakorlatilag egyetlen megszólalásával, „Di rigori armato in seno” kezdetű slágeráriájával.

¹⁹⁴ Magyar tenoristák közül eddig Ilosfalvy Róbert és Kovácsházi István szólaltatta meg a Császár szólamát – előbbi németországi pályafutásának utolsó szerepeként, Kölnben.

követel. Jellegeiben pedig hol drámain szaggatott, bitonális és agresszív képek, hol pedig lírai kantilénákkal teli bölcs mondatok viszik az előadóművészt saját képességeinek végleteihez – annak dacára, hogy mindössze 5 nagyobb jelenetből áll csak a 185-190 perces opera bariton főszerepe.

Strauss – legalábbis pillanatnyi, *Az árnyék nélküli asszony* hosszas komponálása közbeni – lélekállapotáról sok mindent elárul az egyik Hoffmannstahlnak írott levél, amelyben mintegy (egyféle) operaesztétikájának tézisé is lefekteti:

(...) nem szórakoztató mű, hiszen az opera célja, az érzéseim és Wagner felfogása szerint is soha nem lehet ténylegesen a szórakoztatás, csakis a spirituális történetek zenén keresztüli megfogalmazása.

Strauss 64 tagú vonóskart ír elő – a bőgők kivételével minden szólam osztott – és wagneri méretű rézfúvós kart (pl. 8 kürtöt, rengeteg váltóhangszert, különleges példányt¹⁹⁵ is), így az összesen 164 instrumentum megszólaltatása mintegy 110 zenekari művész jelenlétét igényli¹⁹⁶. Könnyű megérteni, hogy ekkora apparátus keltette massa áténeklése komoly feladat, és csak a legnagyobb, legfelkészültebb operaházakban lehetséges, hiszen pl. a zenekari árok mérete is determinálja a mű előadhatóságát.¹⁹⁷

Dietrich Fischer-Dieskau életműve összesen 8 db teljes és egy részleges felvételét tartalmazza *Az árnyék nélküli asszonynak*. Ha elemezzük a felvételek metaadatait, érdekes megfigyelést tehetünk, amely magyarázza e mű ritka előadásának okát és a szereplőgárda problematikáját is. A 8 teljes felvételből 7, tehát egyetlen kivétellel mindegyik Münchenben készült, a Bajor Állami Operaházban – és az egyetlen keresztmetszet-előadásra is itt került sor. A kivétel pedig Berlin, a bariton másik otthona, ahol 1978 szeptemberében énekelte az előadást.

¹⁹⁵ Különlegeseknél (Wagner-tubák, kontrafagottok) is különlegesebb az az úgynevezett üvegharmonika, egy a vízzel telt poharak hangzására emlékeztető, de kevésbé konkrét, nem csengő, inkább surlódó hangzást keltő instrumentum, amelyre élete utolsó évében már Mozart is komponált. 120 évvel később Strauss épp ennek a műnek kedvéért húzta elő a feledés homályából a harmadik felvonás éteri muzsikájának különleges aláfestésére. Ma a világon csak néhányan birtokolnak ilyesféle kópiahangszert, egyikük, egy hölgy éppen Münchenből szokott érkezni az Opera előadásaira.

¹⁹⁶ Amennyiben az adott zenekari árok vagy pódium képes 16-16 tagú hegedűszólamok elhelyezésére – az Ybl-palota árka erre 2014-ben még nem volt képes, a 2022 tavaszi újranyitás után viszont lesz benne elég hely: éppen e műre méretezték az 1912-ben csökkentett befogadóképességű, részben a színpad alá tolt zenekari árok visszabővítését.

¹⁹⁷ 2020. január elseje óta a Richard Strauss-művek nagyjogos védelme megszűnt a szerző halála utáni 70 esztendő lejártával, így akár extrémnek ható, a mű grandiózus tartalmához és formájához nem illő rövidítések, egyszerűsítések előtt is megnyílt a sajnálatos út.

A mű felújítása a Berliini Ünnepi Hetek közepére esett, és egyike volt azon kevés előadásnak a Deutsche Operben, amely megütötte a világvárosi szintet. Richard Strauss végre megpróbált eleget tenni ennek a kívánságnak, hogy két este ismét bemutassa a Deutsche Operben azt, amelyre a ház épült: a nagyszabású zenés színházat.¹⁹⁸

De mielőtt ezt a berlini „kilengést” kifejezetten a bariton szemszögéből árnyalnánk, érdemes a színlapokra is pillantást vetni: az a rendkívül furcsa helyzet áll elő, hogy a Barak szerepét 1963 novembere és 1982 júliusa között számos alkalommal éneklő Fischer-Dieskau minden ominózus müncheni estén, tehát csaknem húsz esztendőn át Ingrid Bjonerrel együtt adta elő a művet, két kivétellel pedig Münchenben tenorja, tehát Császára mindig James King volt. Ez a két tény mutatja azt a negyven éve még létező erős német társulati modellt és a már megjelent a nemzetközi sztár-körforgást is, amely két gyakorlat éppen helyet cserélt, ám ekkor még egyszerre és nagyjából éppen kiegyensúlyozottan voltak jelen. Az adott városhoz, színházhoz kötődő tagok még tartósan képesek lehettek nemcsak kicsi és közepes, de ikonikus főszerepeket is kielégítően abszolválni, ugyanakkor a holdudvar, a kisebb-nagyobb színházközi köröket járó csillagsapat tagjai is időről időre megjelentek ugyanott, esetenként ugyanazzal a speciális tudással. A norvég szoprán, Ingrid Bjoner és az amerikai tenorista, James King utóbbira példa, Karl Christian Kohn Szellemhírnöke pedig előbbire ugyanabban a bajor operaprodukcióban¹⁹⁹.

Ahhoz, hogy a hatvanas-hetvenes évek operaszínpadi dinamikáját elképzelhessük, találtam egy Fischer-Dieskau-idézetet, amely ugyan a Salome egyik beállítását írja le, de az instrukció adója maga a híres August Everding, akiről Münchenben énekesszínészi képzőhelyet is neveztek el. Ezt mondja a baritonnak 1970-es hamburgi Salome-produkciójuk során:

Nos, ami a mi konkrét esetet illeti, a Jochanaan egy teljesen statikus ügy, amelyben valódi hendikep, még ha nem is múlik el teljesen a következő két évben az emlékezeés, minden nehézség nélkül újratanulható. Ebben a szerepben nincs szüksége a karjaira. Egyszerűen csak áll a szökőkút szélén, és olyan gyönyörűen éneklí a szerepet, ahogy azt Magától elvárjuk.²⁰⁰

Nos, szerencsére ő sem érte be ennyivel, és éppenséggel a német színház változása, mozgalmassá válása Fischer-Dieskau művészetét is átvilágította. Az árnyék nélküli asszony

¹⁹⁸ (BKD, 1978/10. Berliner Opernblätter)

¹⁹⁹ A német basszus 1958-tól 33 évadon át működött a Bajor Állami Opera oszlopaként, 2.500 előadást énekelt, legfontosabb lemeze a Fischer-Dieskau oldalán, Fricssy Ferenc vezényletével felvett Don Giovanni (Leporello).

²⁰⁰ Hans A. Neunzig: *Dietrich Fischer-Dieskau – Ein Leben in Bildern* (Berlin, Henschel Verlag, 2005) 54. old.

jőembere már tette kész, hús-vér alakja a mesének. Az első jelenet Barak betoppanása: bár zajra érkezik, amely méltóságát is bánthatná, hatalmas dühre ragadtathatná – három kontúrosan fogyatékos testvére bántalmazza a feleségét, talán erőszakot is tennének rajta, ez rendezés kérdése –, mégis a leglíraibb részévé válik a szerepnek. Ugyanis az általa feltétel nélkül szeretett és a házhoz fogadott, ott gondosan ellátott testvérek kiijesztése után vallomás következik. Hátborzongatóan szép megvallása annak, hogyan nevelkedtek, és hogy miféle értékek vezetik a sokra ugyan nem jutó, de dolgoz és becsületes kelmefestőt, akinek erkölcsi – egészen a grandiózus mű végéig, vagy tán azon túl is, úgy látszik – fölémagasodnak még a természetfeletti erők nívojának is. A himnusz a 38 esztendő, vokális csúcson lévő Fischer-Dieskau hangján előbb a mindent megbocsátó testvérszeretetről, majd a gyermekvállalás elrendelt szépségéről zeng²⁰¹:

BARAK:

Itt a tál

amelyből felcseperedtek.

Hol maradjanak,

ha nem az apjuk házában?

Egykor gyerekek voltak ők is,

éles szemmel, sértetlen karral,

egyenes háttal.

Felnöttem őket figyelve

apánk házában.

Ha étel kell tizenháromnak,

én is meg tudom csinálni

ezzel a két kézzel!

(...)

Gyermekeket szülsz nekem, akik körülülök

a tálat vacsorakor,

Nem akarom, hogy bárki is

éhesen ébredjen fel.

És dicsérni fogom vágyukat

és szívből hálát adok,

hogy arra rendeltettem,

hogy őket ellássam.

²⁰¹ Barak három megszólalását összevontam, amely eredendően is gyakorlatilag egyetlen monológ.

Mikor szülsz nekem
gyerekeket?
(...)
És ha furcsa vagy,
más, mint általában,
Dicsérem különösséged
és meghajlok előtte
a földig,
átalakulásod előtt!²⁰²
Ó, mily boldogság lakik
és várakozás
és öröm a szívemben!
(*ÓSZ fordítása*)

A második Barak-jelenet a munkából hazatérő fáradt, de jókedvű mesterember dala, erőtől duzzadó megszólalás, egyfajta munkadal, Fischer-Dieskau nagyszerű ritmikával, hangulatosan adja elő. A harmadik jelenet Hoffmannstahl keresztény szimbolizmusában már a kenyerét megtörő, sokaságát teli szívvel jóllakató Jézus képét idézi: Barak megint saját erkölcsét megalapozó világában, gyermekkorában jár, a szegénység békés vidékén – könnyű azonosítani a háború előtti élet békés kiszámíthatóságával ezt a szituációt –, amikor mindenkinek jut vacsora, még ha szegény is. Felesége már nem fogja ezt a hullámhosszt, hisz elméjét megzavarta a Keikobad lehetetlen parancsa nyomán támasztott Dajka-varázs²⁰³.

A negyedik, immár hosszabb szcena tulajdonképpen átfogja a második felvonás második felét, és bővelkedik értetlenkedő, morgó, mély fekvésű szólamanyagban, a végén pedig, amikor megcsalva hiszi magát, és – nem éppen jóhiszemű – testvérei felfedezik, hogy a feleségének tűnőben az árnyéka, olyan dühkitörést hallunk, olyan sziszegő, tettelegességgel fenyegető hangokat a hiperkulturált dalénekestől, hogy az még a Fischer-Dieskaút évtizedek óta jól ismerő berlinieknek is feltűnő.

²⁰² A jóhiszemű Barak természetesen úgy véli, hogy felesége zavarodott viselkedése a friss várandósság velejárója.

²⁰³ Ha a Császárné nem fogan gyermeket egy szűken meghatározott időpontig (tizenkét eltelt hónap után még három nap leteltéig), férje, a Császár kövé dermed: ez a kegyetlen és titokzatos értelmű peremfeltétele a Császárné atyjának, Keikobadnak, a szellemvilág urának. Ez hajtja arra a felneveltjét életénél is jobban (majom-)szerető Dajkát, hogy elvegye egy földi asszonytól az „árnyékát”, a termékenység képességét: így zavarják meg a Kelmefestő feleségének gondolkodását, hogy mindenféle földi hívságért cserébe megkaphassák tőle a gyermekszülés lehetőségét.

Dietrich Fischer-Dieskau Barak-alakítása új volt a berlini közönség számára. Színészi intelligenciája és énekhangjának karcsú vonala rajzolta meg azt az alakot, akinek cselekedeteit a fej, az értelem határozza meg. Az első két felvonásban Fischer-Dieskau, az énekes személyisége nem ötvözött ideálisan Barak két lábbal a földön járó, természeti ember mivoltával, egyszerűségével. Az énekes szerepigénye és játéktehetsége, úgy tűnt, elmennek egymás mellett. Ez a Barak túl fiatalos is volt, ezért hihetetlennek tűnt a második felvonás végén bekövetkezett tehetetlen, elemi dührohama. Magától értetődik, hogy Fischer-Dieskau összehasonlíthatatlanul finoman és körültekintően formálta az énekszólamot, és ritkán hallható nála örömtelibb Barak az opera végén.²⁰⁴

Van egy másik újságcikkünk is a berlini, mindössze két estén át csodálható alakításról, amely tovább árnyalja a képet. Igaza van, ez valóban intellektuális megközelítés, amely viszont képes kiemelni e sokrétű mű magasztos, himnikus mondanivalóját:

Esztétikai alkotás – minden bizonnyal: de vajon Dietrich Fischer-Dieskau másképp bemutatkozhat-e egy "unalmas", gyanútlan karakter ábrázolásával, amely általában igaz a kelmefestőre, és tud-e szívből énekelni a Deutsche Oper Berlin színpadán? A költészet kifinomultsága és a pompás zene lehetővé teszi mindennek értelmezését, nem is beszélve az utolsó felvonás összehasonlíthatatlan lírájáról: „úgy ünnepelünk, ahogy még senki sem ünnepelt”. A teljes előadást Heinrich Hollreiser zenei irányítása alatt az érzékenység jellemezte, ami vonatkozik az 1964-es, igazán koherens Sellner-produkciónak Winfried Bauernfeind általi színpadra állítására is. A patinája pedig nem is mutatott rosszul. (A második szünet szokatlan hosszát sokkal inkább vettük zokon, mindez összefügg Jörg Zimmermann régi díszleteinek bonyolult és lassú felépítésével.)²⁰⁵

Természetesen *Az árnyék nélküli asszony*nak is kisebb könyvtárnyi irodalma van a szimbolikával és fordulatokkal, utalásokkal csordultig telt – tán túl is csordult – jellege miatt, ám joggal hihetjük értékeit még inkább elementáris partitúrája okán, amely valóban szinte elsodorja a hallgatót. Még Magyarországon is, ahol 95 esztendőn át nem lehetett látni-hallani, korábban megjelentették Hoffmannstahl kisregényé formált szövegkönyvét, és született pár cikk is akkortájt, amikor az Opera már kitűzte a mű bemutatóját.²⁰⁶

²⁰⁴ (BKD, 1978/10, Berliner Opernblätter)

²⁰⁵ Sybille Mahlke, 1978. szeptember 15. (Tagesspiegel, Berlin)

²⁰⁶ A kitűnő Csengery Kristóf egy 2013-as Mozgó Világ-cikkben ugyan rosszul írja, mert *Az árnyék nélküli asszony*t átható egyik legerősebb vezérmotívum, az „Er wird zu Stein” kö-fenyegetése nem kromatikus dallam, ám arra helyesen mutat rá, amelyre magam is felfigyeltem: a műben mindenki színpadi szereplőnek a „foglalkozása” (Császár, Császárné, Dajka, Kelmefestőné, Templomküszöb őre, Szellemek hírnöke stb.) vagy

Visszatérve a Fischer-Dieskauval rendelkezésre álló felvételekhez, az említett 8 és fél szalagból mindössze kettő jelent meg lemezen, a többi magán- vagy intézményi, kiadatlan gyűjteménytétel. Az egyik ráadásul csak egy kósza rádiófelvétel kalózpéldánya, amely a szokásos olasz zugkiadókat mind megjárta a bakelit-korszakban, teljesen hamis aposztrofálással²⁰⁷, leginkább azért, mert Birgit Nilsson búcsúját jelentette ez az 1976-os müncheni este a szereptől, a Kelmefestőné szolamától.

Őszintén meg kell mondani – főleg, hogy a *Don Giovanni*-fejezeten már darabideje túlestünk –, hogy e sorok rovója különös nehézségek árán viseli el a svéd szoprán hangadását. Méltányolja munkabírását, vokális teherhordását is, ám a nyílegyenes sikítást, árnyalatlan kiabálást és a stílussal kevéssé törődő portamentót még a hölgy remek humorérzékével és végtelen történetek bőségszarujává izmosodó életrajzi kötetével mérlegbe állítva is kínosan túlértékeltnek tartja. (Mindezt annak dacára, hogy Fischer-Dieskauról filmdokumentum²⁰⁸ mutatja meg, mennyire értékelte Nilsson fékezhetetlen humorát, és a világon Nilssonnal maradt fenn a legkorábbi, stúdiókörülmények között készült *Kékszakállú*-felvétel is²⁰⁹.)

Valójában ennek az 1976. szeptember 20-án készült bejátszásnak akkor lett súlya, amikor a Sony saját Nilsson-összkiadásába – különben a hivatkozott *Kékszakállú*val együtt – néhány éve beemelte. Ugyanakkor a hangzás már a saját korában is rendkívül szegényes, ráadásul a korosodó Nilsson ezúttal kifejezetten kínlódik szolamával, és Wolfgang Sawallisch müncheni zenekara sem hozza azt a nívót, amit előtte 14 évvel Joseph Keilbert ugyanezzel az együttessel a színházavató előadásra felrakott.

létezésének „lényege”, megragadható külsődleges tulajdonsága (Sólyom, Égi hang, Ifjú jelenés, Fél szemű, Félkarú, Püpos stb.) van csak név helyett. Hoffmannstahl és Strauss közös világában egyetlen ideális személyiség érdemel nevet: a kelmefestő Barak. (Keikobad nem jelenik meg és kívülről sem hallatszik énekhanggal.)

²⁰⁷ Még ma is bele lehet futni internetes fórumokon: „a valaha volt legnagyobb operafelvétel” epitheton ornansát kívánták sulykolni, de ez annyi sebből vérzik, ami több halált is okozhatna.

²⁰⁸ A Decca stábjában együttműködésben a BBC és az ORF szakembereivel 1964 májusában és novemberében rögzíti a kor alighanem első lemezfelvételi werkfilmjét (Wagner: *Az istenek alkonya*, Solti György pálcája alatt), amely jelenetezésével, beállításával, művészportréival és zenei bejátszásainak eltálat arányával, magas minőségével ma is megállja a helyét. A bécsi Sophiensaalban felvett – természetesen még fekete-fehér – tekercseken tisztán látszik nemcsak Fischer-Dieskau nemes és pontos Gunther-alakítása, de az is, ahogy a visszahallgató szobában Nilsson-Brünnhilde, akit előzőleg valódi lóval leptek meg, így üdvözölhette a hangfelvételen az „igazi” Granét, szórja a poénokat, amelyeket a cigarettázó bariton díjaz leglátványosabban. Komolyra fordítva viszont a filmfelvétel legárulkodóbb része a Decca elméletének igen különös megvalósítása, amely szerint nem utólag – mint harminc évvel később, a digitális stúdiók korában –, hanem a felvétel pillanatában külön sztereofonikai mérnök húzta-vonta a sztárokat a hangkép szélei között, hogy a figyelmes hallgató számára az összetartozó vagy egymáshoz szóló szereplők közel kerüljenek, vagy hogy a vetélytársak eleve két külön – bal és jobb – csatornára legyenek véve. Ez ma már megmosolyogtató, akkor viszont operatív gondolkodást és a művészek – persze, a közreműködő Bécsi Filharmonikusok részéről is – kifejezett rugalmasságot követelt.

²⁰⁹ A stockholmi rádióban veszik fel 1953. február 10-én Bartók egyfelvonásosát, *A kékszakállú herceg várát*. A német nyelvű szalagon a Herceget az ugyancsak svéd Bernhard Sönnnerstedt szolaltatja meg. A karmester a magyar Fricsay Ferenc.

Ugyanis a másik meghallgatható, sőt, eleve egyedülként „törvényes” hangszalag csakis az, amelyet a Deutsche Grammophon örömteli precizitással, ma is élvezhető, élő sztereó térben tervezett el, és olyan jól sikerült, hogy feleslegessé tette egy darabig ennek a – hatalmas apparátusa miatt – költséges műnek a stúdiófelvételét. Épp annyi színpadi zaj van benne, amennyi a hitelességhez kell, a sugót ők képesek voltak kiiktatni (az 1976-es rádiósok nem), és még a szereposztás is sokkal szerencsésebben alakult. Habár a két amerikai tenor, Jess Thomas (1963) és James King (1976) gyakorlatilag csereszabatos a fogós Császár-szólamban, addig a Nilssonhoz képest „szinte ismeretlen” Inge Borkh²¹⁰ Kelmefestőnéje dimenziókkal szebben szól – azt pedig már jeleztem előre, hogy Ingrid Bjoner gyakorlatilag mindig ott van Fischer-Dieskau mellett, ebben az időszakban még bőven Császárnéként teljesítve²¹¹.

E fejezetnek a végére hagytam az gyakorlatilag „ötödik jelenetnek” nevezhető III. felvonási jelenlétét Baraknak. Itt többször is színre kerül, sokáig úgy tűnik, hogy a szellemkirály, a magát énekhanggal soha fel nem fedő Keikobad örök szétszakítottságra ítéli a földi házaspárt, miként valamiféle Ádámot és Évát a nő elcsábulása miatt, ám egyrészt az a megingás nem is volt teljes, másfelől Barak és az ő helyzetével egyre inkább azonos hullámhosszra jutó Császárné erkölce áthatja Strauss-Hoffmannstahl különös, teremtett univerzumát, és nemcsak összevezeti a felsőbb hatalom a kelmefestőt az ő feleségével, ám végül még termékenysége is megmarad.

Ez viszont már maga a boldog, magasztos vég, amely akkora eufóriába torkoll, amely miatt pontosan értjük, miért nem engedték a szerzők a háború borzalma, terhe és társadalmi-politikai változása alatt nyögő Bécsben előbb az ősbemutatót, mint az első békeévben, 1919-ben. (Természetesen azt a tényt se feledjük, hogy épp ez évben vállalja Strauss a karmester Franz Schalkkal együtt 5 évre az Állami Opera irányítását az osztrák fővárosban, s e fejlemény nyilván megkönnyíti a zeneszerző levelezésében – kezdőbetűi miatt – csak

²¹⁰ A mannheimi születésű Ingeborg Simon félzsidó származása miatt pályafutását a második világháború környékén Svájcban tudta csak elindítani az ötletesen levezetett Inge Borkh művésznéven. A csaknem száz esztendőtt élt, de már idejekorán, ötvenes éveinek derekán visszavonult drámai szoprán a nyugati világ összes fontos operaházában fellépett, csak éppen nem övezte akkora sztárolás, mint kolléganőjét, Nilssont.

²¹¹ Bruno Montsaingeon kései Fischer-Dieskau portréfilmje, az *Utolsó szavak* (*Last Words*, 2014) tartalmaz egy rövid kettős interjú-részletet, amelyben Várady Júlia arról beszél, miért nem sikerült *Az árnyék nélküli asszonyt* férjével együtt elénekelniük (1973-tól élnek együtt, Fischer-Dieskau még 9 esztendőn át éneklő Barak szerepét). Végül mindketten egyetértenek abban, hogy sorban álltak akkor a Brünnhildék Münchenben: Birgit Nilsson, Astrid Varnay, Leonie Rysanek – és hozzátehetjük a fent tárgyalt Inge Borkh és Ingrid Bjoner neveit is. Rajtuk volt akkor a sor, nem a lírai szoprán, épp harmincas Várady Julián.

*FROSCH*²¹²-nak rövidített alkotás bemutatójának optimális kijelölését úgy a szereplőgárda, mint a próba-folyamat és a dátum kijelölése szempontjából.)

A már korábban citált „Ujjongok, ahogy még sosem” kezdetű sorral egyfajta *Falstaff*-zárófűga-variánst indít el Strauss, ugyanúgy generálpauzából, ugyanúgy bariton témafejjel. Persze, azután már legfeljebb csak az érzet maga fugato, mert az egyik legbonyolultabb polifon szakasza következik a műnek, és attól függően, melyik húzást alkalmazzák, nemcsak a négy főszereplő – a Dajka eltaszítva már, így kimarad a nagyszabású apoteózisból –, de akár a „Még meg nem született gyermekek kara” is hallathatja a maga angyalhangját a C-dúr²¹³ napkitörés-csúcspont utáni a kamarazenéig, majd a tökéletes csendig lehalkított zenekari anyag előtt.

Érdemes ezt a hosszú, melizmatikus fel-le ugrádozással teljes négy sort mai stúdióviszonyok kényelme, digitális vágási körülményei közepette felvett produkciókkal, akár fiatal baritonokéval összevetni. A magas G-ig futó igen kényes szakasz igényes megvalósítása mindkét élő előadáson (1963, 1976) ezek fényében egyszerűen konzseniális: nemcsak a futamok kivehetők, erőteljesekek és ritmikusak, nemcsak a csúcsmagasság felépítése mintaszerű, de mindeközben plasztikus szöveg hallatszik: Barak, aki a darab éthoszá-t testesíti meg, pompás felütéssel indítja meg a művet záró hangcunamit.

Aki fogalmat szeretne alkotni az egyik legfontosabb szerepről, amely Dietrich Fischer-Dieskau lelkét talán mindnél jobban megérintette, az 1963-as novemberi színházavató este televíziós felvételét is megtekintheti. A ma már csalódáskeltőn fekete-fehér felvétel – éppen „színei” miatt – nem illusztrálhatja azt az avatott előadást, amely hangban a Fricsay-utód Joseph Keilberth főzeneigazgató pálcája alatt megszólal, és az élő lemezen ma is hallható.

Az árnyék nélküli asszony grandiózus előadásait tárgyaló fejezet magyarázó alcímeként „A misszó” kifejezésével éltem. Meggyőződése – és lesz rá módon alátámasztani ezt későbbi dolgozatrészen –, hogy az emberi élet mély, vallásos tisztelete Fischer-Dieskau életében és művészetében adekvát formára talált *Az árnyék nélküli asszony* életigenlő, küldetés-továbbadó partitúrájában, ott is és különösen Barak szerepében. A szólam

²¹² Tréfás összecsengése e név a „másik” Strauss sikerdarabjának, *A denevér*nek népszerű karakterével, a részeges börtönőrrel, Frosch-sal – azon túl, hogy primér jelentése is abszurd: „béka”. A szerzőtől nem idegen saját művei kapcsán az önirónia, sosem hatódott meg önmagától. „Önök tényleg minden vacakságát eljátsszák ennek?!” – ripakodott rá nyilván kissé keresetten a müncheni zenekarra, amikor – több alkalommal is – maga dirigálta a *FROSCH*-t. Strauss ugyanis húzásokkal adta elő saját művét.

²¹³ Mint az efféle bonyolult és eleve sokrétűnek megírt alkotások, *Az árnyék nélküli asszony* is ezerféle zeneirodalmi célzással, hivatkozással „meggyanúsítható”: ha Wagner *Ring*-előestéjének, *A Rajna kincse* niebelheimi Wotan-Loge alászállásának párhuzama volna a Császárné-Dajka földi utazás, és a Császár-pár, illetve a Barak-házaspár paralel tortúrája *A varázsfuvola* Pamina-Tamino és Papageno-Papagena próbatételének szintjeit követné, akkor Verdi-előkép igazolása a záró hangorgiában az egyező hangnem, a tökéletes – akár a haydni *Teremtés*ig visszavezethető – C-dúr is lehet.

felvétele a repertoárba 1963 novemberében és innentől a mű jelentősége saját maga számára még egy hátborzongató összefüggéssel magyarázandó. A művészetében abszolút csúcsra érő opera-, oratórium- és dalénekes ezekben a hetekben várja harmadik gyermekének megszületését. A harmadik fiú végül decemberben jön világra, azonban szülési komplikáció miatt elveszítik az édesanyát, Irmgard Poppen gordonkaművészt. Minden, ami innen kezdve a gyermekáldásról szól, különös árnyalatot, fájdalmas bevonatot kap a művész életében, és Barak szólamának tovább és tovább énekelése egyszerre tűnik, önkínzásnak, dacnak és terápiának is. De hát mi minden tűnik még annak! Éppen elkezdenék a hatalmas munkát, 463 Schubert-dal enciklopédikus felvételét (a közhiedelemmel ellentétben – természetesen – a kifejezetten női hangra szánt műveket nem rögzítette a közel 600-ból) Gerald Moore-ral, de nehéz a folytatás. 1964 nagyböjtjében találkoznak, utána, húsvéthétfőn küldi a mesteri zongorapartner a következő üzenetet Londonból:

Kedves Dieterem, úgy érzem, muszáj papírra vetnem valamit, amelyet attól tartok, túl felkavaró lett volna szemtől szembe megjegyezni. Nemcsak az volt csodálatos élmény, hogy újra együtt muzsikálhattunk, hanem az is, mekkora erőfeszítéssel törekszel visszahozni magadat saját művészetedhez. Ez az, amit a Te kedvesed, Irmel is kívánna!²¹⁴

A gyász még sokáig végigkíséri nemcsak az énekes életét, de a két Strauss-opera, *Az árnyék nélküli asszony* és az *Arabella* kapcsán is jelentkező érintettség miatt a rajongók és a szakma véleménynyilvánításait is. Kell is még róla szót ejtenünk, de előtte még e fejezet hosszú végéhez egy exkluzív részlet kívánczik, amely szintén Fischer-Dieskau magyar kiadás előtt álló önéletrajzából való, és a Deutsche Grammophon felvételén hallható produkciót világítja meg belülről:

1963-ban Münchenben, a helyreállított²¹⁵ Nationaltheatert megnyitó, párhuzamosan betanított mindkét bemutatót Rudolf Hartmann rendezte, Joseph Keilberth vezényelte. A függöny első alkalommal gördült fel – még *A nürnbergi mesterdalnokok* előtt – Strauss *Az árnyék nélküli asszony* című operájával. Az én Barakom még szenvedett az

²¹⁴ Hans A. Neunzig: *Dietrich Fischer-Dieskau – Eine Biographie* (Frankfurt am Main, DVA, 1997) 147. old.

²¹⁵ 1943. október 3-án éjjel a bajor Nemzeti Színház történelmi épületét pusztító bombatámadás érte. Az épület a romokból csak horribilis költséggel, kapacitás- és időráfordítással volt kiemelhető, így Bécs után (1955, 10 évnyi újjáépítés), ám Drezda előtt (1985, 40 évig húzódó felújítás) sikerült megnyitni újra, 1963. november 21-én, 62 millió DM-nyi beruházással, öt éves nagy hajrával. Valójában soha meg nem magyarázott kulturális terrorizmus, valamiféle célt tévesztett, primitív bosszú lehetett a nagy német művészet e három kulcsfontosságú objektumának porig bombázása a szövetségesek részéről – legalább egy lábjegyzetben hadd álljon itt.

utolsó próbán a meghűléstől, de Keilberth megnyugtató: 'Nekem leginkább az indiszponált énekesek a kedvemre valók. Ők ugyanis háromszor olyan jól figyelnek, mint egészségesen arra, mit is művelnek a hangszalagjaikkal.' Semmi nem fektet olyan jól Keilberthnek, mint a szélesen kijátszott kantilénák Richard Strauss műveiben, s ezekből jókora részt Barak tudhat magáénak. Keilberth pálcája alatt az énekesnek elegendő szabad tere maradt, hogy ökonomikusan, forszírozás nélkül, kényelmes tempóban kiteljesedhessen. A bemutatót követően így tudta hát magát Herbert von Karajan is dicséretre elragadtatni: 'Soha nem hallottam Önt még jobbnak, mint ebben a szerepben.'²¹⁶

Ugyanakkor nem állhatom meg, hogy *Az árnyék nélküli asszony* c. Strauss-főműről és egyben Fischer-Dieskau számára feltűnően fontos darabról hosszan szólva ne szerkesszek ide még egy, akár az előbbinél is különlegesebb, mert leleplezőbb, őszintébb részletet – ugyanabból az adekvát forrásból. Tudni kell, hogy a bariton első önéletírásában sokáig kerületi első, rajongásig szeretett feleségének halálát²¹⁷. Többször nekifut, legalábbis adagolja, és csak később fejt ki részletesebben érzéseit. Egy korai fejezetben szívbeli jóbarátja, a híres német színész, Walter Franck²¹⁸ elvesztése kapcsán ír, de hamar kiderül, hogy sorai legalább annyira szólnak Irmel Fischer-Dieskau haláláról is:

Akkoriban (*ti. Walter Franck – ÓSZ*) gyász hírének hallatán az az érzésem támadt, mintha egy tartóoszlop dőlt volna ki az életemből. Lelkileg és művésziileg egyaránt. Minden eltávozásban olyan sok felfoghatatlan is benne foglaltatik. Szinte szégyelli magát az ember, hogy tovább éljen, egyen, aludjon és szeressen. A legkeserűbb mégis egy barátságot az élet még hátralevő részére befejezetlenné nyilvánítani. Dagny Franck túlélte férjét tíz évvel, ami alatt bőven akadt okunk rá, hogy egymást kölcsönösen segítsük talpra állni. 1968-ban mély lelki krízistől szenvedtem, mert Irmel Manuel születésénél ért tragikus halála után nem voltam képes a saját és a gyerekeim életének szeretetközpontját újrateremteni. Arra az örült elhatározásra jutottam, hogy idő előtt otthagynom az operaszínpadot. Erre Dagny így írt nekem: 'Gondolj Walter mondására, amikor egy sajtókonferencián a legtehetségesebb fiatal színészről faggatták: *Uraim,*

²¹⁶ Dietrich Fischer-Dieskau: *Visszhangok* (Berlin, 1987) 135. old.

²¹⁷ Született Irmgard Poppen gordonkaművész, Fischer-Dieskau felesége harmadik fiuk, Manuel világra jöttkor, gyermekágyi fertőzés miatt veszíti életét. 14 évet éltek házasságban, 36 évesen hunyt el.

²¹⁸ Franck több operalemezen is közreműködött színészként, olyan is előfordult, hogy Fischer-Dieskau „próza hangja” volt (*Fidelio*, Pizarro, 1958), de egy ízben Josef Greindl alteregójaként is vett fel dialógusokat (*A varázsfuvola*, Sarastro, 1955), és önálló szerepet is kapott a Deutsche Grammophontól, Fischer-Dieskau jelenléte nélkül is (*Szöktetés a szerájból*, Szelim basa, 1954). Bizonyára nem véletlen, hogy mindhárom esetben Fricsay Ferenc állt a karmesteri pulpituson. Jellegzetesen éles, horzsos és parancsoló orgánuma összetéveszthetetlené tette a XX. század egyik legjelentősebb német színművészt.

semmi kétség nem fér hozzá, hogy a fiatal generáció legzseniálisabbja nem színész – hanem énekes! De hisz erre emlékezned kell!’

Fischer-Dieskau szakmai és magánélete azóta, hogy leszállt a szerencsétlenül utolsónak indított pisai hadifogoly-szerelvényről 1947-ben Freiburg vasútállomásán, minden óhatatlan nehézsége és izgalmas dacára maga volt a zavartalan fejlődés, repülés. Ezt a 16 esztendőn át tartó problémamentes szárnyalást sújtotta villámmal a sors. A művész 1963 novemberében, első Barakjára készülve Berlinben tudhatja nyolcadik hónapban járó ifjú feleségét, vele két kisgyermekét, és a világ legszebb, a gyermekáldásról és gondoskodásról, a házasság magasabb értelméről elmélkedő operájának afféle földi szentjét kelti életre. Drámai fordulata lesz mindennek, hisz a müncheni színháznyitó művészileg, társadalmilag, de még politikai értelemben is fergetes sikere után már csak Britten egy művét énekli el a bekövetkező tragédiáig. Az a mű pedig éppen az angol szerző *Rekviemje*, épp a halálesetet megelőző este, Londonban.

(Amikor a következő év derekán Párizsban jár, és az élet – a lekötött program – előhossa Mahler *Gyermekgyász-dalait* Solti György vezényletével, az amúgy is az énekelhetetlenséggel határosan torokszorító ciklust úgy interpretálja, hogy a francia lapok sem tudnak kitérni a gyász emlegetése elől. És hol van még a néhány héttel későbbi *Arabella*, Strauss operája, ahol konkrét és földöntúli szépségű sorokat kell intonálni egy elhunyt feleségről, aki oly szép volt és oly jó – minderről inkább már a szomszéd fejezetben értekezünk.)

Azt hiszem, nem járok messze az igazságtól, ha Dietrich Fischer-Dieskau buzgó, odaadó és szemléletformáló erejű Barak-alakítását egy szeplőtlen korszak emlékművének, katatón vezeklésnek, de egy nagycsaládos, nagy szomorúsággal magára maradt, tíz év kemény útkeresésével²¹⁹ újra révbeérő művész végtelen gyermekmissziójának is látom saját életművén belül.

²¹⁹ Az 1963-as haláleset után lényegében éppen tíz évvel ismeri meg Várady Júliát, a Kolozsvárról disszidált szopránt, akivel 39 esztendőt élnek le együtt, nagy harmóniában. A közbülső évtized viszont két tönkrement házasságot hozott, amelyekkel a művész még a bulvárlapok címdalaira is felkerült, akaratával szöges ellentétben.

4.6 Strauss: Arabella – Közérdekű szerelem

Richard Strauss 15 operáját még a nemzetközi zenei közvélemény is nehezen látja át, nemhogy valódi magyar recepcióról beszélhessünk²²⁰ – természetesen nem München, Drezda, Bécs vagy akárcsak a magyar határhoz igen közeli Graz szemszögéből állapítható meg ez, amely előbbi három „Strauss-ősváros” saját múltja iránti kötelességből is rendre előadja kevésbé ismert színpadi műveit ugyanúgy, míg utóbbi arra példa, hogy a német nyelvterület egésze is kifinomult érzékenységet mutat a nem könnyű muzsikát fogalmazó, ám német nyelven alkotó mester művei iránt.

Richard Strauss, a komponista – akinek családneve értelemzavaró módon azonos alakú a keringőkirály Strausséval²²¹, ráadásul kortársak és azonos környék lakói is voltak jó darabig – az utolsó világhíres all round zeneszerző, aki tehát minden műfajban sikeres: szimfonikus zenét, kamaraművet és egyházi kórust éppúgy ír, mint versenyművet, szólódarabot vagy balettzenét. És operát, amelyek közül legalább 5 a nemzetközi törzsanyagának is része lett – ez utoljára Giacomo Puccininek sikerült, épp Strausszal szinkronban, azóta senkinek²²². Mozarthoz való vonzódása közismert, és a széles horizontú kompozíciós tevékenység is

²²⁰ Budapesti színpadi bemutatók dátumai, sorozatban játszott színpadi előadások száma az Operában 2021 végéig: *Salome* (1912. XII. 19. – 250 db), *A rózsalovag* (1911. május 21. – 261 db), *Elektra* (1910. március 11. – 67 db), *Ariadne Naxosban* (1919. április 19. – 39 db), *Az árnyék nélküli asszony* (2014. május. 10. – 11 db), *Arabella* (1934. december 28. – 19 db).

²²¹ Pár szót egy csokornyai névről (csokor = Strauss): ifj. Johann Strauss édesapja is kedvelt zeneszerző a maga idejében, s bár korán meghalt, utána maradt komplett zenekara és a *Radetzky-induló* múlhatatlan sikere is. Richard Strauss apja, Franz Joseph Strauss egy generációval fiatalabbként, de a kortársa volt idősb Johannak, kiváló kürtjátékos, bár egymást nem ismerték. Ugyanakkor ifjabb Johann Straussnak, akinek egyébként ugyanilyen néven (legifjabb Johann Strauss) a fia is zeneszerző volt, még a – harmadik – feleségét is Straussnak hívták. S hogy a német, különösen pedig a Bécs-München tengelyen a XIX. században kialakult rengeteg névrokonságot illusztráljuk: Richard Strauss édesapjának neve konkrétan, két keresztnévvel együtt is azonos a bajor keresztény nagypárt, a CSU későbbi ikonikus politikusáéval: őt is Franz Josef (sic!) Straussnak hívták.

²²² Strauss népszerűvé vált operái (*A rózsalovag*, *Salome*, *Elektra*, *Ariadne Naxos szigetén*, *Az árnyék nélküli asszony*) ugyanakkor írónak, amikor Puccini életműve, 12 operája keletkezik, közülük 9 (*Bohémélet*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Triptichon*, *Pillangókisasszony*, *A nyugat lánya*, *Turandot*) vált a világrepertoár részévé. Inkább tehát úgy igaz a mondat, hogy száz évvel ezelőtt, a XX. század első harmadának végén a zenei köznyelv úgy megváltozott (II. bécsi iskola elveinek elharapózása és a dzsessz, gospel, tánczene térfoglalása), hogy az elhunyt Puccini és az élete utolsó harmadára forduló Strauss után már nem volt lehetősége klasszikus komponistának ekkora közönségsikereket aratni.

mintha a minta iránti elkötelezettséget jelképezné, számos egyéb zenei utalás, formai főhajtás mellett.²²³

Ha nem is az alaprepertoár része, de minden, a kívánt méretnek megfelelő, tehát szükséges zenei-énekesi kapacitással bíró operaház előbb-utóbb bemutatja *Az árnyék nélküli asszonyt*, ám már a Guntram az operai életmű legelejéről, vagy a végén álló darabok, a *Danae szerelme* vagy *A béke napja* nem váltak népszerűvé, játszottá. És hiába állapította meg tényszerűen Kocsis Zoltán, hogy „*A hallgatag asszony* szövegkönyve a legjobb vígoperai librettó a *Figaro* óta”, a Strauss művön magán e vívmány sem segít. Azért említem ezen példákat, mert az *Arabella* című lírai komédia is a periférián maradt Strauss-operák egyike, virít rajta a *Rózsalovag*-utánérzés zeneesztétikai billoga, és mégis, a minőség rendíthetetlen híve, Dietrich Fischer-Dieskau oly személyes elkötelezettséggel éneklő bő negyedszázadon át, 1958 és 1987 között, mintha legalábbis kifejezetten rajta múlna e darabnak a behúzása a törzsrepertoárba. És nemcsak elkötelezett, jól is érzi magát a műben, a bariton főszereplő figurájában. Ahogy egy francia kritikus barátja, Claude Rostand fogalmazza meg Fischer-Dieskauról Mandryka-alakítása kapcsán:

Önnel kapcsolatban nem lehet eldönteni, melyik nagyobb benne: a színész vagy az énekes? Valószínűleg mindkettő, egyenlő mértékben. Ön tényleg totális művész!²²⁴

Ami pedig az *Arabella* mint operaritkaság helyzetét illeti, a hallgató valóban kénytelen néha úgy érezni, hogy e mű túlélése kifejezetten Fischer-Dieskaun áll vagy bukik. És így is van – mármint, hogy ő érezheti így, bár nem pontosan ez az objektív helyzet a világban²²⁵. De utánakapott már ő más veszett fejsze nyelének is, gondoljunk csak a szalonokból kikopott dalestek műfajának újralesztésére és 45 esztendőn át történő életben tartására, és ugyanilyen entuziazmus munkál benne, amikor Henzét vagy Reimannt inspirálja majd, és alkotásaikat haláláig fáradhatatlanul népszerűsíti. Viszont az *Arabella* egyrészt valóban visszaidézi hangulatában és könnyed témaválasztásban *A rózsalovag* bécsiségét, ugyanakkor minőségi

²²³ Emlékeztet, hogy *A rózsalovag* nemcsak dramaturgiai pontokon, de Octavian nadrágszerepeltetésével és néhány társas megszólalásával gyakorlatilag direkt hangulati illeszkedést mutat a *Figaro lakodalmához*, illetve abban Cherubino szerepéhez.

²²⁴ Kenneth S. Whitton: *The Mastersinger* (New York, Holmes & Meier Publishers, 1981) 181. old.

²²⁵ Híres baritonok, akik szintén énekelték Mandryka szerepét, felvételeik elérhetőek: Hans Hotter, Josef Hermann, Paul Schoeffler, Josef Metternich, George London, Eberhard Wächter, Bernd Weikl, Franz Grundheber, Thomas Hampson – és karmesterek: Karl Böhm, Solti György (többször is), Lovro von Matatic, Josef Keilberth (Fischer-Dieskau előtt is), Clemens Krauss, Rudolf Kempe. Hogy mégis igaza lehet Fischer-Dieskaunak, azt az a tény szemlélteti, hogy utoljára még Solti vette fel a művet lemezre Kiri Te Kanawával 1987-ben – a nagy bariton aktivitásának utolsó periódusa idején –, az azóta eltelt 34 esztendőben nem készült nemzetközi terjesztésű felvétele az *Arabellának*.

Hoffmannstahl-szöveg ez is, és számos olyan részlete van a konverzációs stílus szigetein, a valahai zárt számok maradványain, a lírai kiöblösödésekben, amely nemcsak szép vagy imponáló, de mély és döbbenetes is. (Jelen sorok írója *A rózsalovag* népszerűségét személyesen legalább annyira nem érti, mint az *Arabella* meglehetősen mellőzését, sőt, utóbbit nem halvány utánnyomásnak, sokkal inkább az előbbi fejlettebb kiadásának véli.)

Természetesen a német nyelvterület itt is más viszonyokat eredményez: ha ma a nagy streamszoftverek oldalain a keresést lefuttatjuk, legalább 8 olyan lemez-, de inkább előadásfelvételt találunk és hallgathatunk meg azonnal, amely az *Arabella* c. Strauss-operából készült még 1958 előtt, amikor tehát Fischer-Dieskau a számára első, salzburgi produkcióra szerződött. A század közepő harmadának illusztris baritonistái éneklik ezeken Mandrykát, a délszláv dzsentrit, a nagyhangú, nagypénzű és nagyszívű embert, akinek a legváratlanabb (zenei) pillanatokban lágyul el a lelke – vagy támad kedve sztorizni, természetesen azt is nagy szenvedéllyel teszi. A szólam maga is ilyen: szándékosan és ezért megterhelően végletes, hatalmas fel-le hangközugrásokkal, pianissimo és subito forte állásokkal ékes, hadaró és cantabile megpróbáltatásokkal gazdagon tűzdelt, s mint ilyen, érthető módon vonzó a baritonok számára, akiknek nemhogy hősszerelmes, de pozitív figura vagy vígoperai tennivaló is alig-alig jut osztályrészül, nemhogy oly gyönyörűséges zenék, amelyeket a rafinált Strauss a Waldner-duettbe, vagy a báli jelenetbe és a szerelmi kettősbe készít. Illetve bekészít.

Mert Strauss maga számos alkalommal hunyorította el hosszú élete során azt a cinikus esztétikájú gondolatot, miszerint „adni kell valamit a cselédlányoknak is, hadd törölgessék ők is a szemüket”, de attól tartok, ennek komolyan nem vétele része a játéknak, amelyet a zseniális mester a világgal űz egész hosszú pályája alatt, az *Imígyen szóla Zarathustra* korai szimfonikus költeményének fura hangulatváltozásaitól kezdve a *Morgen!* vagy a *Zueignung* c. zongorás dalok tömény konszonanciáján át akár *A hallgatag asszony* Sir Morosus-monológjáig. „Doch wie schön ist die Musik” – énekelteti el vele, és mintha egy életen át a kiszámított progresszió és az adagolt szépség vegyítése érdekelné. És ettől még az invenció ugyanúgy istenáldotta, mert oly nemes alapanyagokból oly nemes hozzáadott értéket állít elő, amelyekből három zeneszerzői életút is összeállhatna: a két végleté, meg az, amely végül sajátjává lett.

Dietrich Fischer-Dieskau 1958-es első randevúja a szereppel tehát a Salzburger Ünnepi Játékok idejére esik, első teljes előadás-felvétele is innen való (a müncheni Orfeo adta ki ötven évvel később CD-n). A második teljes élő adás már müncheni, szintén Josef Keilberth dirigálja 1960-ban, és televíziós szalag őrizte meg. Majd ugyanitt készül egy további élő

előadásfelvétel 1963-ban is ugyanezen karmesterrel (erre alapul majd a Deutsche Grammophon bakelit kiadványa), de Münchenben vesznek fel egy 1977-es előadást is, ekkor már Várady Júliával a címszerepben (kalózfelvételen jelent meg). Ugyanő énekli Arabellát az utolsó teljes lemezen, amely viszont elhozza Fischer-Dieskau számára az első stúdiófelvétel lehetőségét is e darab kapcsán, 1981-ben, az Orfeo jelentette meg, az LP korszak végén. (E két utóbbi projekt Wolfgang Sawallisch pálcája alatt zajlik.) Az öt teljes kiadás mellett létezik hat, azaz 6 db kiadatlan, illetve magánarchívumban őrzött felvétel is, ezekhez nem férhettem oda. Nyilvánosan még két további részlet érhető el: egy philadelphiai (1971) és egy müncheni (1987) gálán rögzített szerelmi kettős, Anneliese Rothenbergerrel, illetve Várady Júliával a szoprán szólamban, utóbbi televíziós felvétel, és „természetesen” Sawallisch dirigál.

Szemléletes tehát, hogy Fischer-Dieskaunak ezt a kedvenc operáját is mindössze két karmester irányításával volt szerencséje évtizedeken át énekelni, két, általa is nagyra becsült német művésszel, akik közül az egyik, Wolfgang Sawallisch közeli barátjának mondható. Ugyanakkor a darabot a másik, a filozófiai munkák olvasásával magát elfoglaló Joseph Keilberth hozta közel Fischer-Dieskauhoz, akiről a bariton így emlékezik meg:

„Az én csodálatom a karmester Joseph Keilberth nyugalmát és megfontoltságát illette. Egykori prágai zenekarának muzsikusai újrarendeződtek mint 'Bamberger Sinfoniker', velük egészen haláláig kapcsolatban maradt. (...) Keilberth hajlott a szélesebb, megfontoltabb, németes időegységek felé. Furtwängler döntő pártfogását tudhatta magáénak. Utóbbi mesélte nekem, hogy Keilberth-et tartja a legjelentősebb fiatal karmesternek, azért is, mert képes rá, hogy a fokozásokat hatásosan építse fel. Nos, nekem úgy tűnt, Keilberth flegmatikusabban és sokkal kevésbé differenciáltan zenélt, mint Furtwängler, de emberileg lenyűgözte környezetét ez a nyugodt, látszólag folyamatosan töprengő koponya (kedvenc olvasmánya a német filozófusokból tevődött össze), akinek elnéző hozzáállása és tapasztalatokban gazdag múltja az énekesek számára abszolút elsőbbséget adott. Egyszer szóba került a 'Regie-Theater' (rendezői színház): egyből leintette az illetőt: 'Adjon nekem egy pár temperamentumos énekest meg egy jó díszlettervezőt, és négy vagy öt próbával talpra állítok önnek egy sikeres bemutatót!'

Nos, Joseph Keilberth nagyvonalú dirigálását megismerhetjük a hangfelvételekből, de láthatjuk is az 1960-as tévéadásból. Valóban egykedvűnek tűnő, de lendületes és inkább egyszerűsítő jellegű karmesteri munka ez, semmint a részletek kibontását részesítendő előnyben, s a színpad elsőbbségét mutatja, követő és inkább technikai attitűdre rendezkedik

be. A még mindig fiatalnak mondható Fischer-Dieskau robbanékony Mandryka a Keilberth-előadásokon, hozza az ellenállhatatlan, sőt majdnem agresszív dzsentrit, aki csodálnivaló ellenpontja az Igazit („der Richtige”) egyre csak váró, majd benne megpillantó Arabella csorduló-szemlélődő lírájának. Ha nem volna a szerelmi kettős pianissimo összeolvadása és az a néhány halk kantilénás szakasz elszórva a délszláv földesúr egyéb nagyjeleneteiben, azt hihetnénk, hogy sem a partitúra, sem az előadás maga nem képes e két egymáshoz nem illő embert hitelesen összeboronálni. De Fischer-Dieskau valóban oboa-szerű teljes funkciós pianója, törésmentes falzett átmenetei mindig esélyt adnak rá, hogy ott zeng benne az a húr is, amelyet Arabella egyedül képes pendíteni: a lírai szemlélődés, a gyerekek megmaradt mesevilági lét szopránhangja.

Az Arbellák a Keilberth-előadásokban mindig egyetlen hölgyet jelentenek, az olasz születésű, de karrierje csúcsát éppen Németországban és éppen Strauss-operákkal elérő Lisa della Casát. Modell szépségű, igazán finom hölgy, aki, ha nem is bravúrosan, de valóban jó színvonalon képes elénekelni igényes és nehéz szólamát – egyetlen hátránya, hogy ugyanazt a guturális színt használja, amelyet emlegetett kortársai, Schwarzkopf, de Los Angeles, Seefried, Stader és a többiek. A „másik” Arabella Fischer-Dieskau oldalán negyedik felesége, Várady Júlia – senki mással nem éneklí Mandrykát, csak e két hölgygel és a két karmesterrel. Talán Várady tónusa sem ideális, mert egészen különös hangszín az övé. Ha például a Mirella Frenié tökéletesen gömbölyű és bársonyos, akkor a kolozsvári szopráné mezzo színű és élesebb, ám egyrészt így azonnal felismerhető, másfelől pedig töretlen három oktávban ténykedhet, és például a szerelmi kettős egyik megszólalásának végén, ahol a legendásan hosszú tartott hang után kellene puha magas H”-t intonálni, azt is megoldja, tehát a technikai tudás is megvan hozzá, és ez egyensúlyban tartja a teljesítményt. És nem mellékesen – hisz ez egy igazi, habár lírai primadonna-alakítás – a harmincöt esztendő Várady Júlia lélegzetelállítóan szép tud lenni a színpadon. Nem della Casa-i értelemben, mert ott egy kis híján pártában maradó, nemesi tartással vértezett hercegisasszonyát látni, itt viszont – az alapműhöz, a hoffmannstahli elképzeléshez sokkal hívebben – egy elszegényedő polgárcsalád tiszta és elragadó lányát szemlélhetjük. Egyetlen kivétele az összesen 10 Arabella-Mandryka kettősnek, amely tehát hozzáférhető, amikor nem della Casa és nem is Várady, hanem kettejük periódusa között, egy kósza amerikai út alkalmával Fischer-Dieskau rávehető a duettre a mű korábbi üde Zdenkájával, Anneliese Rothenbergerrel²²⁶.

²²⁶ A kivétel a karmester szempontjából is igaz, és a kettős dirigens számára is átmeneti a kor: az addigra már hírneves, ünnepest zongoraművész, Daniel Barenboim épp első lépéseit teszi a pulpitus irányába 1971-ben.

Ezen a philadelphiai gálahangversenyen valóban minden különleges: nem túlzás a bariton mindent egybevetve több, mint 50 esztendő pályafutását tekintve megállapítani azt, hogy két kezén meg tudja számolni, hány gálakoncerten lépett fel, ahol tehát megjelenése valamilyen rövid idejű betétként, és nem teljes mű koherens előadójaként értelmezhető.

Azonban az amerikai utak mindig kivételesek voltak, ilyenkor a Fischer-Dieskau számára nyűgnek érzett transzatlanti repülés miatt mindenféle kötelezettséget célszerű volt egymás köré csoportosítani a hű titkárának, Dieter Warnecknek. A szél sodorja össze tehát a két német énekest is a keleti part eme metropoliszában, amelynek zenekarát a magyar Ormándy Jenő tette fel a világtérképre – ezt az együttest dirigálja ezen az estén az argentin születésű zsidó zseni, Daniel Barenboim. Rothenberger Arabellája csengő és friss, de szubrett lévén adós marad a matéria magvasságával, amely tehát súlyt adna a szólamnak, és – természetesen zenei kontextus esetén – megkülönböztetné a nővért „öccsétől”²²⁷. Fischer-Dieskau intelligens partnerként a könnyűsúlyú éneklésre több lírával reagál akkor, amikor teheti, és a tempót is két fokozattal menősebbre veszik ugyanezen okból – de erre nem mindig van mód. Ilyen pillanat például a kettős első Mandryka-belépése: itt a bariton egész egyszerűen elsodorja pehelysúlyú partnerét. Amúgy is egy ajtó mögé zárt tornádó ez az operai alak, ha tehát mód nyílik, betör és mindent felforgat, de jelen esetben arra a problémára is rámutat, ami miatt az alaphangfajokon belüli specializáció nemcsak törvényszerű volt, de annak alkalmazása is az volna: egy koloratúr szoprán az Arabellában a második felvonás Fiákermilli-bravúrijai közepette találhatja meg önmagát, a lírai szoprán pedig Zdenka alakjában, ugyanakkor Arabella spinto kell legyen, különben tényleg úgy pörgi le a színpadról „az igazi”, hogy a darab egyensúlya felborul.

Ami – elhagyva a gála-duettet – Fischer-Dieskau teljes előadásainak többé-kevésbé konstans Mandryka-éneklését illeti, azt körbejárhatjuk a többi pályatárs rövid jellemzésével is, mintegy inverz képet adva arról, hozzá képest mások másképp adták-e elő ezt a robusztus szerepet? A harmincas évektől – a mű ősbemutatójától – önmagát formáló hagyomány tőről metszett hősbariton szólamnak láttatta a horvát földesúrét. Hans Hotter és a többiek egyenesen bassziális hanggal is nekimentek, s attól természetesen a nehezebb kantilénás, mert terebélyesedő és a top magasságok felé szélesen vezetett szerep lüktetése éppen gyorsulni látszott a szükséges faltól-falig formálás, a zenei kiömlések helyett, s a beírt pianók is feláldoztattak a lendületes, de gyakran menekülőre vett fortissimok oltárán. Az így

²²⁷ A Hoffmanstahl-librettó szerint annyira kifogyott a Waldner-família a pénzből – hála a kedves papa kártyaszenvédélyének –, hogy már sem a hotelszámláit, sem pedig a kisebbik lány saját neme szerinti nevelését és kiházását nem tudja fizetni. Így unortodox módon úgy tesznek, mintha Zdenka „Zdenko” lenne, és elég komoly vakhittel a szépséges Arabella férjhez adása kapcsán remélnék változást anyagi értelemben is.

végrehajtott leánykérés több esetben már-már követelőzésnek tűnik, a csúcshangok pedig nem a vágy tetőpontját rajzolják meg, inkább valamiféle harci kiáltást. Ugyanakkor a nyolcvanas évek közepén készült – máig utolsó – stúdiófelvétel Franz Grundheberrel olyannyira kilúgozott Mandrykát mutat, hogy annak robbanékonyságából semmi sem marad, csak szépelgés, egy szalon közepén végrehajtott finom dalestecske.

Külön megjegyzendő, hogy itt Solti György a karmester, aki – ugyancsak egyetlenként – élő előadásokon, egyetlen sorozat alkalmával, de „saját” londoni operaházában²²⁸ dirigálhatja Fischer-Dieskau és della Casát, sőt, már korábban is vezényli német ösbölnyekkel az *Arabellát*, mégis képes húsz év elteltével egy efféle lirissimo olvasat megjelenését is támogatni. Franz Grundheber is ultrakönnyű Arabellát kap a lemeztársaság és a Royal Opera metszetében évtizedeket töltő népszerű művésznő, Kiri Te Kanawa személye által. Ő különben nagyon igyekszik, stílusban sikeresen, szövegben kevésbé, de hát a maori származás gyakorlatilag semmitől sem eshet távolabb, mint a bécsi német dialektustól. Grundheber is páncélos lovag ebben a rugalmas szólamban, amelynek magas frázisait csillogó hősbaritonnal megoldja ugyan, de az ívek kifulladásnak, a robbanékonny-elasztikus hangadás hiánya a Strauss-hoz oly illő gumimozgást lehetetlenné teszi, a leglíraibb sorokat pedig egyszerűen markírozza, a hangmérnök pedig hátrakeveri, a szexttel lejjebb szépen pianozó Te Kanawa alá-mögé.

Nos, Fischer-Dieskau nemcsak az 1958-63-as korai periódusban, de még az 1977-es élő előadásban is lenyűgözően tudja mindazt, amit a felsorolt többiek komplexen nem, csak elemeiben képesek nyújtani. Akár derülhetnénk is rajta – elvégre lírai komédia a műfai meghatározás –, ahogy a „már 14 hete” e találkozásra váró Mandryka lerohanja előbb a lány apját, majd a bálon magát Arabellát is. Ha a filmek egyjelenetes vagy nota bene a *Bohémélet* kétáriányi szerelemgyulladásán élcélődni szoktunk, mit tehetnénk azzal a szerelmi kettőssel, amely 6 azaz hat perc alatt visz el minket a házasságig – a meghatott prímsszóló után Arabella már arra kéri frissen megismert vőlegényét, hogy engedje most elbúcsúzni őt a leánykorától.

Igaz, megelőzi mindkettőt egy-egy pillantás, amely sem kölcsönös nem volt, sem semmilyen információ nem tapadt hozzá, nemhogy szót válthattak volna. De Hoffmannstahlék happy meséjében az első látásra szerelem felülmúlhatatlanul boldog toposza a lényeg, két egymásnak rendelt ember bár kései, mégis idilli találkozása, amelyet alig-alig sikerül sikerült momentumokkal megzavarni, nehogy már a második felvonás végén hosszú csókkal érjen véget. Jóllehet, e tanulmány nem a magánélet boncolgatása miatt születik, ha a

²²⁸ Solti György 1961 őszétől tíz éven át a londoni Royal Opera (Covent Garden) főzeneigazgatójaként működött, exkluzív Decca-szerződése és számos más megbízatása mellett – pl. a chicagói zenekar igazgatása.

fókuszba vont művész életútját és abban a választott és abszolvált szerepeket mint benső legfeltűnőbbben interpretálódó kivetülését is bemutatni kívánjuk, nem hallgathatjuk el az *Arabella* döbbenetes, a másik Strauss-opusz, *Az árnyék nélküli asszony* egybeeséseit idéző érintettségét.

Nem lehet ugyanis megindultság nélkül hallgatni azokat a sorokat, amelyeket a báli jelenet azonos epizódjában, csak találkozásuk valóban első pillanataiban, az egykori operai recitativo után Strauss által formába öntött konverzációban énekel Mandryka az ő választottjának. A szöveg így hangzik, s elhihetjük, milyen nehéz lehetett ezeket a sorokat az 1965-ös²²⁹, éppen Solti által dirigált londoni előadássorozatban intonálni – és hallgatni is Lisa della Casának:

MANDRYKA

Volt már feleségem

Oly szép, egészen angyalszerű

Csak két évig maradhatott velem

Aztán a Jóisten gyorsan magához szólította

Túl fiatal voltam, és nem érdemeltem meg egy angyalt

(ford.: ÓSZ)

Ettől a mély vallomástól még a szerepbéli *Arabella* is zavarba jön, nemhogy a művészi környezet vagy maga az énekes, aki rendellenes, de legalábbis a produkció ellen ható módon saját életét teszi a színpadra. (Tudjuk, ha másból nem, a *Bajazzókból*, hogy ez az egybeesés mindig súlyos lelki problémák forrása.) Felvételek abból a periódusból nem állnak rendelkezésre, amikor a seb friss lehetett Fischer-Dieskau számára, de naptárából kitűnik, hogy valóban számos alkalommal kellett felöltenie magára Mandryka jelmezét és alakját azidőtájt is. Az viszont biztos, hogy ezt a szakaszt mindig megkülönböztetett gyönyörűséggel énekli, mégis megkülönböztethetetlenül, mert a tragikus halálesetig a művészi ábrázolás parancsa, utána pedig ugyanez és a személyes érintettség árnyalja még finomabbra az idézett szavakat. A lány tónus az utolsó *Arabella*-előadásig megrmarad, az erőteljes megszólalások azonban változnak az idővel és Fischer-Dieskau hangjának változásával. Az tényleg utolsó alkalommal, amikor a teljes szólamot elénekelte, Walter Berryvel mint Wakdner gróf fognak a belépő jelentbe. 56 éves ekkor, a lemezfelvétel idején a bariton, és mi tagadás, leginkább olyan, mntha két öregúr kezdene beszélgetésbe valamiféle

²²⁹ 1963 decemberében hunyt el Fischer-Dieskau első felesége volt Irmgard Poppen, tehát két évvel később járunk.

unokahúgocskára kiházasításáról. A Wolfgang Sawallisch-vezényelte zenekar a stúdióban borítja a papírformát, a három évvel korábbi élő előadási felvételhez képest nem lassabb, nyugodtabb, tisztább, hanem épp ellenkezőleg: gyorsabb, egzaltáltabb és maszatosabb zenei anyag hallik, s ennek egyik oka bizonyára az idősödő énekes levegőinek rövidülése.

Ez a fogyatkozás nem feltétlen fiziológiás deformáció, lehet egyfajta énektechnikai elváltozás következmény, itt alighanem erről van szó. A kirobbanó frázisok és ariosók ezen az utolsó lemezen még nagyobb detonálnak, így viszont sokkal több levegőt, vivőanyagot igényelnek, így kevesebb ideig tart ki a levegőoszlop, ez tiszta sor. (Amely túlobbantás pedig leginkább a magasságok elnehezülése miatt adódhat, amely természetes velejárója az énekesi hangszervek korosodásának, vastagodásának.)

Ugyanakkor – és összegzésképp – fontos és az egész Fischer-Dieskau-i életmű *Arabella*-szelete kapcsán folyamatosan érvényes megállapításokra jutni, kivételesen tegyük ezt tételekbe szedve, számozva:

1. Az *Arabella* c. Strauss-opusz a XX. század második felében felkerült a nagy törzsrepertoár szélére, amely 300 év addigi operatörténeti szítálás után igazán nagy dolog, s ebben Fischer-Dieskau-nak, az adott korszak legnagyobb és legtöbbet éneklő Mandrykájának szerepe megkerülhetetlen.
2. Dietrich Fischer-Dieskau énekesi életművében ez a darab megtalálta a maga rendkívül fontos helyét: a hősi hangütéssel, de lirizálva elfűjt baritonszerep, amely viszont boldog véghez visz, és közben vidámságra is számos lehetőséget kínál – még úgy is, hogy közel kétméteres termetével, legalább „ugyanekkora” intellektusával nem éppen ideális Mandryka a színpadon, hisz nem elég fordulékony, harmonikus mozgású.
3. Várady Júliára találva újabb lobot vethetett az ötvenes évei küszöbére érkezett énekes *Arabella* iránti szenvedélye, s a kései szerelemmel kéz a kézben járó vágy a közös éneklések iránt, amelyeknek a legjobb, leggyümölcsözőbb és szakmai értelemben is legértékesebb műve lett több évnyi *Arabella*-előadás sorozata.

Közérdekű lett tehát az *Arabella*-opusz felkarolása, és ehhez mintegy epilógusul bárki által megtekinthető egy olyan felvételt a szerelmi kettősből, amely 1987-ben készült egy karitatív gálaesten, amelynek 1992-es kiadása majd a végleges búcsút jelenti Fischer-Dieskau számára a színpadtól. Természetesen Münchenben vannak, természetesen a Bajor Állami

Operában, és természetesen Wolfgang Sawallisch vezényli az intézmény zenekarát. És Várady Júlia lép ki magenta nagyruhában, férje szmokingban áll mögötte, kettejük között másfél fejnyi magasságkülönbség – mert, hogy tévéfelvételtől beszélünk. A szoprán megnyugtató biztonsággal énekel, a már többször vizsgált, ominózus hosszú frázist is professzionálisan, egy apró, szinte trükkös levegővétellel oldja meg, miután csengő, tiszta és diadalmas H-t intonál. Arbellájának hangja öntudatos, váradsan mellezett voce, a kissé már reszketeg, immár hatvan feletti baritonból pedig megint az exponált helyen tör elő legeslegutoljára Mandryka, fiatalnak is díszére való fedett, nagy erejű magasságokkal. A szextmenetben megfogalmazott jelenetfinálé tökéletesen összesimult párt mutat, akiknek lírába omló kettőse, majd szerény, bensőséges meghajlása az elhaló hegedűk után intim ünneplésig forrósítja a terem hangulatát.

Ez a pillanat valóban lezár egy személyesen és interpretációtörténetileg is egyedülálló periódust: a saját életében az operát nem a legmagasabb polcra helyező, ennek és sajátos hanggi adottságának dacára mégis jelentős operaénekes, Dietrich Fischer-Dieskau ekkor már évek óta nem énekel közönség előtt operát – és immár soha nem is fog²³⁰.

²³⁰ 1987-ben még egy további koncerten hangzik fel opera Fischer-Dieskauval: Harnoncourt *Fidelio*-produkciója, ám ez dátumilag megelőzi a Strauss-gálát. A leges-legeslegutolsó operaéneklés – még ha koncerten is – majd utólag búcsúnak konferált hangversenyén hangzik majd el (*Così fan tutte*, I. felv., Finale; *Falstaff*, Becsületmonológ, Zárófűga).

5. Összegzés

Dietrich Fischer-Dieskau élete és működése a zenetörténet vokális fejezetének egyik mérföldköve. Sokszínű, a művészet és a muzsika különböző részterületein dokumentálható működései közül jelen dolgozatomban operai tevékenysége állt fókuszban. A nem tipikusan operai kaliberű hanggal született Fischer-Dieskau strukturált és folyamatosan bővített tudásával, artisztikus szemléletének horizontális voltával, önismeretével és igen, néha önmaga lehetőségeinek félreismerésével is segített kitaposni más énekesek számára az utat egy-egy szerep birtokba vételéhez.

Ő maga is különös sorokkal tudatja: egy-egy alkotó élete, lényének lényege néha művészetén keresztül jobban és eredményesebben megragadható, mint életrajza által. Szó szerint így fogalmaz:

Pályafutásom során (...) az a benyomásom támadt, hogy a dalok által pontosabban követhető a szerző élete, sok szempontból többet mondanak, mint életrajzi adatok pusztá felsorolása. A dalokban döntő fontosságú élethelyzetek tükröződnek, ami olykor közvetlenül is bizonyítható.²³¹

Az előadóművész, aki – szerencsés esetben – megválogathatja saját útját és repertoárját is, ugyancsak feltárja önnön lelkét és életét csakúgy, mint a művek partitúrába foglalója, tehát az alkotó. Munkám során bemutattam, néha mennyire ott ólalkodik az élet, néha a jövő is az operaházakban színrevitt darabok körül... Előadóművész és elemzőművész is egyben.

²³¹ Dietrich Fischer-Dieskau: *Johannes Brahms – Élet és dalok* (Berlin, Propyläen Verlag, 2006) 11. old.

Dietrich Fischer-Dieskau elemző-kutató előadásaiival nem pusztán közönsége számára okozott élményt, hanem legalább olyan lényeges a szekunder hatás is, amellyel lemezfelvételeinek és élő előadásainak révén a szerepek elemzésével, az írott kotta és járulékos jelzetek pontos visszaadásával, az ejtett szöveg kidolgozásával, az adott stílusjegyek alkalmazásával, a hangadás technikájának magas szintjével és a színészi játék sallangmentes voltával hatást gyakorolt saját kortársaira és a következő nemzedékek énekeseire, karmestereire, rendezőire is.

E szempontból vizsgálva Dietrich Fischer-Dieskau művészetét, annak oktatói jellege válik elsődlegessé, és a kései videófelveletek, amelyek pl. egy többrészes ária lelki mozgatórugóit feltárják, de a zenei hangsúlyokat, agogikákat és díszítéseket is figyelemmel kezelik, mintaszerűen párosíthatók azokhoz a korábbi bejátszásokhoz, amelyeket ereje teljében, színpadon vagy lemeztúdióban produkált. Ily módon az a ritka egyensúly tapasztalható, amely úgy képes a tudás teljes átadására, hogy az elmélet és gyakorlat világszínvonalú bemutatását egyszerre jelenti.

Fischer-Dieskau életútja nem pusztán a cantus doctus alakját jeleníti meg, hisz háttérismeretei, könyveket megtölteni képes tapasztalatai sosem itatták át papírral élő művészetét – ahogy professzori alapállása sem távolságtartó, hanem a csak a legnagyobbakra jellemző közvetlen, problémaorientált pozíció. Ha e dolgozat fejezetei képesek voltak felidézni egy nagyhatású, a dalműfaj kapcsán iskola(újra-)teremtő, az operaéneklés terén pedig a mélyfűrészig kutatni hajlandó művész kontúráját, akkor talán nem kezdtem hozzá hiába.

Nem állom meg, hogy ide ne idézzem végül azt a levelet, amelyben barátaival tudatta visszavonulását. Nem búcsúkörrúttal vagy hangversennyel koronázta pályáját, nem hirdették öles plakátok az eseményt, nem kapott extra gázsit érte a felhajtott jegyek árából. A döntés egy szilveszteri jótékonysági gála – éppenséggel barátja, Sawallisch Münchentől elköszönő – estéjén, ott, a színpadon, a *Falstaff* – tehát a nagy kedvenc Verdi utolsó operájának – zárófűgáját énekelve született meg benne. Mesteri, mint egész élete. Íme:

Az igazság szomorú pillanata eljött: a mai naptól nem lépek fel többet, töröltettem minden nyilvános hangversenymet és lemezfelvételi lehetőségemet. Képzelteti, mennyire nem egyszerű egy ilyen döntést meghozni, de 45 évnyi folyamatos munka után megengedem magamnak ezt a kategorikus lépést.²³²

²³² Bruno Monsaingeon: *Dietrich Fischer-Dieskau Edition* (Toronti, Ideale Audience, 2013) 21. old.

Dietrich Fischer-Dieskau példa és inspiráció nemcsak ma, halála után épp tíz évvel, de gigantikus audiovizuális öröksége révén mindaddig taníthatja a jövő muzsikusait, amíg csak áram, kotta, színház, közönség és igényesség létezik.

Ókovács Szilveszter

2022. április 22.

6. Bibliográfia

1. Büning, Eleonora: Dietrich Fischer-Dieskau – Musik im Gespräch (Berlin, Ulstein Buchverlage, 2005)
2. Bühning, Eleonore: Lesen und hören (Hamburg, Zeitverlag, 2005)
3. Fischer-Dieskau, Dietrich: Goethe als Intendant (München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 2006)
4. Fischer-Dieskau, Dietrich: Reiseskizzen (Várady Júlia, 1995)
5. Fischer-Dieskau, Dietrich: Johannes Brahms – Élet és dalok (Berlin, Propyläen Verlag, 2006)
6. Fischer-Dieskau: Jupiter und ich (Berlin, University Press, 2009)
7. Fischer-Dieskau, Dietrich: Reverberations (Fromm International Publishing Corporation, New York, 1989.)
8. Fischer-Dieskau, Dietrich: Texte deutscher Lieder (München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1968)
9. Fischer-Dieskau, Dietrich: Wagner und Nietzsche (Stuttgart, DVA, 1974)
10. Fischer-Dieskau, Dietrich: A Schubert-dalok nyomában (ford.: Tandori Dezső, Budapest, Gondolat, 1975)
11. Gratzner, Wolfgang: Dietrich Fischer-Dieskau (Freiburg, Rombach Verlag, 2012)
12. Herzfeld, Friedrich: Dietrich Fischer-Dieskau (Berlin, Rembrandt Verlag, 1958)
13. Höcker, Karla: Statt eines Lebenslaufes (Berlin, Rembrandt Verlag, 1961)
14. Monsaingeon, Bruno: Autumn Journey (portréfilm, 1993)

15. Monsaingeon, Bruno: Dietrich Fischer-Dieskau Edition (Toronto, Ideale Audience, 2013)
16. Moore, Gerald: Am I Too Loud? (London, Hamish Hamilton, 1963)
17. Neunzig, Hans A.: Dietrich Fischer-Dieskau. Eine Biographie. (Stuttgart, DVA, 1995)
18. Neunzig, Hans A.: Dietrich Fischer-Dieskau – Ein Leben in Bilder (Berlin, Henschel Verlag, 2005)
19. Oehlmann, Werner: Singender Darsteller der Opernbühne (Berlin, Rembrandt Verlag, 1961)
20. Whitton, Kenneth S.: Fischer-Dieskau, Mastersinger (New York, Holms & Meier, 1981)
21. Wolf, Monika: The Discography of Dietrich Fischer-Dieskau (Norderstedt, Books on demand, 2005)
22. Wolf, Monika: The Recordings of Dietrich Fischer-Dieskau (Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 2000)

7. Függelék

7.1 Fischer-Dieskau operafelvételei a szerepek kronológiája szerint (1948-1997)

(jelmagyarázat:* olyan mű, amelynek színpadi megvalósításában nem vett részt, tehát kizárólag hangversenyen, rádióadásban vagy lemezen énekelt)

1. *Borris: Hierotas és Gerline** (Hierotas, **1948**, rádiófelvétel, Karl Ristenpart)
2. *Mozart: Bastien és Bastienne** (Colas, **1948**, rádiófelvétel, Karl Ristenpart)
3. *Verdi: Don Carlos* (Posa márkí, **1948**-1982, 17 előadás + stúdiólemez, Solti György, 1965 + stúdiókeresztmetszet, Giuseppe Patané, 1973, németül + ária stúdiólemezen, Alberto Erede, 1959 + duett stúdiólemezen, Jesus Lopez-Coboz, 1982 + élő lemez, Fricsey Ferenc, 1948 + élő televíziós felvétel, Wolfgang Sawallisch, 1965, németül)
4. *Wagner: Parsifal* (Amfortas, **1949**-1989, 14 előadás + 3 koncert + stúdiólemez, Solti György, 1971 + monológok stúdiólemezen, Rafael Kubelik, 1977 + élő lemez, Hans Knappertsbusch, 1955 + élő lemez, Hans Knappertsbusch, 1956)
5. *Beethoven: Fidelio* (Don Fernando, **1949**-1978, 9 előadás + stúdiólemez, Leonard Bernstein, 1978)

6. *Wagner: Tannhäuser* (Wolfram von Eschenbach, **1949**-1996, 29 előadás + stúdiólemez, Franz Konwitschny, 1960 + stúdiólemez, Otto Gerdes, 1968 + áriák stúdiólemezen, Wilhelm Schüchter, 1954 + szólamrészlet stúdiólemezen, 1996, Dietrich Fischer-Dieskau + élő lemez, Leopold Ludwig, 1949 + élő lemez, Joseph Keilberth, 1954 + élő lemez, André Cluytens, 1955 + élő lemez, Wolfgang Sawallisch, 1961)

7. *Gluck: Íphigeneia Aulisban** (Agamemnon, **1949**-1972, stúdiólemez, Kurt Eichhorn, 1972, németül + rádiófelvétel, Arthur Rother, 1951, németül)

8. *Puccini: Bohémélet** (Marcello, **1949**-1982, stúdiólemez, Alberto Erede, 1961, németül + stúdiókeresztmetszet, Wilhelm Schüchter, 1954, németül + kvartett stúdiólemezen, Schmidt, 1949, németül + duett stúdiólemezen, Jesus Lopez-Coboz, 1982)

9. *Liszt: Szent Erzsébet legendája* (Lajos örgróf, **1950**, 1 előadás)

10. *Gounod: Faust* (Valentin, **1950**-1973, 2 előadás, németül + stúdiókeresztmetszet, Giuseppe Patané, 1973, németül + ária stúdiólemezen, Fricsay Ferenc, 1961)

11. *Bizet: A gyöngyhalászok** (Zurga, **1950**-1982, rádiófelvétel, Arthur Rother, németül + ária stúdiólemezen, Fricsay Ferenc, 1961 + duett stúdiólemezen, Jesus Lopez-Coboz)

12. *Donizetti: Lammermoori Lucia** (Lord Ashton, **1950**, rádiófelvétel, Fricsay Ferenc)

13. *Mozart: Figaro lakodalma* (Almaviva gróf, **1951**-1991, 95 előadás + stúdiólemez, Fricsay Ferenc, 1960 + stúdiólemez, Karl Böhm, 1968 + stúdiólemez, Daniel Barenboim, 1976 + operafilm, Karl Böhm, 1975 + stúdiókeresztmetszet, Ferdinand Leitner, 1961, németül + stúdiólemezen áriaverzió, Reinhard Peters, 1969 + élő lemez, Karl Böhm, 1957 + élő televíziós közvetítés, Lorin Maazel, 1963 + élő lemezt, Karl Böhm, 1963 + élő részletek, Karl Böhm, 1958 + élő részletek, Karl Böhm, 1960 + élő részletek tévéfelvétele, Karl Böhm, 1956 + élő ária, Peter Schreier, 1991)

14. *Verdi: Falstaff** (Ford, **1951**, jelenet stúdiólemezen, Fricsay Ferenc, németül)

15. *Verdi: Az álarcosbál* (Renato, **1951**-1963, 5 előadás + stúdiókeresztmetszet, Giuseppe Patané, 1963, németül + áriák stúdiólemezen, Alberto Erede, 1959, olaszul + rádiófelvétel, Fritz Busch, 1951)
16. *Zillig: Troilus és Cressida* (Troilus, **1951**, 2 előadás)
17. *Strauss: Salome* (Jochanaan, **1952**-1971, 14 előadás + élő lemez, Karl Böhm, 1970 + élő lemez, Ferdinand Leitner, 1971)
18. *Wagner: Trisztán és Izolda** (Kurwenal, **1952**-1982, stúdiólemez, Wilhelm Furtwangler, 1952 + stúdiólemez, Carlos Kleiber, 1982)
19. *Strauss: Elektra* (Orestes, **1952**-1981, 1 előadás + stúdiólemez, Karl Böhm, 1960 + operafilm, Karl Böhm, 1981)
20. *Humperdinck: Királyi gyermekek** (Spielmann, **1952**-1984, rádiófelvétel, Richard Kraus, 1952)
21. *Pfitzner: Palestrina** (Morone, **1952**, rádiófelvétel, Richard Kraus)
22. *Mozart: Don Giovanni* (címszerep, **1953**-1967, 11 előadás + stúdiólemez, Fricsay Ferenc, 1958 + stúdiólemez, Karl Böhm, 1967 + stúdiókeresztmetszet németül, Hans Löwlein, 1963 + televíziós operaközvetítés németül, Fricsay Ferenc, 1961)
23. *Lortzing: Undine** (Kühleborn, **1953**, duett stúdiólemezen, Wilhelm Schüchter)
24. *Puccini: Pillangókisasszony** (Sharpless, **1954**, stúdiókeresztmetszet, Wilhelm Schüchter)
25. *Wagner: Lohengrin* (A király hirdetője, **1954**-1985, 7 előadás + stúdiólemez, Solti György + élő lemez, Eugen Jochum, 1954a + élő lemez, Eugen Jochum, 1954b)
26. *Busoni: Doktor Faust** (címszerep, **1954**-1969, 8 előadás + stúdiólemez, Ferdinand Leitner, 1969 + élő rövidített verziólemez, Sir Adrian Boult, 1959)
27. *Lortzing: A vadorzó** (von Eberbach gróf, **1955**, ária stúdiólemezen, Wilhelm Schüchter)

28. *Lortzing: Cár és ács** (Péter cár, **1955**-1966, stúdiókeresztmetszet, Hans Gierster, 1966 + ária stúdiólemezen, Wilhelms Schüchter, 1955)
29. *Nicolai: A windsori víg nők** (Fluth, **1955**, stúdiólemezen duett, Wilhelm Schüchter)
30. *Verdi: A szicíliai vecsernye** (Montfort, **1955**-1982, rádiófelvétel, Mario Rossi, 1955 + ária stúdiólemezen, Alberto Erede, 1959 + duett stúdiólemezen, Jesus Lopez-Coboz)
31. *Mozart: A varázsfuvola** (Papageno, **1955**-1964, stúdiólemez, Fricssay Ferenc, 1955 + stúdiólemez, Karl Böhm, 1964)
32. *Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok* (Kothner, **1956**, 3 előadás + élő lemez, André Cluytens, 1956)
33. *Rossini: Tell Vilmos** (címszerep **1956**-1961, élő lemez, Mario Rossi, 1956 + ária stúdiólemezen, Fricssay Ferenc, 1961)
34. *Gluck: Orfeusz és Euridike** (Orfeusz, **1956**-1967, stúdiólemez, Fricssay Ferenc, 1956, németül + stúdiólemez, Karl Richter, 1967, olaszul + élő lemez, Ferdinand Leitner, 1964, olaszul + élő lemez, Ionel Perlea, 1967, olaszul)
35. *Strauss: Capriccio** (Gróf, **1956**, stúdiólemez, Wolfgang Sawallisch)
36. *Verdi: Falstaff*²³³ (címszerep, **1957**-1976, 59 előadás + stúdiólemez, Leonard Bernstein, 1966 + stúdiómonológok, Alberto Erede, 1959 + élő lemez, Leonard Bernstein, 1966 + élő televíziós közvetítés, Lorin Maazel, 1970 + élő monológ és fuga televíziós felvétele, Wolfgang Sawallisch, 1992)
37. *Beethoven: Fidelio*^{*234} (Pizarro, **1958**-1987, 3 koncert + stúdiólemez, Fricssay Ferenc, 1958)
38. *Strauss: Arabella* (Mandryka, **1958**-1978, 59 előadás + stúdiólemez, Wolfgang Sawallisch, 1981 + élő lemez, Joseph Keilberth, 1958 + élő lemez, Joseph Keilberth,

²³³ *Falstaff* (2 szerep): Ford jelenetét a II. felvonásból lemezen énekelte, a címszerepet színpadon alakította.

²³⁴ *Fidelio* (2 szerep): színpadon mindig Don Fernandót alakította, később lemezre is vette, ám korai lemezen elénekelte Pizarrot is, illetve kései koncerteken is.

1963 + élő lemez, Wolfgang Sawallisch, 1977 + élő részletek, Wolfgang Sawallisch, 1978 + élő televíziós felvétel, Joseph Keilberth, 1960 + élő duett televíziós felvétele, Daniel Barenboim, 1971 + élő duett televíziós felvétele, Wolfgang Sawallisch, 1987)

39. *Bartók: A kékszakállú herceg vára** (Kékszakállú, **1958**-1984, 15 előadás + stúdiólemez, Fricsay Ferenc, 1958 + stúdiólemez, Wolfgang Sawallisch, 1979 + élő lemez, Rafael Kubelik, 1962)

40. *Strauss: A rózsalovag** (Faninal, **1958**, stúdiólemez, Karl Böhm)

41. *Verdi: Rigoletto** (címszerep, **1959**-1964, stúdiólemez, Rafael Kubelik, 1964 + stúdiókeresztmetszet, Horst Stein, 1962 + ária stúdiólemezen, Alberto Erede, 1959)

42. *Hindemith: Mathis, a festő* (címszerep, **1959**, 6 előadás + stúdiólemez, Rafael Kubelik, 1977 + stúdiókeresztmetszet, Leopold Ludwig, 1961)

43. *Verdi: A trubadúr** (Luna gróf, **1959**, ária stúdiólemezen, Alberto Erede)

44. *Berg: Wozzeck* (címszerep, **1960**-1965, 6 előadás + stúdiólemez, Karl Böhm, 1965)

45. *Wagner: A bolygó hollandi** (címszerep, **1960**-1977, stúdiólemez, Franz Konwitschny, 1960 + monológ árialemezen, Rafael Kubelik, 1977)

46. *Händel: Giulio Cesare** (címszerep, **1960**-1969, stúdiólemez, Karl Richter, 1969 + stúdiókeresztmetszet, Karl Böhm, 1960)

47. *Csajkovszkij: Anyegin* (címszerep, **1961**-1967, 5 előadás + stúdiókeresztmetszet, Otto Gerdes, 1966 + élő lemez, Lovro von Matacic, 1961)

48. *Verdi: A végzet hatalma** (Don Carlos, **1961**-1982, stúdiókeresztmetszet, Hans Löwlein, 1961 + ária stúdiólemezen, Fricsay Ferenc, 1961 + duett stúdiólemezen, Jesus Lopez-Coboz, 1982)

49. *Henze: Fiatal szerelmesek elégiája* (Mittenhofer, **1961**-??, 22 előadás + stúdiókeresztmetszet, Hans Werner Henze, 1963)

50. *Bizet: Carmen** (Escamillo, **1961**, ária stúdiólemezen, Fricsay Ferenc)

51. *Giordano: Andrea Chénier** (Gerard, **1961**, ária stúdiólemezen, Fricsay Ferenc)
52. *Leoncavallo: Bajazzók** (Tonio, **1961**, ária stúdiólemezen, Fricsay Ferenc)
53. *Wagner: Lohengrin**²³⁵ (Telramund, **1962**, stúdiólemez, Rudolf Kempe)
54. *Verdi: Macbeth* (címszerep, **1963**-1982, 15 előadás + stúdiólemez, Lamberto Gardelli, 1971 + élő lemez, Wolfgang Sawallisch, 1964 + élő részletek, Wolfgang Sawallisch, 1965 + élő részlet, Wolfgang Sawallisch, 1981)
55. *von Einem: Danton halála* (címszerep, **1963**, 6 előadás, Heinrich Hollreiser)
56. *Strauss: Az árnyék nélküli asszony* (Barak, **1963**-1982, 21 előadás + élő lemez, Joseph Keilberth, 1963 + élő lemez, Wolfgang Sawallisch, 1976 + élő részletek, Wolfgang Sawallisch, 1976)
57. *Wagner: Az istenek alkonya** (Gunther, **1964**, stúdiólemez, Solti György + werkfilm)
58. *Mozart: A varázsfuvola*²³⁶ (Öreg pap, **1964**-??, 14 előadás + stúdiólemez, Solti György, 1969 + operafilm, Horst Stein, 1972)
59. *Hindemith: Cardillac* (címszerep, **1965**-1968, 3 előadás + stúdiólemez, Joseph Keilberth, 1966)
60. *Verdi: Traviata* (Giorgio Germont, **1965**-??, 18 előadás + stúdiólemez, Lorin Maazel, 1968 + stúdiókeresztmetszet, Bruno Bartoletti, 1966, németül + stúdió ária, Fricsay Ferenc, 1961)
61. *Verdi: Otello** (Jago, **1967**-1982, stúdiólemez, Sir John Barbirolli, 1968 + stúdiókeresztmetszet, Otto Gerdes, 1967 + duett stúdiólemezen, Jesus Lopez-Coboz, 1982)
62. *Puccini: Tosca** (Scarpia **1966**, stúdiólemez, Lorin Maazel + stúdiókeresztmetszet, Lorin Maazel, németül)

²³⁵ *Lohengrin* (2 szerep): előbb Királyi hírnököt alakította színpadon, később lemezre is vette, a kettő között azonban lemezt készített Telramundként is.

²³⁶ *A varázsfuvola* (2 szerep): Papagenót két ízben lemezen, míg az Öreg papot színpadon is alakította, lemezen is énekelte.

63. *Csajkovszkij: A varázslónő** (Herceg, **1967**, élő ária, Lorin Maazel)
64. *Csajkovszkij: Mazeppa** (címszerep, **1967**, élő ária, Lorin Maazel)
65. *Csajkovszkij: A pikk dáma** (Jeleckij herceg, **1967**, élő ária, Lorin Maazel)
66. *Wagner: A Rajna kincse* (Wotan, **1968**, 3 előadás + stúdiólemez, Herbert von Karajan + élő lemez, Herbert von Karajan)
67. *Berg: Lulu* (Dr. Schön, **1968**, 4 előadás + élő lemez, Karl Böhm)
68. *Haydn: Acisz és Galatea** (Nettuno, **1969**, ária stúdiólemezen, Reinhard Peters)
69. *Strauss: Ariadné Naxosban** (Zenetanár, **1969**-1988, stúdiólemez, Karl Böhm, 1969 + stúdiólemez, Masur, 1988)
70. *Händel: Solomon** (címszerep, **1970**-1977, ária stúdiólemezen, Hans Stadlmair, 1977)
71. *Debussy: Pelleas és Melisande** (Golaud, **1971**, élő lemez, Rafael Kubelik)
72. *Strauss: A denevér** (Dr. Falke, **1971**, stúdiólemez, Willy Boskovsky)
73. *Humperdinck: Jancsi és Juliska** (Peter, **1971**, stúdiólemez, Kurt Eichhorn)
74. *Händel: Rinaldo** (címszerep, **1971**, ária stúdiólemezen, Hans Stadlmair)
75. *Strauss: Capriccio*^{*237} (Olivier, **1971**, stúdiólemez, Karl Böhm)
76. *Mozart: Così fan tutte* (Don Alfonso, **1972**-92, 13 előadás + stúdiólemez, Eugen Jochum, 1962 + élő lemez, Karl Böhm, 1972a + élő részletek, Karl Böhm. 1972b + élő ária, Nikolaus Harnoncourt, 1984 + élő ária, Peter Schreier, 1991 + élő finálé televíziós felvételen, Wolfgang Sawallisch, 1992)
77. *Puccini: A köpeny* (Marcel, **1973**-1974, 9 előadás + élő lemez, Wolfgang Sawallisch, 1973, németül)

²³⁷ *Capriccio* (2 szerep): előbb a Gróf, később Olivier szerepét is lemezre vette.

78. *Puccini: Gianni Schicchi*²³⁸ (címszerep, **1973**-1975, 9 előadás, stúdiólemez, Alberto Erede, 1975, németül + élő lemez, Sawallisch, 1973, németül)
79. *Pfitzner: Palestrina*²³⁹ (Borromeo, **1973**, stúdiólemez, Rafael Kubelik)
80. *Händel: Berenice** (Demetrio, **1974**-1977, ária stúdiólemezen, Karl Richter, 1974 + ária stúdiólemezen, Hans Stadlmair, 1977)
81. *Wolf: A kormányzó** (Tio Lukas, **1974**-1985, stúdiólemez, Gerd Albrecht, 1985)
82. *Cimarosa: A titkos házasság** (Geronimo, **1975**, stúdiólemez, Daniel Barenboim)
83. *Schubert: Az ikertestvérek*²⁴⁰ (Franz/Friedrich, **1975**, stúdiólemez, Wolfgang Sawallisch)
84. *Schumann: Genováva** (Siegfried, **1976**-1982, stúdiólemez, Kurt Masur, 1976)
85. *A nürnbergi mesterdalnok*²⁴¹ (Hans Sachs, **1976**-1988, 16 előadás + stúdiólemez, Eugen Jochum, 1976 + élő részletek, Wolfgang Sawallisch, 1979 + élő monológ, Wolfgang Sawallisch, 1988, televíziós adásban)
86. *Händel: Agrippina** (Claudio, **1977**, ária stúdiólemezen, Hans Stadlmair)
87. *Händel: Ottone** (címszerep, **1977**, ária stúdiólemezen, Hans Stadlmair)
88. *Händel: Xerxes** (címszerep, **1977**, ária stúdiólemezen, Hans Stadlmair)
89. *Wagner: A walkür** (Wotan, **1977**, monológ árialemezen, Rafael Kubelik)
90. *Schubert: A négy évig tartó őrség** (Walther, **1977**, stúdiólemez, Heinz Wallberg)
91. *Mendelssohn: Hazatérés távolból** (Kauz, **1977**, stúdiólemez, Heinz Wallberg)

²³⁸ *Gianni Schicchi*: mivel A köpennyel azonos estén ment ez az egyfelvonásos is, a színpadon énekelt esték statisztikájában csak egyszer szerepeltettük.

²³⁹ *Palestrina** (2 szerep): Moronét és Borromeót is rádiófelvételen, illetve lemezfelvételen énekelte.

²⁴⁰ *Az ikertestvérek* (2 szerep): valójában Franz és Friedrich iker-címszerepeit is kettőnek kell számolni, hisz csak lemezen volt lehetséges egyetlen énekes általi megszólaltatásuk, valójában két szólistára képzelte el a szerző.

²⁴¹ *A nürnbergi mesterdalnokok* (2 szerep): előbb Kothnert, majd Hans Sachsot is alakította színpadon, utóbbit lemezre is vette.

92. *Schubert: Alfonso és Estrella** (Froila, **1978**, stúdiólemez, Otmar Suitner)
93. *Reimann: Lear* (címszerep, **1978**-1985, 20 előadás + élő lemez, Gary Bertini)
94. *Berlioz: Faust elkárhozása** (Méphistophéles, **1978**, stúdiólemez, Daniel Barenboim)
95. *Berlioz: Beatrice és Benedict** (Somarone, **1979**-1992, stúdiólemez, Daniel Barenboim, 1979)
96. *Offenbach: Hoffmann meséi*²⁴² (Lindorf/Coppelius/Dappertutto/Mirakel, **1979**, stúdiólemez, Heinz Wallberg, németül)
97. *Mendelssohn: A két pedagógus** (Kinderschreck, **1980**, stúdiólemez, Heinz Wallberg)
98. *von Kleist: A heilbronni Katica** (Császár, **1981**, tévéfilm, Beauve)
99. *Verdi: Aida* (Amonasro, **1982**, 4 előadás + élő lemez, Daniel Barenboim)
100. *Gluck: Íphigeneia a tauridok földjén** (Thoas, **1982**, stúdiólemez, Lamberto Gardelli, 1982, franciául)
101. *Ponchielli: Gioconda** (Barnaba, **1982**, duett stúdiólemezen, Jesus Lopez-Coboz)
102. *Così fan tutte*²⁴³ (Guglielmo, **1984**-1991, 5 koncert + élő ária, Nikolaus Harnoncourt, 1984 + élő televíziós felvétel, Végh Sándor, 1990 + élő ária, Peter Schreier, 1991)
103. *Spohr: Faust** (címszerep, **1984**, élő rádióadás, Bad Ischl)
104. *Spontini: Olympie** (Antigone, **1984**, stúdiólemez, Gerd Albrecht)

²⁴² *Hoffmann meséi* (4 szerep): Lindorf, Coppelius, Dappertutto és Mirakel baritonszerepei is önálló figurák, gyakran külön-külön szolista személyesíti meg őket. Fischer-Dieskau soha egyiket sem alakította színpadon, csak egyetlen alkalommal, német nyelvű lemezen.

²⁴³ *Così fan tutte* (2 szerep): színpadon Don Alfonsót alakította, hangversenyeken Guglielmo alternatív áriáját énekelte.

105. *Messiaen: Assisi Szent Ferenc** (címszerep, **1985**-1986, élő lemez, Lothar Zagrosek, 1985)
106. *Strauss: A cigánybáró** (Homonnay, **1986**, stúdiólemez, Willy Boskovszky)
107. *Spohr: Jessonda** (Tristan, **1990**, stúdiólemez, Gerd Albrecht)
108. *Mozart: A kairói lúd** (Don Pippo, **1990**, stúdiólemez, Peter Schreier)
109. *Doktor Faust**²⁴⁴ (Mesélő, **1997**, stúdiólemez, Kent Nagano)

²⁴⁴ *Doktor Faust* (2 szerep): előbb a címszerepet alakította színpadon és vette lemezre, majd a Mesélő narratív szerepét rögzítette.

7.2 Fischer-Dieskau operaszerepei és felvételei a zeneszerzők tükrében (1948-1997)

*Bartók: A kékszakállú herceg vára** (Kékszakállú, **1958**-1984)

Beethoven: Fidelio (Don Fernando, **1949**-1974)

*Beethoven: Fidelio**²⁴⁵ (Pizarro, **1958**-1987)

Berg: Lulu (Dr. Schön, **1968**)

Berg: Wozzeck (címszerep, **1960**-1965)

*Berlioz: Beatrice és Benedict** (Somarone, **1979**-1992)

*Berlioz: Faust elkárhozása** (Méphistophéles, **1978**)

*Bizet: A gyöngyhalászok** (Zurga, **1950**-1982)

*Bizet: Carmen** (Escamillo, **1961**)

*Borris: Hierotas és Gerline** (Hierotas, **1948**)

*Busoni: Doktor Faust** (címszerep, **1954**-1969)

*Busoni: Doktor Faust**²⁴⁶ (Mesélő, **1997**)

*Cimarosa: A titkos házasság** (Geronimo, **1975**)

*Così fan tutte**²⁴⁷ (Guglielmo, **1984**-1991)

*Csajkovszkij: A pikk dáma** (Jeleckij herceg, **1967**)

*Csajkovszkij: A varázslónő** (Herceg, **1967**)

Csajkovszkij: Anyegin (címszerep, **1961**-1967)

*Csajkovszkij: Mazeppa** (címszerep, **1967**)

*Debussy: Pelleas és Melisande** (Golaud, **1971**)

*Donizetti: Lammermoori Lucia** (Lord Ashton, **1950**)

*Giordano: Andrea Chénier** (Gerard, **1961**)

*Gluck: Íphigeneia a tauridok földjén** (Thoas, **1982**)

²⁴⁵ *Fidelio* (2 szerep): színpadon mindig Don Fernandót alakította, később lemezre is vette, ám korai lemezen elénekelt Pizarrot is, illetve kései koncerteken is.

²⁴⁶ *Doktor Faust* (2 szerep): előbb a címszerepet alakította színpadon és vette lemezre, majd a Mesélő narratív szerepét rögzítette.

²⁴⁷ *Così fan tutte* (2 szerep): színpadon Don Alfonsót alakította, hangversenyeken Guglielmo alternatív áriáját énekelte.

- Gluck: Íphigeneia Aulisban** (Agamemnon, **1949**-1972)
- Gluck: Orfeusz és Euridike** (Orfeusz, **1956**-1967)
- Gounod: Faust* (Valentin, **1950**-1973)
- Händel: Agrippina** (Claudio, **1977**)
- Händel: Berenice** (Demetrio, **1974**-1977)
- Händel: Giulio Cesare** (címszerep, **1960**-1969)
- Händel: Ottone** (címszerep, **1977**)
- Händel: Rinaldo** (címszerep, **1971**)
- Händel: Solomon** (címszerep, **1970**-1977)
- Händel: Xerxes** (címszerep, **1977**)
- Haydn: Acisz és Galatea** (Nettuno, **1969**)
- Henze: Fiatal szerelmesek elégiája* (Mittenhofer, **1961**-??)
- Hindemith: Cardillac* (címszerep, **1965**-1968)
- Hindemith: Mathis, a festő* (címszerep, **1959**)
- Humperdinck: Jancsi és Juliska** (Peter, **1971**)
- Humperdinck: Királyi gyermekek** (Spielmann, **1952**-1984)
- Leoncavallo: Bajazzók** (Tonio, **1961**)
- Liszt: Szent Erzsébet legendája* (Lajos örgróf, **1950**)
- Lortzing: A vadorzó** (von Eberbach gróf, **1955**)
- Lortzing: Cár és ács** (Péter cár, **1955**-1966)
- Lortzing: Undine** (Kühleborn, **1953**)
- Mendelssohn: A két pedagógus** (Kinderschreck, **1980**)
- Mendelssohn: Hazatérés távolból** (Kauz, **1977**)
- Messiaen: Assisi Szent Ferenc** (címszerep, **1985**-1986)
- Mozart: A kairói lúd** (Don Pippo, **1990**)
- Mozart: A varázsfuvola*²⁴⁸ (Öreg pap, **1964**)
- Mozart: A varázsfuvola** (Papageno, **1955**-1964)
- Mozart: Bastien és Bastienne** (Colas, **1948**)
- Mozart: Così fan tutte* (Don Alfonso, **1972**-92)
- Mozart: Don Giovanni* (címszerep, **1953**-1962)
- Mozart: Figaro lakodalma* (Almaviva gróf, **1951**-1991)
- Nicolai: A windsori víg nők** (Fluth, **1955**)

²⁴⁸ *A varázsfuvola* (2 szerep): Papagenót két ízben lemezen, míg az Öreg papot színpadon is alakította, lemezen is énekelt.

- Offenbach: Hoffmann meséi**²⁴⁹ (Lindorf/Coppelius/Dappertutto/Mirakel, **1979**)
- Pfitzner: Palestrina**²⁵⁰ (Borromeo, **1973**)
- Pfitzner: Palestrina** (Morone, **1952**)
- Ponchielli: Gioconda** (Barnaba, **1982**)
- Puccini: A köpeny* (Marcel, **1973**-1974)
- Puccini: Gianni Schicchi* (címszerep, **1973**-1975)
- Puccini: Bohémélet** (Marcello, **1949**-1982)
- Puccini: Pillangókisasszony** (Sharpless, **1954**)
- Puccini: Tosca** (Scarpia **1966**)
- Reimann: Lear* (címszerep, **1978**-1985)
- Rossini: Tell Vilmos** (címszerep **1956**-1961)
- Schubert: A négy évig tartó őrség** (Walther, **1977**)
- Schubert: Alfonso és Estrella** (Froila, **1978**)
- Schubert: Az ikertestvérek**²⁵¹ (Franz/Friedrich, **1975**)
- Schumann: Genovéva** (Siegfried, **1976**-1982)
- Spohr: Faust** (címszerep, **1984**)
- Spohr: Jessonda** (Tristan, **1990**)
- Spontini: Olympie** (Antigone, **1984**)
- Strauss: A cigánybáró** (Homonnay, **1986**)
- Strauss: A denevér** (Dr. Falke, **1971**)
- Strauss: A rózsalovag** (Faninal, **1958**)
- Strauss: Arabella* (Mandryka, **1958**-1978)
- Strauss: Ariadné Naxosban** (Zenetanár, **1969**-1988)
- Strauss: Az árnyék nélküli asszony* (Barak, **1963**-1982)
- Strauss: Capriccio** (Gróf, **1956**)
- Strauss: Capriccio**²⁵² (Olivier, **1971**)
- Strauss: Elektra* (Orestes, **1952**-1981)
- Strauss: Salome* (Jochanaan, **1952**-1971)
- Verdi: A szicíliai vecsernye** (Montfort, **1955**-1982)

²⁴⁹ *Hoffmann meséi* (4 szerep): Lindorf, Coppelius, Dappertutto és Mirakel baritonszerepei is önálló figurák, gyakran külön-külön szolista személyesíti meg őket. Fischer-Dieskau soha egyiket sem alakította színpadon, csak egyetlen alkalommal, német nyelvű lemezen.

²⁵⁰ *Palestrina** (2 szerep): Moronét és Borromeót is rádiófelvételen, illetve lemezfelvételen énekelte.

²⁵¹ *Az ikertestvérek* (2 szerep): valójában Franz és Friedrich iker-címszerepeit is kettőnek kell számolni, hisz csak lemezen volt lehetséges egyetlen énekes általi megszólaltatásuk, valójában két szólistára képzelte el a szerző.

²⁵² *Capriccio* (2 szerep): előbb a Gróf, később Olivier szerepét is lemeze vette.

- Verdi: A trubadúr** (Luna gróf, **1959**)
- Verdi: A végzet hatalma** (Don Carlos, **1961-1982**)
- Verdi: Aida* (Amonasro, **1982**)
- Verdi: Az álarcosbál* (Renato, **1951-1963**)
- Verdi: Don Carlos* (Posa márk, **1948-1982**)
- Verdi: Falstaff*²⁵³ (címszerep, **1957-1976**)
- Verdi: Falstaff** (Ford, **1951**)
- Verdi: Macbeth* (címszerep, **1963-1982**)
- Verdi: Otello** (Jago, **1967-1982**)
- Verdi: Rigoletto** (címszerep, **1959-1964**)
- Verdi: Traviata* (Giorgio Germont, **1965-??**)
- von Einem: Danton halála* (címszerep, **1963**)
- von Kleist: A heilbronni Katica** (Császár, **1981**)
- Wagner: A bolygó hollandi** (címszerep, **1960-1977**)
- Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok* (Kothner, **1956**)
- Wagner: A Rajna kincse* (Wotan, **1968**)
- Wagner: A walkür** (Wotan, **1977**)
- Wagner: Az istenek alkonya** (Gunther, **1964**)
- Wagner: Lohengrin* (A király hirdetője, **1954-1985**)
- Wagner: Lohengrin**²⁵⁴ (Telramund, **1962**)
- Wagner: Parsifal* (Amfortas, **1949-1989**)
- Wagner: Tannhäuser* (Wolfram von Eschenbach, **1949-1968**)
- Wagner: Trisztán és Izolda** (Kurwenal, **1952-1982**)
- Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok*²⁵⁵ (Hans Sachs, **1976-1988**)
- Wolf: A kormányzó** (Tio Lukas, **1974-1985**)
- Zillig: Troilus és Cressida* (Troilus, **1951**)

²⁵³ *Falstaff* (2 szerep): Ford jelenetét a II. felvonásból lemezen énekelte, a címszerepet színpadon alakította.

²⁵⁴ *Lohengrin* (2 szerep): előbb Királyi hírnököt alakította színpadon, később lemezre is vette, a kettő között azonban lemezt készített Telramundként is.

²⁵⁵ *A nürnbergi mesterdalnokok* (2 szerep): előbb Kothnert, majd Hans Sachst is alakította színpadon, utóbbit lemezre is vette.

