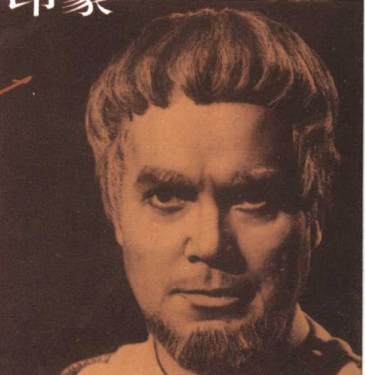


M

音乐生活丛书
USIC



[德] 沃尔夫-埃伯哈特·冯·莱温斯基著
朱甫晓 译

歌唱的哲学家

迪特里希·菲舍-迪斯考印象

Dieter Fischer-Dieskau



[德] 沃尔夫-埃伯哈特·冯·莱温斯基著
朱甫晓 译

歌唱的哲学家

迪特里希·菲舍-迪斯考印象

生活·读书·新知 三联书店

Copyright © 2006 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

歌唱的哲学家：迪特里希·菲舍-迪斯考印象 / (德) 莱温斯基著；朱甫晓译. —北京：生活·读书·新知三联书店，2006.1

(音乐生活)

书名原文：Dietrich Fischer-Dieskau

ISBN 7-108-02365-2

I. 歌... II. ①莱...②朱... III. 迪斯考-传记

IV. K835.165.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 129455 号

责任编辑 刘雪枫

装帧设计 罗 洪

出版发行 生活·读书·新知三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京市松源印刷有限公司

版 次 2006 年 1 月北京第 1 版

2006 年 1 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米×965 毫米 1/16 印张 11

字 数 160 千字 图 95 幅

印 数 0,001 - 8,000 册

定 价 19.00 元

年 表

1925 5月28日出生于柏林。父亲埃伯特·菲舍一迪斯考博士，是某高级文科中学的校长。母亲克林格尔霍夫·多拉。此后在柏林文科中学学习。

1941 开始师从乔治·A.瓦尔特学习声乐。

1942 开始在柏林音乐学院师从赫尔曼·万森伯教授继续学习声乐。

1943 高中毕业，应征服兵役。

1945 在意大利被美军俘虏。在集中营第一次演出。

1947 在柏林音乐学院继续师从万森伯，举行第一次歌曲晚会。录制第一张唱片：舒伯特的《冬之旅》（柏林rias唱片公司）。

1948 在柏林城市歌剧院首次登台演出，在威尔第的歌剧《唐·卡洛斯》中扮演侯爵波萨。还举行了其他歌曲晚会。受聘担任柏林城市歌剧院第一男中音歌唱演员。

1949 与伊姆佳德·波旁（大提琴手）结婚。1951年大儿子马蒂亚斯出生，1954年二儿子马丁出生，1963年三儿子曼努埃尔出生。第一次在德国唱片公司录制唱片《勃拉姆斯的四首严肃歌曲》。与维也纳国家歌剧院和慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院签订客座演出合同。

1950 获柏林城艺术奖。

1951 在萨尔茨堡音乐节首次登台演出马勒的声乐套曲《青年旅人之歌》，指挥是富特文格勒。第一次在爱丁堡音乐节登台演出。

1954 在拜罗伊特瓦格纳歌剧节首次登台演出。第一次在美国以歌曲

和音乐会为主题进行巡回演出。

1955 获罗马大奖一等奖。

1956 成为柏林艺术科学院和国际委员会成员。

1958 获一级联邦十字功勋章。

1959 任巴伐利亚宫廷歌唱家。

1960 获一等爱迪生奖。

1961 汉斯·维尔纳·亨策的《情侣悲歌》首演于施维津根音乐节。德国柏林歌剧院以上演莫扎特的《唐·乔瓦尼》作为开幕式，饰演主角唐·乔瓦尼，指挥费伦茨·弗里乔伊。

1962 获维也纳莫扎特奖章。在伦敦科文特花园剧院首演本杰明·布里顿的合唱作品《战争安魂曲》。

1963 任柏林宫廷歌唱家。第一次赴日本巡回演出。慕尼黑国家剧院开幕，演出理查·施特劳斯的歌剧《没有影子的女人》。

1965 在阿尔德堡音乐节首演本杰明·布里顿的《布莱克的歌曲》歌曲晚会，由斯维亚托斯拉夫·里赫特钢琴伴奏。在伦敦科文特花园剧院第一次客座演出施特劳斯的《阿拉贝拉》。与露特·洛伊沃里克结婚。

1966 在维也纳国家歌剧院由列奥纳德·伯恩斯坦指挥演出威尔第的歌剧《法尔斯塔夫》。

1967 在伦敦参加钢琴伴奏家杰拉尔德·穆尔的告别音乐会。

1968 在纽约，由列奥纳德·伯恩斯坦钢琴伴奏举行歌曲晚会。《德国歌曲歌词集》出版。

1969 由丹尼尔·巴伦波伊姆钢琴伴奏举行他们合作的第一次歌曲晚会。

1970/71 出版由钢琴家杰拉尔德·穆尔伴奏的全部舒伯特的歌曲。

1971 第一次赴以色列巡回演出（战后赴以的第一名德国艺术家）。

1972 出版《沿着舒伯特歌曲的足迹》。

1973 作为指挥进行音乐会旅行（萨尔茨堡室内乐团，苏格兰国家乐团，英国室内乐团）。与克利斯托夫·埃申巴赫合作举行歌曲晚会，同样也在萨尔茨堡文艺会演上举行歌曲晚会。

1974 在美国作为指挥首次登台——洛杉矶爱乐乐团。与以色列爱乐乐团一起进行音乐会旅行。

1975 获国际“金唱片”奖。在哥本哈根获音乐奖。

1976 在柏林饰演瓦格纳歌剧《纽伦堡的名歌手》中的汉斯·萨克斯。录制全部胡戈·沃尔夫的男声歌曲。

1978 在慕尼黑参加阿里贝特·雷曼的歌剧《李尔王》首演。

1980 第一次油画、水彩画和素描画展览（班贝格艺术协会）。在柏林首演恩斯特·科莱内克《The Dessembler》。

1981 在维也纳制作 R.施特劳斯的电视片《埃莱克特拉》。在莱比锡的格万德豪斯举行音乐厅 200 周年庆祝音乐会。

1982 在基尔演唱阿里贝特·雷曼歌曲《安魂曲》和莱茵哈特·施瓦茨-施林格的《通告》。

1983 在柏林艺术高等学校开始作为教授任教。在日本进行一次音乐会巡回演出的同时，在五个日本城市巡回展览油画、水彩画和素描。

1984 沃尔夫冈·里姆斯的《Umsungen》的首演。

1985 被授予 Ordens Pour le merite 勋章。首演彼得·鲁齐卡的《毁掉歌唱艺术的人》。

1986 被授予大联邦功勋十字勋章之星的称号。

嘉奖 / 荣誉

牛津大学名誉博士

巴黎大学音乐名誉博士

美国耶鲁大学音乐名誉博士

柏林艺术奖（1950）

曼图阿市金色的奥尔菲斯奖（1955）

一级联邦十字勋章（1958）

巴伐利亚功勋歌唱家（1959）

维也纳莫扎特奖章（1962）

柏林功勋歌唱家（1963）

美国纳拉斯奖 (1972)
联邦勋章的大十字勋章 (1974)
哥本哈根莱奥尼-索宁音乐奖 (1975)
施魏因富特市鲁克尔特奖 (1979)
巴黎查尔斯-克罗斯科学院总统奖 (1980)
恩斯特·冯·西门子奖 (1980)
德意志奖 (1984)
巴伐利亚科学与艺术马克西米利安勋章 (1984)
大联邦十字勋章之星 (1986)
伦敦皇家爱乐协会金质奖章

唱 片 奖

1955 年在巴黎首次获 Grand Prix du Disque 奖, 以后几乎每年都获得此奖。

1970 年获 Electrola 唱片公司荣誉指环奖 (Ehrenring)。

1975 年获 Polidor 国际金唱片奖。

1961 年首次获阿姆斯特丹爱迪生奖, 以后又多次获得此奖。获 Prix Mondial Motreux 奖, 以后多次获得此奖。

多次获大德意志唱片奖。

多次获美国唱片奖。

《舒伯特男声歌曲全集》10 次获得大奖。

机构成员

柏林艺术科学院

巴伐利亚美好艺术科学院 (慕尼黑)

国际音乐委员会 (德国分会)

伦敦皇家音乐科学院 (名誉成员)

斯德哥尔摩瑞典皇家科学院 (名誉成员)

维也纳音乐堂协会 (名誉成员)

国际舒伯特协会（主席）
国际舒曼协会（名誉成员）
国际胡戈·沃尔夫协会
国际理查·施特劳斯协会
圣洁契丽亚科学院（罗马）
柏林德国歌剧院（名誉成员）
美国艺术与科学科学院（名誉成员）
鲁道夫·肯普夫协会，伦敦（名誉成员）

著作·出版物

德国歌曲歌词，慕尼黑，1968。
沿着舒伯特的足迹：歌曲、发展、本质、影响，维斯巴登，1972。
瓦格纳和尼采——神秘信徒和及其背叛者，斯图加特，1974。
弗兰茨·舒伯特，一幅肖像，斯图加特，1975。
罗伯特·舒曼——词与音乐，斯图加特，1981。
J.B.巴赫——生活图像（引言），巴里什的格拉巴赫，1984。
把音说出来，让字响起来——关于歌唱的历史与表演，斯图加特/慕尼黑，1985。
余音——思考与回忆，斯图加特，1987。

展 览

1985 慕尼黑（美好艺术科学院）
柏林（柏林文艺周）
费尔德基尔希（奥地利）
1987 伦敦（伊丽莎白女王大厅）
纽伦堡（学生画廊）
流行音乐园地（该地的夏季音乐日）
图尔斯（该地某别墅的博物馆）
柏林（德国音乐档案馆）

目 录

年表 1

歌唱家迪特里希·菲舍—迪斯考 1

迪特里希·菲舍—迪斯考访谈录 16

歌曲曲目 16

确定歌曲晚会曲目的规模 19

超出了“歌曲的范围”了吗? 22

歌唱家和评论 25

歌唱家和导演 31

瓦格纳和大声唱的声音 35

歌唱家和指挥 41

歌唱家和歌剧 45

歌唱家和日常生活 49

唱歌的开始 51

首次赴美演出 62

指挥——剧院经理——歌剧演唱 66

新作品 68

施特劳斯和普契尼——歌剧 77

莫扎特——角色	83
日本音乐	88
歌唱艺术与外语	91
唱片——问题	94
电视——问题	100
发声技术	101
一个人声的发现	104
顶峰	108
同事们	112
歌曲——学习钻研	116
书籍——著作出版	119
选择钢琴伴奏	120
有指挥的伴奏	129
巴赫——莫扎特——贝多芬	133
舒伯特——舒曼——勃拉姆斯	134
沃尔夫——施特劳斯——现代化歌曲	138
迪特里希·菲舍—迪斯考	140
人物简介索引	149

歌唱家迪特里希·菲舍-迪斯考

歌唱家迪特里希·菲舍-迪斯考的活动经历包罗范围之大、持续时间之长、涉及面之广、影响之强烈，用三言两语是无法阐述全面的。因此只好对菲舍-迪斯考近四十年的活动作一回顾，使之具有旁注汇总的性质。即使这样，这个涉及范围很广的对话也只能反映一个侧面。如果根据菲舍-迪斯考的活动历史能够把他战后绝大部分活动经历反映出来，也绝对算得上是不小的成果了。

有一些音乐界的朋友，他们可以说四十多年来一直没有离开这位歌唱家，他们或者听他的歌，或者是发表评论意见，但从来没有嫌弃过他。他们不但为他个人所显现出来的魅力所折服，而且不断关注着他，看他如何以全副精力去唱一首歌、去表现一首咏叹调、去塑造一个角色，并使之给人以深刻的印象。但同时也有另外一些音乐界的朋友，他们无法抵御“一下子就听出了某人声音”那一瞬间的感觉，以另外一种几乎令人生气的方式，令人吃惊地错误地受到所有媒体中经常出现的对这位歌唱家评论的误导。很显然，这会给人造成一种“又是老一套”的印象，给演出者的特征，包括他的声音加上某种框框，给他的外观表演特点加上固定的概念，使人觉得似乎遇到了一位“矫揉造作的表演家”。这里显然是把两种截然不同的表演手法混为一谈了，一种手法是把形象塑造得非常鲜明，另一种手法则是不根据事物的本质的矫揉造作的表达。前者从根本上来说是积极的，而矫揉造作则是近乎某种“花招”一类的东西。表现出来的东西越是极端，越是没有生命力，它们的结局或者是衰落，或者是行不通。但是，

不管这种论调是对是错，菲舍—迪斯考身上的这种极度的、不寻常的表演特点正是他演出行为的基本内容，是他的演出具有特别高的质量的组成部分，而且延续了数十年之久，在这期间他同样受到赞美，演唱风格虽没有原则上的大改变，却有了发展。从一开始就成为他歌唱的特色的那种激烈的表现形式，对于听众来说也常常是特别紧张的，因此如果一个听众之所以离开他，是出于不情愿被菲舍—迪斯考俘虏的恐惧心理，是可以理解的。

但这个歌唱家是不会让听众离开的，事实上他是在以全力使听众入迷，一秒钟也不让他们得到“喘息”，无休止地要求他们做最大限度的付出。于是，就有可能出现这样的情况，即有些持批评态度的人认为，那种极端的音调，例如在朗诵般的歌唱是所表现的重音，会破坏旋律，或者根本就会破坏一首歌，打破一首歌本身作为一种独立形式的整体。菲舍—迪斯考钟爱组歌或戏剧般地押韵的歌曲汇集，根据互相交错的观点而编排的曲目，这不是毫无道理的。菲舍—迪斯考在担任大型歌剧的角色时，得到的批评要少于他演唱歌曲时，这不是很说明问题吗？虽然有人认为，这涉及到“装腔作势”的话题。演唱时，菲舍—迪斯考在细节上作了改变，在他的歌唱生涯中，他不仅对超越极限的地方进行了充分的尝试，而且也发现了一些过分的地方并进行了更正。随着时间的流逝，“当然”他变得精力更集中了，也许更朴实了，尽可能地更加心平气和了，却从来没有降低过积极性。他的声音有了改变，但最根本的地方没有任何改变，这方面一点也不令人感到意外。也就是说：声音对他来说从来不是目的本身。

对于菲舍—迪斯考来说，不断做到歌词、正确吐字和旋律之间的平衡，是他最重要的任务。实现这种平衡有许多细微的差别，每一首歌都不一样，要根据不同的歌来确定其重点应该在整体的哪一部分。菲舍—迪斯考之所以这样做，不是要在演出时非要与原来的重点相悖，但也不是一味地原样照搬，以至于给人以单纯照谱唱歌的印象。“不，”他说，“这和协奏似地演唱、与客观地冷漠也没有关系，这样演唱会使歌曲的形象变成一种最高级的主观的艺术表现。”

同时他还补充：“如果哪怕只做到了接近平衡，也能做到用嗓子发出的音使人看到是事物本身发出的声响，它不一定在曲谱中存在，但却属于整

个作品。”对于菲舍—迪斯考来说，歌曲具有“音乐演说的真理”，卡尔·玛丽亚·冯·威伯曾说过。这个“音乐的演说”存在于歌曲作者心中，也存在于菲舍—迪斯考的眼中，也存在于弗兰茨·舒伯特的心中，它的形式千变万化，在这里更多地表现为旋律的线条，在另外的地方则表现为演讲和声响之间的交替变化，最后成为一种以词的表达占主导地位的说唱形式。对于菲舍—迪斯考来说，具有决定性意义的是，注重表现手法的多样化，尽可能地去运用它们并使其寓意丰富，在这过程中，对于他，声音应该是一种“用自己的思想创造出来的乐器”。

他不仅仅是一位唱歌的艺术家，而且同时也是一位思考的艺术家、一位在唱歌的同时也在进行创作的艺术家，他在演出某首歌曲以前，会首先分析这首歌，会一再力求做到某种平衡，并且把小小的艺术作品的每一个元素都放到天平上去。最后他就会发现，并得出结论，知道在每一行曲谱之间都内含着什么内容。有人将菲舍—迪斯考与一个将事实进行综合分析的侦探相比，想从中找出最根本的东西。他的幻想就是，让他能比其他演出者有更多的可能性，去把蕴藏在伟大的艺术作品中的秘密发掘出来。

由此出发，菲舍—迪斯考，不仅是从舒伯特的歌曲中，而是基本上从所有的歌曲中，都获得了歌唱能使人折服的力量，它深深地打上了对音乐负责的印记。所有的东西必须从新的基础开始重新塑造。我们面对的是歌词和声音的分离，面对的是多元化的真理，在对整个歌唱音乐进行表演时，它们可以被看成是矛盾体和内心冲突的精华。一种真理是另外一个真理的权力的反对面。如歌般的乐曲和吟诵般的歌唱显得是彼此不相容的，但却又应该共同发挥作用。音乐所必须的东西，本身就承受了其他同样必须的东西受妨碍的责任，承受了使文学创作受妨碍的责任。但是，只有在共同的水准上这种对立才是可能的。只有这样，这种争论从根本上说才是可以实现的。菲舍—迪斯考将在表演当中引起了这次“真理的斗争”，即包括在“歌词”和“音响”中的斗争，放在了表演者面前，而且加了这么一个译注：想像出来的、充满激情的、伤感的、已觉悟到的陈词滥调都是不够的。他还补充说：让我们把布莱希特的话铭记在心中：“木头疙瘩可没这么浪漫。”

在某种程度上来说，菲舍—迪斯考要求他的听众——他是他以他演唱的歌曲的作曲家的名义——跟随着整个演唱过程，使作曲家作曲时所想的内容变成听众感知的内容。有些听众，他们只提出简单的、直接的、不复杂的要求，只要得到一个打磨抛光得很美的表面就很满意了。他们情愿躲着菲舍—迪斯考。为此歌唱家又用另外一句话作了补充：对于我来说，最重要的不是在音乐会的那一刹那再现某几首歌，而是这部作品的再生。对菲舍—迪斯考来说，这涉及到他的好奇心，他要用这种好奇心去达到“使作品再生”的目的。现代人们的心理是否以另外的形式接近应理解的事情，是否或者是以什么样的体格去使它正确实现或使它成为不可能，都无关紧要。有的歌曲对我来说就好像是一本特别心爱的书，总想把它放在手头玩味，它们也总会给我新意。《冬之旅》在这方面也不例外，相反，它证实了这个规律：与这个作品内在的联系越是深厚，它所放射出来的光芒就越远大，越是令我意想不到。

菲舍—迪斯考是从舒伯特的《冬之旅》开始他作为歌唱演员的生涯的。几十年间，舒伯特自己所说的这顶“骇人听闻的歌曲的桂冠”，始终伴随着菲舍—迪斯考。这真是歌曲历史的例外情况。他多次给作品以新的面貌，1951至1980年间，他曾灌制过五种不同的唱片，而且令人吃惊的是，最后一次灌的唱片画了一个圈又回到了第一次灌制的效果，当然是以螺旋形上升的形式，是在更高层次上的“重复”，原来表现手法更多的是一时的主观冲动，更加直截了当，现在则是经过再三衡量、仔细思考地唱出来的。在回忆起开始时期的这个创造性时，要提及曾经有过的一个极端的发展点，即1966年的一次录音，它与1972年的有着极其明显的不同，有些地方出现了令人失望的纯属朗诵般的歌唱和吐字的表演，这显然是由他很强烈的主观意向来决定的。有一位舒伯特歌曲爱好者利奥波德·冯·索莱特纳曾经描述过当年演唱舒伯特歌曲的方式：那时候，都尽自己所能更多地采用朗诵的形式，一会儿囁囁着听不见声音，一会儿又充满激情地吼着……索莱特纳认为，舒伯特是从来不可认可那种表现激烈的表达方式的。

在菲舍—迪斯考那里，是他的有理由的主观愿望决定了他如何去表现一首歌曲，去体现歌曲的内涵。菲舍—迪斯考想发挥自己的想像力，想在

演唱的一刹那做到使歌曲所包含的思想与表演相一致。菲舍—迪斯考在组歌《冬之旅》的演出中实现了“抒情的我”与“简朴的风格”之间的距离，达到了一条几乎不带任何主观意识的朴实无华的境地。他叙事似地，好像是不经意地把第一首歌演唱出来，正好符合了那位舒伯特歌曲的爱好者索莱特纳在他另外一段评语中所说的：歌曲的演唱者一般只是在叙述一位陌生人的经历和感觉，他把人物介绍给我们，对他的感觉进行描述。菲舍—迪斯考当然不是停留在这个可能的状态，而是把听众置于歌中“人物”的环境。于是菲舍—迪斯考在进行演唱时，唱到重复第一个四拍时，就转向了对往事回忆的唤起，强有力地返回原处，再用稍稍压低的连音唱出：“姑娘在叙述爱情……”以便后来出现宽容的听天由命的情绪，感人地在“不愿在梦中打搅你”的寂静中结束，悲伤的情绪充满着内心世界。

不可忽视的是，菲舍—迪斯考把我们带到离“组歌”“特别”近的地方，使组歌以接近时代的“现代化”形式出现，最低限度可以使听众知道这事与他们有点关系。使我们得到比了解一段历史、表述一段历史更多的东西，恰似在阅读一部表现现代的和回忆往事的音乐中篇小说。在这种情况下，菲舍—迪斯考的演唱方式使我们想起钢琴演奏家阿尔弗雷德·布伦德尔的话，他可说是歌唱家菲舍—迪斯考的战友，他说：“知识越是精确，惊叹也越大。”当菲舍—迪斯考分析一首歌或一个歌剧中的角色时，他不仅仅是去分析音值，而是同时也分析音符与歌词之间、节奏与意图、和弦与结构之间的关系。哪种分析结果“更有道理”，就按此结果办，因为他不习惯于去经历那种经过加工过的再现，也不习惯于仅仅是把歌唱出来。如果听众理解了菲舍—迪斯考，理解他是经过许多演唱的前期准备工作才表现出来许多音调的细微之处，如果听众曾多次听过他的演唱，或者是如果听众本人也曾沉浸在音乐会大厅中的浓烈的气氛，那他就不难理解菲舍—迪斯考所表现出来的激情中最有决定意义的一点：对于一位艺术家来说，塑造一个形象和深入地展示一部作品的内涵，这都属于他知识的一部分，这些知识在他演出的那一刹那也许会忘掉，但是却不允许在他领会他要表演的作品时放弃掉。

在对待《冬之旅》的每首歌曲时，这个结论都得到了证实，它包括了

舞台布局，采用戏剧表演时的渐强，应用引人入胜的渐弱等等。他有意用内向的东西来打动听众，好像歌唱家在进行内心独白，在沉思着——沉湎于内心的思绪之中，忘却了周围的世界，时而喜悦、欢乐，时而辛酸、痛苦。经他这么一处理，使我们重新认识了《菩提树》，渐渐地，这种感觉沁人肺腑，达到了几乎可以“在旁边”同唱的地步。或者我们将整个结尾，即在第7首歌《在河上》中的那段令人绝望的歌词以枯燥的顿音，几乎是幸灾乐祸歌词“你如此快乐地淙淙流淌”整个拿出来。然后在《回顾》这首歌中所表现的是愤怒、奋斗、抵抗的情绪，在《鬼火》中以“哲学的方式”，包含了批评的忧郁，吟唱出内心的认知“……所有的一切都是鬼火的游戏。”他也几乎用瓦格纳的演唱风格唱出《小憩》与出自舒伯特的《炽热的刺》，以感人的声调唱出的《春梦》中的问句“在玻璃窗上，谁在描画树叶？”以及那苦难的《我的心苏醒了》：没有一行谱、没有一个字、没有一个音节是没有表演含义的。

由于《孤独》演唱时围绕着一层温和的讽刺，在《邮车》中，令人担心的“问题”将我的心置于不断出现的阴影中；将《白发》描绘成令人毛骨悚然的幽灵；表现无聊无耻谈论的是《乌鸦》；但立即又几乎残酷地转为痛苦，以纯粹谈话似的方式叙述着《最后的希望》。《在村庄中》的情景生动且粗犷，有时还采用了真正“辛辣的”声调。这是特意补上去的。组歌中另一个高潮是《路标》，演唱的速度相应较快，内心充满了不安，苍白无色，非常显眼，因为不去表现多愁善感的情绪反而使演唱具有简练的特征。令人心神不安地唱出“我的确什么都没有干”，声音降到了最低程度。

以渴望和抗议的语气，菲舍—迪斯考演唱《勇气》，通向一家以谦恭的微笑为特点的《旅店》，其声音使人联想到《沉没》中的旋律。如堕入深渊似地悲伤和压抑地唱出《虚幻的太阳》。最后一首歌是《街头艺人》：再一次作为对生活的回顾，无论在旋律和节奏上都是模仿老一套曲调的《转呀转》，一直到最后再一次以询问的口吻固执地问道“你的手摇风琴还在转吗？”在听众的耳中会长时间地回响着这个问题——通过演出得到的回答也包含在其中——脾气古怪的老人，难道要我与你同行？

我们知道，菲舍—迪斯考曾经演唱过三千多首歌曲，比任何一位其他

歌唱家都唱得多。在这种情况下，难道还不允许他从中提出一部分组成一个组歌吗？此外，有人列举过，他录制了 60 部歌剧唱片，他演唱的歌曲中差不多有 120 首灌制了一千多万张唱片。对于一个歌唱家来说，数字说明什么呢？可是，现在总是有一些批评者，他们怀疑这个数字的真实性。他们把这些数字看做是开始采取某种行动的尺度、一种促使他们启动怀疑攻势的机缘。但是菲舍—迪斯考好像事先把什么都事先“算计”好了似的，好像这么突出的业绩只不过是轻轻触及了他一下，然后又把他拉回到他该待的地方，他是一个不愿意在公众面前露面的人，比起他的任何同事来，他比谁离开电视媒介的时间都要长。

但是——在他身上——最根本的东西是始终不变的。尽管有上面所提到的统计数字，菲舍—迪斯考在他的活动中，在任何一次音乐晚会上都丝毫没有显示出自己好像是在例行公事；在任何一次歌剧演出时都不允许自己有丝毫懈怠。这就是他为什么没有从事过客座演出的原因，既没有临时应急帮过忙，也没有计划过。只是例外地在合练时唱过，他从一开始的演出生涯时就一直是这么做的。这种对自己的严厉可能就成了某些观察家批评他的理由。但是，这种批评只能增强菲舍—迪斯考因他的高度的责任心而享有的信誉，无论在作曲家那里还是在听众那里，他都享有这种信誉。

菲舍—迪斯考喜欢演唱现代作品。他鼓励他那个时代的某些作曲家——从汉斯·维尔纳·亨策到阿里贝特·雷曼——创作新的歌曲。在菲舍—迪斯考那里，没有什么风格上的限制，没有一个领域是这位歌唱家没有进行尝试和演出过的，无论是一般歌曲还是教会音乐，无论是乐队演奏的歌曲还是大合唱中的歌曲，无论是清唱还是歌剧。巴洛克二重唱在他的全部剧目里也能找到，还在很少出现的莫扎特的歌剧中扮演角色，在奇马罗萨的《秘婚记》中扮演角色，在瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》中扮演汉斯·萨克斯，演唱过查尔斯·艾夫斯或伟大的演出家（如布鲁诺·瓦尔特，威廉·肯普夫）的歌曲，还有普菲茨纳的音乐作品，绍克的或斯特拉文斯基的音乐作品。菲舍—迪斯考还多次担任过本杰明·布里顿作品的首演。

不少罕见的作品也对歌唱家确定他的演出计划起着作用，例如费鲁奇奥·布索尼、莫里斯·拉威尔、亚历山大·冯·策姆林斯基、卡尔·阿马