

我的歌剧世界

谨以此书献给我家三代人：

我记忆中的父母亲

我亲爱的女儿阿丽雅娜

我的外孙女阿文丽娜

引 子

1998年夏天的一个夜晚,我被一个奇怪的梦惊醒。一个陌生的男人出现在我面前,对我说道:“你究竟什么时候才动手写你的书呢?现在适逢其时,不要再等了!”我被这样一个幻象搞得迷迷糊糊,决定探究这件事。

想写回忆录的念头一直萦绕在我的脑海里。可是,每当我开始具体实施这个计划的时候,就会有各种各样的责任挤进来,尤其是我的歌剧代理处的日常工作,直到几年前我还整天忙于那些事情。因此写作就依然是些不确定的计划。直到那个男人出现在我的梦中,才使这件事情开始启动。

我从未写过日记,但我从童年时代起就有一种非同寻常的记忆力——即使这样说未免让人觉得有点自吹自擂,不过事实的确如此。几十年后,我仍然常常记得一个人的肤色、气味和最微小的特征。所以我现在集中精力写个人的经历,也就是一件轻而易举的事情。我在这部书里所描述的一切,都是我自己的亲身经历;我怎样经历的,我就在这里怎样描述。

小时候我在一个真正充满爱的家庭里过着幸福的生活。通过我的父母亲,我很早就发现了必要的自信,在我们的生活中它使很多事情变得很轻松。这里,爸爸在我的相册里写下的一句谚语从很早的时候起就伴随着我:

不要把你的目光窥视地投向生活,

引

子

□

1

幸福和渴望以及痛苦一起期待着，
为了幸福，你要亲手架起桥梁，
使别人高兴——你也会感到幸福！

不断地给予，你会获得愉快，使别人也像你自己获得快乐那样感到快乐，这是我们家庭教育的黄金规则。我的坚信礼格言把这种教育表现为这样一句美好的话语：“我愿意使你幸福，你应该得到幸福。”直到今天，我仍然试图遵守自己的格言，它就像一条红线贯穿我的一生。

在我们家——柏林施泰因广场旅馆——里，二十年代就已经有许多名人来来往往，所以，我很早就练习了怎样无拘无束地和他们打交道。我自然而然地成长在那样一个世界里，那里格调成为生活的基础，这就是那种人们称之为彬彬有礼的东西，而今那些东西已经变得十分罕见，尤其是在年轻的男人中间。那些还会行吻手礼的先生们已经屈指可数了。当一位女士走向桌子跟前的时候，一位先生必须站起来；他必须去为女士开门并请女士先行；这些精髓对一切社会和一切社交圈子都适用。当然，即使我今天常常痛苦地怀念某些交往方式，我对那些已经消逝的东西，也不会再感到悲哀。我对一切新鲜事物都非常感兴趣。

在我的漫长而又充实的一生中——这本书出版之前几个星期，我在一个很大的朋友圈子中庆祝了自己的八十岁生日——我获得了某种对人的认识。同时，我对人的眼睛进行过观察，在人们第一次相遇的时候，它们就会把有关那个人秉性的信息给我们。有人说眼睛是灵魂的镜子。女歌唱家米莱拉·弗蕾尼（Mirella Freni）有一双最美丽的眼睛，在多年的合作中她和我最贴心。对其他人，如菲欧蕾查·柯索托（Fiorenza Cossotto）和安娜·莫福（Anna Moffo），我也是因为她们的眼睛而捕捉到直接的信任。最使我感到烦恼的是那种女歌唱家，她有一副小猪眼睛，从一开始就以怀疑的目光盯着我。但是，我会被她那优

美的嗓子陶醉,以至于我会把对那个人的疑虑搁到一边。事后我还不得不支付她更多报酬。

我总是努力不让别人以某种恶意和不成熟的念头揣摩自己,我会成功地在自己周围建立一道保护墙,使一切坏东西都撞在墙上被弹回去,直到今天仍然如此。当然,总有一些人,也就是人们常说的那种卑鄙之徒,也总有一些令人感到被怠慢,甚至可能会感到痛苦的处境,但是,人们也应该任凭自己的冲动,给予回击。人必须保持自己灵魂的纯洁,然后才能完善自己。印度梵文的《雅歌》说道:“把你的耳朵贴在你灵魂的声音上倾听。”假如问题在于坚持我自己的立场,而且我认为实现它是很重要的事情,那么我越能更多地返回自己内心并且摆脱负面的影响,我就越能够成功。

在歌剧世界里,阴谋诡计是司空见惯的东西——不仅在舞台上,而且在舞台后面尤其平常。剧院经理、导演和乐团之间的关系很复杂,但歌唱家之间的关系也极为脆弱,这些情况必须一再地进行彻底研究。每天都必须把一些新的妒忌行为从前进的道路上清除掉。大多数艺术家都是自私的,他们只想着自己应得的好处,为了贯彻自己的意图,不怕肆无忌惮地耍花招、说谎。没有任何地方比歌剧世界有更多的虚荣,那样更持久地易受伤害。我要在这本书里讲述一下这样一个世界。

有三位著名人物,我无缘认识他们本人一直使我感到遗憾,他们是:理查德·陶伯(Richard Tauber),他也许是我们世纪最好的、无论如何最有音乐感的男高音歌唱家;导演马克斯·莱茵哈德(Max Reinhardt),我在孩提时代就对他导演的戏剧感到惊奇;然后就是指挥家赫伯特·冯·卡拉扬(Herbert von Karajan),他对歌唱家的研究独一无二,歌唱家们爱戴他高于一切。尤里乌斯·波尔策(Julius Poelzer)曾经在我面前戏谑地称他为“空气搅拌机”。

我与卡拉扬在柏林爱乐乐团的前任富特文格勒(Wilhelm Furtwaengler)也没有直接交往。但是,我在歌剧院多次听过他指挥的歌剧和音乐会,我认为他是我们时代最优秀的指挥家。无论如何,他远远超过了托斯卡尼尼(Toscanini),有时候人们会脱口而出,把他与富特文格勒相提并论。不过,我认为,人们过高地估计了托斯卡尼尼,他的声誉大部分来自他那种明确的反法西斯主义立场,当然也还有他的风度。我个人始终认为与我过从甚密、可惜死得太早的朋友朱塞佩·帕特尼(Giuseppe Patané)是更好的指挥,而媒体也更经常地把他和托斯卡尼尼比较。鲁道夫·肯姆佩(Rudolf Kempe)和费伦茨·弗里茨萨伊(Ferenc Fricsay)也都是杰出的指挥家,可惜他们双双都在艺术创作的高峰期过早地逝世了,他们本应该有一个灿烂的未来。

在活着的人当中,我喜欢卡洛斯·克莱伯(Carlos Kleiber),令人难忘的埃利希·克莱伯的儿子,不过最好和他保持距离;可惜他一直深居简出,很少指挥。卡洛斯·克莱伯始终是卢齐亚诺·帕瓦罗蒂和米莱拉·弗雷尼希望的指挥,为了能够在他指挥的舞台上演出,他们知道,今天他们仍然会立刻辞掉所有别的邀请。相反,我认为许多别的指挥家都被估计过高。我把明星丹尼尔·巴伦博伊姆(Daniel Barenboim)也算在这些人当中,尽管他也是一位杰出的钢琴家和音乐家,还有詹姆斯·莱维纳(James Levine),他作为歌剧指挥不那么令我信服。甚至祖宾·梅塔(Zubin Mehta)、小泽征尔(Seiji Ozawa)、利卡尔多·穆蒂(Riccardo Muti),尤其是克劳迪欧·阿巴多(Claudio Abbado),在我看来也都常常被过高地估计了。

现在,我在克里斯蒂安·梯勒曼(Christian Thielemann)身上看到了一位伟大的未来的指挥家,有时候他那宽广的、充满张力的速度特别让我想起富特文格勒。他是柏林人,如果这个城市要在国际上赢得歌剧声誉的话,那就应该尽可能快地聘请他

担任国家歌剧院的乐队总指挥。许多剧院经理的妻子们，虽然唱得很糟糕，但唱一个晚上就拿到两万马克，这种任人唯亲的政策必须结束了。假如人们让克里斯蒂安·梯勒曼走了，那对柏林来说将是一个惨痛的损失。

在歌剧院里，有许多事情都是按照几十年前遗留下来并得以保持的礼仪办的。甚至连谢幕也是如此：譬如按照什么顺序走到台前，按照什么顺序退到幕后，都有一定的规矩。首先退回来的是女高音，紧跟着的是女中音和扮演滑稽角色的女高音，然后是指挥，接下来是男高音、男中音、男低音。如果男低音很有名气，他下场时可以走在男中音前面。如果一位主角在第二场中就被刺死了，就像《托斯卡》中的斯卡皮亚那样，以至于他没有经历戏剧的结尾，那么他会在全剧结束时单独谢幕。只有在首演的情况下，全体歌剧演员才第二次谢幕，连那些在第三、第四幕已经不再登台的演员也参加进来。这一切都是严格规定的。然而，人们总是一再地为此争吵不休。

我想起在斯卡拉剧院《唐卡洛斯》(Don Carlos)的一次演出，尼科莱·吉奥洛夫(Nicolai Ghiaurov)扮演菲利普，菲欧蕾查·柯索托扮演艾波丽。吉奥洛夫在第三幕里唱那首伟大的咏叹调“她从来不曾爱过我(Ella giammai m'amò)”时，在演出中间得到一阵热烈掌声。在该幕的结尾，女中音唱伟大的咏叹调“知道空虚人世的神……”(O don fatale ...)。随着最后一个高音，幕布降落下来。由于这个原因而不可能有幕间鼓掌。然后，女歌唱家柯索托借此机会走到幕前，单独出现在那里，为了表演得更夸张些，她甚至行了屈膝礼，用双手向观众分送飞吻，一个人在台上站了至少五分钟之久。但那一幕的主角是菲利普，这个单独的台前谢幕应该属于他。吉奥洛夫站在幕后对柯索托的怒气每分每秒都在增加。这位女士想干什么，竟敢如此公开地奚落他这位世界著名的男低音歌唱家？

我可不想仿效柯索托，用这篇前言把读者更长时间地阻拦在这里。总该让所有的演员都走到幕前来——正如在一次首演结束的时候那样。今天读者们也同样是坐在一个首演的剧场里，因为这本书是我的第一本书。天晓得，我会不会再写第二本。当然这取决于观众的掌声多么响亮。谁像我那样在歌剧商业演出界生活那么长时间，谁就会敏锐地感觉到这一点。

第一章

米兰——在歌剧的天堂里

肯定是1961年，一天晚上，我哥哥阿希姆从下面的“佛勒普勒”^①酒吧呼喊我：“你知道谁坐在这里吗？奥托·米勒博士！快下来！”奥托·米勒，我知道，他曾经是玛尔塔·缪德尔的声乐老师，对我来说，她是我青年时代最伟大的歌唱家之一。我稍微整理了一下就下楼去了。我在下面酒吧里碰到一位极具魅力的五十多岁的先生，不一会儿，他和我就开始了关于歌剧与演唱的热烈谈话。当我抱怨自己缺少意大利的音乐素养，对迄今为止的音乐教育根本就不满意并且有一种再也不能提高的感觉时，他立刻邀请我说：“请您到米兰来找我。然后我们一起来使您的声音变得更完美。”

实际上，我的声音太德国化，我需要另外一根支柱，另外一种呼吸方法。德国的学校很好，但那本来只是为了德国的歌剧而设，首先是为德国的歌曲。为了能够唱出完美的美声唱法（Belcanto），我需要一种意大利的教育和训练。德国的许多声乐老师相信自己能够传达意大利的歌唱方法，可是他们并不知道，在意大利声音仅仅是由横膈膜支持的。用这种方式呼吸，

① 原文：“Volle Pulle”，本意为装满酒的大酒瓶或者是大酒杯，如同慕尼黑人的那种一公升的大酒杯。这里指旅馆大楼下面扩建的一个酒吧，酒厂提供的一个废旧大酒桶被当做大门的入口。

“位置”才会准确,然后才会产生出一种无法混淆的美声唱法的声调来。

许多非意大利人单在语言方面就会一败涂地。语言障碍不仅导致理解的困难,造成的问题首先是音色。意大利语是一种元音的珍珠链,每个元音都必须干净而又清晰地唱出来,而且整个元音链又必须完美地联结在一起。如果一个人在血液中没有这种所谓的连贯性(Legato),也就是意大利人的那种语言旋律,那么他就永远不能真正地传达贝利尼(Bellini)、罗西尼(Rossini)、多尼采蒂(Donizetti)或者威尔第(Verdi)的咏叹调。

我曾经有过七八个老师,他们每个人都给我讲述过一些不同的东西。1938年,帕贝利克教授给我上了第一堂声乐课,在他那里,我必须在热嗓之后用音阶不间断地把词汇的巨蟒如“接骨木鸟语”、“朝阳”和“晚霞”再现出来。教授大概相信,这种训练可以促进我的发音。对于德国的歌曲财富来说,这可能非常有用,可以使口齿变得更清楚,而迪特里希·菲舍尔-狄斯考在这方面无疑做出了榜样。但涉及到连贯性,德国的声乐老师一般都不能胜任。为了能够完成良好的连贯性并“使喉咙保持畅通无阻”,意大利的老人们用“Vado la Como”或者“Vado a Milano”来训练学生,这些音节没有间断,那样相互紧密地排列在一起,没有一个字母会从同样平稳的气流里掉出来。值得注意的是,对于许多非意大利人来说,真正的困难在于辅音,特别是卷舌音“R”的发音上。

“这上面应该寻找声音的点”,我的声乐老师中的一个这样要求道:“这儿,在头的上部那么一点点。”——“天哪”,另外一位老师说,“声音在这下面。在这儿盲肠所在的部位,您必须让那个地方支持唱出来的声调”。一个要求我唱的时候声音要向前发出来,“像一位英雄走向胜利”,另一个要我向后往鼻腔里唱,“这样唱声音就会处于两个眼睛之间”。每一种方法我都试图学

会,而事后几乎让我感到有些惊异的是,在所有那些紧张而又拘束的时刻,我的头脑仍然相当正常。

俗话说,有什么样的老师就有什么样的学生,当然反过来也是。只有一个老师培养出一个卡鲁索。一个人在某老师那里学得很好,另一个人根本不理解他。有人肯定地说:在德国好的老师都是犹太乐师,他们在1933年之后都流亡到美国去了。所以,今天的市场上美国的歌唱家泛滥成灾。那些声乐老师们的影响非常持久,虽然他们的名字今天并不为一般人所知,不如那些著名的指挥家如布鲁诺·瓦尔特(Bruno Walter)、奥托·克莱姆坡(Otto Klemper)或者理查德·陶伯——大多数人不知道他,他不仅是一位最有天赋的歌唱家,而且也是一位作曲家和指挥家。

此外,即使法国人在意大利语中再现正确的旋律也会有一些问题,尽管他们的语言有共同的词根。尼古莱·盖达(Nicolai Gedda)的出身一半是俄国人、一半是瑞典人,属于少数的例外,听起来,他的声音简直和意大利歌唱家没有一点区别,盖达无疑是个语言天才。

我已经说过德国人在涉及意大利语时的情况,反过来也适用:没有一个意大利人能够没有困难地唱好瓦格纳。大多数意大利人都缺少语言才能,甚至连法语都掌握不好。例如帕瓦罗蒂,他在舞台上就从来没有唱过《卡门》中的唐何塞和马斯内的《维特》,只是灌了唱片;在录音室里可以使用注有音标的歌词并且把不成功的地方重新录制。帕瓦罗蒂由于顾虑缺乏德语知识,直到今天也没有实现唱瓦格纳全部歌剧中意意大利化的《罗恩格林》的愿望。马里奥·德·莫纳科(Mario del Monaco)曾经在斯图加特演唱西格蒙德,语言问题同样不够过硬。为了能够在《黑桃皇后》(Pique—Dame)和《叶甫盖尼·奥涅金》(Eugene Onegin)中演唱塔姬雅娜的角色,米莱拉·弗蕾尼在她后

来的丈夫尼古莱·吉奥罗夫(Nicolai Ghiaurov)身边学会了正确的俄语发音。

我想起1936年在柏林国家歌剧院的《莎乐美》(Salome)演出,其中领衔主演的演员是意大利女歌唱家。那出歌剧的脚本对德国人来说就几乎不能理解:“你的身体像犹大山上的积雪那样白……你的头发黑得像榨酒器上踩葡萄男人的脚……”,在唱到“我要吻你的唇,约翰”这个地方的时候,指挥克莱门斯·克劳斯在乐池里也大声唱起来,想帮助她重新找到台词。但她这时候却放弃了,把剩下的部分用意大利语唱起来。

能够完美地不仅用意大利语、而且也能用德语演唱的艺术家很少,宫廷女歌唱家弗里达·莱德(Frida Leider)便是其中之一。只有很少人懂得爱惜自己的精力,她也是其中之一。在一个演出季开始之前,她对我说,她都必须做出决定。“在用德语演唱或者用意大利语演唱之间太快的转换,可能很快就会损害我的嗓子。”弗里达·莱德属于拜罗伊特最著名的伊索尔德和布伦希尔德,一年后,她能够在巴黎或伦敦以同样的成就演唱诺尔玛或图兰朵。她的开始却十分艰苦;她在父亲早逝之后上过商业学校,这样她就能挣钱一口,至少可以支付声乐老师的学费。那些老师都不是最好的,她常常换老师,但人们很快就诙谐地称她为“诺伊科隆^①的夜莺”了。她在柏林国家歌剧院首次登台之后,剧院经理就对她说:“莱德,您真的胜利了!”

为了在1933年之后仍然能够在拜罗伊特演唱,弗里达·莱德需要“元首”的特别许可。因为她丈夫是犹太人,柏林温特德林登^②国家歌剧院的第一小提琴,他也是布鲁诺·瓦尔特和

① 柏林的一个市区(Neukoeln)。

② 原文:Unter den Linden,旧译“菩提树下大街”;因为Linden不是菩提树,是椴树,所以我主张音译为“温特德林登”或者意译为“椴树下大街”,以纠正错误。如此明显的错误不适合约定俗成。——译者

埃利希·克莱伯的亲密朋友。鲁道夫·德曼在希特勒接过政权之后不久便流亡到瑞士。弗里达·莱德尔拒绝和他离婚，直到战争结束，她一直在德国支持自己的丈夫。因为希特勒极其推崇她在拜罗伊特扮演的伊索尔德这个角色，所以他亲自下令禁止对她采取任何行动。战后鲁道夫·德曼又回到柏林，他们住在新维斯特恩德区奥尔登堡林阴道。后来，我去那个地方拜访过他们好几次。

可惜许多歌唱家不能长期把握自己，缺少自知之明，不管什么角色，长期乱唱一气，直到把自己的嗓子唱破为止。没有人警告他们，这是常有的事情；他们相信自己处在一个又一个成就的巅峰之上，直到有一天他们的聘书变得越来越少时才会感到惊异。尤其令我感到可悲的是，我想起了那位了不起的约塞夫·格莱恩德尔。他曾含着眼泪坐在我面前，恳求我一定要为他搞到乌坦这个角色，他说现在才能正确地感觉并演唱这个角色。如果说他没有足够的力量演唱这个角色，那是他自己没有意识到这一点。也许我是最后一个告诉他的人。我在自己的一生中，总是一再地努力不伤害别人。这首先适用于那些信任我的人。我对格莱恩德尔说，他已经取得了那么多成就，为什么非要去触及乌坦不可呢。但那位歌唱家不理解我的意思。

到米兰去的念头刺激着我，让我无法摆脱。那时候，奥托·米勒简直是以最富诱惑力的方式督促我去，我应该为自己的声音着想——“我们能够很容易地纠正那一切”，那天晚上他在佛勒普勒酒吧曾经这样说过。我决定打点行装，前往歌剧的麦加朝圣。原计划只在那里停留两个月，结果变成了两年多。那两年成了我一生中最紧张、最丰富多彩的时期。

我很幸运，能够住进 Via Panzeri 10 号三楼上的一套美丽的住宅，直接做米勒的邻居。米勒住在五楼他的朋友罗贝托·

鲍尔(Roberto Bauer)的豪华套房里,但他本人的房间却十分简朴。从那个房间借助一道楼梯可以来到顶楼,他在那里另外有一间练唱室。从那里可以通向楼顶,上面有一个大阳台、屋顶花园和回廊;在城市上空高高的屋顶上,这里庆祝过许多令人陶醉的节日,所有与斯卡拉大剧院有关的名流都曾出现在那里。鲍尔和米勒是当时米兰歌剧生活的中心,经常出入斯卡拉大剧院。我成了他们的朋友,几乎所有的场合我都在场。

罗贝托·鲍尔比奥托·米勒更年轻一些,他出身于一个富裕的家庭;他的母亲是意大利人,父亲是德国人。本来他和米勒是很亲密的朋友。但后来显然出现了不和与妒忌;他们分手了,但仍然住在一起,与往常一样,在自我介绍的时候他们自称为表兄弟。这期间,鲍尔与一个十分漂亮的、很有艺术气质的青年朋友埃尔曼诺一起生活,与此同时,米勒则完全集中精力于组织节日的活动,从性生活中退隐。直到今天,在罗贝托·鲍尔去世多年之后,埃尔曼诺仍然坚持生活在一个很小的圈子里,肯定有一天,他将继承忠诚的丽莎——当时已经九十三岁的女管家兼鲍尔与米勒财产继承人——的遗产。

我一生中认识了很多把自己的一生献给歌剧世界的男同性恋者。对他们来说,歌剧和芭蕾像一种合适的媒介,那些戏剧的、古怪的、豪华的和奢侈的东西使他们陶醉。他们热爱伟大的戏剧化的姿态。他们尊敬歌唱家高于一切,尤其尊重女歌唱家,可是他们自己并不希望像那种被他们自己崇拜的人那样令人渴慕。一位女歌唱家是歌剧中真正的头牌女角,她懂得使足够的同性恋者心醉神迷地充当自己的后备部队。例如莱娜·卡白凡斯卡(Raina Kabaivanska)。

莱娜·卡白凡斯卡在意大利被称为最伟大的明星,因为她的歌迷们会乘坐大轿车跟着她跑遍全国。还有卡拉斯(Maria Callas),毫无疑问,她的大部分成就应该归功于她对男同性恋

者们磁石般的影响。

罗贝托·鲍尔的家中摆满了精心挑选的古董。他从父母亲那里继承了极好的家具、地毯、织花壁毯和油画作品。他家中最令人激动、也就是说最神圣的房间是唱片收藏室：一个很大很高的房间，从地面一直到天花板，四面墙上都是书架，那里各种不同颜色的格子里放着罗贝托的唱片。那是我见过的最大的唱片收藏，远远超过任何人。仿佛没有他没有的唱片，从卡鲁索和塞德曼到最罕见的实况转播片断，应有尽有。甚至大都会歌剧院的总经理鲁道夫·宾的唱片他都有，给人留下深刻印象。

当罗贝托邀请朋友聚会的时候，有些客人往往要把他们的佣人夫妇带来，让他们帮助料理厨房和招待客人。晚上客人们可以提出希望，听一听他的唱片收藏。他有一个目录，全部唱片都列在上面，有些人们根本想不到的录音他也有——比如卡拉斯在意大利用意大利语演唱的伊索尔德。然后，他就登上梯子，从某一个格子里取出大家所希望的那张唱片。当我第一次应邀参加罗贝托的“愿望音乐会”的时候，我请求他放《拉美莫尔的露契亚》(Lucia di Lammermoor)中的六重唱，其中有安娜·莫福、卡尔罗·贝尔贡齐(Carlo Bergonzi)以及马里奥·塞伦尼(Mario Sereni)和乔治·普雷特莱(Georges Prêtre)。然后，我还希望听迈耶贝尔的《胡格诺教徒》中基尤列塔·希米欧纳托与弗朗克·科莱尼决斗的唱段。可惜罗贝托死后他那个独一无二的唱片收藏失散了。

罗贝托·鲍尔像大都会歌剧院在欧洲的经理那样，曾经是驻欧洲的“大使”，总经理鲁道夫·宾在他的悼词中这样写道。作为代表人物，他与那些受雇于纽约的男女歌唱家接触，关心他们的合同。在大多数时间里他作为侦察员，到处寻找新的嗓子，每年在小剧院里为宾举行一两次试唱，为此，宾会特意到米兰来住一两天。因为罗贝托要为大都会聘请许多明星以及许多年轻

的后起之秀，所以有一段时间，他被禁止去斯卡拉大剧院。

后来，通过罗贝托·鲍尔，我认识了鲁道夫·宾本人。第一次会见是通过他的助手波普，这个人后来接管了迈阿米格朗的歌剧院，那次见面很拘束，几乎有些僵硬。他接过我的大衣，带我穿过几道走廊，来到著名的大都会歌剧院旧楼总经理办公室。罗贝托建议我和他说英文；自从宾被赶出纳粹德国以来，他就觉得所有的德国人都很可疑。我开始说英语，可是我刚刚讲了几句，宾就打断了我的话：“我还是乐意和您用德语交谈。现在我可以回忆一下过去的时代，想起我在柏林的时光，那时候在德国还是很美的。”此外，第一次参观大都会新楼我要感谢尼科莱·盖达，1966年我在大都会新楼入口处偶然碰见他。

当罗贝托1969年12月17日去世的时候，我已经离开米兰好几年了，可是恰好那几天我在米兰。一位女友打电话给我，说罗贝托今天夜里死了，我们大家必须去医院，去向他的遗体告别。我不了解意大利人的风俗。死者的遗体被安放在一个沙龙里，已经被化了装，衣服穿得整整齐齐躺在那里，像睡着时一样。人们在吊唁簿上签名。我还从来没有见过一个死人，所以很想避开这件事。“罗贝托，你再也不能与我们在一起了，我们感到非常难过”，女友们这样悲哀地说道。“我们同时都被邀请参加明天的聚会，肯定会很愉快。”然后，她转身对我说道：“你也参加明天的聚会吗？真太遗憾了，罗贝托不能参加了。”死者也参与了这场谈话，好像他还活着似的，这一切都带着强烈的社会事件的特征。我觉得这好像很阴森可怕。

罗贝托的遗体被送到美茵茨——他的父母亲都安息在那里。后来，每当我有机会去美茵茨，我都要去他的墓地拜访他。七十年代，我把大批歌唱家介绍到威斯巴登。我首先把他们拉到美茵茨公墓罗贝托的墓前：帕瓦罗蒂、弗蕾尼、贾尼·拉伊蒙迪——他们大多数人都认识他，所有的人都听过他的演唱。我

很喜欢访问墓地，只要我在旅途中，我就会利用一切机会与往日幽灵们保持对话。我有多少时间没有站在那不勒斯斯卡鲁索的墓前了？我在米兰多次寻找过托斯卡尼尼和威尔第的坟墓。林茨附近圣弗洛里安修道院里的安东·布鲁克纳的坟墓给我留下最深刻的印象。当我与一个修士一起走到存放棺材的地下室里时，冰冷潮湿的房间里只有一盏微弱的油灯亮着，我确实感到很不舒服。

1969年12月，我在米兰并非偶然。只要能够安排得开，我总是在每年的12月7日来到米兰。那天是该城神圣的保护者安布罗西乌斯的日子，很久以来，那天是“就职典礼日”，歌剧演出季也在那天宣布开始。共和国总统光临斯卡拉大剧院使整个事件显得更加隆重，市长颁发“Ambrogino”奖，一种令人向往的给有功市民的奖励。那天也是最重要的首演日。人人都想在那天演唱，所以台下幕后的明争暗斗就相当频繁。是马里奥·德·莫纳科唱，还是再次由朱塞佩·迪·斯苔芳诺(Giuseppe di Stefano)唱？会不会另外一个人获胜？人人都很激动，入场券的价格难以估计地猛涨。通向斯卡拉剧院的上坡道两边挤满了围观的人群，使整个事件带有一种大众节日的特征，欢呼着的斗士们在有节奏的掌声中登台。从四重唱的第一个节拍起，观众当中就开始议论纷纷。热爱歌剧的人，可不能错过了这个日子。

全部公众的和私人的生活能以这样的规模与歌剧联系在一起的城市，全世界没有第二个。斯卡拉剧院在六七十年代的声誉应该归功于鞋厂主安东尼奥·基灵海里。第二次大战以后，他为斯卡拉的重建投入了大量资金，因此被选为剧院经理。基灵海里是一个值得尊敬的人，但他对音乐一窍不通，有许多关于他的笑话不胫而走。有一次他甚至几乎惊讶地指出，普契尼的《修女安杰丽卡》一剧中男高音怎么还没有向他介绍。大家谈论