

„Hunger auf die Musik“

Carlo Maria Giulini im Gespräch
von Joachim Matzner

Nach Arturo Toscanini und Victor de Sabata ist Carlo Maria Giulini wohl der einzige italienische Dirigent von Weltrang. Und die internationale Musikjournalistik wird nicht müde, Giulini nicht nur in diesem Sinne zum legitimen Sabata-Toscanini-Erben zu erklären, sondern ihm zudem musikalische Züge der beiden Maestri zuzuerkennen. Giulini (Jahrgang 1914) dürfte jedoch mit dem einen so wenig gemein haben wie mit dem anderen. Ein Beispiel mag für viele stehen: man vergleiche die Interpretationen der drei Dirigenten anhand der vierten Sinfonie von Brahms. Ähneln Toscanini und de Sabata – zwei durchaus verschiedene künstlerische Charaktere – einander zumindest in der schlanken, klanglich verknüpften interpretatorischen Faktur, so ist zwischen deren beider Musizieren und dem Giulinis lediglich eine fast diametrale Gegensätzlichkeit festzustellen. Giulini dirigiert Brahms „brahmsischer“ als mancher Norddeutsche, mit einem tiefen emotionalen, wenn man will „romantischen“ Engagement, das eher an Furtwängler erinnert als an Giulinis Landsleute. Höchste Kategorie des Musizierens scheint für ihn eine Kreativität zu sein, wie sie sich etwa auch in seiner schroffen Abneigung gegen die technifizierte-mechanistischen, durchorganisierten, zugleich hektischen Lebensformen unserer Tage zeigt. Giulini dirigiert relativ selten, er läßt sich Zeit. Dennoch hat

er Karriere gemacht wie wenige neben ihm. Er leitet heute als „Principal Guest Conductor“ das Chicago Symphony Orchestra und in Europa überwiegend das Philharmonia Orchestra London. Diese beiden Orchester sind auch seine Hauptpartner für Schallplattenaufführungen. Erste Berühmtheit erlangte Giulini mit den zwei Mozart-Aufnahmen des „Don Giovanni“ und der „Hochzeit des Figaro“ – Zeugnisse erlesener kapellmeisterlicher Akribie und eines so dramatisch schattierenden wie furios buffonesken Operntalents. Spätere Kulminationen der Schallplatten-Karriere Giulinis sind seine Verdi-Einspielungen des Requiems, der „Quattro Pezzi Sacri“ und des „Don Carlos“, die sich sämtlich durch ein Optimum an musikalischer Rundung und Transparenz, Organik und klanglicher Noblesse auszeichnen. Den Arbeiten des Dirigenten mit dem Chicago Symphony Orchestra kommt dessen herber, scharf konturierender Klang zugute: Dieser orchestrale Tonfall bietet eine vorzügliche Ergänzung zu Giulinis – trotz all seiner dramatischen Emotionalität – auf ein besonderes musikalisches Ebenmaß gerichteter Musizierweise. In der persönlichen Begegnung gibt Giulini sich glaubwürdig als ein ganz an der musikalischen Sache, nicht am dirigentischen Prestige orientierter, denkbar lebenswürdiger-geduldiger Gesprächspartner.



ff: „Darf ich Sie zunächst um ein paar Schallplattendaten bitten – was waren Ihre ersten Aufnahmen?“

Giulini: „Die ersten Schallplatten waren Glucks ‚Iphigenie auf Tauris‘, die ich in Aix en Provence gemacht hatte, vor rund zwanzig Jahren. Dann Rossinis ‚Italienerin in Algier‘ in der Scala und danach das Cherubini-Requiem. Später kam die erste Platte in England, in der Kooperation mit dem Philharmonia Orchestra und EMI: die ‚Jahreszeiten‘ von Vivaldi.“

ff: „Und was werden Sie in den nächsten ein, zwei Jahren aufnehmen?“

Giulini: „Ich gehe ziemlich langsam mit der Schallplatte um. Nach dem ‚Don Carlos‘ will ich noch eine weitere Verdi-Oper für die Schallplatte dirigieren, aber ich darf Ihnen noch nicht sagen, welche. Außerdem eine Neuaufnahme von den Vivaldi-‚Jahreszeiten‘ mit Perlman in London – das mach’ ich natürlich sehr gern. Dazu Beethovens ‚Missa solemnis‘, Rossinis ‚Stabat mater‘ und die neunte Mahler-Sinfonie. Diese drei Aufnahmen in Chicago.“

ff: „Sie haben jetzt gerade die erste Sinfonie von Mahler eingespielt; ich finde sie, besonders am Schluß, aufnahmetechnisch nicht ganz so gelungen wie etwa

die Platte mit der Vierten Brahms‘ aus derselben Serie.“

Giulini: „Wissen Sie, das ist ein großes Problem: soweit jetzt auch schon alle technischen Mittel der Einspielung perfektioniert sind – der dynamische Bogen einer Aufnahme ist nun einmal immer noch ungeheuer viel kleiner als das, was wir im Konzertsaal bieten. Nehmen Sie zum Beispiel ein extremes Pianissimo. Die letzten Takte der Neunten von Mahler sind an der Grenze zwischen dem, was Sie hören können und was Sie nicht mehr hören können.“

Aber trotzdem: im Konzertsaal ist die Musik da. Die Plattenaufnahme ist ganz anders; wenn Sie dort so leise sind, hören Sie nur noch Plattengeräusch, und das darf ja nicht sein. So wird aus dem vielfachen Pianissimo bei Mahler auf der Platte ein einfaches Piano. Andererseits nun der Schluß von der Ersten Mahlers: da kann die Technik die riesigen Klangmassen nur bewältigen, wenn sie die Dynamik einengt, begrenzt. Das ungeheure Crescendo, das der Dirigent gebaut hat, wird eingeschlossen, nivelliert. Etwa die Pauken am Schluß: wenn Sie denen sonst im Konzert noch die größte Hilfe geben müssen, damit sie ihr Crescendo wirklich herausbringen, müssen Sie bei der Auf-

nahme sagen: Timpani, bitte etwas weniger, nicht zu viel.
Oder der Anfang der Sinfonie: Der Anfang ist die Stille der Natur, die Stille der Natur. Wenn da das Orchester im Konzert anfängt, darf das Publikum gar nicht wissen, hat es schon begonnen oder noch nicht. Ich sage immer zum Orchester: Die Verschiedenheit zwischen der absoluten Stille im Konzertsaal, bevor wir anfangen, und dem Beginn der Musik darf nur sein, wie wenn Lüfte sich leicht berühren. Nicht mehr als das. Aber die Aufnahme – da ist es ein Piano, das Orchester fängt an. Es ist eben nur ein Piano, nichts weiter. Wie soll das auch sonst sein: Auf der Platte können Sie ja nicht wissen, nicht sehen, ob es angefangen hat. Aber im Konzert wissen Sie es. Oder nehmen Sie Debussy, wo der Klang wie aus Luft gemacht ist. La mer zum Beispiel: ja, gut, man nimmt La mer auf Platten auf, aber diesen – Geruch, diese Luft, die vom Wasser in der Sonne kommt, das alles . . .“

ff: „Das würde doch aber heißen, daß es Kompositionen gibt, die sich für Schallplattenaufnahmen eignen und solche, die sich weniger dafür eignen?“

Giulini: „Ja, ja, das ist richtig, absolut. Davon bin ich überzeugt.“

ff: „Gilt das auch für die Oper, oder ist das nur bei der Konzertmusik so?“

Giulini: „Für die Oper weniger, denn die Oper ist immer konkreter. Erstens ist da eine Singstimme, und zweitens muß in der Oper das Orchester meist etwas stärker spielen, um über die Rampe zu kommen.“

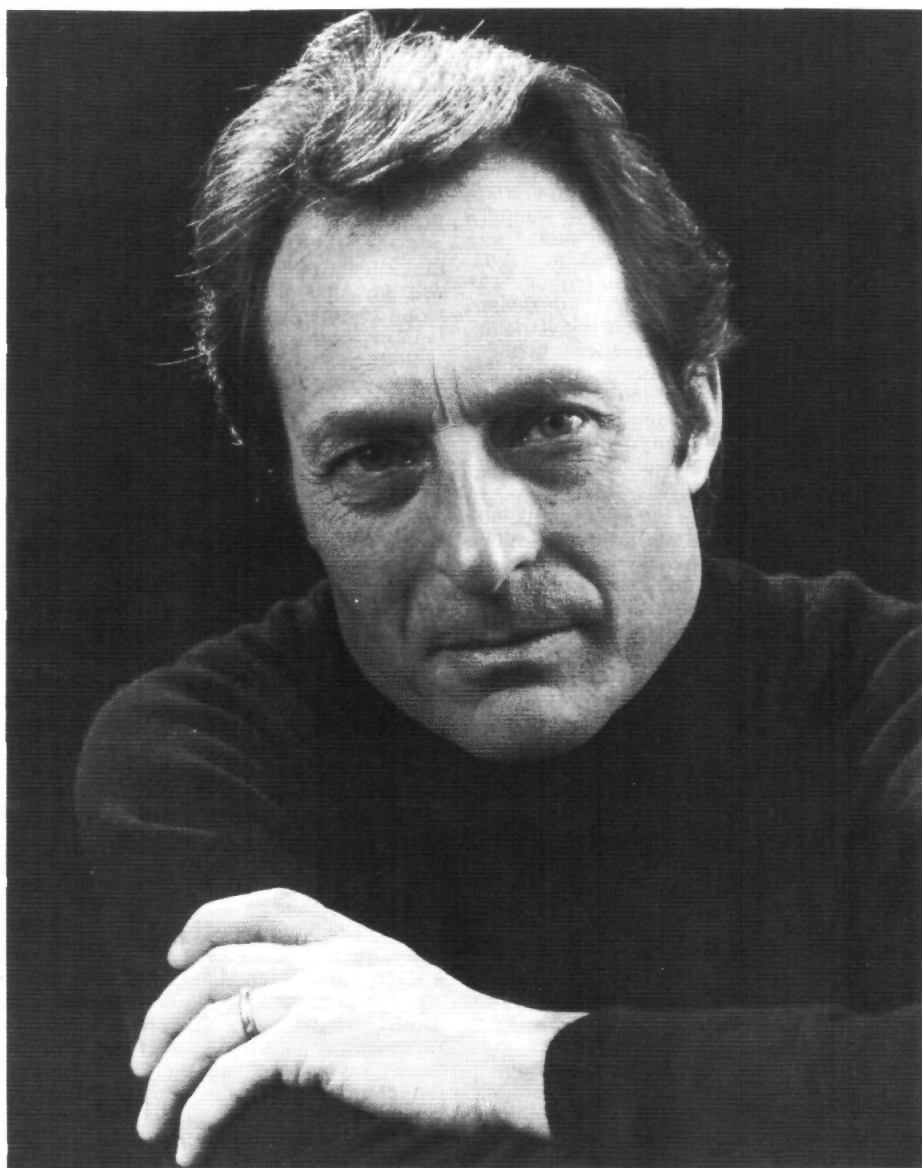
ff: „Sie dirigieren also im Konzert nicht ganz so wie auf der Schallplatte. Nehmen Sie auch beispielsweise andere Tempi oder eine . . .“

Giulini: „Nein, absolut nicht, ein Schallplattenproblem existiert da für mich nicht. Aber ich bitte immer die Tontechniker, in den Saal zu kommen. Dann sage ich ihnen: Sie müssen unseren Klang finden, nicht wir. Ich spiele den Technikern etwas vor: hört zu, das ist unser Klang, das ist unser Fortissimo, das ist unser Pianissimo, und das ist unsere musikalische Atmosphäre. Die müssen sich gut daran anpassen, wenn eine richtige Zusammenarbeit zustande kommen soll.“

Andererseits – über eines darf man sich keine Illusionen machen: Wie ein Ton in einer Konzerthalle lebt, so kann er eben nie auf einer Schallplatte leben. Dieses mysteriöse Etwas, auch diese Luft und Atmosphäre von 2000 Leuten, die dort mit Ihnen sitzen, mit Ihnen musizieren, mit-spielen . . .“

ff: „Glauben Sie, daß die Schallplatte ein Dokument für einen Dirigenten ist, würden Sie ihn nach einer Schallplatte beurteilen?“

Giulini: „Ja, aber man muß ihn auch im Konzert hören. Ein Lautsprecher ist heute so gut, daß er Ihnen fast, fast, die musikalische Wahrheit gibt, aber er gibt Ihnen nicht die Atmosphäre. Und: Die Schallplatte enthält eine einzige Aufführung, macht sie manifest. Auch wenn der Dirigent sein Bestes gegeben hat, sagt er vielleicht nach einer Woche: Mein Gott, das möchte ich noch einmal machen. Kein Mensch auf der Welt kann zweimal dasselbe musizieren. Was er im Moment der Aufnahme gefühlt hat, das war durchaus seine Wahrheit, aber diese Wahrheit gilt nicht für morgen; morgen kann etwas Neues sein. Sicher wird er nicht ein Tempo, das er zuerst langsam genommen hat, nun plötzlich schnell nehmen – aber es geht hier um einige ganz innerliche Sachen. Sa-



gen wird: ein Jahr später. In einem Jahr haben Sie viele neue Lebenserfahrungen gemacht, sind Sie in die Partitur mehr eingedrungen, haben Sie etwas Neues gedacht – und schon ergibt sich etwas ganz anderes. Natürlich ist die Schallplatte ein Dokument, aber sie ist eben immer dieselbe.

Am liebsten mache ich nicht Schallplatten, sondern Konzerte. Denn ich fühle sehr stark die Gegenwart der anderen Menschen, die mit da sind, die mitatmen. Deswegen spiele ich, wenn ich eine Aufnahme mache, immer zuerst das Stück ganz durch, damit eben alle Techniker und Tonmeister zuhören. Dann fängt die Arbeit an. Man probiert, man nimmt auf, man wiederholt – das ist gut, das ist nicht gut – und so kommt man ans Ende des Werks. Und wenn das alles gemacht ist, dann sage ich immer – immer: Laßt uns einmal das Ganze durchspielen, nur für die Musik. Und ich sage zu mir selbst und zu meinen Musikern: Jetzt denken wir nicht daran, daß hier Mikrophone sind, wir spielen für uns selbst, für ein Publikum, ein ideales Publikum, nicht mehr für die Platte – es wird aufgenommen, aber wir vergessen das.

Eines der ersten Stücke, die ich aufgenommen habe, war, wie gesagt, das Requiem von Cherubini. Wir haben damals sehr viel daran gearbeitet, sehr viel. Und als wir mit der Aufnahme zu Ende gekommen waren, habe ich alles abgehört, und da habe ich gefühlt: Das war ein wunderschöner, fast perfekter Kadaver. Alles war in Ordnung, alles war schön, ich konnte nichts daran aussetzen finden. Aber –

tot. Da habe ich gesagt: Meine Herren, es tut mir sehr leid, wir brauchen alle einen Tag frei, und übermorgen kommen wir wieder her und produzieren noch einmal neu. Und danach hatte die Musik Leben, Atem, Blut.

Wenn Sie für die Schallplatte arbeiten, können Sie von den dümmsten Sachen gestört werden: von einem kleinen Fehler in einem Instrument, von einer Gruppe, die nicht zusammen ist – kleine Sachen, die im Konzert eher das musikalische Leben ausmachen, sie dürfen bei einer Schallplattenaufnahme nicht sein. Und vielleicht in dem Moment, in dem Sie am meisten gespannt sind, passiert so etwas, müssen Sie stoppen. Können Sie noch einmal dieselbe Stimmung finden? Vielleicht, vielleicht auch nicht.

Ich sehe es halt so: Das Schwierigste an einer Schallplattenaufnahme ist, der Aufführung ein richtiges Leben zu geben. Das Leben. Ich suche immer – Sehen Sie, wie ich Ihnen sagte: fabelhaft schöne Kadaver. Aber wo ist das Leben, das Herz, das so macht (klopft sich an die Brust), das Blut, das herauf und herunter geht – das brauchen wir.

Da ist es gut, wie man in Amerika Schallplatten macht. Es wird zum Beispiel eine Sinfonie aufgenommen, die ich probiert habe und mindestens dreimal im Konzert, also vor Publikum, vorher aufgeführt habe. Und weil wir schon die Erfahrung mit dem Publikum gehabt haben, bringen wir von vornherein in die Aufführung Leben; außerdem hat das Orchester die Musik so parat, daß wir durchspielen können; Unterbrechungen sind kaum nötig.“

ff: „Hören Sie selbst gelegentlich Schallplatten, fremde oder eigene, eigene von früher?“

Giulini: „Ich muß Ihnen ehrlich sagen, ich liebe es nicht sehr, Schallplatten zu hören. Und meine eigenen höre ich ganz, ganz wenig. Nur wenn ich etwas kontrollieren will, zum Beispiel wenn ich seit einiger Zeit ein wichtiges Stück wieder dirigieren muß, das ich einmal aufgenommen habe, dann lasse ich das durchlaufen, um zu sehen, wie ich das vor drei oder vier Jahren dirigiert habe. Ob ich damit noch einverstanden bin, ob ich etwas besser machen kann oder so. Von anderen Dirigenten höre ich gerne Platten zur Information, besonders von den großen natürlich. Man kann von ihnen lernen. Aber, ein Schallplatten-Fan bin ich nicht.“

ff: „Große Dirigenten – Sie haben kürzlich in Berlin Brahms dirigiert. Es fällt auf, daß gerade von italienischen Dirigenten maßgebliche Brahms-Platten existieren, von de Sabata, von Toscanini, von Barbirolli und von Ihnen selbst – ist das Zufall oder gibt es eine spezielle Affinität der italienischen Musiker zu Brahms? Ist es für einen Italiener leichter, Brahms zu dirigieren als für einen Deutschen Verdi?“

Giulini: „Da kann ich Ihnen schwer antworten, weil ich nicht objektiv sein kann. Brahms ist ein Teil von meinem Leben. Ich weiß nicht, ob ich ihn gut oder schlecht, richtig oder falsch dirigiere, das ist ein anderes Problem. Aber ich fühle Brahms in meinem Blut, er ist ein wichtiger Teil von meinem Körper. Trotzdem – die Italiener und Brahms: Ich glaube hier nicht an die Landesgrenzen. Natürlich, etwa bei Verdi: Es gibt eine Art von Kontakt mit einem Land, einer Landschaft, mit den Kostümen, dem Essen, dem Sprechen, mit dem Lachen, mit dem Tanzen, mit all dem. Und ich persönlich habe das Glück gehabt, als Kind in Südtirol zu leben, und natürlich habe ich damals alle diese Traditionen miterlebt. Ich bin damit aufgewachsen; damals habe ich wirklich deutsch gesprochen wie italienisch. Und Verdi – Verdi hat ja für lange Jahre wie ein Bauer gewohnt, in den kleinen Städtchen, wo auch diese kleinen Musikanten waren und diese Rhythmen. Aber dann gibt es doch einen Moment, in dem die Musik über diese Art hinausgeht und anfängt zu fliegen – in eine Höhe, wo nicht mehr Grenzen sind. Ich glaube, die große Musik, die großen Künstler sprechen für die ganze Welt.“

ff: „Sie haben einmal gesagt, daß Ihnen von den Verdi-Opern die ‚Aida‘ relativ wenig bedeute. Warum?“



„Ich mache Musik mit meinem ganzen Leben“:
Carlo Maria Giulini
bei den Aufnahmen
zu Verdis Requiem

Giulini: „Aida‘ ist eine sehr merkwürdige Oper, ich habe sie nie dirigiert. Natürlich ist große Musik darin. Aber ‚Aida‘ ist in gewisser Weise eine ganz verhaltene Oper – mit einem riesigen Triumph in der Mitte. Was außer dem Triumph passiert, ist alles intim, sollte fast wie Kammermusik gespielt werden. Nichts geschieht wie in ‚Rigoletto‘, ‚Othello‘ oder solchen Opern. Diese Gefühle von Liebe oder Haß, die sind hier alle verinnerlicht – und plötzlich explodiert die Musik zur Grand Opéra. Außerdem sind in ‚Aida‘ die Charaktere der Figuren nicht so ausgeprägt wie für mein Gefühl in ‚Trovatore‘, ‚Rigoletto‘ oder ‚Traviata‘. Violetta oder Gilda sind ganz andere Personen, Persönlichkeiten als Aida. Vielleicht spielt auch eine Rolle, daß für Verdi ja das orientalische Kolorit ganz fremd war.

Ich habe fast alle wesentlichen Verdi-Opern aufgeführt, eben nur nicht ‚Aida‘ – und ‚Othello‘ nicht. ‚Othello‘ ist ein großer, großer Traum von mir, und ich weiß nicht, wann ich das in meinem Leben schaffen werde. Es sind da zwei schrecklich schwere Rollen: Othello und Jago. Vor allem Jago – einen richtigen Jago zu finden, der nicht melodramatisch ist, aber der Größe hat, die Größe eines Ästheten des Bösen. Jago ist ein Poet, er genießt es, wie man Kunst genießt, den Othello zu zerstören. Das ist für ihn wirklich ein Credo, ein Glauben, ein ästhetischer Glauben. Es gibt einen Brief von Verdi aus der Zeit, als er ‚Othello‘ schrieb. Darin fragt er den Maler Morelli, der ein Othello-Bild geschaffen hatte, wie er, Morelli, sich denn wohl den Jago vorstelle. Und Morelli gibt die merkwürdige Antwort: Ich sehe Jago mit einem Gesicht wie von einem Engel, ganz unschuldig, wie ein Kind, lächelnd und wunderschön.

Als ich von dieser Morelli-Antwort erfuhr, war ich jung, und ich konnte sie wirklich nicht verstehen. Dann später, während des Krieges, gab es eine Gelegenheit, da lernte ich einen Jago kennen. Einen Offizier. Ein phantastisch gutes Gesicht, der lebenswürdigste Mensch. Und er hat die schrecklichsten Sachen gemacht. Und da habe ich begriffen, was Morelli meinte. Menschen sind so. Kennen Sie den Bariton Titta Ruffo? Das ist für mein Gefühl das Ideal eines Sängers. Eine Stimme, von der man träumen kann. Und von Ruffo gibt es eine Jago-Platte. Da kommen die zwei Gesichter dieses Menschen heraus wie sonst nirgends. Die Traumerzählung, wie er mit Othello spricht und ihm langsam, langsam mit großer, großer, süßer Mühe den Zweifel eingibt – da ist er wirklich wie eine Giftschlange.

Jeder Sänger sagt heute, er kann Othello oder er kann Jago, natürlich. Aber ich möchte, wenn ich einmal ‚Othello‘ mache, besonders mit Othello und Jago wirklich total arbeiten, von Anfang an, Sehen Sie,

ich habe da eine große Erinnerung. Ich habe einmal in der Scala ‚Traviata‘ gemacht, mit Callas, Regie Visconti. Da sind wir drei Wochen in einem Zimmer gewesen und haben nur, nur an der Violetta gearbeitet. Jede Note wurde gearbeitet. Visconti sagte, jede Bewegung sei wichtig für die Musik. Und mit jeder Bewegung orientierte er sich an der Musik. So ist diese Figur herausgekommen, wirklich wie wir es geprobt haben. So kann man Oper machen. Nur so. Und das ist heute kaum noch möglich.

Außerdem – ich hab‘ immer gekämpft, daß die Inszenierung wirklich für wichtig angesehen wird. Ich hab‘ immer gesagt: Oper ist nicht Konzert, sie ist nicht nur zu hören, sie ist auch zu sehen, sie muß auch ansehnlich sein, sonst hat’s keinen Sinn, einen Vorhang aufzumachen. Aber jetzt ist es mittlerweile soweit gekommen, daß die Regisseure glauben, sie können vielleicht auch ein wenig Musik von Mozart oder Beethoven dabei haben, aber die ist nicht so wichtig. Eine Oper kann ohne Regie leben, aber eine Regie kann nicht ohne Musik leben. Die Musik muß immer den ersten Platz haben.“

ff: „Noch einmal zu ‚Aida‘ ...“

Giulini: „Ja, ‚Aida‘ ist eine Circumstance-Oper. In den anderen Verdi-Opern glaube ich an die Personen, die es gibt, ganz und gar. Ich glaube an Violetta, und ich glaube, wie vielleicht an keinen anderen sonst, an Rigoletto. Der ist wirklich der kompletteste Mensch, der existiert. Rigoletto ist alles; das ist wohl die größte Rolle, die Verdi je geschrieben hat. Ich denke immer, in Rigoletto ist vor allem eine Dignität, eine Würde, wie in keiner anderen Bühnengestalt von Verdi. In dem Moment, wo Rigoletto begreift, daß die Tochter dieses schrecklichen Abenteuer gehabt hat, da wendet er sich an die Hölflinge wie ein König. Zuerst hat er auf den Knien gelegen: Bitte, sagt mir, wo ist meine Tochter. Und dann, als er begreift, was geschehen ist, die Tochter sieht, und als Gilda denkt: mein Vater wird mich töten, da sagt er nur zur ihr: Weine, komm her, weine. Jedesmal, wenn ich das dirigiert habe, war ich tot.

Natürlich, ‚Aida‘ ist auch voller Sentiment, voll Haß und voll Liebe und dem allen; und daß ich das dort anders empfinde, ist sicher auch sehr subjektiv. Aber ich bin Interpret, nicht Kritiker, ich muß nicht objektiv sein. Man hat mir immer wieder ‚Aida‘ angetragen. Für Covent Garden hatte ich auch schon mal akzeptiert. Dann habe ich zwei Monate darüber nachgedacht, und dann habe ich gesagt: Bitte sehr, es tut mir leid, laßt mich da heraus. Ich sehe nicht Aida vor mir; man muß mit diesen Personen leben wie mit Geschwistern oder mit der Frau, und das kann ich da nicht.“

ff: „Wer hat Sie in jungen Jahren stärker beeinflusst, Toscanini oder de Sabata?“

Giulini: „Ich antworte Ihnen ganz ehrlich: Leider habe ich Toscanini nicht hören können, als er Toscanini war, in seiner Zeit an der Mailänder Scala. Das war Toscanini. Ich habe mit Toscanini tagelang gelebt und gesprochen. Aber ich habe ihn nie dirigieren gehört und gesehen. In den Platten, die wir von Toscanini haben, in den Opern, sind natürlich fabelhafte Sachen drin, aber im ganzen würde ich nicht darauf schwören.“

ff: „Das Verdi-Requiem zum Beispiel, da gibt es eine de Sabata- und eine Toscanini-Aufnahme. Welche halten Sie für die wesentlichere?“

Giulini: „Das sind zwei komplett verschiedene Interpretationen. Um eine Basis für das Requiem zu bekommen, würde ich sagen, man soll sich Toscanini anhören. De Sabata gibt schon eine sehr persönli-

che Interpretation. Bei ihm ist diese wunderschöne Phantasie im Klang, in den Farben; einige Tempi sind fast übertrieben, sehr schnell und sehr langsam. Fangen Sie mit Toscanini an, er gibt Ihnen einen gesunden, einen echten Verdi."

ff: „Sie dirigieren häufig das Philharmonia Orchestra London. Das ist sozusagen Klemperers Orchester, und Klemperer vertritt einen gänzlich anderen Stil als Sie. Bringt das in der Arbeit mit dem Orchester nicht Schwierigkeiten mit sich?“

Giulini: „Nein, überhaupt nicht. Nach einer Stunde Probenarbeit sind die Musiker ganz auf mich eingestellt. Wissen Sie, die Musiker kennen mich sehr gut, seit vielen Jahren, und wir sind Freunde. Das ist für mich die Hauptsache, der menschliche Kontakt mit dem Orchester. So ist ja auch die Schwierigkeit mit neuen Orchestern – drei Proben sind nun einmal zu wenig, um sich kennenzulernen. Deshalb musiziere ich auch möglichst immer wieder mit denselben Orchestern."

ff: „Sie dirigieren auch die Berliner Philharmoniker; wie sind Sie mit der Akustik der Philharmonie dort zufrieden?“

Giulini: „Im ganzen finde ich sie gut. Allerdings hört man wohl speziell auf dem Dirigentenplatz nicht so gut. Die Holzbläser zum Beispiel, heißt es, kommen im Saal viel besser durch als beim Dirigenten."

ff: „Und die Streicher?“

Giulini: „Das ist das große Problem in allen modernen Sälen: nirgends wird da den Streichern geholfen. Ich weiß nicht, warum. Es gibt nicht einen einzigen modernen Saal, in dem die Streicher wirklich leben können, wirklich frei singen. Denken Sie an New York – das Lincoln Centre ist eine Schande. Die zahlen dort jetzt so viel Geld, um die Akustik zu verbessern, wie sie gebraucht haben, um den ganzen Saal zu bauen. Und trotzdem gelingt es nicht, sie grundsätzlich besser zu machen."

ff: „Zur Dirigentensituation heute – Sie gelten als Ausnahme, weil Sie, so sagt man, sich nicht vermanagen lassen. Kann man sich denn dem Sog des Musikbetriebs so entziehen, kann man so seine Spitzenposition halten?“

Giulini: „Es interessiert mich überhaupt nicht, ob ich an der Spitze bin oder nicht, ob ich viele Schallplatten mache oder wenige. Das interessiert mich absolut nicht."

ff: „Aber das könnte doch ganz konkrete Folgen haben. Man muß doch, wenn man das Chicago Symphony Orchestra leiten will, nicht nur tatsächlich ein sehr guter Dirigent sein, sondern man muß es auch im Bewußtsein der Musikwelt sein. Muß man denn nicht wohl oder übel, in 'sein und deshalb vieles tun, was einem eigentlich keine Freude macht und einen übermäßig beansprucht?“

Giulini: „Ich kann nicht viel dirigieren, ich kann es einfach nicht. Und nächste Saison fange ich an, noch weniger zu dirigieren. In Chicago nicht mehr acht, sondern nur noch vier Wochen. Sicher, es gibt viele, die dirigieren viel und die dirigieren gut. Aber für mich ist Musik immer ein ganz neues Erlebnis, bedeutet eine große Emotion, eine große Anspannung. Ich mache Musik mit meinem ganzen Leben. Außerdem will ich jetzt etwas Zeit haben, bevor ich ganz alt werde, nicht nur zu arbeiten, auch zu leben. Musik ist groß und wichtig, aber es ist nicht nur Musik in unserer Welt. Wir haben nur ein Leben zu leben, und leider Gottes vergeht es schnell. Und – mein Gott, es gibt so viele schöne Sachen: Bücher lesen, Spazieren gehen, sich ausruhen. Wenn Sie mich fra-

gen: Was möchten Sie? Ein wenig zu Hause leben, einfach in meinem Bett schlafen und von meinem Tisch essen, in meinem Stuhl sitzen.

Als ich jung war, brauchte ich Zeit zum Studieren, jetzt brauche ich sie, um zu denken. Wenn man mit Genies zu tun hat, mit Mozart und Bach, mit Beethoven und Brahms, mit diesen Leuten – glauben Sie nicht, daß man da Zeit braucht? Wenn Sie nur eine Partitur kennen – was diese Menschen geschrieben haben, auf Papier, das ist das wenigste. Was kennen Sie da, was ist mit dieser Graphik ausgedrückt? Kaum etwas. Was heißt 'Andante', was heißt 'Allegro', was heißt 'diminuendo'? Das sind Worte. Und aus denen müssen wir versuchen zu verstehen, was diese großen Menschen wirklich sagen wollten. Denn sie sind nicht mehr da; wir müssen es für sie sagen. Und dafür glaube ich, braucht man Zeit. Ich zumindest.

Ich habe einmal gelesen, daß ein Fußballtrainer vor einem wichtigen Match gesagt hat: Ich nehme den Spielern den Fußball weg, weil ich will, daß sie Hunger auf den Ball haben. Ich denke, das ist richtig. Ich brauche auch Hunger auf die Musik. Und wenn ich zuviel musiziere, dann kommt ein Moment, da fühle ich, ich brauche wieder wie ein Motor neuen Kraftstoff, ich bin leer. Ich muß ausruhen, und ich muß wieder gefüllt werden. Ich brauche den Hunger auf die Musik."

CARLO MARIA GIULINI

Schallplattenverzeichnis

Das Verzeichnis gibt nur Erst- und Gesamtveröffentlichungen, nicht dagegen Ausschnitte oder Umkopplungen an. Bei derzeit greifbaren Aufnahmen wurden die aktuellen Nummern, sonst nach Möglichkeit die Ersterscheinungsnummern angegeben.

Abkürzungen:

Ch = Chor
ChSO = Chicago Symphony Orchestra
Elec = Electrola
NPO = New Philharmonia Orchestra
O = Orchester
PO = Philharmonia Orchestra

Es bedeutet:

* vor einer Plattennummer:
im normalen deutschen Handel erhältlich
** vor einer Plattennummer:
nicht im deutschen, aber im amerikanischen Katalog
*** vor einer Plattennummer:
nicht im deutschen und amerikanischen, aber im englischen Katalog

Angaben hinter der Plattennummer:

33.M = Monoaufnahme 33 Upm;
33 = Stereoaufnahme 33 Upm;
die folgende Zahl gibt das Jahr der Aufnahme an; abweichend davon zeigt ein „d“ vor der Zahl das Jahr der deutschen Erstveröffentlichung an; „c1950“ = um 1950; „a1950“ = vor 1950

BEETHOVEN

Messe C-dur op. 86
+ Ameling, Baker, Altmeyer, Rintzler,
NPO u. Ch * Elec 1 C 063-02 124 (33,1970)
Sinfonie Nr. 6 op. 68
+ NPO * Elec 1 C 063-02 004 (33,1968)
Sinfonie Nr. 7 op. 92
+ ChSO * Elec 1 C 063-02 165 (33,1971)

BERLIOZ

Romeo und Julia op. 17 (Ausz.)
+ ChSO * Elec 1 C 063-02 067 (33,1969)

BRAHMS

Klavierkonzert Nr. 1 op. 15
+ Arrau, PO * Elec 1 C 063-00 519 (33,1960)
Klavierkonzert Nr. 2 op. 83
+ Arrau, PO * Seraphim S 60052 (33,d1965)
Sinfonie Nr. 4 op. 98
+ ChSO * Elec 1 C 063-02 083 (33,1969)
Variationen über ein Thema von Haydn
+ PO * Elec SHZE 291 (33,1961)

BRITTEN

Peter Grimes (4 Sea Interludes)
+ PO * Elec 1 C 063-02 165 (33,1964)
The Young Person's
Guide to the Orchestra
+ PO * Elec 1 C 063-02 165 (33,1964)

CHERUBINI

+ Ch u. O der Accademia di Santa Cecilia
EMI CX 1075 (33,M,c1954)

DEBUSSY

La Mer
+ PO * Angel S 35977 (33,c1962)
Nocturnes
+ PO * Angel S 35977 (33,c1962)

DVORAK

Karneval-Ouvertüre
+ PO * Seraphim S 60045 (33,c1961)
Scherzo capriccioso
+ PO * EMI SAXW 2461 (33,c1962)
Sinfonie Nr. 8 G-dur
+ PO * EMI SAXW 2461 (33,c1962)
Sinfonie Nr. 9 e-moll
+ PO * Seraphim S 60045 (33,c1961)

DE FALLA

El Amor brujo
+ de los Angeles, PO
* Angel S 36385 (33,c1964)

FRANCK

Psyche und Eros
+ NPO * EMI SLXP 30055 (33,c1959)
Sinfonie d-moll
+ NPO * EMI SLXP 30055 (33,c1959)

GLUCK

Iphigenie in Tauris
+ Neway, Moilet, Simmoneau, Massard u.a.;
Ch u. Pariser Conservatoire-O
Pathé DTX 130/2 (33,M,c1954)

MAHLER

Sinfonie Nr. 1
+ ChSO * Elec 1 C 063-02 183 (33,1971)

MOZART

Don Giovanni
+ Wächter, Sutherland, Schwarzkopf,
Sciutti, Alva, Taddei, Frick, Cappuccilli,
PO * Elec 1 C 063-00 504/7 (33,1959)
Die Hochzeit des Figaro
+ Schwarzkopf, Moffo, Cossotto, Wächter,
Taddei, Gatta, PO

* Elec C 91 184/6 (33,1959)
Sinfonie g-moll KV 550
+ NPO * Decca SMD 1101 (33,1965)

Sinfonie C-dur KV 551
+ NPO * Decca SMD 1101 (33,1965)

RAVEL

Pavane pour un enfant défunte
+ NPO * Angel S 36385 (33,c1966)
Rhapsodie espagnole
+ NPO * Angel S 36385 (33,c1966)

ROSSINI

Der Barbier von Sevilla (Ouvertüre)
+ PO * Elec 1 C 053-00 814 (33,1959)
Die diebische Elster (Ouvertüre)
+ PO * Elec 1 C 053-00 814 (33,1964)
Die Italienerin in Algier
+ Masini, Sciutti, Valletti, Petri, Campi,
Simionato, Cortis, Ch u. O von La Scala
EMI CX 1215/6 (33,M,c1954)

(Ouvertüre:)
+ PO * Elec 1 C 053-00 814 (33,1959)
Die seidene Leiter (Ouvertüre)
+ PO * Elec 1 C 053-00 814 (33,1959)

Semiramis (Ouvertüre)
+ PO * Elec 1 C 053-00 814 (33,1962)
Il Signor Bruschino
+ NPO * EMI SXLP 30094 (33,c1960)

Wilhelm Tell (Ouvertüre)
+ PO * Elec 1 C 053-00 814 (33,1962)

SCHUBERT

Sinfonie Nr. 8 h-moll
+ PO * Elec SHZE 291 (33,1961)

SCHUMANN

Klavierkonzert op. 54
+ Rubinstein, ChSO
* RCA SAR 22014 (33,d1968)

STRAWINSKY

Feuervogel (Suite)
+ ChSO * Elec 1 C 063-02 070 (33,1969)
Petruschka (Suite)
+ ChSO * Elec 1 C 063-02 070 (33,1969)

VERDI

Don Carlos
+ Caballé, Verrett, Domingo, Milnes,
Raimondi, Foiani; Ch u. O von Covent
Garden
* Elec 1 C 193-02 149/52 (33,1970)

Die Macht des Schicksals (Ouvertüre)
+ PO * EMI SXLP 30094 (33,c1960)

Messa da Requiem
+ Schwarzkopf, Ludwig, Gedda, Ghiaurov,
PO u. Ch
* Angel STA 91 353/4 (33,1963/4)

Quattro pezzi sacri
+ Baker, PO u. Ch
* Angel STA 91 286 (33,c1963)

Die sizilianische Vesper (Ouvertüre)
+ PO * EMI SXLP 30074 (33,c1960)

La Traviata (Vorspiele z. 1. u. 3. Akt)
+ PO * EMI SXLP 30094 (33,c1960)

VIVALDI

Die vier Jahreszeiten op. 8 Nr. 1–4
+ Parikian, Philharmonia String Orchestra
* EMI XLP 30058 (33,M,c1956)