

Folge 136: La Forza del destino

Schwer zu realisieren



Foto: Teldec/Archiv

„Heute ist es sicher unmöglich, eine Oper wie **La Forza del destino** gut zu besetzen“, klagte Riccardo Muti bereits 1996. Das goldene Zeitalter für diese Verdi-Oper waren die 1950er-Jahre.

Von Jürgen Kesting



Foto: RCA

Wir werden Zeugen einer Jagd aus Rachsucht. Don Carlo verfolgt, um der Ehre seiner Familie Calatrava willen, den einem Inka-Geschlecht entstammenden Alvaro durch zwei Länder. Das ist der zentrale Strang einer Handlung, die von Verdi durch die Szenen eines Volksdramas geführt wird. Dessen kaleidoskopisch wechselnde Szenen spielen in Kirche und Wirtshaus, Kloster oder einem Kriegslager, inspiriert durch Wallensteins Lager aus Schillers Drama. Zu erleben ist eine in sich zerrissene Welt. Deren Verwerfungen – Rassenhass, Kriegslust, Ständesdünkel, Widerstand gegen eine exogame Beziehung – bo-

ten dem Regietheater in den letzten zwei, drei Jahrzehnten viele Möglichkeiten der „Aktualisierung“. Um die musikalische Realisierung von „La Forza del destino“ (Die Macht des Schicksals) war es weniger gut bestellt.

Seit 1986 ist das sängerisch sehr anspruchsvolle Werk nicht mehr aufgenommen worden – von einer Ausnahme abgesehen. Es gibt einen einfachen Grund. Auf der Klangbühne sind, wie der Kritiker Conrad L. Osborne kürzlich in seinem Blog bündig formulierte, „straight-from-the-gut energies of heavy-calibre voices in high functioning condition“ unabdingbar.

Zur Suche also nach vokalen Maßstäben – und zurück zu einer New Yorker „Forza“-Aufführung am 15. November 1918. Es war die erste in der Geschichte des Hauses mit dem Bühnendebüt von Rosa Ponselle neben Caruso und dem Bariton Giuseppe de Luca. Schon zwei Wochen später hat

Die weibliche Hauptrolle der Leonora ist sehr schwer zu singen. Vor Jahrzehnten konnte sie mit Renata Tebaldi (l.o.), Leontyne Price (l.u.) oder Maria Callas (r.) noch adäquat besetzt werden.

die Jahrhundert-Sopranistin die erste von mehreren Aufnahmen gemacht. Diese Interpretationen haben ein Alleinstellungsmerkmal, ebenso wie die des Schwurduetts mit Caruso und Antonio Scotti sowie die von „Sleale in segreto“ mit Caruso und Pasquale Amato; und wenn Giovanni Martinelli Alvaros „O tu che in seno agli angeli“ singt, hören wir die schönste und ergreifendste Tenor-Arie Verdis.

Zur Entstehung: Nachdem der Tenor Enrico Tamberlik dem Komponisten 1860 eine Scrittura, einen schriftlichen Opernvertrag, aus St. Petersburg überbracht hatte, teilte Verdi dem Theater mit, neben der Primadonna, dem Tenor und dem Bariton werde er auch für die zweiten Rollen gute Sänger brauchen: einen brillanten Sopran (Preziosilla), einen Basso profondo (Guardiano) und einen „komischen Bariton“ (Melitone). Nach der Uraufführung am 10. November 1862 unterzog Verdi das Werk mehreren Revisionen. „Es gibt keine Änderung“, betont Julian Budden im zweiten der drei Bände von „The Operas of Verdi“, „die keine Verbesserung wäre. Die wohl wichtigste betraf die Tenor-Partie. Verdi hatte Tamberlik mit einer aufs „C“ führenden Stretta – „Qual sangue sparsi! Orrore“, Ende Akt III – beschenkt, die er strich, weil es in Italien „so wenige Tamberliks“ gab. Die Zumutung der Partie – mit einer reinen Singzeit von 24 Minuten allein im dritten Akt – führte später dazu, dass vielen Tenören das Duett „Sleale in segreto“ erspart wurde.

Es war Valery Gergiev, der 1995 mit den Kräften seines Kirov-Theaters die mit viel Lob bedachte erste Aufnahme der Urfassung herausbrachte. Für Leonora, vielleicht Verdis schwierigste Lirico-spinto-Partie, bringt Galina Gorchakova einen klangreichen, edel timbrierten Sopran mit dunkel-glühendem Klang für die Herzensergießungen der Figur mit. Die Stimme hat, metaphorisch gesprochen, das Gesicht einer Schmerzensmadonna, hörbar wie sichtbar in lyrischen Phrasen wie

„Son giunta“ und „La Vergine degli angeli“. Nur in der hohen Lage, etwa bei „Ivan la pace“ in der großen Arie, würde man sich für das „B“ ein wirkliches „Piano dolce“ erhoffen. Preziosilla hat, obwohl für eine „Primadonna mezzo-soprano“ geschrieben, wenig Ähnlichkeit mit Figuren wie Eboli und Amneris, viel eher mit Oscar oder einer Vivandière. Olga Borodina hat die Leichtigkeit für die Figurationen von „Al suon del tamburo“ wie für die raschen Repetitionen in „Rataplan“ – für eine Musik, die nur durch sängerische Virtuosität zu Leben erwacht.

Die Partie des Alvaro, zugeschnitten auf die metallisch-brillante Stimme von Enrico Tamberlik, stellt höchste Anforderungen an einen „lirico spinto“. Dieser Typus fand nach Caruso & Co. in der Ära der LP herausragende Exponenten in Mario del Monaco, Richard Tucker, Franco Corelli, Jon Vickers, Carlo Bergonzi (in stimmlich kleinerer Gestalt) und auch in dem wenig bekannten Flaviano Labò (in vier Mitschnitten vertreten). Dass der Alvaro von Gegam Grigorian mit höchstem Lob bedacht wurde, erklärt sich wohl aus der Erleichterung, dass das Fach in den 1990er-Jahren nicht ganz verwaist war. Die Stimme des aus Armenien gebürtigen Tenors hat aber nicht die Rundung wie die etwa von Mario del Monaco, Franco Corelli oder auch Richard Tucker. Sie ist nicht geschmeidig formbar, wenn es um kantable Phrasen geht wie in „Oh, tu che in seno agli angeli“ oder im Duett „Solenne in quest' ora“; aber sie besitzt die Energie-Reserven für die heftigen Exaltationen in den dramatischen Duett-Duellen mit Don Carlo wie in „E come ricambiarve tante cure? – Sleale in segreto“ oder in der Kontroverse des vierten Aktes: „Col sangue

Die Partie des Alvaro stellt höchste Anforderungen an einen „lirico spinto“



Keine andere Sängerin verleiht der Leonora eine vergleichbare tragische Grandeur wie Maria Callas.

Foto: Electrola

sol cancellas“. In Nikolai Putilin findet Grigorian einen ebenbürtigen, sogar geschmeidiger singenden Partner, dem allerdings die vibrierende Klangqualität eines markigen italienischen Baritons fehlt. In Summa eine verdienstvolle Einspielung. Das ist viel.

Dirigent Gino Marinuzzi gibt dem Werk dramatisches Feuer

Aber ist es genug? Die erste Gesamtaufnahme von Verdis finaler Fassung ist spät entstanden, anno 1941, zwei, drei Jahrzehnte nach den ersten Verdi-Einspielungen. Vor 20 Jahren wurde sie von Naxos in sorgsam restaurierter Klanggestalt (wenn auch nicht für HiFi-Ohren) wiederveröffentlicht. Dirigent ist Gino Marinuzzi, der zu den großen Unbekannten gehört – oder besser: zu den Maestri, deren Größe unbekannt ist. Er gibt dem Werk das, was vielen perfektionistischen Studioproduktionen fehlt: dramatisches Feuer. Zu bewundern ist das idiomatische Spiel eines Opernorchesters statt eines sinfonischen HiFi-Ensembles. Als Leonora kann Maria Caniglia nicht mit den strömenden Sostenuiti einer Rosa Ponselle aufwarten; aber

ihre Darstellung hat Intensität, Dignität und Grandeur. Ebe Stignini als Preziosilla führt ihre Riesenstimme mit frappierender Leichtigkeit. Galiano Masini hatte ich als Vertreter des von Benjamino Gigli geprägten Singhiozzo-Stils in Erinnerung. Mag er sich auch nicht als Verdi-Stilist in die Annalen eingeschrieben haben, so imponiert er durch die metallische Tonqualität eines echten Spinto. Im Klang seiner Stimme lodert der Zorn, wenn sich im Duett mit Carlo die Wut ob der Beleidigung – „il sangue di mulatto“ – entzündet. Der „Sleale“-Abschnitt ist gestrichen. Carlo Tagliabue als Carlo rechtfertigt den Ruf, dem er 13 Jahre später unter Tullio Serafin neben Maria Callas nicht gerecht wurde. In Tancredi Pasero hat die Aufnahme den eindringlichsten Padre Guardiano, in Saturno Meletti den besten Melitone, und die Gruppe der Comprimarii bestätigt den Satz von Bert Brecht, dass der Rang einer Aufführung von der besten Besetzung kleiner Rollen abhängt.

Für die Lösung dieses Problems wurde in der Saison-Premiere der Met 1952/53 eine drastische Lösung gefunden: etwa durch den Strich der ersten Szene des zweiten Aktes und damit auch der Figur des Trabuco mitsamt des köstlichen Couplets „A buon mercato“ im dritten Akt. Leider hat der Dirigent Fritz Stiedry auch die von ihm als unwichtig eingeschätzten Partien des Melitone und der Preziosilla skelettiert. Er folgt jener „Tradition“ (auch durch den Strich von „Sleale“), hinter der Schlamperei steckt. Denkwürdig ist die Aufführung dank Zinka Milanov, Richard Tucker und Leonard Warren. Sie alle sind in Bestform zu erleben: die Sopranistin mit mal seidig leuchtenden, mal samtig schimmernden Piano-Phrasen, mit mühelos geformten hohen „Hs“ (ob piano oder forte attackiert) und einer eloquent-expressiven Phrasierung. Richard Tucker bringt nicht nur, wie Grigorian oder Masini, metallische Brillanz mit, sondern das, was im Eng-

Foto: RCA



Die anspruchsvolle
Partie des Alvaro wurde
einst von Plácido
Domingo beispielhaft
bewältigt.

lischen als „poise“ bezeichnet wird: Ebenmaß des Tons, Eleganz der Phrasierung, dazu eine fiebrige Eloquenz. Die vielen Cantabile-Phrasen formt er, wie Paul Jackson in seiner brillanten Studie der Broadcasts aus der Met schreibt, mit dem Gespür eines Bildhauers für die Linie und Form. Leonard Warren überzeugt insbesondere als grandioser Vokalist, durch das Filigran der Linie ebenso wie mit seinen fantastischen Spitzentönen in der Stretta „Egli è salvo! Oh gioia immensa“ nach der Arie „Urna fatale“. Was aber, wieder um des Vergleiches willen, der Physiognomie der Stimme fehlt, ist die schwarze Farbe des Hasses. In einem drei Jahre später entstandenen Mitschnitt ist Zinka Milanov zusammen mit Jan Peerce und Leonard Warren zu hören: mit jenem endlosen Portamento zu Beginn der „Pace“-Arie – vom F zum E führend –, für das sich Christa Ludwig begeisterte.

Etwas im Wortsinn „Un-Erhörtes“ ist im Mitschnitt einer Aufführung vom Maggio Musicale Fiorentino aus dem Jahre 1953 zu erleben: ein leise und inwendig singender Mario del Monaco. Er muss wohl von Dimitri Mitropoulos inspiriert worden sein – dem herausragenden Dirigenten des Werks. Dem wundervoll eingeleiteten Rezitativ „La vita è inferno all’infelice“ schenkt del Monaco den Meditations-Ton eines weltlichen Gebets, die ersten Phrasen von „O tu, che in seno agli angeli“ formt er mit zarter Innigkeit. In der Kontroverse mit dem Carlo von Aldo Protti hat die Stimme den Trompetenglanz, der Tamberlik nachgerühmt wurde. Er besaß eine jener „high-calibre voices“, die seit langem kaum noch anzutreffen sind.

Und Leonora? Wann war Renata Tebaldi je eindringlicher, engagierter und mutiger zu hören als in dieser Aufführung? Man kennt ihre Stimme als schmelzend schönen, klanglich üppigen und geschmeidig geführten lirico-spinto. Doch sieht man in der Galerie ihrer Studio-Porträts meist die

Foto: RCA



Richard Tucker war einer von mehreren sehr guten Alvaros in früheren Jahren.

Nur-der-Schönheit-weiht-ich-mein-Leben-Primadonna. Mit Tebaldi zu singen, soll Jussi Björling gesagt haben, sei wie das Singen mit oder gegen die Stimmen von zwei Sopranen. Aber in Studioaufnahmen klingt die Stimme manchmal so, als wäre der Körper des Klangs in ein Korsett gezwängt worden. In dieser Aufführung ist zu erleben, wie expansiv die Stimme ist, wie sie im lyrischen Cantabile flutet, wie sie im Forte ausladen kann. Hier geht sie an ihre Grenzen und selbst über diese hinaus in einer Weise, wie man das nur von Maria Callas zu kennen glaubte. Preziosilla ist mit Fedora Barbieri gut besetzt, Guardiano und Melitone mit Cesare Siepi und Renato Capechi vortrefflich.

Im Vergleich dazu hinterlässt die Studioproduktion unter Francesco Molinari-Pradelli mit der fast gleichen Besetzung den Eindruck routinierter Professionalität. Renata Tebaldi singt wieder betörend im lyrischen Cantabile. Mario del Monaco wird, in einem stimmlichen Blow-Up, als Stentor-Tenor präsentiert; die Mikrofone taten sich schwer mit seiner metallisch harten Stimme. Aber mit Ettore Bastianini wurde der herausragende Sänger

für Carlo di Varga gefunden. Seine wohl gerundete, vibrierende Stimme hat, wie auch in fünf Mitschnitten zu hören ist, die rotglühenden Farben, die der Figur des Fanatikers ein düster drohendes Gesicht geben. In den zweiten Rollen wurden erste Sänger eingesetzt: Giulietta Simionato (Preziosilla), Cesare Siepi (Guardiano), Fernando Corena (Melitone) und Piero de Palma (Trabuco).

Maria Callas hat ihre Leonora in der von Tullio Serafin meisterlich dirigierten Aufnahme leider inmitten eines wenig homogenen Ensembles singen müssen. Über ihre einzigartigen Qualitäten – die melancholischen Farben, die Chiaro-scuro-Kontraste, die expressiven Portamenti, die eloquente Wortformung, den genuinen Pathos-Ausdruck – braucht hier nichts mehr gesagt zu werden; keine andere Sängerin gibt der Figur eine vergleichbare tragische Grandeur. Richard Tucker als Alvaro erweckt nunmehr den Eindruck, als wolle er, wenn im Ensemble des Teatro alla Scala zu Gast, die Definition von schluchzender „Italia-nità“ liefern. Aber nach wie vor ist sein Cantabile vorzüglich, die Brillanz seiner hohen Töne imponierend. Aber

Foto: Philips



Dimitri Mitropoulos dirigierte „La Forza del destino“ beispielhaft.

wie konnte Walter Legge, der sich selbstgefällig als Meister des Casting rühmte, die Partie des Carlo mit dem abgekämpften Carlo Tagliabue besetzen, die des Guardiano mit dem angereichten Bass von Nicola Rossi-Lemeni? Das sind ärgerliche Schwachstellen in einer bedeutenden Produktion, nicht zu reden von sorglosen „Standard-Kürzungen“, die Walter Legge im Namen der „Tradition“ rechtfertigte.

Den gloriosen Beweis dafür, dass die 1950er-Jahre ein goldenes Zeitalter für

„La Forza del destino“ waren, liefert eine in den letzten Jahren mit Hymnen bedachte Aufführung im Teatro di San Carlo di Napoli unter der Leitung von Francesco Molinari-Pradelli. Wenn Renata Tebaldi Leonora von 1958 übertroffen worden ist, dann nur von ihrem Alter Ego aus dem Jahre 1953. Aber nach wie vor hat die Stimme den Glanz, den Schimmer von Seide und die Fülle von Samt, die innige Sanftheit für das Gebet („Madre, pietosa vergine“) ebenso wie innere Spannung für

die seelischen Erregungen in der Szene mit dem Guardiano von Boris Christoff, der wie eine Figur aus Granit auf der Klangbühne sichtbar wird. Franco Corelli brachte für Alvaro unerschöpfliche Ressourcen mit: eine betörend schöne, einzigartig brillante Stimme, die er formen konnte wie ein Meister-Modellleur. Nichts stellt ihn vor Schwierigkeiten – weder das zarteste lyrische Diminuendo noch das Fanal eines Fortissimo. In „Solenne in quest'ora“ bildet er zwei Mal auf dem hohen A ein Decrescendo, wie man es sonst vielleicht von Tito Schipa kennt.

Aus den 1960er-Jahren stammen nur noch zwei Aufnahmen von Rang

Leider auch ein Aber, ein wirkliches ABER! Gerade in diesem Duett lässt er sich zu einem antikischen Jammer-Gejaule verleiten. Wie in Molinari-Pradellis Aufnahme von 1955 ist erneut Ettore Bastianini zu bewundern (wie in vier Mitschnitten aus den 1950ern). Er ist, vom Klang der Stimme her, ein baritono nobile mit schwarz-dunklen Farben. Garant für die „beste“ Performance sind, um es noch einmal zu betonen, die Sänger der zweiten Rollen: die brillante Oralia Dominguez als Preziosilla; der famose Renato Capecchi, der die Komik des Melitone singend beglaubigt; auch die Sänger des Marchese di Calatrava und des Alcalde sind gut besetzt.

Dass Zinka Milanov 1958 die Gelegenheit gegeben wurde, eine ihrer Parade-Partien (37 Met-Aufführungen) unter Fernando Previtali endlich auch im Studio zu singen, war eine Geste von Dankbarkeit, für den Hörer leider die Aufforderung, sich an das zu erinnern, was einmal war. Giuseppe di Stefanos Alvaro ist ein Entwurf oder besser: der Versuch eines subtilen Porträts, für das er nicht (mehr) auf die erforderlichen Mittel zurückgreifen konnte. Eine von Dimitri Mitropoulos wieder einmal wundervoll dirigierte Aufführung der Wiener Staatsoper (1960) sorgt (fast) für eine Ehrenrettung di Stefanos. Zu spüren ist, dass er sein Publikum, oft auf schmeichlerische Weise, betört. Wie traurig, dass Antonietta Stella damals nicht nach Gebühr geschätzt wurde. Sie konnte nur nicht aus dem Schatten Renata Tebaldi heraustreten.

Aus den 1960er-Jahren stammen nur noch zwei Aufnahmen von Rang. Für die Einspielung unter Thomas Schippers (1964) wurde die neue Star-Primadonna ausgewählt: Leontyne Price, die die Partie aber erst drei Jahre später auf der Bühne singen sollte. Neben ihr aufgeboten sind erneut Richard Tucker und Robert Merrill, neben Bastianini der herausragende Sänger des Carlo. Leontyne Price fasziniert mit einer dunkel mattierten und doch

leuchtenden Stimme, in der Höhe mit der Fluoreszenz eines Diamanten. Sie singt nicht mit einer *voce d'angelo* wie Renata Tebaldi oder Zinka Milanov, sondern mit sinnlicher Glut, nicht nur im ersten Akt, sondern auch in der langen Szene mit dem Guardiano (gut: Giorgio Tozzi). Zu wünschen übrig lässt allerdings ihre Artikulation. Als Preziosilla bietet Shirley Verrett virtuose Kabinettstückchen.

Der 1969 entstandenen Einspielung unter Lamberto Gardelli – sorgfältig und, mit Blick auf die Sänger, sorgsam dirigiert – wurde Referenz-Charakter bescheinigt. Sie hat in Martina Arroyo eine stimmlich herausragende Leonora, doch ihr „voice character“ prägt sich dem Ohr nicht so eindringlich ein wie der von Leontyne Price oder Maria Callas. Die Stimme von Carlo Bergonzi hat zwar nicht so viel Squillo wie die von del Monaco, Tucker oder Corelli, aber er ist, was die Formung der Linie und die Stufungen der Dynamik angeht, der feinste Stilist. Piero Cappuccilli imponiert, wie so oft, mit seinen endlosen Atembögen, aber auch er gibt dieser Verdi-Figur keine scharf gezeichnete Physiognomie.

Mit James Levine trat 1976 der Typus des von Herbert Karajan vorgeprägten Dirigier-Virtuosens ins Zentrum. Sein Ensemble ist glänzend: Leontyne Price als Leonora nicht mehr ganz auf einstiger Höhe (sogar uneben, selbst schrill in der *Preghiera*), Plácido Domingo hingegen auf dem Zenith: leuchtend in lyrischen Phrasen, feurig in den Duetten mit dem Carlo des manchmal an Leonard Warren erinnernden Sherrill Milnes. In welchem Maß kleinere Rollen zum Gelingen dieses theaterbunten Werks beitragen können, wird deutlich, wenn Kurt Moll als Marchese di Calatrava die Welt beschwört, aus der Leonora entflieht, oder wenn Michel Sénéchal aus Trabuccos „A buon mercato“ ein Kabinettstück zelebriert.

Die Klage, dass es fortan immer schwerer wurde, eine gute Besetzung für „Forza“ zu finden, war nicht ein-

fach notorisches Gejammer, sondern auch die Klage von James Levine und Riccardo Muti im Jahre 1996. Für seine Aufnahme von 1986 – orchestral brillant „exekutiert“, als gelte es, Toscaninis Drive up to date zu bringen – wurde zumindest eine „high calibre voice“ gefunden: Plácido Domingo. Dass er „die überwältigende Power Carusos mit Martinellis und Bergonzis Sinn für Stil“ (Alab Blyth) verbindet, ist nur wenig übertrieben. Umso bedauerlicher, dass Muti ihn etwa in der großen Arie in die Zwangsjacke der Taktstriche zwängt. Hingegen ist Leonora mit Mirella Freni „unterbesetzt“. Ihr fehlt das vokale Gewicht, fehlt die Kraft und Fülle für dynamische Steigerungen, so wie auch der technisch nicht sattelfeste Giorgio Zancanaro nicht die Statur eines Bastianini hat, dem er stimmlich ähnelt. Die Aufführung wirkt, bei aller Professionalität, wie ein pflichtschuldigt erledigter Job.

Im Vergleich zu dieser „no-nonsense“-Aufführung zeigt sich Giuseppe Sinopoli als ein in Detailaffektionen sich ergehender „Interventionist“. Das ist ebenso faszinierend wie irritierend. Ein Beispiel ist das absurd zerdehnte Duett zwischen Leonora und Guardiano. Rosalind Plowright besitzt zwar jenen von Osborne geforderten „High-calibre“-Sopran, hat ihn aber nicht immer unter Kontrolle. Ihre Darstellung mit einigen „Callas-Echos“ ist zudem eklektisch. José Carreras läuft Gefahr, seinen betörend schönen Amoroso-Tenor in den vielen dramatischen Szenen zu strangulieren, und auch Renato Bruson tritt als Carlo in der falschen Gewichtsklasse an. Guardiano ist mit einem Bass-Star – Paata Burchuladze – auf hohem Niveau besetzt, leider aber grundfalsch.

Früher konnten für die Leonora noch Renata Tebaldi, Maria Callas oder Leontyne Price und für den Alvaro Plácido Domingo und Richard Tucker aufgeboten werden, um nur einige Beispiele zu nennen. Wird „La Forza del destino“ künftig überhaupt noch einmal adäquat zu besetzen sein? ■

Empfehlenswerte Aufnahmen

Maria Caniglia, Galliano Masini, Carlo Tagliabue u. a.; Turin Chorus, Symphony Orchestra of the Italian Broadcast Authority; Gino Marinuzzi (1941); Naxos

Zinka Milanov, Jan Peerce, Leonard Warren u. a., RCA Victor Orchestra, Renato Cellini, Jonel Perlea (1955); RCA Red Seal/Sony

Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Cesare Siepi u. a., Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze, Dimitri Mitropoulos (1953); Fonit Cetra, ERR und andere Label

Maria Callas, Richard Tucker, Carlo Tagliabue, Ensemble des Teatro alla Scala, Tullio Serafin (1954); Warner

Martina Arroyo, Carlo Bergonzi, Piero Cappuccilli, Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli (1969); Opera

Leontyne Price, Plácido Domingo u. a., London Symphony Orchestra, James Levine (1976), RCA Red Seal/Sony

Galina Gorchakova, Gegam Grigorian, Nikolai Putilin u. a.; Kirov Orchestra Of The Mariinsky Theatre, Valery Gergiev (1995), Decca

