



“Siempre he dicho que, en el plano vocal, hay más excepciones que reglas”

Piotr Beczala

Mozart es la base

por Ingrid Haas

El tenor polaco Piotr Beczala (se pronuncia Be-chá-wa) se ha consolidado como uno de los mejores cantantes de su tesitura en los últimos 20 años. Poseedor de un timbre cálido, una línea de canto impecable, gran musicalidad y una técnica que recuerda a los tenores de antaño, Beczala ha llevado una carrera llena de éxitos a nivel internacional y sigue cosechando triunfos, añadiendo nuevos roles a su repertorio continuamente.

Nacido hace 50 años en Czechowice-Dziedzice, en el sur de Polonia, el tenor inició sus estudios musicales en la Academia de Música de Katowice donde fue alumno de Pavel Lisitsian y Sena Jurinac. Su primera presentación internacional fue en el Landestheater de Linz, y en 1997 se integró al ensamble de la Ópera de Zúrich. Fue ahí donde comenzó a foguearse y a cantar los papeles de Alfredo en *La traviata*, Edgardo en *Lucia di Lammermoor*, el rol titular de *Faust*, Tamino en *Die Zauberflöte*, Elvino en *La sonnambula*, Riccardo en *Un ballo in maschera*, Rodolfo en *La bohème* y Camille de Rousillon en *Die lustige Witwe*, entre muchos otros.

Hizo su debut en 2006 como el Duca en *Rigoletto* en el Metropolitan Opera House de Nueva York, teatro con el cual se le ha relacionado mucho desde entonces, y en el cual ha cantado roles tan diversos como Lensky en *Eugene Onegin*, Des Grieux en *Manon*, el protagonista de *Roméo et Juliette*, Faust, El Príncipe en *Rusalka*, Rodolfo Edgardo, Riccardo y Vodemon en *Iolantha*. Próximamente hará su debut en este teatro como Rodolfo en *Luisa Miller*, función que se transmitirá en vivo a nivel mundial como parte de las transmisiones en HD que hace el Met cada año.

Participó en la apertura de la temporada 2013-2014 del Teatro alla Scala de Milán, cantando el rol de Alfredo en *La traviata* al lado de Diana Damrau. Se ha presentado en los teatros más importantes del mundo, así como en el Festival de Salzburgo.

Recientemente hizo su debut en el papel protagónico de *Lohengrin*, al lado de Anna Netrebko como Elsa, bajo la dirección de Christian Thielemann, en la Semperoper Dresden. Participó como el Príncipe Sou-Chong en la opereta *Das Land des Lächelns* en la Ópera de Zurich, al lado de Julia Kleiter y la soprano mexicana Rebeca Olvera.



Tamino en *Die Zauberflöte* en París, 2001

Además de su amplio repertorio operístico, Beczala también interpreta canción de arte, y participa en conciertos de música coral. En 2013 cantó el *Requiem* de Verdi dirigido por Riccardo Muti con la Orquesta Filarmónica de Viena.

Entre sus discos y DVDs más importantes están sus grabaciones como solista: *Salut!*, *Slavic Opera Arias*, *The French Connection* y *The Verdi Album*. En video, destacan *Rigoletto* (Arthaus y Deutsche Grammophone), *La traviata*, *Die lustige Witwe*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte* y la opereta *Simplicius* de Johann Strauss II (todos en la marca Arthaus), *Don Giovanni* (EMI y DECCA), *Der Rosenkavalier* (TDK) del Festival de Salzburgo, *Rusalka* con Renée Fleming (Decca) y *Lucia di Lammermoor* del MET (en Deutsche Grammophone).

En exclusiva para *Pro Ópera*, tuvimos oportunidad de platicar con este carismático cantante polaco, quien nos contó más sobre sus inicios, su visión de la ópera actual y de cómo él no se calla cuando tiene que defenderse de directores de escena que destruyen la esencia de las óperas.

Comencemos por platicar sobre el rol de Edgardo en *Lucia di Lammermoor*, el cual le ha dado mucho éxito a nivel mundial y cuya función al lado de Anna Netrebko quedó registrada en video en 2009. ¿Qué nos puede decir acerca de la importancia de este papel en su carrera?

He hecho varias producciones de *Lucia di Lammermoor* en mi vida pero una de las más interesantes, sin duda, fue ésta que mencionas, que hice en 2009, cuando entré a suplir a un colega en el rol de Edgardo para la transmisión en vivo del Met a nivel mundial.

Me gustó mucho también la puesta que hice en San Diego, ya que situaron la acción como se debe: en Escocia, usando kilts o ciertos indicios de los distintos clanes a los que pertenecen las familias. Me parece magnífico cuando una producción es fiel a la época porque, como intérprete, te ayuda mucho para adentrarte en tu papel y en el tiempo en el que se desarrolla la trama. Por eso, cuando la canté en San Diego, estaba feliz con la puesta tradicional; la cereza del pastel fue que el director de escena original, Graham Vick, estuvo trabajando con nosotros por dos semanas. Es poco usual poder trabajar de cerca con el regista de una producción que lleva escenificándose por tantos años. Vick me habló de algunos aspectos de la ópera que yo antes entendía de otra manera y que, después de hacer tantas versiones, no había asimilado bien en mi interpretación de Edgardo. Esto también influyó en mi interpretación vocal.



Rodolfo en *La bohème*, con Kristine Opolais, 2016
Foto: Ken Howard

Creo que la manera en la que se están montando actualmente algunas óperas es muy peligrosa. Siento que el aspecto visual influye mucho en la manera en que escuchamos la música. Si es una obra del siglo XIX sobre algo que aconteció en Escocia en el siglo XVII, y ves a los cantantes vestidos en *jeans* y camisetas, tu mente debe hacer algo extra para que, musicalmente hablando, le des el estilo y la atmósfera que visualmente no tiene. Amo cantar en el estilo debido; puedes cantar el repertorio mozartiano, belcantisca, verdiano o alemán con una sola voz pero debes cambiar el estilo de tu canto para darle a cada uno su individualidad.

Es la importancia de hacer un rol una y otra vez, supongo. Cada función y cada puesta va descubriendo usted más y más cosas sobre la ópera y sobre su papel.

Exacto. No tiene nada de malo cantar un papel muchas veces durante tu carrera. Uno nunca se aburre al interpretar una ópera, siempre se encuentran nuevas cosas en la música y en el personaje. Claro que uno debe evitar caer en la rutina; eso es lo peor que te puede pasar como cantante. Sabiendo cómo acercarte a una pieza una y otra vez, podrás ir enriqueciendo tu interpretación e incluso el público notará que creciste, mejoraste o enriqueciste la manera en que haces tal o cual rol.

Una noticia que emocionó mucho al mundo operístico fue su primera incursión en el papel principal de *Lohengrin* en Dresde, al lado de Anna Netrebko (cantando su primera Elsa y también su primer rol wagneriano). ¿Cómo se sintió en su primer papel en una ópera de Wagner?

En realidad, fue mi segundo; el primero fue Walther von der Vogelweide en *Tannhäuser*, pero es tan corto que podríamos decir que sí... *Lohengrin* es mi primer papel wagneriano fuerte. [Ríe.]

¿Cómo tomó la decisión de cantar *Lohengrin*?

Fue un proceso largo. En mi caso, Christian Thielemann fue el responsable de que me animara a hacerlo. Nos conocemos desde hace algunos años y la primera vez que trabajamos juntos fue en una gala de opereta. Después de esa gala me invitó a cantar más opereta en el *Silvzterkonzert Gala* en Dresde y preparamos un programa maravilloso. Fue en el segundo concierto que hicimos de opereta cuando comenzamos a platicar sobre hacer *Lohengrin*. A mí me dio algo de miedo porque yo no me veía en este tipo de repertorio. Claro, si nos ponemos a analizarlo bien, *Lohengrin* no es tan wagneriano en estilo como sus óperas posteriores. Como ha sido una de las óperas más populares de Wagner, ha sido cantada



Werther con Anna-Caterina Antonacci, Barcelona 2017
Foto: Antoni Bofill

en distintos idiomas: italiano, español, húngaro, ruso, polaco, francés... Es increíble que sólo hayan hecho esto con *Lohengrin* y no con *Tristan und Isolde* o con *Der Ring des Nibelungen*. Eso habla de la accesibilidad de esta ópera. Creo que hasta Caruso cantó dos funciones de *Lohengrin*, y también Mario del Monaco.

Continuando con la historia de cuando decidí afrontar el reto de cantar *Lohengrin*, fue curiosamente mi esposa quien me dijo: “¿Y por qué no? Hablas muy bien el alemán, tienes experiencia cantando diferentes estilos, te va a ayudar mucho que has hecho muchas óperas de Mozart, en especial el Tamino de *Die Zauberflöte*...” Entonces acepté cantarlo y me gustó mucho saber que mi Elsa sería Anna porque somos muy buenos amigos. Es muy lindo cuando cantas con alguien que conoces desde hace tiempo y que sabes que te apoyará en escena. Todo el elenco era gente con la que ya había trabajado así que lo sentí como un proyecto entre amigos, liderados todos por Christian Thielemann. Fue de gran ayuda y confió mucho en nosotros, lo cual agradecemos porque no teníamos experiencia con este tipo de música. Confío mucho en nuestros instintos. Nos divertimos mucho en las funciones y amé que fuese una puesta en escena tradicional, con espada y armadura. Fueron cuatro semanas de ensayos y funciones muy hermosas.

Es raro hoy en día ver en Europa un *Lohengrin* que no sea moderno o con una puesta transgresora. Ayuda mucho, cuando cantas un papel por primera vez, tener la ambientación que debe ser. Tuve mucha suerte en eso porque juro que no puse en mi contrato ninguna condición de que me dieran espada y armadura. [Ríe.] Ya después puede uno experimentar con puestas más atrevidas pero, para tu primera vez, es mejor hacerla de época.

Pasa lo mismo con otras óperas como *Rigoletto* o *Die Zauberflöte* o cuando vas a ver por primera vez una ópera: verla ambientada en la época original hace que te atrape. Luego puedes ver producciones locas o modernas, pero ya sabiendo la historia.

¿Cómo se preparó para este primer *Lohengrin*?

Me metí a leer mucho sobre la historia de la ópera y sobre la mitología germana. Escuché varias grabaciones y estudié interpretaciones diversas desde el punto de vista puramente musical. Creo que la mayoría de los grandes tenores de todos los tiempos ha cantado *Lohengrin*; desde tenores dramáticos hasta tenores de voz más lírica.



Faust con
María Agresta,
Salzburgo
2016
Foto: Monika
Rittershaus

Siempre ha sido muy inteligente en la selección de los roles que canta. ¿Fue difícil, al principio, ir poco a poco abordando Mozart, luego *bel canto* hasta llegar ahora ya a Verdi y Wagner?

Lo más importante al cantar es saber que tu voz puede ser flexible y que va a ir cambiando con el paso del tiempo. No hay que enfrascarse en un solo estilo o en dos o tres títulos. Cantar no debe ser una acción limitada a hacer solamente cierto tipo de proyección o sonido. Tienes que aprender a ser versátil y darle flexibilidad a tu voz. El sonido que produces en cada registro debe ser modificado; cuesta trabajo lograr esto pero te abre muchas posibilidades, tanto de repertorio como de longevidad en tu carrera. Sí, hay muchas reglas que debes cumplir con tu técnica pero yo siempre he dicho que, en el plano vocal, hay más excepciones que reglas. Hay que saber encontrar tu propio color de voz, a veces dependiendo del repertorio o de tu edad. El problema es cuando algunos cantantes se saltan las reglas y hacen puras excepciones. Se dejan llevar por su temperamento o por una expresividad excesiva y dejan a un lado lo artísticamente válido.

Otro error es querer copiar el color de voz o la manera de cantar de otro intérprete. Puedes tener las mismas ideas interpretativas sobre un papel que otro cantante, pero debes cantarlo con tu propia voz y no imitar la del otro.

Siempre he querido encontrar, a través de mi técnica en el canto, la manera de expresar diferentes emociones sin perder la elegancia o la línea. Nunca he cantado papeles muy dramáticos... salvo por el Príncipe en *Rusalka* que, como dije en la transmisión en HD, es igual de pesado que cantar *Otello*. Pero, pensándolo ahora, creo que el rol del Príncipe se asemeja más a *Lohengrin*.

¿A qué edad comenzó a estudiar canto?

Tenía unos dieciocho años y no tenía idea de para dónde iba a ir mi voz. Sólo cantaba y ya; participaba mucho en coros pero mi idea era ser ingeniero, no cantante. Un día, la directora de uno de los coros donde yo cantaba me envió con mi primer maestro de canto para que me diera clases particulares y le audicioné con villancicos navideños. ¡Ése era mi repertorio entonces! [Ríe.] El maestro me ayudó a prepararme para el examen de la Academia de Música y me aceptaron. Fue muy chistoso porque yo no sabía leer partituras ni tocaba ningún instrumento y, aún así, entré.

El principio fue muy difícil y, aunque la voz no era mala, tuve que



Vodemon en *Iolanta*, con Anna Netrebko en el Met, 2015
Foto: Marty Sohl

defenderme del material tan complicado que me ponían algunos maestros. Cuando sentía que había cosas demasiado complicadas o que me perjudicarían la voz, rechazaba cantarlas. Mi primera profesora, Elena Levinska, era muy grande de edad y estaba ciega. (Comparto esto con Fritz Wunderlich porque su primer maestro también era ciego.) Levinska fue muy buena maestra y yo me salí de sus clases un año después porque siento que, en ese momento, no estaba preparado para entender sus consejos y todo lo que me quería enseñar. Ahora que pienso en esa época, recuerdo todo lo que me enseñó en el año que estuve con ella, y comprendo que ella tenía toda la razón en lo que me decía. Ella estaba en un nivel demasiado elevado para un alumno como yo, que no estaba al nivel de tener tan magnífica maestra.

Terminé mis estudios de canto con otro maestro y, después de dos años, tomé una clase magistral con Sena Jurinac que me cambió la vida. Le canté arias de Cavardossi de *Tosca* y de Don José de *Carmen*; tenía apenas 21 años y estaba cantando eso. Ella me escuchó y me dijo: “No, olvídalos. Esto no lo debes cantar.” Y fue entonces cuando me dijo: debes cantar Mozart. Mi nivel de técnica vocal era muy bajo, en realidad. No podía cantar ‘Il mio tesoro’ de *Don Giovanni* porque era demasiado difícil para mí. ‘E lucevan le stelle’ me resultaba más fácil, aunque me quedaba sin voz después de cantarlo. Trabajé con ella dos semanas con puras arias de Mozart. Lo que más se me dificultaba de estas piezas era no soltar y abrir mi voz como lo solía hacer con Puccini o Bizet. Sentía que reprimía mi voz, que no la dejaba libre. Jurinac era una de las grandes estrellas de la ópera y mi razonamiento me decía: ella debe de tener razón.

¿Cómo fue su trabajo vocal con Sena Jurinac?

Teníamos una excelente comunicación, aunque yo no hablaba ni pizca de alemán; no sé en qué nos entendíamos pero lo logramos.



Edgardo en *Lucia di Lammermoor* en el Met, 2009
Foto: Ken Howard

Ella era de Bosnia-Herzegovina y hablaba una mezcla de idiomas y yo otra y en ese punto de lenguas nos encontramos. El año siguiente me invitó como su estudiante y me dio una beca. Fue una experiencia fantástica trabajar con ella: comía, cantaba y dormía; esa era mi vida cuando estudié con Sena Jurinac.

Seguimos trabajando puro Mozart y una que otra aria italiana, pero la base de mis estudios con ella fue siempre Mozart. Sena me dijo que los próximos diez años de mi carrera los debía concentrar en repertorio mozartiano, y así fue. Por supuesto que canté también otras cosas pero la base fue Mozart.

Luego conocí a mi otro maestro, Pavel Lisitsian, en Weimar; me tocó participar en sus clases magistrales. Es ruso y es un gran cantante; muy claro en su forma de explicar. Me gustaba mucho que nos ejemplificaba las cosas cantando él mismo. Sena era más de explicar todo y él, de cantarlo. Traté de absorber todo este aprendizaje y lo adapté a mi voz.

Ya cuando comenzó mi carrera operística, conocí a otro gran maestro: un pianista americano llamado Dave Foundling. Trabajamos juntos por diecinueve años y aprendí mucho de él.

¿Con qué papel y dónde debutó ya a nivel internacional?

Mi debut fue en Linz con el rol de Dancaire en *Carmen*. Después de eso, canté Ferrando en *Così fan tutte*. Estuve cinco años en Linz y en mi primer año canté siete producciones nuevas, roles pequeños, claro está, como Spoleta en *Tosca*. Hice *La novia vendida* de Smetana, la cual no es una ópera tan ligera. En aquel entonces tenía 25 o 26 años; no tenía agudos tan firmes y estaba empezando, así que me costó algo de trabajo. Para Mozart no necesitaba tener sobregudos pero para este tipo de óperas, sí. Dave me ayudó a preparar todos los papeles que tuve que cantar en Linz. Siempre encontramos una solución para cualquier problema que se me presentara en tal o cual ópera.

Posteriormente formó parte del ensamble de la Ópera de Zúrich.

¿Qué es lo que más recuerda de esos años?

Mi llegada a Zúrich fue casi por accidente. Estaba ensayando Belmonte en *Die Entführung aus dem Serail* una mañana y me



Des Grieux en *Manon*, con Anna Netrebko en el Met, 2012
Foto: Ken Howard



Riccardo en *Un ballo in maschera* con Krassimira Stoyanova en Viena, 2016



El Príncipe en *Rusalka* con Reneé Fleming en el Met, 2013
Foto: Ken Howard

dijeron en Linz que tenía que ir a Zúrich a cantar Rinuccio en *Gianni Schicchi* esa misma noche porque no encontraban tenor que lo hiciera con tan poco tiempo. Acabé mi ensayo, tomé un avión a Zúrich, llegué al teatro, me pusieron el video de los ensayos para que viese la puesta y canté la función en la noche. Al día siguiente, me ofrecieron un contrato por tres años en la Ópera de Zúrich. Tuve mucha suerte.

Estuve en el ensamble de Zúrich y recuerdo que canté Elvino en *La sonnambula* con Edita Gruberova. Me dieron la partitura y pensé: esto es bastante difícil. Era mi primer rol de Bellini y el único principal que he hecho de este compositor. Claro, hice Orombello en *Beatrice di Tenda*, pero no es tan lucidor como Elvino.

En mis años ahí muchas personas del mundo de la ópera comenzaron a hablar de un nuevo tenor polaco que estaba triunfando en Zúrich. Salieron los videos de algunas de las funciones que canté ahí: *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *Die lustige Witwe*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Simplicius*. Esto me dio la oportunidad de darme a conocer y de que más casas de ópera me llamaran a ser parte de sus elencos. Así fue como llegaron las invitaciones para ir a cantar a Bruselas, Ámsterdam, Berlín, y por ello luego decidí, mejor, ser artista residente en Zúrich.

Fue curioso que para mí el camino para hacer carrera no fue el ir ganando concursos aquí y allá, como les pasa a otros cantantes. Yo fui paso a pasito, formando parte de ensambles de casas de óperas y poco a poco me fui dando a conocer a nivel mundial. Creo que depende de cada cantante el cómo quieres darte a conocer y cómo quieres que se desarrolle tu carrera. En mi caso, fue perfecta la manera en que pasó. Lo comparo con hacer montañismo: cuando caminas solo de la parte de abajo a la cima, tienes que ir subiendo poco a poco, tomar aire y adaptar tu cuerpo para lo que sigue, para así llegar a la cima entero. Si subes en helicóptero, puede haber descompensación y no puedes quedarte en la cima tanto tiempo.

Por eso uno debe saber cuidarse, porque las agencias y los teatros van a querer que subas rápidamente, y a muchos no les va a importar en qué estado llegues. Siempre habrá excepciones, pero los cantantes jóvenes deben cuidarse mucho de subir demasiado rápido sin estar preparados. Puedes tener muchísimo talento pero

debes saber administrarte, saber qué puedes cantar ahora y qué no. Uno piensa, cuando es joven, que puede cantar de todo, y no es así; tal vez lo puedes hacer en este momento, pero no a largo plazo. Siempre les digo a mis estudiantes: tómense su tiempo. No tienen que cantar Otello a los 26 años. Es bueno contar con gente que te asesore bien y no tomar decisiones de repertorio solo. Saber decir que no a ciertas cosas es bueno.

Es importante también tener un balance en tu vida personal y saber que el estar en el escenario no puede ser lo único que haces y para lo que vives. Necesitas distracciones, *hobbies*: en mi caso, el golf. [Ríe.] Tengo un hermoso matrimonio de 25 años con mi esposa Kasia. Ella era cantante y conoce mi voz mejor que yo.

¿Cuándo y cómo fue su debut en el Metropolitan Opera House de Nueva York?

Cuando me llamaron por primera vez al Met fue en 2004. Me ofrecieron Tamino y Matteo en *Arabella* de Richard Strauss. A ambos roles les dije que no; el primero porque ya era parte de mi pasado y el otro porque era muy pesado para mí. Y eso no influyó en que me volvieran a contratar porque respetaron mi decisión y sigo cantando en ese teatro.

Preferí hacer mi debut en un rol que me presentara al público con mis mejores cualidades vocales y fue entonces cuando acepté debutar como el Duca en *Rigoletto* en 2006. Tengo un recuerdo muy lindo de mi primer Edgardo en el Met en octubre de 2008 con Diana Damrau cantando Lucia. En los aplausos finales me aventaron confetti desde lo más alto del teatro y yo no tenía ni idea de qué significaba eso. Luego me dijeron que era una muestra de aprobación muy linda del público y Peter Gelb estaba feliz con eso; yo también.

Llevo once años cantando en el Met cada temporada y he hecho varios de mis papeles más queridos en ese teatro: Edgardo, Lensky, Faust, Des Grieux, el Duca, el Príncipe en *Rusalka*, Roméo, Riccardo, Rodolfo y Vodemon en *Iolanta* de Chaikovski. La mayoría de estas funciones han sido transmitidas en HD en los cines a nivel mundial y eso me hace sentir muy afortunado.

¿Cuál ha sido su puesta favorita en esta década en el Met?



Como Lensky en *Eugene Onegin* en el Met, 2013
Foto: Ken Howard

Es muy difícil elegir una, pero creo que fue mi primer Lensky, en la preciosa puesta de Robert Carsen con Thomas Hampson y Karita Mattila. He hecho 40 producciones distintas de *Eugene Onegin* y creo que la de Carsen es una de mis favoritas. Lensky es uno de mis roles favoritos.

Recientemente cantó en Múnich otro papel que muchos consideran una de sus mejores creaciones: Riccardo en *Un ballo in maschera*.

Es otro de mis roles favoritos. Esa puesta de Múnich fue muy complicado hacerla porque, según el concepto del director de escena, muchas cosas sucedían en la mente de los protagonistas. Es la típica puesta intelectual de la Europa Occidental. Me gustó hacerla porque se dio la oportunidad de platicar sobre el concepto y sobre mi visión del personaje con el regista. Confieso que hubo momentos que sí me sacaban un poco de balance, como el hecho de que Renato estaba en la cama cuando Riccardo y Amelia cantaban su dueto de amor. Iba en contra de la lógica de la trama de la ópera. Para el público fue algo muy difícil de entender, ya que lo que dice el texto del libreto y lo que se menciona que está pasando no concordaba con lo que veía.

Sé que como cantante uno debe ser flexible a los nuevos conceptos escénicos pero mi flexibilidad tiene un límite. [Ríe.] Siempre he sido honesto sobre lo que pienso de las locuras escénicas que se están haciendo en algunas casas de ópera. Cuando se me invita a colaborar en una nueva producción me gusta platicar el concepto con el director de escena y que yo encuentre lógica en lo que me plantea. No me cierro a una sola manera de ver una historia.

Platiquemos un poco sobre las grabaciones que ha hecho en CD. ¿Cómo elige el repertorio que graba?

Me emociona y enorgullece tener la fortuna de contar con varios discos grabados. Cada uno de ellos pasó sin que yo lo estuviera persiguiendo; se me hacía la propuesta de grabar tal o cual material, y lo hacía. Ahora tengo un contrato de exclusividad discográfica con Deutsche Grammophone y llevo dos discos con ellos: *My Heart's Delight* y *The French Collection*. Mi último álbum con ORFEO fue únicamente de arias de Verdi y dos duetos: uno de *Il Trovatore* con Ewa Podlós y otro de *Don Carlo* con Mariusz Kwiecień.



Il Duca en *Rigoletto* con Emalie Savoy en el Met, 2013
Foto: Ken Howard

El proceso de crear un CD nuevo puede llegar a ser complicado, pero en este último disco que menciono de Verdi, fue algo muy fácil. Todo se dio de maravilla: la elección de las piezas que cantarían, de quiénes me acompañarían, el trabajo con la orquesta y el director, en fin; fui muy afortunado. Estoy en un punto de mi carrera en donde, gracias a Dios, puedo escoger qué grabar y con quién. Todo es un proceso y debo también alinearlos con lo que estoy haciendo en escena.

Con *The French Collection* quise volver a grabar arias que ya había grabado hacía unos años (*Werther* y *Faust*) para ver cómo había evolucionado mi interpretación de ellas. Escogimos una orquesta francesa y un director francés que le dieron un sabor muy especial. Elegí algunas arias famosas, otras desconocidas, un dueto de *Manon* con Diana Damrau y algunas arias de óperas que no he cantado nunca y que no están en mis planes como *La dame blanche* o *La favorite*. Grabé muchas más arias de las que aparecen en el CD pero quité dos o tres porque no había suficiente espacio: el disco debe durar, máximo, 81 minutos.

¿Cómo es Piotr Beczala fuera del escenario?

Soy un tipo muy normal, me gusta el golf, amo cocinar, he tomado algunas clases magistrales de cocina con especialización en hacer parrilladas. Soy fanático de los automóviles clásicos; restauré una vez un Jaguar viejo y lo arreglé para que quedara como nuevo. Me gusta muchísimo dar clases de canto y asesorar a los jóvenes que están empezando. A veces no tengo el tiempo suficiente para hacerlo, pero cuando se puede doy clases a estudiantes de canto.

¿Qué le depara el futuro?

Tengo compromisos ya seguros por los próximos cinco años. Mi plan es expandir mi repertorio aún más. Cantaré *Luisa Miller* completa en el Met; ya la había hecho en concierto pero fueron sólo fragmentos. Amo esta ópera. Estoy preparando el Maurizio de *Adriana Lecouvreur*, que haré probablemente con Anna Netrebko. En 2018 cantaré mi primer Don José en la Wiener Staatsoper, en 2019 haré mi primer Cavaradossi de *Tosca* y haré también una ópera polaca llamada *Halka*, por ser el centenario de Stanisław Moniuszko. Ésa será en el Theater an der Wien de Viena. Para ese proyecto tuvimos que reconstruir la partitura original porque la que se tocaba generalmente era una versión hecha en los años cincuenta que estaba reescrita muy mal. ●