

Fin de printemps chargée pour le ténor argentin : après avoir mis en scène *Un ballo in maschera* à Cologne, il chante *Samson et Dalila* à Bologne jusqu'au 8 juin, puis fait ses débuts dans le rôle-titre d'*Edgar* de Puccini à Turin, le 25. Personnalité controversée entre toutes, adoré par les uns et détesté par les autres, José Cura pratique en interview la même sincérité et le même anticonformisme que sur scène ou dans la fosse...



José Cura

« *La routine est sans doute confortable, mais j'aime prendre des risques* »

Quand nous nous sommes rencontrés il y a quelques mois à Nancy, vous animiez une *master class* à l'invitation de l'association Nancy Opéra Passion. En avez-vous suivi dans le cadre de votre formation de chanteur ?

Non, je n'ai pas eu cette chance. L'Argentine du milieu des années 1980, vous savez, était un pays en crise, qui sortait d'une très dure période de dictature. Crise économique, sociale, culturelle, spirituelle... Le contexte n'était pas favorable pour faire venir de l'étranger un « maître » ès chant et opéra, capable de transmettre son expérience à des jeunes rêvant de se lancer dans une carrière lyrique. Car c'est cela une *master class* : il ne s'agit pas d'enseigner ce que l'on a appris dans un livre – dans ce cas, il s'agit d'une leçon –, mais de faire passer la vérité du métier.

Dans ce cas, comment avez-vous appris à chanter ?

J'ai d'abord pris six mois de leçons avec un professeur qui m'a cassé la voix. J'en ai changé

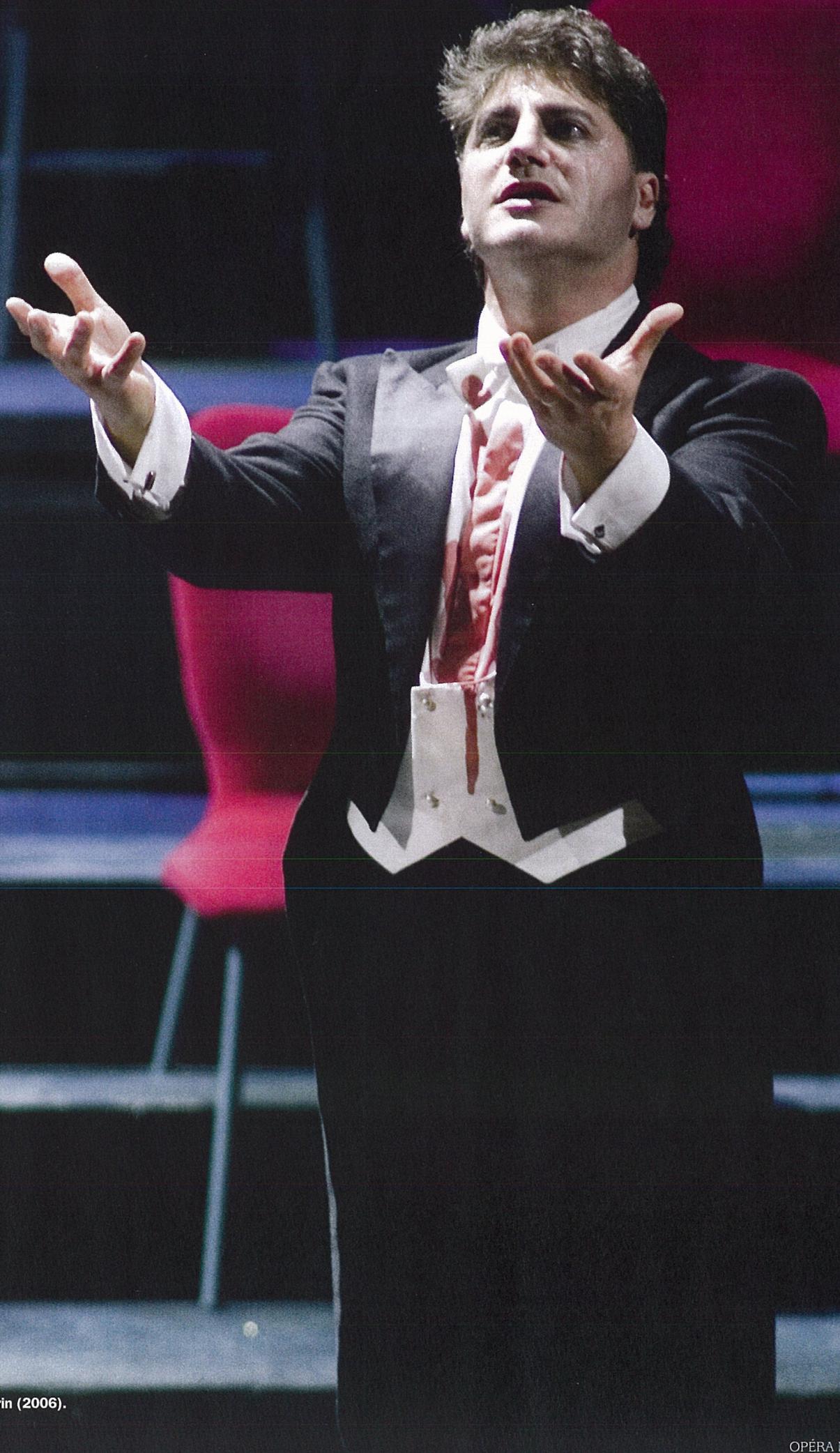
avec, au bout d'un mois, un résultat identique ! J'ai alors arrêté pendant trois ans, puis j'ai recommencé. Cette fois, je suis tombé sur quelqu'un de plus fiable, avec lequel j'ai travaillé pendant six mois. J'ai ensuite décidé de quitter l'Argentine et de partir en Italie. J'ai étudié pendant trois ou quatre mois à Milan avec Vittorio Terranova, et c'est tout. Pour le reste, je me suis débrouillé tout seul, en appelant occasionnellement à l'aide quand, vraiment, je n'y arrivais pas. Sans doute n'ai-je pas eu la chance de croiser le *maestro* capable de comprendre mes difficultés et de m'aider à les résoudre... Sans doute aussi était-ce difficile pour moi, avec mon côté rebelle, d'accepter le rapport père-fils que certains artistes entretiennent avec leur maître... Au moins, en essayant de progresser dans mon coin, je ne pouvais faire porter la responsabilité d'un éventuel échec que sur moi-même !

Vous pouviez quand même vous appuyer sur une formation musicale approfondie...

Avant de me lancer dans le chant, j'ai effectivement fait des études de direction d'orchestre. Eh oui, José Cura, à la base, n'est pas un chanteur devenu chef, mais l'inverse ! J'ai commencé à diriger à l'âge de 15 ans, des chœurs puis des orchestres, et je suis devenu chanteur professionnel à 29. Mon expérience au pupitre remonte donc à beaucoup plus longtemps. Certains ont même écrit que j'étais meilleur chef que chanteur, j'ignore si je dois le prendre comme un compliment !

Comment arrive-t-on à diriger et à chanter en même temps, comme vous l'avez fait pour plusieurs récitals au disque ?

C'est difficile, car il faut penser à deux choses complètement différentes en même temps. Mais c'est tout à fait réalisable techniquement : il faut simplement placer un micro devant moi pendant que je dirige. Si j'ai fait ce choix, c'est parce que je souhaitais que mes récitals discographiques soient vraiment les miens, pas les fruits d'une vision partagée avec un chef d'or-



RAMELLA & GIANNESSE

Calaf à Turin (2006).

“Il faut étudier la musique avec la partition, pas avec les disques”

chestre, aussi bon soit-il. J'ai peut-être tort, mais j'estime qu'un récital doit être uniquement la radiographie du point de vue d'un chanteur sur les airs qu'il a choisis. L'initiative n'est pourtant pas venue de moi, mais du Philharmonia Orchestra. À la fin de l'enregistrement de l'album *Puccini*, mon premier, sous la direction de Plácido Domingo, les musiciens m'ont proposé de prendre la baguette pour le suivant. Ils savaient que j'étais chef d'orchestre et ils trouvaient l'idée amusante. Le programme *Verismo* a été gravé dans ces conditions, puis celui dédié à Verdi, et cela a marché, comme cela a marché ensuite pour *Aurora*, cette fois avec le Sinfonia Varsovia. J'aime bien cet album même si je me dis, rétrospective-

ment, que je n'aurais jamais dû y inclure l'air de *L'amico Fritz*, qui ne me convient pas.

Hors l'opéra, vous dirigez également le répertoire symphonique...

J'ai enregistré la *Deuxième Symphonie* de Rachmaninov, la *Neuvième* de Dvorak, et je prends régulièrement la baguette pour des concerts. En 2007, j'ai par exemple dirigé le Russian National Orchestra, celui de Mikhail Pletnev, en Italie.

Pendant la master class de Nancy, l'une de vos phrases m'a plus particulièrement frappé : « Il faut étudier la musique avec la partition, pas avec les disques. » Pourriez-vous développer votre pensée ?

Beaucoup de chanteurs – et de chefs ! –, je le maintiens, apprennent la musique en écoutant des disques. D'abord, c'est plus facile. Ensuite, cela permet, quand on est incapable de construire sa propre interprétation ou quand on a peur de proposer quelque chose d'original, de se réfugier derrière celle d'un autre. Faire « différent » est par définition dangereux, comme j'ai pu le vérifier pendant mes dix premières années de carrière, quand on me reprochait ma manière d'aborder tel ou tel rôle, tel ou tel air... Or, je ne faisais que reproduire exactement ce qui était écrit dans la partition ! Simplement, cela ne correspondait pas à ce que les gens avaient dans l'oreille. Aujourd'hui, j'ai l'impression que les auditeurs font davantage l'effort d'aller regarder la musique telle qu'elle a été écrite, pour mieux comprendre mes choix. Après, libre à eux de ne pas être d'accord avec moi : je ne revendique pas l'omniscience ! Mais qu'au moins, ils reconnaissent que ma démarche est celle d'un professionnel. C'est la raison, je crois, pour laquelle on m'invite de plus en plus pour des *master classes*. Ainsi, la Royal Academy of Music de Londres vient de m'offrir le poste de professeur invité honoraire : je le vis à la fois comme un honneur et comme la reconnaissance de tout ce que j'ai fait jusque-là. Après des années de bagarre pour imposer ce que je suis et ce en quoi je crois, j'ai enfin l'impression d'être payé de retour !

Abordez-vous les questions de technique vocale dans le cadre de vos master classes ?

Jamais, car il faudrait beaucoup plus de temps ! Il est impossible d'apprendre à chanter à quelqu'un, ou de corriger ses défauts, en l'espace d'un ou deux jours. Ceci posé, si j'entends que l'élève est en danger, qu'il court le risque de se casser la voix, je le mets bien évidemment en garde. Je peux aussi éveiller chez lui certains mécanismes pour que, rentré à la maison, il réfléchisse à tel ou tel point de sa technique.

Canio à Vérone (2006).



TABOCCHINI & GIRONELLA/FONDAZIONE ARENA DI VERONA

SON CALENDRIER

- *Samson et Dalila* (Samson). Teatro Comunale de Bologne. 6, 8 juin.
- *Edgar* (rôle-titre). Teatro Regio de Turin. 25, 27, 29 juin, 1^{er}, 4, 6 juillet.
- *Turandot* (Calaf). Opéra de Zurich. 10, 12 juillet.
- Concert. Tuscan Sun Festival de Cortona. 4 août.
- *Samson et Dalila* (Samson). Festival de Santander. 27, 29 août.
- *La fanciulla del West* (Dick Johnson). Covent Garden de Londres. 16, 19, 22, 24, 26, 29 septembre.
- Concert de gala. Opéra de Nancy. 10 octobre
- *Tosca* (Mario Cavaradossi). Staatsoper de Vienne. 29 novembre, 2 décembre.
- Concert de gala. Incheba Exhibition Hall de Bratislava. 1^{er} décembre.
- *Turandot* (Calaf). Covent Garden de Londres. 22, 27, 29 décembre 2008, 12, 14, 17, 20, 23 janvier 2009.
- *Stiffelio* (rôle-titre). Staatsoper de Vienne. 7, 10, 13 février.
- *Carmen* (Don José). Staatsoper de Vienne. 25, 28 février, 4, 8 mars.
- Master class et concert. Opéra de Nancy. 3, 4, 5, 6 septembre.

Mes détracteurs vous diront que je serais bien en peine de donner des leçons de chant puisque je n'ai jamais su chanter ! Là, je dis non. J'accepte que l'on ne soit pas d'accord avec ma technique. En revanche, il est faux d'affirmer que je n'en ai aucune. Croyez-vous vraiment, sans cela, que je pourrais tenir le coup depuis plus de seize ans dans un métier aussi exigeant, en donnant environ cent représentations et concerts pas an ?

Justement, comment voyez-vous l'évolution de votre voix depuis vos débuts ?

Elle est devenue à la fois plus sombre et plus large tout en gagnant, curieusement, davantage de facilité dans l'aigu. Ce phénomène d'assombrissement m'a inquiété un moment : j'avais l'impression que ma voix devenait plus noire que celle d'un baryton et que j'allais, par voie de conséquence, perdre mes aigus. Par chance, il n'en a rien été. Cette évolution, en revanche, a eu des répercussions sur mes choix de répertoire. Il y a des personnages que je pourrais chanter, sur le strict plan technique, mais que je refuse parce que leur psychologie ne s'accorde pas avec la couleur de mon instrument.

Est-ce la raison pour laquelle vous ne chantez plus *Il trovatore*, alors que vous l'avez beaucoup fait à un moment ?

Si je ne chante plus Manrico, c'est avant tout parce que ma conception du personnage ne



Otello à Palerme (1999)

correspond pas à ce que les gens attendent. Pour moi, c'est un être extrêmement torturé, tourmenté, en proie à une violente crise d'identité en partie liée aux événements de sa vie passée. Le public, apparemment, ne veut pas de ce Manrico et préfère une approche beaucoup plus monolithique. Je ne vais quand même pas m'acharner pour le plaisir de faire souffrir les auditeurs ! Idem pour Alfredo dans *La traviata*. Si je le reprends demain, les spectateurs vont avoir l'impression que c'est Otello qui débarque dans le salon de Violetta au premier acte, et surtout dans celui de Flora au deuxième. Je ne suis pas certain qu'ils y soient disposés... Même chose encore pour Radamès. Là, c'est la vision générale de l'ouvrage qui me gêne. Alors qu'*Aida* contient de nombreux passages intimistes, c'est toujours la perspective « Arènes de Vérone » qui prévaut. On vous oblige à crier, à pousser la note au maximum, et cela ne m'intéresse pas, même si on me paie pour le faire. Radamès ne se résume quand même pas à un concours de

décibels ! C'est un personnage plus complexe que les gens ne le croient, un militaire avide de reconnaissance, un arriviste qui veut tout avoir en même temps : le pouvoir politique en épousant la fille de Pharaon et l'amour d'*Aida* en obtenant la liberté pour le peuple nubien. Et qui peut croire, au premier acte, que ce sont les dieux qui l'ont nommé général en chef ? Tout a été arrangé à l'avance : le commandement de l'armée en échange du mariage. À la fin du troisième acte, en revanche, tout bascule : Radamès comprend qu'il a tout raté... et tout perdu.

Vous semblez rechercher systématiquement des arrière-plans psychologiques, voire psychanalytiques, derrière des personnages que la plupart de vos confrères se contentent de chanter. Pourquoi ?

Je déteste le manichéisme. Personne n'est tout blanc ou tout noir, tout positif ou tout négatif. Chaque personnage, comme chaque être



Samson à Turin (1997).

RAMBETTA & CIANNI/ESP

humain, a de multiples facettes, certaines plus sombres que d'autres, et il est important, pour un artiste, de partir à leur recherche et de les faire émerger pour le bénéfice du public. C'est ce contraste, l'alternance entre ombre et lumière, qui fait la richesse d'un rôle. Mais soyons clairs : je me contente de faire des propositions, d'ouvrir des pistes à la réflexion des spectateurs. Je ne détiens en aucune manière la science infuse et l'on peut parfaitement discuter mes points de vue.

Pour rester chez Verdi, vous ne chantez plus non plus *La forza del destino*...

Je n'ai pas renoncé à Don Alvaro, que je retrouverai à Vienne en 2010, dans le cadre de la saison d'adieu de Ioan Holender au Staatsoper. Pas plus que je n'ai renoncé, pour passer chez Puccini, à Des Grieux dans *Manon Lescaut*. J'ai énormément souffert à la Scala de Milan, en 1998, car je n'avais pas alors la technique nécessaire pour l'aborder. Maintenant, je me sens prêt. C'est un rôle très long, très difficile à équilibrer sur l'ensemble d'une représentation, notamment en raison du caractère très dramatique de certains passages par rapport à d'autres, beaucoup plus légers. En termes d'endurance, je serais carrément tenté de le rapprocher des ténors wagnériens !

Revenons un instant à Verdi. Vous continuez à chanter *Otello* de manière régulière. Votre conception du personnage a-t-elle évolué depuis vos débuts à Turin, en 1997 ?

Bien sûr, et surtout depuis le 11 septembre 2001 ! Le monde vit désormais dans une opposition entre deux fondamentalismes, musulman d'un côté, occidental de l'autre, chacun essayant d'imposer à l'autre sa façon de voir, au besoin par la force. Cette manière de recourir à la violence pour obliger quelqu'un à penser comme soi est, pour moi, indissociable de l'argument d'*Otello*. Qu'est-ce d'autre, en effet, que l'histoire d'un musulman qui se convertit au christianisme pour se faire une place dans la société et se retrouve, une fois devenu général, chargé de tuer des musulmans ? Dans cette perspective, *Otello* est d'abord un traître – à ses frères, à sa race – et un mercenaire. Il n'a rien d'un héros ! Et comme tous les traîtres, il voit la trahison partout. Sinon, comment expliquer qu'un commandant de l'armée vénitienne, un champion de la tactique militaire, puisse se laisser bernier par une histoire comme celle du mouchoir ? Du coup, il n'est plus une victime non plus ! Même chose pour Samson. Que fait-il à la fin de l'opéra de Saint-Saëns ? Il se tue et entraîne tout le monde avec lui dans la mort. N'est-ce pas du

terrorisme, ça ? Samson est le premier terroriste suicidaire de l'Histoire. Simplement, il n'avait pas d'avion à sa disposition pour commettre son forfait ! Aujourd'hui, comme il y a trois mille deux cents ans, on continue à tuer au nom de Dieu et c'est en cela que *Samson et Dalila* est extrêmement moderne.

Partant de là, où situez-vous l'amour dans ces deux opéras, celui d'*Otello* pour Desdemona et celui de Samson pour Dalila ?

L'amour de Samson pour Dalila est d'abord du registre du désir physique, peut-être ensuite un sentiment venu du cœur. Samson, relisez la Bible, est quelqu'un qui cueille sur son chemin ce qui lui fait plaisir, une femme comme une mâchoire d'âne pour massacrer les Philistins. De la même manière, *Otello* a pris Desdemona parce qu'il avait envie d'elle. Elle est devenue sa propriété. En même temps, il a été averti qu'elle risquait de le trahir, un passage du premier acte de la pièce de Shakespeare que Boito et Verdi n'ont malheureusement pas retenu. Je dis malheureusement, car il complète le profil parfait du paranoïaque. Et quand *Otello* tue Desdemona, il s'agit d'un crime rituel, par lequel le mari lave la honte frappant l'épouse soupçonnée d'adultère. Si je ne me trompe, dans certaines interprétations de la loi

SES GRANDES DATES

1962 Naissance à Rosario, en Argentine, le 5 décembre.

1992 Débuts professionnels de chanteur dans *Pollicino* de Henze.

1993 Premier grand rôle : Jan dans *Signorina Julia* d'Antonio Bibalo, à Trieste.

1994 Débuts américains au Lyric Opera de Chicago (*Fedora*). *Le villi* au Festival de Martina Franca.

1995 Débuts au Covent Garden de Londres (*Stiffelio*) et à l'Opéra National de Paris (*Nabucco*). Premier Mario Cavaradossi à Torre del Lago.

1996 Débuts au Staatsoper de Vienne (*Tosca*), à l'Opéra de Los Angeles (*Norma*) et à l'Opéra de San Francisco (*Carmen*). Premier Samson à Londres.

1997 Débuts à la Scala de Milan (*La Gioconda*) et premier Otello à Turin.

1999 Débuts au Metropolitan Opera de New York (*Cavalleria rusticana*) et au Teatro Real de Madrid (*Otello*).

2000 Alfredo Germont dans *La traviata* filmée à Paris en décors naturels et retransmise en direct dans le monde entier.

2001 Nommé principal chef invité du Sinfonia Varsovia (jusqu'en 2004).

2003 Premier ténor à diriger *Cavalleria rusticana* en première partie de soirée et à chanter *Pagliacci* en seconde, à Hambourg.

2005 Débuts au Deutsche Oper de Berlin (*Pagliacci*).

2006 Première apparition au pupitre du Staatsoper de Vienne (*Madama Butterfly*).

coranique, le simple soupçon suffit en effet à justifier la mise à mort... En ce sens, ce meurtre n'a rien à voir avec celui de la fin de *Pagliacci*. Pour moi, Canio tue Nedda parce qu'il réalise soudain que cette jeune et jolie femme ne l'a épousé que pour faire carrière. Elle a offert son corps au directeur vieillissant d'une troupe de comédiens en échange d'un engagement. Mais elle ne l'a jamais aimé et s'est, dès le départ, servie de lui. La violence se situe donc des deux côtés, et de celui de Tonio. Texte et musique indiquent clairement que ce dernier a essayé de violer Nedda. Il ne s'est pas contenté de l'embrasser, comme on le voit dans beaucoup de mises en scène ! C'est ça, pour moi, la modernité de l'opéra : montrer ce qu'il peut y avoir d'actuel dans un livret et une partition, et analyser l'écho des rapports psychologiques mis en œuvre en regard des préoccupations du monde contemporain. C'est nettement plus important que de placer des écrans vidéo dans tous les coins du plateau, d'habiller tout le monde en cuir noir ou d'introduire des cabines téléphoniques au premier acte de *La fanciulla del West* ! À partir du moment où les chercheurs d'or ont la possibilité de décrocher le combiné à tout moment pour s'entretenir avec leur famille, il devient impossible d'expliquer au public pourquoi ils attendent avec autant d'impatience l'arrivée du courrier par la diligence !



Don Carlo à Vienne (2006).

AXEL ZEININGER

D'une certaine manière, il était inévitable que vous vous lanciez un jour dans la mise en scène...

Après *Pagliacci* en Croatie en 2007, je prépare maintenant *Un ballo in maschera* pour l'Opéra de Cologne (1), dont je signerai à la fois la mise en scène et les décors. Bien évidemment, le fait d'être moi-même chanteur me facilite la tâche, car je sais exactement ce dont j'aurai besoin à tel ou tel moment de l'opéra ou, inversement, ce qui me gênera. Pour le *Ballo*, ma démarche est en grande partie conditionnée par le fait que Riccardo est incarné par un ténor d'origine afro-américaine, chose impensable pour un gouverneur de la Nouvelle-Angleterre au XVII^e siècle ! J'ai donc transposé l'intrigue au XX^e siècle, à l'époque où les Noirs ont commencé à s'imposer dans la vie politique américaine. Du coup, la description de la sorcière par le Juge au

premier acte (« *S'appella Ultrica, dell'immondo sangue dei negri* ») se trouve s'appliquer directement à Riccardo, qui la vit comme une insulte raciste et fait exécuter le coupable !

Quels sont vos autres projets de mise en scène ?

Je m'attaquerai à *Samson et Dalila* à Karlsruhe en 2010, signant cette fois les costumes en plus de la mise en scène et des décors.

Avez-vous envisagé de diriger aussi l'orchestre ?

Ce ne sera pas le cas à Karlsruhe, mais j'y songe très sérieusement pour le futur. Et j'aimerais incarner *Otello* en me mettant moi-même en scène, pour offrir enfin la vision dont je rêve. Un *Otello* pas du tout héroïque, misérable même, dont Iago incarnerait la face maléfique,

ENTRETIEN JOSÉ CURA

en accomplissant tout ce que son maître n'osé pas faire.

Après *Le Cid* de Massenet à Zurich, en janvier dernier, une nouvelle prise de rôle vous attend à Turin : Edgar dans l'opéra éponyme de Puccini. Comment vous y préparez-vous ?

Un mot du *Cid*, d'abord. Je l'ai abordé dans des circonstances extrêmement difficiles, puisque j'ai perdu mon père trois ou quatre heures avant le début de la première représentation. Chaque note de l'opéra reste donc pour moi associée à un mauvais souvenir et, si l'on me proposait de le refaire demain, je refuserais. C'est trop tôt. Mais, dans le futur, pourquoi pas ? Quand à *Edgar*, que je suis en train de travailler, c'est un ouvrage complètement atypique dans la carrière de Puccini. C'est un rôle difficile, surtout dans la version choisie par le Regio de Turin, la plus longue de toutes. Le livret est vraiment tiré par les cheveux, et la partition recourt à des procédés dont le compositeur s'est ensuite débarrassé car ils ralentissaient le rythme dramatique. C'est notamment le cas de ces phrases répétées cinq ou six fois, sans que l'on sache très bien pourquoi. En ce sens, un abîme sépare *Edgar* (1889) de *Manon Lescaut* (1893). Mais je suis quand même heureux de m'y confron-

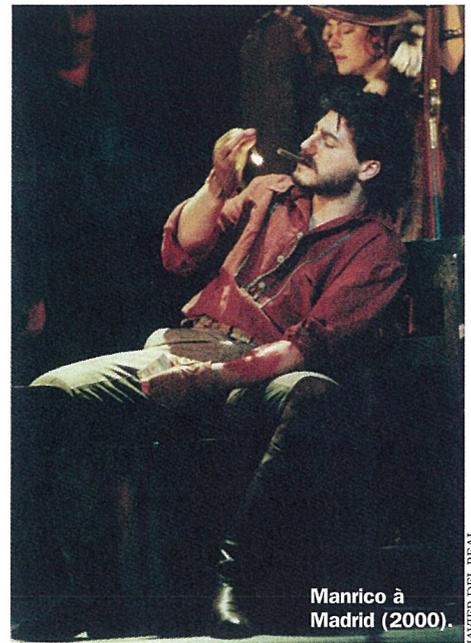
ter, ne serait-ce que parce que je boucle ainsi mon « cycle Puccini ». Le mois prochain, je pourrai affirmer que j'ai interprété tous ses rôles de ténor, ce qui me remplit d'aise car j'adore sa musique !

N'éprouvez-vous pas un certain vertige à multiplier ainsi les prises de rôle ?

Je pourrais me contenter d'enchaîner *Otello*, *Pagliacci* et *Samson et Dalila* à longueur d'année, sauf que cela ne m'intéresse pas. La routine est certes confortable, mais j'aime prendre des risques. En 2010, je chanterai ainsi mon premier *Parsifal* au Deutsche Oper de Berlin. Il s'agira d'une version de concert, qui me permettra d'avoir la partition sous les yeux, car j'ai très peur du texte. On m'a déjà proposé d'autres opéras de Wagner dans le passé et j'ai toujours refusé, faute d'une maîtrise suffisante de la langue. Je crains de ne pas être à la hauteur de ce que j'estime devoir à moi-même et à mon public.

Vous reverra-t-on en France ?

L'association Nancy Opéra Passion m'a invité pour un concert le 10 octobre prochain, à l'Opéra National de Lorraine, où je chanterai aux côtés de deux stagiaires de la *master class* de l'an dernier. Et je reviendrai à Nancy en 2009, pour une nouvelle *master class*. Alors qu'aucun



Manrico à Madrid (2000).

JAVIER DEL REAL

théâtre de l'Hexagone ne m'a plus invité depuis certain *Otello* au Châtelet en 2001, qui avait déplu au public et à la critique, je continue à aimer la France, où j'ai vécu pendant cinq ans et où mon plus jeune fils est né. Je regrette de ne pas y travailler plus souvent mais, si cet amour n'est pas payé de retour, je ne vais pas en faire une maladie ! La terre est vaste, après tout, et les propositions ne manquent pas...

PROPOS RECUEILLIS PAR
RICHARD MARTET

(1) La première a eu lieu le 17 mai.

SA DISCOGRAPHIE LYRIQUE

LE CD

LES OPÉRAS

GIORDANO

Fedora
Loris
Carminati / Ricciarelli, Di Bari,
Porcelli
Lecce 1998. Musicalia

LEONCAVALLO

Pagliacci
Canio
Chailly / Frittoli, C. Alvarez,
Keenlyside
Studio 2000. Decca

MASCAGNI

Iris
Osaka
Gelmetti / Dessi, Servile, Ghiurov
Rome 1996. Ricordi

PUCCINI

Manon Lescaut
Des Grieux
Muti / Guleghina, Gallo, Roni
Milan 1998. DG

Le villi

Roberto
Apra / Gordaze, Antonucci,
Foschi
Martina Franca 1994. Nuova Era

SAINT-SAËNS

Samson et Dalila
Samson

Davis / Borodina, Lafont, Silins,
Lloyd
Studio 1998. Erato

VERDI

La traviata
Alfredo Germont
Mehta / Gvazava, Panerai
Paris 2000. Teldec

LES RÉCITALS

Puccini Arias

Turandot, Gianni Schicchi, Il tabarro, La rondine, La fanciulla del West, Madama Butterfly, Tosca, La Bohème, Manon Lescaut, Edgar, Le villi
Domingo, direction
Studio 1997. Erato

Argentinian Songs

Cura, direction. Bitetti, guitare.
Delgado, piano
Studio 1997. Erato

Verismo

Pagliacci, La Bohème, Loreley, Andrea Chénier, Fedora, Marcella, Adriana Lecouvreur, L'Arlesiana, Germania, Cavalleria rusticana, Lodoletta, Guglielmo Ratcliff
Cura, direction
Studio 1999. Erato

Verdi Arias

Aida, Don Carlo, Simon Boccanegra, La traviata, I due Foscari, Macbeth, Un ballo in maschera, Il trovatore, La forza del

destino, Otello
Cura, direction
Studio 2000. Erato

Boleros

Stratta, direction
Studio 2002. Warner

Aurora

Norma, Il corsaro, Aurora, Luisa Miller, L'Africana, Mefistofele, La Gioconda, L'amico Fritz, Siberia
Cura, direction
Studio 2002. Cuibar/Avie

Songs of Love

Malas-Godlewski, soprano
Studio 2002. BMG Pologne

Dvorak : Love Songs

Kondratenko, piano
Studio 2003. Cuibar

LE DVD

LES OPÉRAS

GIORDANO

Andrea Chénier
Rôle-titre
Rizzi / Guleghina, Guelfi
Bologne 2006. TDK

PUCCINI

Manon Lescaut
Des Grieux
Muti / Guleghina, Gallo, Roni
Milan 1998. TDK

Tosca

Mario Cavaradossi
Morandi / Patané, Bruson
Bari 2000. Brilliant

VERDI

Otello
Rôle-titre
Ros Marba / Stoyanova, Ataneli
Barcelone 2006. Opus Arte

La traviata

Alfredo Germont
Mehta / Gvazava, Panerai
Paris 2000. 01 Distribution

Il trovatore

Manrico
Rizzi / Villarroel, Naef,
Hvorostovsky
Londres 2002. Opus Arte

LES CONCERTS ET GALAS

Verdi Gala 2001

Mehta, direction
Parme 2001. EuroArts

A Passion for Verdi

Dessi, soprano
Morandi, Cura, direction
Londres 2001. TDK

Verdi Gala 2004

Palumbo, direction
Parme 2004. Dynamic

R. M.