

Giuseppe Filianoti:

“La buena tradición es aquella que respeta lo que está escrito en la partitura”

por Ingrid Haas



Como Nemorino con Diana Damrau (Adina)
Foto: Johan Persson

El tenor italiano Giuseppe Filianoti es uno de los jóvenes tenores líricos del momento y, a sus 39 años de edad, ha conquistado ya a los públicos más exigentes en teatros tales como la Scala de Milán, Bayerische Staatsoper, Metropolitan Opera House de Nueva York, Lyric Opera de Chicago, Royal Opera House de Londres, Rossini Opera Festival de Pesaro, Deutsche Oper de Berlín, Wiener Staatsoper, Liceu de Barcelona, Opéra de Paris - Bastille y Los Angeles Opera, entre otros.

Nacido en Reggio Calabria en 1974, Filianoti estudió la carrera de Literatura y en 1997 se graduó de su segunda carrera, la de cantante de ópera, en el Conservatorio Francesco Cilea. Posteriormente ganó una beca de dos años para estudiar en la Accademia del Teatro alla Scala en Milán. Durante ese tiempo conoció a quien sería su mentor y guía: el tenor Alfredo Kraus.

Con él estudió y se desarrolló como cantante, trabajando en su técnica vocal y en el aspecto artístico del repertorio. Hizo su debut en 1998 en Bérgamo cantando la ópera *Dom Sébastien* de Donizetti. En 1999 cantó el rol de Argirio de *Tancredi* en el Rossini Opera Festival de Pesaro y posteriormente fue llamado por Riccardo Muti para cantar la ópera *Nina, o sia pazza per amore* de Paisiello. En 2003 cantó, también bajo la dirección de Muti, la ópera *Moïse et Pharaon* en la Scala (la cual fue grabada en DVD). Hizo su debut en Covent Garden como Alfredo en *La traviata*, regresando después en 2005 para cantar el rol titular de *Dom Sébastien* (función grabada en CD por el sello OPERA RARA) y en 2009 cantó en este mismo teatro londinense el rol de Nemorino en *L'elisir d'amore*.

Su repertorio es básicamente italiano y francés, e incluye roles como el Duque en *Rigoletto*, Fenton en *Falstaff*, Edgardo en *Lucia di Lammermoor*, Gennaro en *Lucrezia Borgia*, Rinuccio en *Gianni Schicchi*, Ruggero en *La rondine*, Faust en la ópera homónima de Gounod, *Des Grieux* en *Manon* de Massenet, el rol titular de *Werther* y el Hoffmann de *Les contes d'Hoffmann*. Ha cantado también algunos roles mozartianos, como los roles principales en *Idomeneo*, *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte* y Don Ottavio en *Don Giovanni*.

Recientemente cantó el rol de Jacopo Foscari de *I due Foscari* de Verdi en Hamburgo y Hoffmann en la producción de Richard Jones de la Bayerische Staatsoper de Múnich. Debutará el rol titular de *Roberto Devereux* de Donizetti, al lado de Sondra Radvanovsky como Elisabetta en Toronto, y será Rodolfo en *La bohème* en la Royal Opera House de Londres.

En la temporada pasada del Met de Nueva York, Filianoti cantó dos roles estilísticamente muy distintos entre sí: Tito en la transmisión mundial de *La clemenza di Tito* de Mozart, y Ruggero en *La rondine*. Fue después de la segunda función de este último título que tuvimos la oportunidad de platicar, en exclusiva para *Pro Ópera*, con este joven tenor italiano que sigue conquistando el mundo de la lírica mundial con su entrega y pasión por su arte.

Comencemos por platicar acerca de estos dos roles tan diferentes entre sí, no sólo en el aspecto vocal, sino también histriónico: Tito y Ruggero. ¿Cómo puede un tenor lírico afrontar un rol mozartiano y otro pucciniano en menos de dos meses?

En efecto, estas dos óperas tienen estilos muy distintos; son dos personajes totalmente diferentes y la dificultad de enfrentar un



Edgardo en *Lucia de Lammermoor*
Foto: Marty Sohl

rol pucciniano después de un mozartiano radica, no sólo en la actuación y exploración dramática, sino también en el aspecto vocal. Con Mozart, hay que cantar agilidades y, específicamente con Tito, el rol cierto peso en la voz. Con Puccini, la voz es más libre.

La belleza de este trabajo es que puedes tener flexibilidad en la voz y ver qué tantos extremos tiene tu registro. Si cantas y lo haces todo muy ligero o demasiado pesado, no te va a hacer bien. Como tenor lírico tienes la responsabilidad de adecuar tu voz y cantar lo mejor que puedas el repertorio que mejor le sienta a tu instrumento.

En su carrera ha hecho roles diversos y con estilos diferentes: mozartianos, belcantistas, franceses y puccinianos. Cuando comenzó a estudiar canto, ¿ya sabía a qué repertorio quería enfocarse o decidió probar de todo?

Al inicio, cuando descubres que eres un tenor lírico, te das cuenta que estás en un punto medio. No puedes tomar una decisión inmediata de qué repertorio abordarás en tu carrera. Si eres un tenor *spinto* de entrada, sabes que te enfocarás a ciertos compositores y ciertas óperas. Si eres un tenor ligero, como los rossinianos, no puedes cantar repertorio pesado y te enfocas en Rossini y al *bel canto*.

El tenor lírico, si juega bien sus cartas, puede tener un repertorio muy amplio; se puede ir hacia un repertorio central tirando a ligero, o central más pesado. Uno de los factores que a mí también me atraen para cantar ciertas óperas, además de la música, es la fascinación que tenga por un personaje. Canto la ópera y veo cómo le va a mi voz. Si me queda bien, la añado a mi repertorio. Adoro a Mozart y me gusta mucho cantarlo, aunque sé bien que no soy el tipo ideal de voz para cantarlo.



Hoffmann en el Met
Foto: Marty Sohl

¿Recuerda cuál fue el primer rol mozartiano que cantó en su carrera?

Mi primer rol mozartiano fue el Tamino y me gusta muchísimo *Die Zauberflöte*. Me enseñó mucho cantar ese papel. He hecho también Don Ottavio en la Scala, pero no creo cantarlo de nuevo. Uno debe entender cuando su voz no es para ciertos roles. Estoy contento de que ya lo canté en varias producciones y al lado de grandes artistas.

He decidido dejar mis roles mozartianos atrás. Cantaré mi último Tito en Trieste y sólo reabriría mi capítulo con Mozart si me ofreciesen cantar Idomeneo. Uno debe saber cuándo dar el siguiente paso y yo tomé la decisión de dejarlo cuando sentí que mi voz ya era, tal vez, un poco pesada para Mozart. Fue entonces cuando decidí enfocarme más al *bel canto*.

Generalmente, ese es el paso que muchos cantantes siguen, ¿no es así? Comienzan con Mozart, afianzan su técnica y pasan al *bel canto*. Y viene entonces esa curiosidad por escuchar cómo cantaban este repertorio los de antes, aquellos de una tradición de la cual usted formará parte...

Creo que somos muy afortunados hoy en día porque podemos consultar tantas versiones en audio y video con los grandes cantantes del pasado y aprender de ellos. Yo tuve la fortuna de estudiar unos años con el gran Alfredo Kraus y fue una experiencia inolvidable.

Yo sí pienso que la tradición es muy importante y me gusta fijarme en la manera en que cantaban antes, cómo *decían* las palabras, cómo eran los *tempi* que usaban hace algunos años. La buena tradición es aquella que respeta lo que está escrito en la partitura; me gusta escuchar a varios de mis cantantes favoritos del pasado y estudiar cómo cada uno hacía cierta frase; el énfasis que cada



El Duque en *Rigoletto*

Foto: Cory Weaver

tenor hace en ciertas partes del texto, etcétera. Me gusta mucho el apasionamiento de Giuseppe Di Stefano y la manera en que Kraus hacía esas hermosas frases musicales. Los tomo como ejemplo pero nunca con el afán de copiarles; aprendo de ellos, mas no los imito.

Hace muchos años los cantantes trabajaban con los grandes repasadores de los teatros que les decían: “esto hace así; aquí hay *diminuendo*, aquí *piano*, aquí *crescendo*, etcétera”. Ellos eran parte también de una tradición de gente que venía de haber trabajado con los propios compositores de estas óperas. Hoy en día, esos repasadores ya no existen.

Del repertorio francés ha abordado dos roles que son titánicos para cualquier tenor: Werther y Hoffmann. ¿Cómo se preparó para afrontarlos?

Me pasa algo muy extraño. Puedo decir que me siento mejor y canto con más facilidad Werther o Hoffmann que cuando canto *Don Giovanni* o *La clemenza di Tito*. Con estas dos óperas mozartianas, siento que tengo que meter mi voz dentro de una caja de la cual no puedo dejar que salga. Como tenor lírico, me siento más cómodo cantando el repertorio francés, no sólo Werther y Hoffmann. Amo cantar Roméo, Faust o Des Grieux de *Manon*.

Werther es una ópera muy pesada para el tenor; tienes muchas arias y duetos. Tienes que saber gobernar tu voz para poder interpretar con pasión al personaje y poder llegar fresco y bien al final de la ópera. Para cantar Hoffmann necesitas tres diferentes voces; ¡es como la Violetta para las sopranos! Cuando lo canto no pienso tanto en eso; dejo que mi voz salga de manera natural. He cantado Hoffmann en París, el Met, la Scala, Hamburgo y Múnich. Nunca he tenido problema con este rol.

El problema que tienen algunos cantantes que hacen repertorio



Ruggero en *La rondine*

francés y pucciniano pesado es que tratan de proyectar sus voces sobre una orquesta que toca, generalmente, demasiado fuerte. Una de las cosas que me dijo Kraus, y que nunca olvidaré, es que si escuchas que la orquesta está en un nivel demasiado alto, tu sigue cantando al volumen que debes y no empujes.

El secreto de hacer esto es el siguiente: hay voces que pueden parecer grandes y sonoras, de emisión apretada, pero que sólo se escuchan en las primeras filas porque no pasan sobre la orquesta. La voz más ligera, *squillante*, con emisión libre, vuela. Fíjate en lo que pasa en las grandes orquestas; tomas un triangulito o una campanita y la tocas sobre esa masa orquestal y la escuchas perfectamente. Toca una tuba o un trombón y se escuchará menos.

Kraus lo ejemplificaba dando un golpe muy fuerte sobre el piano y luego jalando una cuerda dentro de la caja del mismo y se escuchaba por más tiempo y más sonora la vibración del sonido agudo que el golpazo en la tapa. Es una ley acústica. El cantante nunca debe pelear con la orquesta para ver quién se escucha más.

Esto le ha de servir mucho para cuando canta Puccini...

Sí, sobre todo en ese último acto de *La rondine*. Siempre procuro no excederme en el volumen de voz y desbordarme más escénicamente, para no descuidar el aspecto vocal. Pasa lo mismo cuando cantas el tercer acto de *La bohème*. Mariella Devia me dijo una vez: la voz debe encantar y embriagar al público, no debes desbordarla.

Muchas veces el mismo público tiene la noción de que eres mejor cantante si haces todo en *forte* y desgañitándote que cuando cantas pasajes en *piano* o con *mezza voce*. Te aplauden más el ‘Di quella pira’ que un aria más lírica y elegante como ‘Ah, si ben mio’. Estamos acostumbrados a que lo fuerte se aplauda más que lo delicado y bien bordado. La música debe impresionarte



El protagonista en *La clemenza di Tito*
Foto: Ken Howard

con esos momentos dramáticos, pero también acariciarte en las partes delicadas. Por eso yo amo a Beniamino Gigli y a Luciano Pavarotti; ellos sabían cantar con esa delicadeza y dar la fuerza sin perder nunca la elegancia del canto.

Comentó que ha cantado *Faust* de Charles Gounod, pero también ha hecho el Fausto del *Mefistofele* de Arrigo Boito, en una producción bastante extraña que está en DVD. ¿Qué nos puede decir de esta ópera y del estilo de composición de Boito?
Bueno, sólo la he cantado esa vez y espero en un futuro volver a hacerla. Hay planes para representarla en un teatro importante pero todavía no está confirmado. Es una ópera bellísima que adoro; es más cercana al Fausto literario de Goethe, ya que la versión de Gounod sólo toma un fragmento de la obra y le cambia cosas. La versión de Boito me parece más intelectual; es fascinante el discurso que maneja entre el Mefistofele y su diálogo con Dios. Se ve la batalla entre lo terrenal y lo celestial, algo que no se ve tanto en Gounod. Vemos cómo Mefistofele y Dios son, en realidad, dos lados de una misma moneda que es el ser humano. Hay una eterna lucha entre el bien y el mal en la vida del hombre.

Boito era un excelente compositor, un gran intelectual y un escritor fantástico. Pensemos en el aria 'Giunto sul passo estremo' en *Mefistofele*; es el recuento de la vida de un hombre que dice haber llegado al momento extremo de la edad madura. Sus versos, su poesía son verdaderamente extraordinarios y los acompaña con música excepcional.

En cuanto a estilo de composición, no la consideraría una ópera verista; es en todo caso una obra del romanticismo tardío. Explica mucho más las intenciones de las palabras a través de la música. Pondría en este mismo estilo a *La gioconda* de Ponchielli y a *L'arlesiana* de Cilea. Están más asociados al naturalismo.

Esa importancia y ese estudio del texto de los libretos de las óperas que usted canta se debe también, supongo, a que, además de música, estudió literatura...

Sí, amo leer las fuentes literarias de los libretos y disfruto mucho leyendo. Especialmente el género de la novela me gusta mucho. Por ello no me gusta que las buenas novelas las hagan películas

porque, generalmente, las adaptan mal y no pasa la grandeza del libro a la pantalla. Y debo decir que pasa lo mismo con muchas óperas. Lees la fuente literaria original y es una obra maestra. Después analizas el libreto y piensas: ¿qué le hicieron, Dios mío?

Recordemos que, generalmente, al libretista se le pedía adaptar y condensar la historia para ser representada con música en escena. Es interesante cuando te gusta la ópera y decides leer las fuentes originales como la *Manon Lescaut* de Prevost, *Faust* de Goethe o *Carmen* de Mérimée. Te ayuda mucho a comprender de dónde viene el personaje y enriquece tu interpretación del mismo en escena. Esto es algo fundamental para mí; hay que saber las relaciones de tu personaje con los demás y cómo pasó de la versión literaria a la operística.

Cuando te enfrentas a un personaje que no tiene un equivalente literario, te guías por la música y por tus instintos. Eso me pasó con el Ruggero de *La rondine*, el cual he cantado ya tres veces con tres diferentes Magdas. Mi actuación cambia mucho dependiendo de mi compañera. Ruggero es un personaje que no tiene una gran historia, no evoluciona durante la ópera; es el mismo de principio a fin. Ahí sí dependí mucho de lo que me decía el libreto sobre el personaje. La palabra es la base para una buena interpretación. Un ejemplo de una cátedra de expresividad a través de la palabra es cómo interpreta el 'Improviso' de *Andrea Chénier* el tenor Aureliano Pertile. ¡Magistral!

Entre sus grabaciones en DVD tiene dos óperas que no se representan a menudo pero que son bellísimas: *Medea* de Cherubini y *Moïse et Pharaon* de Rossini, ésta última bajo la dirección de Riccardo Muti. ¿Cómo se sintió al cantar el rol de Giasone y ésta ópera de Rossini en su versión en francés?
Bueno, el Giasone es muy parecido, como personaje, al Pollione de *Norma*. Musicalmente es una ópera bella pero no me sentí muy a gusto en el rol, sobre todo porque lo hicimos en italiano y originalmente está escrita en francés. Me parecen muy interesantes las tragedias griegas y siento que, en el caso de *Medea*, son más interesantes los personajes femeninos. Yo la describiría como una *Norma* francesa.

El *Moïse et Pharaon* es una ópera bellísima y la música es excepcional; tiene unos duetos fantásticos. El personaje del tenor es el príncipe Aménophis, que no está en el centro de la acción; él y Anai (la soprano) son la pareja romántica pero no los personajes principales. El drama en esta ópera está más estilizado; podríamos llamarlo un drama clásico, cargado de momentos musicales muy bellos.

En este año 2013 en el que se celebra el bicentenario del nacimiento de Giuseppe Verdi, ¿tendrá usted agenda llena de roles verdianos?

No tanto; cantaré el Duque de *Rigoletto* en Chicago y cantaré por primera vez *I due Foscari* en Hamburgo. Cantaré Gabriele Adorno en *Simon Boccanegra* también por primera vez. Tengo otro rol verdiano en puerta, pero todavía no puedo decir nada... ¡será una sorpresa!

¿Qué roles añadirá a su repertorio en un futuro cercano?

Estoy muy contento de decir que próximamente cantaré el Pelleas de *Pelléas et Mélisande* de Debussy y añadiré *Roberto Devereux* de Donizetti, que cantaré en Toronto. ●