

Daniel Catán:

“En la ópera, la orquesta es un acompañamiento”

por Maria Nockin

El pasado 26 de junio de 2010, conversé con Daniel Catán, compositor estadounidense de origen mexicano, que compone óperas con textos en español. Él y su esposa, Andrea, estaban descansando en su casa de California, cerca del College of the Canyons en Santa Clarita, donde es maestro.

Su nueva ópera, *Il postino*, será finalmente estrenada por la Ópera de Los Ángeles el 23 de septiembre de 2010. El libreto, basado en la película homónima (1994) dirigida por Michael Radford, fue comisionado por esta casa de ópera, que dirige Plácido Domingo, en coproducción con el Theater and der Wien y el Théâtre du Châtelet de París.

De niño, ¿creciste en un ambiente musical?

No exactamente. Mis padres amaban la música. A mi padre le gustaba el canto, pero nunca se propusieron que sus hijos fuéramos músicos. Al contrario, sólo querían que sus hijos aprendiéramos música como en toda familia mexicana burguesa.

Estuve en un internado en Inglaterra poco antes de cumplir los 14 años y, después de graduarme, me inscribí en la Universidad de Sussex donde hice la carrera de Filosofía. Después me inscribí en la Universidad de Southampton para estudiar música. Luego, vine a Estados Unidos para hacer mis posgrados en Princeton: primero una maestría y después un doctorado en composición.

¿Quiénes fueron tus maestros en Princeton?

Milton Babbitt fue uno de ellos, y también estudié con dos de sus discípulos: Benjamin Boretz y James K. Randall. Boretz y Randall fueron sus alumnos de primera generación, y yo pertenecía a la segunda generación. Fueron maestros muy liberales. No les molestaba que uno compusiera su propia música, con tal de que lo hiciéramos de manera coherente. Eran incluyentes y contribuyeron mucho a que sus alumnos adquirieran sus propias voces.

Primero compuse música instrumental, pero rápidamente empecé a escribir música vocal, porque desde el principio supe que quería hacer óperas. Siempre parto de un texto dramático que me inspire y que detone el proceso creativo. Muchos de mis colegas empiezan escribiendo música de cámara e instrumental, y dejan la ópera para cuando son mayores. Yo hice todo lo contrario: empecé haciendo ópera, y a eso me he dedicado hasta ahora. No me bastaba con escribir música vocal. Al mismo tiempo, tenía que pulir mi habilidad para escribir para la orquesta. Tuve que aprender a usar a la orquesta como una herramienta operística, porque la ópera demanda una orquestación distinta a la que cualquier pieza instrumental. En el trabajo sinfónico, la “voz” de los instrumentos de la orquesta es la que sobresale. En la

ópera, la orquesta es un acompañamiento de las voces, que son las que tienen que destacar.

¿Cómo ha cambiado tu música a lo largo de los años?

Ha cambiado por razones prácticas, y difiere con cada comisión que recibo. Entre más trabajo con cantantes y veo mi trabajo escenificado, más entiendo que no todo lo que se ve bien en el cuaderno pautado estará bien en el escenario. Mis composiciones han progresado conforme he adquirido mayor experiencia. Cuando mis alumnos me piden consejo, les digo que asistan a todos los ensayos de sus obras, porque ahí es donde el compositor aprende más de su oficio.

Una composición no termina cuando el compositor escribe una barra doble sobre el cuaderno pautado. Porque después tiene que hacer cambios conforme la obra va evolucionando sobre el escenario. Uno aprende por experiencia, y hasta entonces puede uno corregir un pasaje aquí y allá. Busco enmarcar la voz de tal manera que pueda brillar.

¿Por qué no diriges tus propias obras?

Porque, para dirigir, uno tiene que aprender a trabajar como un director concertador. No tengo la energía a estas alturas para aprender a concertar. Además, en el momento en que termino de escribir una ópera, estoy tan agotado que lo único que quiero es dejarla en paz, y a otra cosa. Tengo otras actividades, porque uno no puede vivir de componer óperas esporádicamente. A mí me lleva unos tres años completar una ópera, así que trabajo de maestro de tiempo completo y eso consume buena parte de mi energía. Entre mi trabajo y mi familia invierto dos terceras partes de mi tiempo. Como sólo puedo dedicar una tercera parte de mi tiempo a componer, el proceso creativo es más lento.

¿Dónde enseñas?

Doy las materias de Fundamentos de la Música, Apreciación musical, Armonía, Contrapunto y Orquestación en el College of the Canyons en Santa Clarita, California.

¿Cómo describirías tu estilo musical actual?

Ha variado durante el curso de mi vida: al principio, estaba muy en sintonía con la tradición romántica tardía del siglo XX: la tradición de Zemlinsky y Korngold, con trazos orquestales muy complejos, en los que se insertaban las partes vocales en esa textura; ahora, mi música se ha simplificado mucho. Favorezco la línea vocal y hago la orquestación más simple. Considero que mi estilo musical se está volviendo más “italiano”, más cerca de Verdi. Mucha gente menciona que mi música le recuerda las líneas vocales de Puccini, pero yo creo, más bien, que me estoy volviendo más verdiano en la manera en que me aproximo a mis personajes.

“Busco enmarcar la voz de tal manera que pueda brillar”

“Considero que mi estilo musical se está volviendo más ‘italiano’, más cerca de Verdi”

¿Consideras que tu estilo de composición se ha vuelto más popular con los críticos a través de los años?

No estoy seguro, porque muchos críticos tienen sus propias ideas sobre lo que un compositor debe estar escribiendo en una época determinada. Creo que mi música se ha vuelto más directa, más clara y —tal vez por eso mismo—, más fácilmente comprensible. Algunos críticos se sienten un poco desarmados cuando la escuchan, porque suena muy directa y tonal. Y eso no lo pueden criticar mucho, porque en todo el mundo se está dando un movimiento que se está alejando de las bruscas disonancias del siglo XX, hoy se está dando un acercamiento a un estilo de composición más lírico.

¿Cómo escoges los temas sobre los que compones tu música?

Siempre busco temas que me puedan interesar, y que pueda llegar a querer. Necesito encontrar personajes con los cuales me pueda relacionar, y luego empiezo a escribir. Si te fijas en los temas de mis óperas, te darás cuenta de que todas ellas están muy estrechamente relacionadas entre sí. Todas tienen que ver con temas que se nos presentan como seres humanos: como el amor y la muerte, que juegan roles fundamentales en nuestras vidas. Creo que estos temas siempre han sido los que definen mi trabajo, aunque he escrito acerca de ellos de manera distinta conforme voy envejeciendo.

¿Cómo describirías la “paleta musical” que empleas?

Depende de la ópera que estoy escribiendo. En *Florenza en el Amazonas*, por ejemplo, usé clarinetes, marimbas y arpas, porque quería invocar la fluidez del río Amazonas y el ambiente de aquella zona tropical. Luego escribí *Salsipuedes*, cuya trama tiene lugar en el Caribe, así que empleé distintos instrumentos y ritmos afrocaribeños para darle vida a la escena. En esta ópera casi no usé cuerdas, sino sobre todo clarinetes, trompetas y percusiones. En *Il Postino*, compuse un sonido más mediterráneo, porque la historia tiene lugar en Italia. Por lo tanto, construí una orquestación que suena más italiana y no tan exótica como las otras. Aquí sí hay más cuerdas. Y también incluí un acordeón en la banda sobre la escena, que suena un poco a la música de Nino Rota: es un sonido mediterráneo de los años 50.

¿Qué aspectos del proceso de composición son los más satisfactorios y los más difíciles para ti?

Lo que más me gusta es trabajar sobre los más pequeños detalles en la vuelta que da una frase o un giro armónico que permita que una frase brille. Me produce un gran placer este trabajo “artesanal”. Lo adoro. Puedo estar horas y horas trabajando sobre esa frase, y habrá valido la pena si logro que salga tal como quería.

Y creo que lo más difícil de componer es encontrar la voz más adecuada para cada personaje. A veces he estado tentado a reescribir música que ya compuse para un personaje previo, pero en realidad no hay dos personajes iguales, pues cada uno va adquiriendo su propia personalidad musical. Tienes que tener muy claro eso desde el principio y trabajar sobre cada personaje de abajo hacia arriba. No repetirme es el reto más difícil.

¿Qué tan grande es la orquesta que empleas para tus óperas?

Eso depende de cada ópera. Algunas las he escrito para orquestas



pequeñas, para ser representadas en teatros pequeños, pero si el espacio en el que se va a contar la historia es grande, tienes que adaptar el tamaño de la orquesta a ese espacio. Dicho lo cual, también me da gusto decir que *Florenxia* y *Salsipuedes*, por ejemplo, se han podido representar en teatros chicos y grandes, y han tenido éxito en todos, a pesar de su orquestación relativamente pequeña (la dotación es de aproximadamente 40 instrumentos).

Ahora, para *Il Postino*, estoy considerando hacer una reducción orquestal, como también lo hice para *La hija de Rappacini*. *Il postino* está orquestado para 65 instrumentos, porque el estreno será en el Dorothy Chandler Pavillion del Centro Musical de Los Ángeles.

Il postino también tiene coro. Al principio, quise evitar escribir para coros y grandes orquestas, pero en Houston, cuando me comisionaron *Florenxia*, me pidieron que usara al coro, y así lo hice.

¿Cómo seleccionas a tu libretista?

En el caso de *Il postino*, escribí el libreto yo mismo, lo cual tiene sus ventajas y desventajas. Si trabajas bien con el libretista que has escogido, la relación puede ser muy buena. Pero el escritor te puede empujar hacia una dirección que no quieres tomar. Y, por otro lado, si tu relación con el libretista no es buena desde el comienzo, el trabajo conjunto se puede volver muy complicado.

En el pasado, yo he gozado trabajando con otros libretistas, pero en este caso ha sido también muy satisfactorio para mí escribir el libreto y componer la música al mismo tiempo. Cuando las palabras son tuyas, puedes hacer los cambios inmediatamente. En el caso de *Il postino*, he trabajado muy de cerca con el director de escena, Ron Daniels, quien también ha contribuido con ideas para el libreto.

¿Qué tan difícil es escenificar una ópera nueva hoy en día?

Yo he tenido suerte, porque tengo reputación, y eso facilita mucho

las cosas. Para muchos otros compositores, sin embargo, lograr que se produzca una nueva ópera puede ser un reto muy difícil, si no imposible.

¿Cuánto control conservas sobre la producción de una de tus óperas, una vez que están en manos de la compañía de ópera?

Depende. Desde la primera vez que escenificaron una ópera mía, me asignaron al director de escena. Y como yo no conocía a nadie en la compañía, me dio mucho gusto trabajar con él. Hasta ahora me he llevado muy bien con los directores de escena que han asignado las compañías. En el caso de *Il postino*, sin embargo, la decisión del director fue mutua.

¿Qué ha ocurrido con tus demás obras a lo largo de los años?

El Encuentro es sólo una obra de juventud y no está disponible. Existe una grabación completa de *La hija de Rappacini*, y un disco con extractos de la misma. Acabo de terminar de hacer la reducción orquestal para esta ópera, que puede ser acompañada por sólo cinco instrumentos. La versión reducida requiere dos pianos, un arpa y percusiones. He gozado mucho retrabajando esa obra, y creo que ahora será más fácil producirla para compañías de cámara o itinerantes.

Albany Records me ha reportado que *Florenxia en el Amazonas* ha sido su grabación operística *best-seller*. *Salsipuedes* no se ha grabado, pero espero que *Il postino* será grabada tanto para CD como para DVD. Es una lástima que no haya un DVD de *Florenxia*, que recientemente se produjo en Cincinnati, y probablemente se escenificará pronto en San Francisco. Atlanta y Utah también han expresado su interés en producir esta ópera en el futuro cercano.

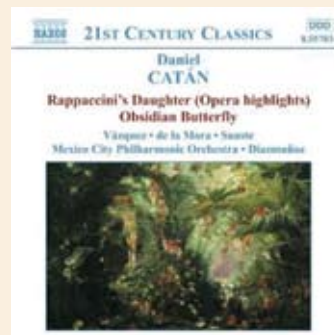
¿Cuáles son tus planes para el futuro?

Sigo buscando temas para una nueva ópera, pero la estoy llevando con calma, porque en los próximos meses estaré bastante ocupado con los estrenos de *Il postino* en Los Ángeles, Viena y París. o

Discografía de Daniel Catán

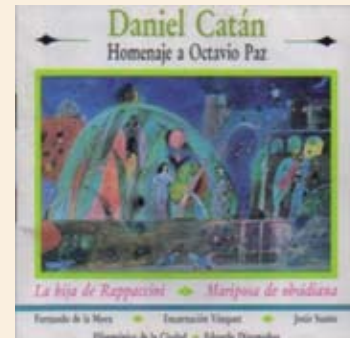
• *Florenxia en el Amazonas*

Houston Grand Opera.
Solistas: Ana María Martínez, Chad Shelton, Héctor Vázquez, Mark S. Doss, Oren Gradus, Patricia Schuman y Suzanna Guzmán.
Director: Patrick Summers.
Albany Records: Troy 531/532



• *La Hija de Rappaccini (Rappaccini's Daughter)*

Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México
Solistas: Encarnación Vázquez, Fernando de la Mora y Jesús Suaste.
Director: Eduardo Diazmuñoz.
Naxos 8.557034



• Manhattan School of Music Opera Theatre

Director: Eduardo Diazmuñoz.
Newport Classic: 8562

• *Mariposa de Obsidiana*

Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México
Coro Convivium Musicum
Solista: Encarnación Vázquez
Director: Eduardo Diazmuñoz.
Naxos: 8.557034