

Tobias Picker:

“El compositor nace, no se hace”

por Maria Nockin

Tobias Picker ha compuesto importantes piezas de música clásica por más de 30 años. Para el piano ha escrito tres *concertos*, y también ha compuesto música para un gran número de instrumentos. Pero es más conocido por las cuatro óperas que ha estrenado en teatros estadounidenses, desde California hasta Nueva York, y en Europa del Este. El pasado 18 de septiembre, la Ópera de San Francisco estrenó su quinta ópera, *Dolores Claiborne*, basada en la novela epónima de Stephen King.

¿Cuándo supiste que querías ser compositor?

A los ocho años de edad le escribí una carta a Giancarlo Menotti, diciéndole lo mucho que admiraba su trabajo y que yo, también, era un compositor de ópera. Firmé la carta como Toby Picker, porque de niño así me decían. Había visto algunas de las obras de Menotti en la televisión comercial, porque en aquellos días ver ópera en la tele no era tan raro.

Recibí una carta de respuesta y fue lo más emocionante que me pasó en todo el año. Me dijo que una de las razones por las que había decidido escribirme era por su cariño por el personaje de Toby (mi homónimo) en *The Medium (La médium)*. Dijo que esperaba conocerme pronto, pero eso no ocurrió hasta que cumplí los 15 años, y ese encuentro galvanizó mi ambición de llegar a ser un compositor serio. Recuerdo que me dijo: “Uno no se convierte en compositor. El compositor nace, no se hace. Si eres un compositor nato, ya lo sabes”. Y a partir de ese momento me puse a trabajar.

¿Dónde estudiaste música?

Me inscribieron en la división propedéutica de Juilliard cuando tenía nueve o diez años, y estudié ahí por varios años. Hice mi licenciatura en la Manhattan School of Music y estudié mis posgrados en Juilliard y Princeton.

¿Emmeline fue tu primera ópera?

No, porque de niño ya había realizado algunos intentos de componer ópera. Uno de ellos fue una ópera sobre la vida de Franz Schubert. Me encantaba su música y estaba consternado cuando leí sobre su temprana muerte: era tan joven. (Esa ópera nunca vio la luz del día... ¡y lo hará nunca!)

También hubo otros precursores de *Emmeline*. En 1983, la Orquesta Sinfónica de Albany estrenó *The Encantadas*, que combina narración hablada y música original. El texto se tomó de unas descripciones alegres y poéticas de Herman Melville sobre las Islas Galápagos. Sir John Gielgud, Will Quadflieg y Mariko Miyagi han grabado esta obra en inglés, alemán y japonés. Es una pieza teatral, un melodrama, pero no llega a ser una ópera. Y como las palabras son habladas, tampoco es un monodrama. Cuando la narro yo, las palabras adquieren cierto ritmo, pero cuando otros lo hacen tienen libertad para darle otras inflexiones al ritmo.

Mi segunda sinfonía, de 1986, concluye con un arreglo de un poema de Goethe para soprano o mezzosoprano y orquesta, así que este también es un precursor no operístico. Y justo antes de



Foto: Gregory Downer

“Puedes leer un libro en el transcurso de varios días, pero en una ópera tienes que contar la historia en un par de horas”

componer *Emmeline*, escribí una pieza para Carol Wincenc y Barbara Hendricks llamada *The Rain in the Trees (La lluvia en los árboles)*, en la que compuse música para poemas de W. S. Merwin.

¿Cómo haces para seleccionar una historia para una ópera y para hallar a un libretista idóneo?

Tengo que componer sobre temas que conozco y comprendo. Hasta ahora he trabajado con tres libretistas. El primero es el distinguido poeta J. D. McClatchy, a quien conocí y a quien había leído cuando estaba pensando en componer *Emmeline*. Él sólo había escrito uno o dos libretos antes, pero pensé que sería idóneo, no sólo porque me gustaba su poesía, sino especialmente por su vasto conocimiento del repertorio operístico. Es aficionado a la ópera desde pequeño y está más familiarizado con el canon operístico que yo. Eso representó una ventaja para mí. Esa primera colaboración resultó en un buen matrimonio de palabras y música, así que le pedí que escribiera el libreto de *Dolores Claiborne*, nuestra segunda ópera al alimón.

También he compuesto dos óperas con libretos de Gene Scheer: *Thèrese Raquin*, basada en la novela de Émile Zola, y *An American Tragedy*, basada en el libro de Theodore Dreiser. Antes de elegir a Scheer, leí su obra, incluyendo algunos ejemplos que escribí especialmente para mí. Y tan pronto empezamos a trabajar juntos sus textos fueron mi inspiración para componer la música. Scheer también escribe canciones y canta, así que es una criatura del escenario.

Donald Sturrock, con quien compuse *Fantastic Mr. Fox*, me buscó a mí. Eso probablemente no volverá a suceder, pero en este caso él me envió su libreto y me enamoré de él porque es muy inteligente y encantador. (También ayudó el hecho de que llegó junto con una comisión por parte de la Ópera de Los Ángeles.)

En 1996, Sturrock estuvo presente en el estreno de *Emmeline* en la Ópera de Santa Fe. Me envió su libreto uno o dos meses después. El estreno de *Fantastic Mr. Fox* fue en el Dorothy Chandler Pavilion de Los Ángeles en diciembre de 1998. Desde entonces, esta ópera se ha producido en otras varias ciudades y a través del Reino Unido.

¿Fue difícil conseguir los derechos para hacer una ópera sobre Dolores Claiborne por parte del novelista Stephen King?

Tal vez hoy sea otra historia, pero en su momento no fue nada difícil. Y es que contamos con la ayuda de Andrew Welch, un productor teatral londinense quien ya había adaptado varias obras de King para el escenario, incluyendo ésta. Gracias a él conseguimos los derechos tanto de *Dolores Claiborne* como de *Misery*. King conservó el derecho de aprobar los escenarios y los libretos para cualquiera de las óperas que se basen en sus novelas, pero aprobó nuestro trabajo con *Claiborne* y tenemos su bendición para seguir adelante.

¿Cómo se seleccionaron las escenas de Dolores Claiborne que se emplearían en la ópera?

Primero, eliminamos todas las escenas que no eran absolutamente esenciales para contar la historia. Y es que puedes leer un libro en el transcurso de varios días, pero en una ópera tienes que contar la historia en un par de horas. Así que sólo utilizamos elementos de la historia que hacían avanzar el argumento y que retuvieran la atención del espectador. Dado que estamos trabajando en un medio distinto al literario, creamos una nueva estructura empleando escenas de la novela que revelan mucho sobre los personajes. La ópera ocurre mientras Dolores cuenta su historia a la policía: entra y sale del cuarto de interrogación conforme cuenta la historia de su vida pasada. Cuando sale del cuarto, en vez de leer sus palabras, vemos la parte de la historia que está contando.

Tanto la película [de 1995, dirigida por Taylor Hackford y estelarizada por Kathy Bates, Jennifer Jason Leigh y Christopher Plummer] como

la ópera dramatizan algunas de las escenas más visuales de King, pero la ópera definitivamente está basada en el libro. Y como las palabras de la ópera son cantadas, se tiene que representar más acción con menos palabras por lo que sólo el material más importante fue utilizado.

Muy cerca del estreno de Dolores Claiborne, se anunció un cambio en el papel protagonista: Patricia Racette (soprano) cantaría en vez de Dolores Zajick (mezzosoprano). ¿Tuviste que reescribir la parte para Patricia?

No hay una versión para “soprano”, como tampoco había una versión para “mezzosoprano”. Hay una versión para Patricia Racette, como hubo una versión para Dolores Zajick.

Como los rangos vocales entre una cantante y otra son tan cercanos, sólo fue cuestión de hacer ciertos ajustes para que el rol le quedara como traje a la medida a Patricia, a quien conozco muy bien. Ella ha sido una intérprete muy especial para mí porque escribí *Emmeline* para ella, así como el rol de Roberta en *An American Tragedy*. Es una de nuestras grandes actrices cantantes. No sólo tiene una hermosa voz con un amplio rango, sino que cuando canta se entiende cada palabra que pronuncia.

¿Cuáles son algunas de las diferencias musicales entre las versiones Zajick y Racette del rol?

Son muy pocas. Aquí y allá hay algo más grave o más agudo, y eso es todo. Cuando estoy produciendo una ópera nueva, siempre hay cambios y ajustes de último momento. Pero son detalles tan pequeños que nadie en el público podría reconocerlos.

¿Cuánto control tienes sobre el equipo creativo que escenifica tus óperas?

Yo apruebo al director de escena y al concertador. Una vez que los apruebo, el destino de mi ópera está en sus manos, así que debo tener fe en sus propuestas y decisiones. El concertador en San Francisco fue George Manahan, quien también dirigió los estrenos de *Emmeline* en Santa Fe y New York. Además de estrenar *Dolores Claiborne*, también dirigió la premier de la versión revisada de *An American Tragedy* en Glimmerglass. Ha dirigido tres de mis cinco óperas.

Ya que mencionas la reposición de una de tus óperas en Glimmerglass, ¿qué ha pasado con las demás?

Bueno, lo de Glimmerglass será el próximo año, para celebrar mi 60 aniversario, y van a estrenar una nueva versión de la obra. Pero antes de eso, este año la Compañía de Ópera Microscópica de Pittsburgh va a poner en escena una nueva producción de *Thèrese Raquin* muy cerca del estreno de *Dolores Claiborne* en San Francisco.

De hecho, *Thèrese Raquin* es la que más producciones ha tenido de todas mis óperas. Una de las mejores fue en San Diego con Kirstin Chávez en el rol principal. Actualmente, ella se encuentra en Estrasburgo, grabando mis *Cuatro Sonetos de Amor*, basados en poemas de Pablo Neruda.

¿Ha habido mucho interés en Dolores Claiborne fuera de San Francisco?

Muchos directores generales y artísticos de compañías de ópera vinieron al estreno, incluido yo, porque soy el director artístico de la Ópera de San Antonio, y estoy considerando hacer el estreno en Texas. Y es que, a partir del otoño de 2014, la Ópera de San Antonio se trasladará al Tobin Center, un complejo cultural nuevito en el River Walk (Paseo del Río). Así que hay expectación. Stephen King es uno de los mejores novelistas de Estados Unidos, y *Dolores Claiborne* es una fantástica historia original. Mucha gente que antes no tenía interés en ópera quiere verla puesta en escena, por lo que creo que habrá varias compañías de ópera que deseen montarla. ●

“Una vez que apruebo
al director
de escena y al
concertador,
el destino de mi ópera
está en sus manos,
así que debo tener fe
en sus propuestas
y decisiones”