

En
por
ta
da

Por Manuel Pacheco

Mirga Gražinytė-Tyla, pasión y compromiso

© Frans Jansen

La directora lituana Mirga Gražinytė-Tyla visita por primera vez España para estrenar en el Teatro Real *La pasajera*, del compositor polaco Mieczysław Weinberg. Hablamos con ella sobre su formación como directora de coro, su labor de recuperación de la música de Weinberg con el sello Deutsche Grammophon y los retos de llevar a escena una ópera sobre Auschwitz.





© Ben Ealovega

«Mis primeras experiencias frente a un coro se parecen bastante a lo que siento ahora»

P. De niña, estudiaste en la Escuela Nacional de Arte Čiurlionis en Vilna y estabas rodeada de música por parte de tu familia. ¿Cómo crees que influyen los estudios artísticos desde tan temprana edad? ¿Cómo se estructura la mente de una niña en base a una educación artística y musical?

R. Para cualquier niño, la familia o la gente a su cargo son el factor más importante en lo relativo a las pasiones o a los puntos fuertes que desarrollará. Mis padres son músicos, mi abuela materna y sus seis hermanos son músicos, y sus padres también. Mi bisabuelo fue trombonista en el Teatro de la Ópera de Kaunas y después en el de Vilna, cuando esta volvió a ser capital de Lituania al comenzar la Segunda Guerra Mundial. Trabajó también como inspector de la orquesta, y por la noche copiaba las partes con los pies metidos en un barreño de agua fría para mantenerse despierto. El archivo del Teatro aún conserva sus manuscritos. Murió cuando yo tenía 18 años, así que conservo bastantes recuerdos suyos. Por supuesto, tener a toda esta gente alrededor dejó huella en mí. Por otro lado, no tuve ninguna formación musical sería hasta que comencé en la Escuela de Arte Čiurlionis.

P. Con 11 años comenzaste tu formación en dirección coral y con 13 dirigiste tu primer coro. ¿Cómo recuerdas esta primera experiencia?

R. Es interesante la pregunta porque mis primeras experiencias frente a un coro se parecen bastante a lo que siento

ahora. Aunque se trate de un grupo al que conoces bien, cuando empiezas un ensayo estás con ganas, pero nerviosa, algo así como lanzarse al océano por primera vez. Recuerdo la sensación de estar mareándome en los momentos previos, pero en cuanto empieza, sobre todo si la comunicación funciona y yo estoy preparada para convertirnos a todos en un equipo, entonces se vuelve divertido y enriquecedor.

P. Posteriormente te formaste en Austria, Alemania y Suiza y comenzó tu carrera como directora de orquesta. ¿Cómo decidiste pasar del ámbito coral al orquestal?

R. Nunca habido una decisión como tal. Durante mis estudios en Graz, varios profesores me decían que tenía que estudiar también orquesta. Al principio me resultaba una idea muy peregrina, pero después fui entrando en contacto con los instrumentos y trabajando con ellos. Al terminar pensé que debía explorar más y que quizá la orquesta se convirtiera también en mi casa, de la misma manera que hasta entonces lo había sido la música coral. Todavía lo estoy investigando.

P. Revisando entrevistas anteriores, nos han llamado la atención estas declaraciones: «hay muchos desafíos psicológicos cuando una se enfrenta a una gran orquesta, que son muy diferentes de los desafíos a los que se enfrenta cada músico». ¿Cuáles son para ti esos desafíos?

R. Ahora mismo diría que esos desafíos los encontramos todos en cualquier circunstancia, así que quizá ya no creo tanto en que exista esa diferencia. De todos modos, está claro que el trato con las personas es una parte crucial de «mi instrumento». Mi hermana, por ejemplo, es pianista, sus retos son distintos. Ella llega a un sitio nuevo para un concurso o un concierto y tiene un instrumento nuevo, pero salvando las características concretas de ese instrumento, puede estudiar su obra tal y como quiere interpretarla. Yo no puedo hacer eso, porque la primera vez que entro en contacto con mi instrumento es cuando llego al ensayo. Creo que los músicos son en su mayoría gente empática, porque hacer música está conectado con las emociones. Cuando estoy delante de la orques-

ta inmediatamente compruebo quién está animado y tiene ganas de divertirse con los demás, y quién comunica algo completamente distinto con su cara o su lenguaje corporal. Todos amamos la música, o al menos todos la amamos en algún punto. La cuestión principal, cuando tratamos con estas cuestiones psicológicas, es cómo reconectar con nuestro amor genuino por la música. Si conozco bien la partitura mis decisiones no dependerán de lo que siento o de mis impulsos repentinos sino de lo que la música necesita —en el caso de *La pasajera*, lo que esta obra maestra necesita—, y es más sencillo para todos.

P. Has estado al frente de la City of Birmingham Symphony Orchestra seis años como directora musical, tiempo durante el que has podido desplegar tu propio concepto sonoro. ¿Cómo describirías estos años de trabajo? ¿Estás satisfecha con el trabajo conseguido al frente de tan icónica agrupación?

R. Estoy enormemente agradecida por los años con la CBSO. Ahora mismo no voy con tanta frecuencia, pero aún lo hago de manera regular. Es importante para los dos lados que la amistad sea continuada. Algunas personas, y esto es algo que quizá juzgue mejor la gente que conoció en profundidad a la CBSO antes de mi paso, me hablaron de que la calidad de su canto se convirtió en una característica importante. En la tradición coral báltica se interpreta mucho a capela. Es una de las cosas que recuerdo de cuando comencé mis estudios en Graz, al principio estaba sorprendida por lo diferente que era el repertorio. En Austria las primeras cosas que trabajé fueron la *Misa en Mi bemol* de Schubert, el *Réquiem* de Mozart, obras centrales del repertorio clásico. En Lituania, en el Báltico en general, hacemos muchas canciones folclóricas, mucha música contemporánea o muy temprana, y todo ello a capela. Los coros en los que cantaba eran en su mayoría de cámara, y en ellos importaban los detalles y la sutileza antes que la potencia de la voz. Creo que con mi trabajo en la CBSO intenté buscar este tipo de cualidades. Fui muy afortunada de poder hacer música con estos grandes intérpretes. De algún modo siempre quieres conseguir más, y una de las razones por las que concluí fue

porque tenía la impresión de que en ese momento no podía ofrecer lo que quería ofrecer, que no podía aportar todo mi tiempo y mi esfuerzo —algo que consideraba que tenía que hacer— para explorar y refinar lo que supone esa orquesta para Birmingham, para el Reino Unido, para el mundo. Un director está comprometido de muchas maneras más aparte de la interpretación de la música en sí.

P. Has declarado que, en esencia, sigues siendo una directora de coro. ¿Es por eso que tienes tanta actividad en el ámbito operístico?

R. Sí, de hecho, esta mezcla de voz e instrumento quizá me resulta más cómoda que algo solo instrumental. No tengo

«Un director está comprometido de muchas maneras más aparte de la interpretación de la música en sí»



© Frans Jansen

una respuesta final, no sé cómo evolucionaré en las próximas décadas, pero supone un reto para mí enfrentarme a obras sin texto. Mi pareja es violinista, y me resulta interesante compararme con él. Cuando escucho una canción, mi primer instinto es preguntar: «¿qué significa?». Me gusta entender la letra y partir de ahí. Para él van primero otras categorías, el sonido, la armonía, el ritmo.

P. Ahora realizas tu presentación en España con la ópera *La pasajera* del compositor polaco Mieczysław Weinberg. ¿Cómo ha sido tu acogida en el Teatro Real?

R. Me he encontrado con un equipo estupendo, grandes colegas que trabajan duro y al mayor nivel.

P. ¿Cómo describirías la música de *La pasajera* a alguien que no haya tenido oportunidad de escuchar la partitura todavía?

R. Si te acercas a ella por primera vez nunca olvidarás el impacto de la obra y su música. Esta ópera contiene de todo. Tiene pasajes románticos, melodías que harían a cualquiera derretirse, de una belleza divina. Tiene algunos momentos de alegría, no muchos, pero sí algunos; tras un desarrollo oscuro y dramático, esos momentos alegres son mucho más emocionantes que los de una comedia ligera. En la oscuridad la



© Frans Jansen

luz se vuelve mucho más fuerte. Tiene diferentes tipos de humor. En cierto punto la música cita la *Habanera* de Bizet, y hay un minuto de puro juego que es mágico. Hay naturalmente mucho drama. Weinberg compone de una manera muy inteligente y profunda, tiene todo un subtexto de motivos y citas ocultas. La *Chacona* de Bach es el clímax de la ópera, la brutalidad nazi contra la *Chacona* de Bach como símbolo de la grandeza del espíritu humano. Y al final hay un epílogo en el que un personaje recuerda a todos los seres queridos que ha perdido, y ahí la música tiene una cualidad luminosa, como queriendo transmitir el mensaje de que frente a la brutalidad lo importante es recordar.

P. La ópera está basada en un relato autobiográfico de Zofia Posmysz, que fue superviviente de Auschwitz. El propio Weinberg sufrió el antisemitismo del régimen nazi y tuvo que emigrar en dos ocasiones. ¿Cómo se aborda a nivel musical y dramático este episodio tan trágico de la historia?

R. Weinberg dejó escrito en varias cartas que quería dedicar su vida a componer como forma de agradecimiento por haber sobrevivido a todos aquellos sucesos. Teniendo apenas 20 años, él y su hermana tuvieron que dejar Varsovia para ir a Minsk porque los nazis se estaban acercando. Su

hermana no tenía el calzado adecuado así que después de un tiempo ella se volvió a Polonia, y aquella fue la última vez que Weinberg vio a alguien de su familia. Hay otro asunto que merece la pena mencionar. Más o menos la mitad de *La pasajera* ocurre en Auschwitz, pero no es una ópera sobre el Holocausto. Solo hay un personaje judío, el resto son polacos, rusos, checos... Cuando se estaba representando en Estados Unidos hubo cierto debate con los judíos norteamericanos porque se

quejaban de no estar representados en la obra. No obstante, la ópera es el importantísimo legado de una mujer que sobrevivió a Auschwitz, Zofia Posmysz, y de un hombre cuya vida entera estuvo ligada a la historia judía y que perdió a su familia probablemente también en Auschwitz.

P. Te has convertido en todo un referente de la música de Weinberg. En 2019 firmaste un contrato en exclusiva con el sello discográfico Deutsche Grammophon y, precisamente tu debut fue la grabación de dos de sus sinfonías. ¿Qué tiene para ti su música para que merezca tanto la pena darla a conocer?

R. Es una de las pasiones de mi vida. Con todas las piezas suyas que he podido estudiar o que he tenido la suerte de interpretar me ocurre que al volver a ellas descubro cosas nuevas. Esto es característico de las obras maestras. David Fanning, uno de los mayores expertos en Weinberg, dice que una vez se den a conocer cierta cantidad de obras suyas no habrá dudas de que es, junto con Shostakóvich y Prokófiev, uno de los compositores principales de la Unión Soviética, y probablemente no el tercero. Yo creo que nos encontramos ante un caso de recepción histórica como el de Bach o Mahler, y ya está ocurriendo que desde que en 2010 se descubrió *La pasajera* la ópera se ha representado en muchos sitios alrededor del mundo, en esta y otras producciones. Y con muchas otras de las obras de Weinberg, sinfonías, cuartetos, ocurrirá lo mismo. Estoy segura de ello.

|||

«Si te acercas a ella [La pasajera] por primera vez nunca olvidarás el impacto de la obra y su música»

|||

P. Recientemente has anunciado que, por motivos personales, tu agenda va a ser reducida en este 2024. ¿Qué compromisos se van a mantener?

R. *La pasajera* es uno de esos grandes proyectos, y el otro es *El idiota*, también de Weinberg, en el Festival de Salzburgo que se celebra en verano. Es una adaptación de la novela de Dostoyevski. *La pasajera* es su primera ópera y *El idiota* la última, así que en estilo son diferentes. Tengo curiosidad, David Pountney [director de escena] dice que *La pasajera* es la mejor ópera y que las demás no están a la altura, pero dudo que eso sea verdad. |||