

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 78 AÑO 2011

TEMA 7: ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: “TIETJEN Y SU BAYREUTH”

AUTOR: *Irene Eden (1885-1975)*

La Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft de Berlín ha publicado en su número 63 de Enero 2011 un interesante artículo escrito en 1968 –y no publicado- por la Sra. Irene Eden, soprano y directora de escena que colaboró con Heinz Tietjen en las producciones que éste llevara a cabo previamente en la Staatsoper de Berlín y después en Bayreuth.

Publicamos este texto, en su versión española, con autorización del Presidente de la Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft, Sr. Rüdiger Pohl y también de la viuda de Heinz Tietjen, Sra. Lisellot Tietjen, quien está próxima a cumplir los cien años. Agradecemos a ambos la gentileza que han tenido para con nuestra Associació.

Digamos como observaciones que hemos traducido el término “Regisseur” del texto original por el de “Director de Producción” para distinguirlo del “Director de Escena”. Se traduce asimismo el término “Musikregisseur” por “Director Musical y de Producción”.

A los lectores interesados en recabar más información sobre la personalidad y obra de Heinz Tietjen, les remitimos al número 63 de ‘Wagneriana’ de Octubre 2007.

La era Tietjen

Para empezar mi escrito quisiera citar una carta que recibí de Tietjen poco antes de su muerte y que fue en realidad un intercambio de felicitaciones de cumpleaños entre Tietjen y yo misma (habíamos nacido, Tietjen un 24 de junio y yo un 25 del mismo mes). Esta carta fue para mí un ejemplo evidente de que hasta el fin de sus días Tietjen no tuvo otra idea que la dedicación constante a su trabajo en Bayreuth. De todos los trabajos que realizó durante su vida, este fue el punto culminante.

23.6.1967

meine liebe Irene Eden,
Sie haben sie rührender Weise
meines morgigen 86. Geburtstages
gedacht; ich danke Ihnen herzlichst.
Und, wenn ich dabei an Ihren
Ehrentag denke, so wandern
meine Gedanken an meine getreue
Helferin

von damals zurück, als wir
gemeinsam, von der „Staatsoper“
aus, ein neues „Bayreuth“ schufen;
wie schwer das damals war,
wissen nur wir Beide! Mein
Dank Ihnen gegenüber bleibt
bestehen! mit herzlichem Grüßen,
denen sich Liselott wärmstens anschließt,
bleibe ich Ihr alter Freund
Heinz Tietjen

23.6.1967

Mi querida Irene Eden,

Se ha acordado Vd. muy gentilmente de mi 86 cumpleaños que es mañana. Se lo agradezco cordialmente. Yo también pienso en su aniversario y deseo recordar a mi fiel ayudante de aquel tiempo cuando, después de haber trabajado en la Staatsoper, creamos un nuevo Bayreuth. ¡Los dos sabemos muy bien lo difícil que resultó todo entonces! Le doy las gracias una vez más.

Con los mejores deseos, también de Liselott,

Heinz Tietjen

En esta carta, Tietjen, poco antes de morir, se muestra entusiasta del trabajo que hicimos en Bayreuth y se identifica plenamente con el, aunque entonces ya existía, llamado “Nuevo Bayreuth”. Mi consideración a su labor durante toda su vida quedaba resaltada entonces con mi trabajo en la preparación de los extensos extractos de “Tristan” que fueron el último regalo de Navidad que le hice, constituyendo un libro cuyo contenido sigue siendo para mi inalterable y que una vez más nos lleva a considerar sus ideas sobre Bayreuth y el tiempo que allí trabajó y que fue la parte más satisfactoria de su actividad artística.

Tras este resumen podemos considerar que el tiempo dedicado por Tietjen a Bayreuth puede denominarse con toda justicia la Era Tietjen.

BAYREUTH: TIETJEN Y WIELAND WAGNER

Mediante la creación de un nuevo o contemporáneo Bayreuth, el revolucionario nieto de Richard Wagner, Wieland, demostraba que él era el heredero rebelde-radical y revolucionario de su abuelo. Ya en su juventud manifestaba las mismas opiniones, como anuncio de sus futuras intenciones, al hablar con artistas en el restaurante del Festival después de las óperas. Como era previsible, encontró fuerte oposición. Aún no había llegado su hora.

De todas formas fue genial en su oposición a la tradición, para lo que no encontró impedimentos, aunque hay que tener en cuenta que se le había confiado una fidelidad respetuosa a la obra de su mentor y antecesor Tietjen. Para Tietjen el concepto “sagrado” fue el lema de toda su creación. El respeto a la voluntad del Maestro hacía que la obra de Wagner fuera para él algo inalterable.

En realidad ha habido suerte en que el nuevo Bayreuth haya comenzado su andadura sin manipular la obra grandiosa de Tietjen. Wieland no necesitaba ideas prestadas. La obra de Tietjen se ha mantenido cerrada, tal como fue. Los que –como yo- colaboraron en ella conservan este recuerdo como un legado.

Su especialidad fue la obra de Wagner. A ella dedicó no sólo todo su amor y capacidad, sino que también actuó con su gran sentido del deber, teniendo siempre en cuenta las intenciones del Maestro. De esta forma, y actuando como Director Musical y de Producción pudo cumplir con todos los requisitos necesarios. Su fidelidad a la tradición le ayudó a no caer en tentaciones de modificar las prescripciones del Maestro y todo ello a pesar de las nuevas formas y modificaciones de la “Modernidad” del momento. El estilo escenográfico, ya caduco en aquellos años veinte, que llegó hasta la época de Tietjen en una forma apolillada y falsamente fiel a la tradición, fue eliminado por él poco a poco y con mucho tacto.

La carta aquí reproducida hace referencia a las dificultades de la creación del estilo. Si lo que ocurre ahora en Bayreuth se califica de revolucionario, lo mismo debería decirse del Tietjen de principios de los años treinta.

El trabajo de Tietjen fue duro. Tuvo que innovar en todos los aspectos artísticos. Por ejemplo el vestuario que debió ser descartado. Los personajes de “Parsifal”,

por ejemplo, actuaban en una escenografía nueva pero vistiendo en la moda de los años ochenta del siglo anterior: Grandes flores sobre cabelleras rubias y unas curiosas túnicas.

A partir de las innovaciones que introdujo, el trabajo de Tietjen fue como la aparición de la modernidad absoluta. El era ciertamente el hombre que Bayreuth necesitaba, puesto que como experto en Música, comenzó por dedicarse al drama musical de Wagner. En la puesta en escena de una obra tenía presentes todos los temas, sin caer nunca en formas anticuadas basadas en la exageración del gesto. Al contrario, con él comenzó la época del ahorro reflexivo de las formas expresivas.

La extraordinaria y poco habitual coincidencia de gustos entre el Director de la Producción y el Responsable de los Decorados –Professor Pre(e)torius- impidió cualquier exageración o arbitrariedad y así se creó una obra ideal, en la que tuve la suerte de colaborar, trabajando en una compañía ideal con el mejor Director Musical y de Producción que nunca conocí y, ciertamente, como todos decían, actuando como “su mano derecha”.

¡Fue la Era Tietjen! Al hacerse cargo de la Dirección de los dos más importantes centros artísticos de Alemania –la Opera de Berlín y Bayreuth- necesitó una ayudante.

Quizás fuera esa mi buena hora. Se me ofreció esta oportunidad en una reunión de la Asociación de Directores Artísticos (Theaterintendanten) en Berlín y cambié mi “currículum” de cantante por el de Directora de Escena. Estaba bien preparada para la dirección de escena. Ya mi anterior jefe en Mannheim, el Dr. Hagemann conocía mis cualidades como cantante pero también mi interés por la obra en conjunto, no sólo por los papeles que interpretaba. Fue él quien me introdujo en su agenda de dirección. Los conocimientos que adquirí a partir de entonces puede aplicarlos para dar forma a mis personajes.

EL SECRETO DE LA DIRECCIÓN ESCENICA DE TIETJEN

Uno se pregunta en qué podía consistir el trabajo de un Director de Producción, si quería actuar conforme a la tradición y sin caer en rutinas anticuadas ni en excesivas tonterías.

Esta labor significa un distanciamiento de la propia personalidad, controlar las propias fantasías, mantenerse fiel a la obra y con tacto y discreción, transformar las

formas anticuadas del momento –no solamente en los decorados sino también las que derivan del mal gusto existente- en un estilo sencillo y natural acorde con la época. Para ello se necesitaba entonces un hombre con ideas muy claras acerca del sentido de cada cosa.

Tietjen resultó para ello el hombre adecuado puesto que al ser músico se dedicó primeramente al drama musical. No dejaba pasar un solo detalle en el estudio de la obra y del contexto de la misma. Nunca pretendía un efecto dramático exagerado. Tietjen buscaba siempre conseguir que el cantante comprendiera el significado profundo del tema, ennobleciendo la música con el espíritu, de forma que el rostro, la mirada, vivieran en una comprensión auténtica del todo. Así desapareció la anteriormente y con justicia mal vista forma de actuar. De todo esto hace ya mucho tiempo pero todo ello explica la creación de un nuevo “estilo wagneriano”.

La solución que muchas veces se ha dado a este problema, es decir: brazos colgando sin vida en unos cuerpos inmóviles como estatuas, no es ciertamente la solución ideal. Este es un recurso que hoy utilizan muchos Directores de Producción, como ya ocurría en nuestra época.

Tietjen se dedicó a la dirección de los actores de una manera hoy prácticamente inexistente y ello le permitió formar un conjunto único con unos resultados globales extraordinarios.

Así el Director de Producción no debía temer que determinados compromisos le proporcionasen “ayudantes”, moviéndose de aquí para allá como figuras muertas, que se inmiscuyeran en lo ya planificado. Con el actual Starsystem esto no siempre se puede evitar.

Con sus innovaciones en la dirección de los actores-cantantes desapareció la justamente criticada “gesticulación”. En los ensayos introdujo el trabajo individual, incluso cuando se trataba de unos pocos miembros del coro. De esta manera formó el conjunto de la casa, una base firme con el estilo que deseaba, que después él mismo continuó con el trabajo individual con los solistas, sentando así la base para el todo. Mi tarea empezaba con la preparación de los cantantes para que se mantuviesen fieles a las indicaciones de la dirección artística. A este fin obraban maravillas los minuciosos y extensos libros sobre dirección escénica, puesto que constituían la única manera de convencer a un intérprete de sus errores. En poco tiempo se logró un con-

junto único e inimitable, siempre disponible y con todos sus miembros trabajando al unísono durante todo el periodo del Festival.

El actual Director del Festival aprendió mucho en los magníficos ensayos de entonces y, a partir de ello, formó su estilo, si bien –haciendo uso del derecho que le asiste- lo ha hecho de una manera dictatorial.

Voy a referirme ahora a los ensayos con los solistas.

Para Bayreuth se hacían ensayos previos individuales que podían empezar varios meses antes de la representación ya en la Staatsoper de Berlin.

Se recibía un aviso telefónico: “Mañana a las 9 *ensayo privado* (Geheimprobe)”.

La escena de Waltraud, Klose. O bien, Tristan, Lorenz, Acto 3º. Sala de ensayos. Palacio.

La sala de ensayos era un apartamento en la parte izquierda del Palacio Imperial, habitado únicamente por damas en otra época. Allí se realizaban los más hermosos ensayos con los solistas. Muchas de las estrellas de entonces que llegaban a Bayreuth en plena forma artística, recibieron allí su bautismo de fuego con Tietjen.. Quien presenciase este tipo de ensayo, por ejemplo con la Lubin (1), después de haber recibido ya unos primeros toques por mi parte en Paris, no habrá podido borrarlo nunca de su mente. Esta elegante y bella mujer, a quien ya había visto en el papel de Fidelio en el escenario de la Opera de Paris, deambulando de un lado a otro del escenario como una heroína o, más bien, como una aristocrática dama, me formuló esta pregunta:

“Irene, ¿cómo ha ido?”

“Aquí sufrirá Vd. una total transformación, será Vd. por primera vez Fidelio”.

Este fue el resultado después de los ensayos de la muerte de Isolda: Temblaba toda ella mientras se iban apagando las últimas notas, como si estuviera en su último aliento y trasladándose a otra atmósfera. No quedaba nada de la Primadonna que había sido hasta entonces.

Este tipo de transformaciones fueron la obra de Tietjen.

Ensayo privado era la palabra mágica (Tarnwort) entre el jefe y su mano derecha, algo así sólo podía referirse a Bayreuth. Si yo recibía por teléfono la orden con la palabra “geheim” (privado), tenía que conseguir que el ensayo con el solista, ya seña-

lado en tiempo y lugar, discurriera sin ningún tipo de interrupciones ni molestias para los artistas.

La palabra Ensayo Privado (Geheimprobe) significa que el Director de la Producción se entrega, exclusivamente y sin presencia de nadie más, a orientar la actitud interior y espiritual del cantante-actor para el papel.

La palabra Ensayo Privado (Geheimprobe) no contenía ninguna clase de resabio. Para mí –la habitual co-repetidora, directora de escena, todo en pequeña forma– quería decir trabajar con un montaje mínimo, sin ayudantes ni asistentes, sin ningún tipo de estorbo.

Los ayudantes eran despedidos y así empezaban no sólo unos ensayos sino unas vivencias con sugestivos intercambios.

La persona se transformaba en la criatura que debía interpretar. Cada vez nueva y auténtica.

Al poder trabajar sin impedimentos se lograron frecuentemente maravillas. En los años veinte hubo en Berlín muy buenas compañías a las que tuve la suerte de pertenecer como cantante.

Pero estas compañías se ceñían solamente al aspecto musical. La unidad de música, escena y arte interpretativo en la transformación del intérprete en una persona que vive y que siente, que se ha introducido en su papel como si fuera su propia piel, yo sólo la he vivido plenamente con Tietjen y de tal forma que mientras trabajé con él, rechacé siempre atractivas ofertas de otros teatros, puesto que, consciente de donde me hallaba y también de lo que significaban los Festivales de Bayreuth, no podía ver ni oír nada mejor en ninguna otra parte. Qué otra cosa podía desear.

Volviendo a los Ensayos Privados, recuerdo que Tietjen iba dando indicaciones a los artistas colocándose en cuclillas sobre el suelo. A estas instrucciones –que Tietjen a veces susurraba al oído del artista– muchos reaccionaban como imanes. Era el caso de la encantadora Sra. Lubin, sin duda la mejor medium.

Los ensayos finales constituían la última inyección de moral.

Tietjen era como un mago totalmente compenetrado con su medium, de forma que pudiera transmitir todos sus sentimientos y sensaciones. Así se conseguía que cada nuevo personaje representado fuera algo totalmente propio para el artista que lo hacía suyo.

El espectador puede imaginar que en el caso de “Tristan”, donde se desarrolla un argumento escénico relativamente simple, se hace necesaria mucha profundización anímica y espiritual si se quiere transformar el personaje en un ser sensible.

En el caso de Bayreuth se hacía siempre una extensa fase de ensayos previos al comienzo del Festival con los solistas principales, de forma que todos los participantes llegasen ya maduros (en el sentido de Tietjen) a Bayreuth.

Tietjen hacía los preparativos técnicos en Bayreuth durante unos meses, con alguna interrupción. Entretanto dejaba como responsable en Berlin a su “mano derecha”. Nos comunicábamos telefónicamente durante las primeras horas del día (poco después de medianoche) para intercambiar instrucciones e informaciones entre Bayreuth y Berlin.

La preparación de los solistas suponía mucho trabajo.

Para ello Tietjen empleaba sus mejores dotes para conseguir transmitir primero al artista –y más tarde al público- la obra grandiosa de Wagner. Realmente me siento satisfecha de haber conocido todo esto de primera mano.

En este tiempo, el Asistente de Dirección Eden fue ascendido a Director de Producción. Ello tenía su importancia a efectos oficiales. En consecuencia –y como representante del Jefe- tuve que encargarme de las producciones durante los viajes al extranjero, teniendo que adecuarme a las distintas condiciones escénicas de cada teatro. Por este motivo los decorados se decidían siempre “in situ”, lo que daba lugar a problemas técnicos y dificultades para los intérpretes.

En una representación de “Tristan” en Lisboa, por ejemplo, el agua subió hasta el muro del castillo y estuvo a punto de mojar los pies de Isolda.

Y en otra ocasión, en Roma, cuando Isolda da la orden: “Abre, abre allí”, no había posibilidad de obedecerla ya que la tienda no tenía por donde ser abierta. Se solucionó provisionalmente haciendo dos grandes cortes en el paramento posterior y fijando la tela en un palo de forma que después pudiera ser izada. Más tarde se sustituyó la tienda por otra con los implementos habituales para esta obra. Fue una solución satisfactoria para una situación problemática.

Un problema que se presentaba siempre difícil era hacer caminar a las walkirias sobre las rocas, diferentes en cada ocasión en su configuración. Al tener que moverse en zig-zag sobre el terreno era necesario coordinarse con total precisión y de tal forma que el inicio de cada movimiento fuera totalmente visible para el director de

orquesta. A raíz de ello una cantante me sacó el mote de “la sádica de las rocas” (Felsensadistin).

Todos los ensayos que se hacían, con los solistas, pruebas técnicas o de iluminación, que se prolongaban a menudo hasta la madrugada constituían para todos los participantes una fiesta en el Festspielhaus. Los últimos en retirarse eran siempre la Sra. Winifred Wagner, Tietjen y yo misma.

Por lo que respecta al trabajo de Director Musical y de Producción (Musikerregisseur), que muchos directores de orquesta querrían asumir cuando sus preferencias y conocimientos cubren ambos campos, debe hacerse una advertencia: Durante la representación las dos direcciones son ejercidas por la misma persona. Ello es una ventaja para el músico que es buen conocedor del canto (Ejemplos: Clemens Kraus y Richard Strauss).

En el caso de Wagner, el responsable debe ser siempre Musikerregisseur (Director Musical y de Producción al mismo tiempo). Aquí radicaba la fuerza de Tietjen, lo que le situaba por encima de grandes maestros del teatro que ciertamente amaban la música pero que no tenían la misma fidelidad a la tradición ni seguían escrupulosamente las prescripciones del gran maestro.

Ante la tentación de dar rienda suelta a las fantasías, siempre se imponía el sentido del deber de Tietjen.

Al final de los “gloriosos años veinte” de Berlín se produjo casi simultáneamente el nombramiento de Tietjen como “General-Intendant” (2) de la Staatsoper de Berlín y la llamada para dirigir Bayreuth. Con esta duplicidad transcurrió la era Tietjen (1930-1945), los años dorados de Bayreuth.

Puedo describir muy bien esta era, ya que fui su más íntimo colaborador artístico. Jamás se había trabajado más y con mayor seriedad y en ninguna parte con una atmósfera más amistosa y abierta.

El arte de Tietjen, que no se limitaba únicamente a los artistas, justificó el concepto “Festivales de Bayreuth”. Todo se tenía en cuenta en una obra de conjunto.

Un pequeño grupo de trabajadores tuvo la satisfacción de trabajar en la obra de Tietjen. La palabra trabajo parece aquí fuera de lugar ya que los días de trabajo allí eran una continua alegría.

Baden-Baden, marzo 1968

NOTAS:

(1) Germaine Lubin (1890-1979), soprano dramática francesa considerada en su tiempo la más importante cantante wagneriana de su país. Actuó en Bayreuth, debutando en 1938. Una extensa conferencia sobre esta magnífica intérprete ha sido publicada en “Wagneriana”, nº 77, abril 2011.

(2) Hemos dejado sin traducción este término ya que este oficio no existe en los teatros de aquí. El “General-Intendant” es (o era) en Alemania un director musical-escénico pero con responsabilidades también de gestión económica.