

Enric Palomar

La cabeza del Bautista



La cabeza del Bautista

(Das Haupt des Täufers)

Einführung

Oper in einem Akt. Libretto nach dem gleichnamigen Theaterstück (1927) von Ramón María del Valle-Inclán, bearbeitet von Carlos Wagner. Musik Enric Palomar. Uraufführung

Enric Palomar hat auf den Text „*La cabeza del Bautista*“ (*Das Haupt des Täufers*) von Valle-Inclán ein neues Opernwerk komponiert. Valle-Inclán veröffentlichte 1924 in der Wochenzeitschrift „*La Novela Semanal*“ zwei „*Melodramen für Marionetten*“, „*La rosa de papel*“ und „*La cabeza del Bautista*“ (*Die Papierrose und Das Haupt des Täufers*), die er im Untertitel als „*makabre Novellen*“ bezeichnete. 1927 wurden diese in einen Band mit dem Titel „*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*“ (*Texte für Figurentheater über den Geiz, die Wollust und den Tod*) aufgenommen. Diese Texte handeln von menschlichen Beziehungen, die durch Geiz und Wollust tödlich zersetzt sind.

Der Titel „*La cabeza del Bautista*“ ist eine explizite Anspielung auf Oscar Wildes Dekadenzdichtung „*Salome*“ (1891) - als Oper vertont von Richard Strauss (1905) -, die seinerzeit ganz Europa erschütterte und einen Skandal verursachte. Die Hauptfigur Salome - Herodes' Tochter - verspürt ein ungehemmtes sexuelles Verlangen, das sie nach Enthauptung des Propheten dazu treibt, seinen Mund leidenschaftlich zu küssen. Valle-Inclán spielt auf diverse Aspekte dieser Figuren an und schafft ein expressionistisches Zerrbild, in dem die Handlung in ein zwielichtiges Ambiente versetzt und die Tragödie in ein boshafes und groteskes Melodrama umgeformt wird.

Palomars Oper spielt in einem armseligen Dorf im bäuerlichen und archaischen Galizien, das von Gestalten bewohnt wird, die sich ohne sittliche Kraft und ohne eigene Moral durchs Leben schlagen. Dort erhält Don Igi, Besitzer der Billardkneipe am Ort, den Besuch eines ominösen und gut aussehenden Reisenden, eines Argentiniers, der sich als „*Jándalo*“ ausgibt. Dieser ist gekommen, um Don Igi wegen eines Verbrechens zu erpressen, das jener bei seinem Aufenthalt in Toluca an Jándalos Mutter begangen hatte, weswegen er seinerzeit eine Gefängnisstrafe absitzen musste; dies hinderte ihn allerdings nicht daran, als reicher „*Indianer*“ in seine Heimat zurückzukehren. Igi fühlt sich schon am Rande des Abgrunds, aber die hübsche und ehrgeizige Pepona will verhindern, dass ihr Protegé auch nur einen Peso herausrückt und überredet ihn, Jándalo umzubringen, während sie ihn verführt. Igi führt daraufhin die Tat mit einem präzisen Dolchstoss aus. Pepona hält den Sterbenden in ihren Armen, bedeckt ihn mit leidenschaftlichen Küssen und erlebt von ihm Erwidern.

Handlung

La cabeza del Bautista, von Enric Palomar, ist eine einaktige Oper in acht Szenen, nach dem gleichnamigen „Melodrama für Marionetten“ von Ramón María del Valle-Inclán, das Carlos Wagner für die Opernversion bearbeitet hat. Die Oper wird am 20. April 2009 im Gran Teatre del Liceu in Barcelona uraufgeführt, in der Inszenierung von Carlos Wagner und unter der musikalischen Leitung von Josep Caballé. Abgesehen von einigen unbedeutenden Details folgt die Handlung dem Original aus der Stückesammlung „*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*“ (Texte für Figurentheater über den Geiz, die Wollust und den Tod) unter Einbeziehung mehrerer populärer Lieder und Volksweisen, die im Text nur angedeutet waren: u.a. der von Valle erwähnten *rondalla de mozos*-Szene der Gesangsgesellen, des gemischten Chors der Stammgäste der Bar, sowie dem Blinden und dem Blindenjungen. Die zuletzt erwähnten Charaktere entstammen einem anderen Stück des „*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*“. Die Einführung basiert auf Valle-Incláns Gedicht *Rosa de Lamas*.

Einführung

Statt einer Ouvertüre beginnt die Oper mit einem Chorgesang, der eine schreckliche Tragödie ankündigt, entfesselt durch die Rachsucht und Habgier ihres Opfers.

Erste Szene

Im Billardsaal der Kneipe, deren Inhaber Don Igi, alias „der Indianer“ oder „Gachupín“ – Beiname den er sich in Amerika erworben hat, es dort zu großem Reichtum gebracht hat. Es ist eine sternklare Nacht und einige Kumpane spielen Billard, während die Gesangsgesellen für ihre nächtlichen Streifzüge Lieder auf der Gitarre einüben.

Zweite Szene

Auftritt des Blinden aus Gondar, der von den Einheimischen als böse und skrupellos verfehmt ist. Er trägt die Ballade „En Quintán de Castro Lés“ vor, im Chor begleitet vom Blindenjungen, der ihm Gesellschaft leistet und ihn führt. Als ihn Don Igi roh zurückweist, stimmt er ein Klagelied über das Unglück eines Lebens in völliger Armut an, jetzt begleitet vom ganzen Chor. Der Blindenmonolog über die kommenden Ereignisse wird zu einer Art Orakel-Spruch verwoben. Don Igi, la Pepona (seine Braut) und die Spießgesellen der Bar werfen ihn unter Beschimpfungen aus der Bar.

Dritte Szene

Auftritt des jungen und gut aussehenden Jándalos, der auf dem Pferd angeritten kommt und vorgibt, ein Fremder namens Alberto Saco zu sein, der ganz Amerika bereist hat. Jándalo fängt sehr bald ganz unverblümt an, Pepona zu umwerben; dabei erklärt er, dass er mit Don Igi eine offene Rechnung zu begleichen hat. Währenddessen stimmen die Gäste Spottgesänge über ihn an. Bei Don Igi, anfangs noch selbstsicher und überheblich, sind erste Anzeichen der Angst und des Grauens zu bemerken, vor seinem unausweichlichen Niedergang in den Wahnsinn. Jándalo versichert ihm, dass er gekommen ist, um ihn zu erpressen; sollte er kein Geld herausrücken,

würde er die Hintergründe Ihrer Bekanntschaft publik machen, nun, da Igi seine Strafe abgesessen hat. Er schäkert mit Pepona, lädt alle zu einer Runde ein und verlässt dann die Szene mit den lärmenden Gesangsgesellen, die eine Mazurka anstimmen.

Vierte Szene

Zurück bleiben Pepona und ein zu Tode erschrockener Don Igi. Durch das unerwartete Auftauchen des Fremden genötigt, erzählt er Pepona eine ihn von aller Schuld freisprechende Version über ein schreckliches Ereignis aus seiner Vergangenheit: den Mord an Boldomerita, seiner ersten Frau. Don Igi bezichtigt Jándalo des Verbrechens, nach seiner Version Sohn aus Baldomeritas erster Ehe: „Er hat sie getötet, um sie zu beerben“. Als jener merkte, dass die Güter der Verstorbenen von Don Igi mit einer Hypothek belastet waren, zeigte er ihn bei der mexikanischen Justiz an, „seit jeher Erzfeind der betuchten Spanier“. Don Igi wird nicht nur zum Absitzen der Strafe verurteilt, sondern sieht sich auch dazu genötigt, sein Geschäft in der Stadt Toluca zu schließen.

Peponas Reaktion ist deutlich, sie will nicht, dass Don Igi – der sich plötzlich hilflos und eingeschüchtert fühlt und bereit ist zu zahlen, um nicht sein Gesicht im Dorf zu verlieren – auch nur einen Peso herausrückt. Sie verabreicht Don Igi Alkohol, damit er sich Mut antrinke und die Tote vergesse, deren Augen Jándalo geerbt hat. Sie schlägt ihm vor, den Burschen, der sie nun verfolge, abzulenken und dann im Rücken zu erdolchen, so wie er es mit der Alten getan habe. Dankbar über diesen Ausweg und den Mut, den ihm Pepona einflösst, beschließt Don Igi, den Vorschlag in die Tat umzusetzen, Jándalo zu töten und ihn dann bei den Zitronenbäumen zu vergraben.

Fünfte Szene

In der stillen Nacht hört man das Geräusch des Spatens, mit dem Pepona das für Jándalo bestimmte Grab auszuheben beginnt. Man hört draußen den Chor eine unheilschwangere *Copla* anstimmen und nicht allzu weit davon entfernt die Spießgesellen, unter denen sich Jándalo befindet. Pepona erscheint in der Tür mit dem Spaten in der Hand. Don Igi bedeutet ihr still zu sein, und die Gesellen singen betrunken weiter. Die Frau mahnt ihn, den Dolch bereitzuhalten.

Sechste Szene

Beim Mondschein lockt Pepona Jándalo verführerisch und dieser nähert sich begehrlieh. Don Igi beobachtet ihr Tête à Tête bestürzt. Sie aber gibt sich selbstsicher, die Situation zu beherrschen und ist berauscht von ihren Verführungskünsten. Pepona flüstert Jándalo zu, er solle zurückkommen, wenn keine Gäste mehr da seien.

Siebente Szene

Don Igi ist eifersüchtig auf das verführerische Werben Peponas und Jándalos. Sie verfolgt immer noch ihre Idee: sie wird Jándalo diese Nacht umgarnen, der Alte muss so tun, als ob er nichts merke und sich nicht rühren bis zu dem Augenblick, in dem er den Dolch aus seinem Ärmel holen und ihm in den Rücken stoßen wird.

Achte Szene

Don Igi bietet Jándalo, als dieser hereinkommt, ein Glas an. Jándalo macht weiter mit seinen Anspielungen und besteht trotz der steigenden Erregung Don Igis auf dem Geld; er wolle dreitausend Pesos und dazu das Weib mitnehmen.

Jándalo umarmt Pepona heftig, die auf seine Leidenschaft eingeht und zur gleichen Zeit dem Alten Zeichen macht zuzustechen. Pepona hält Jándalo in ihren Armen und verliert all ihre Kräfte. Bald spürt sie, wie auf Ihrem Mund der Mund des toten Jándalo erkaltet.

Aus Pepona bricht hierauf ein leidenschaftlicher Gesang, voll erotischen Begehrens für den Toten. „Flor de mozo“ – *blühender Jüngling* -, den sie wieder und wieder anfleht, sie zu küssen „Bésame otra vez, boca de piedra“ *Küss mich noch einmal, steinerner Mund*, voller Schuldgefühle, seinen Tod verursacht zu haben; dabei übersieht sie Don Igi, der die Szene völlig außer Fassung verfolgt. Von draußen dringt der Chorgesang über die Totenglocken herein. Don Igi gräbt weiter und will die Kleidung des Toten verbrennen, bis er die besessene Frau außer sich als „Verderbte Hure“ schmäht und sich eingestehen muss, dass es besser gewesen wäre, der Erpressung nachzugeben.

Musikalischer Kommentar Enric Palomar

LA CABEZA DEL BAUTISTA (Das Haupt des Täufers), eine Oper über eine Grotteske (*esperpento*) von Valle-Inclán

Don Ramon Maria del Valle-Inclán – sein bürgerlicher Name war Ramon Valle-Peña – ist einer der wichtigsten Exponenten der spanischen Literatur des ersten Drittels des zwanzigsten Jahrhunderts. Verglichen mit den Trends der 98-Generation – zu denen u.a. Azorín, Machado und Unamuno zählen –, neigt Valle-Inclán eher zu einer ästhetizistischen Tendenz, mit ausgesprochen brillanten sprachlichen Wendungen und viel Bedacht auf Form und Detail. Diese Strömung wird in der Literatur „Modernismo“ genannt, mit Ruben Dario als einem der bedeutendsten Vorläufer und Vertreter der Blüte iberamerikanischer Literatur, die sich Jahre später entfaltete. Die umfangreiche Produktion von Valle-Inclán erstreckt sich auf alle literarischen Genres: seine Poesie ist genial, wenn auch weitgehend vergessen; beispielsweise der Prosazyklus „*Sonatas*“ oder die Romane „*Tirano Banderas*“ und „*Ruedo Ibérico*“. Es waren aber seine Theaterstücke, mit denen Valle-Inclán einen Markstein legte: „*Divinas palabras*“, „*Luces de Bohemia*“ und eine Vielzahl von Werken unterschiedlichen Umfangs und ästhetischer Ambitionen. Viele dieser Werke können resümiert werden mit einem Wort, das sein vielfältiges Schaffen definiert: das „*esperpento*“ (Grotteske).

In der Regel hat das Theater des „*esperpento*“ einen bitteren Beigeschmack, mit brutalen oder gar makabren Handlungssträngen, deren Helden häufig wie Masken eines Konzepts sind, oder Figuren, die mit einem schnellen und gewandten Federstrich skizziert werden, ohne dass ihre Charaktere polyphonisch gezeichnet würden, die Raum für Normalität ließen. In der Kunst ist es in der Tat kaum denkbar, dass ein ästhetisches Konzept aus dem Nichts geboren wird. Im vorliegenden Fall führt es ihn zur Schaffung eines neuen literarischen Genres. Es lohnt sich jedoch, Einflüssen von Goya mit seinen makabren Aufzeichnungen über die spanische Realität nachzuspüren und, wie Diaz-Plaja richtig beobachtet, den Einfluss zu erforschen, den der Maler auf das literarische Schaffen Baudelaires, Ruben Darios, Gautiers u. a. ausgeübt hat. Hervorzuheben ist, dass das „*esperpento*“ in engem Zusammenhang steht mit dem direkten und tiefen Eindruck, den die lateinamerikanische Realität in Valle-Inclán hinterließ. Hochbedeutsam war seine Entdeckung bestimmter mexikanischer Autoren – allen voran Diaz Mirón –, und ihrer Literatur, die aus völlig neuen frischen Quellen schöpfte, vor allem der Ansatz einer Ästhetik der Dunklen Welten, der Verworfenheit, des Obskurantismus der Leidenschaften und der Infra-Realität.

„*La cabeza del Bautista*“ (Das Haupt des Täufers) ist eine „*esperpentische*“ Anspielung auf den Tod Johannes des Täufers. Die Handlung spielt im Spanien Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, inmitten verheerender sozialer Umbrüche, die Spanien nach dem Verlust der letzten Kolonien erschütterten. Herodes Antipas verwandelt Valle-Inclán in einen in die Jahre gekommenen (Latein-) Amerika-Heimkehrer; dieser hatte sich dort bereichert, und jetzt betreibt er eine Bar mit einem Billardsalon, in der die Dorfbewohner ihre Gesänge anstimmen und die Gegend unsicher machen. Salomé – die den Täufer zum tödlichen Urteil führt, und dies auf schizophrene Weise im letzten Moment bereut – ist La Pepona. Johannes der Täufer ist Jándalo – der den Beinamen seinem Akzent verdankt –, ein alter Bekannter Don Igis aus Lateinamerika, ein Aufschneider, mittellos, dafür aber umso dreister. Er provoziert Don Igi mit einer Erpressung von der wir nie ganz erfahren, ob sie gerechtfertigt ist oder nicht. In der letzten Szene wird er in den Armen der

Pepona sterben, und in dem Moment stimmt sie eine Melodie voller makabrer Sehnsucht an: ihre wahre Leidenschaft galt nicht Don Igi, sondern ihm.

Mit dem Regisseur Carlos Wagner haben wir vereinbart, den Text leicht zu ändern, um ihn den einer Oper spezifischen szenischen Anforderungen anzupassen. Es ging uns vor allem darum, einige Wiederholungen, Sätze oder Begriffe wegzulassen, die in der gesungenen Version überflüssig erschienen. Aber wir ergänzten das Stück um zwei für uns strategisch wichtige Aspekte: das Auftreten eines Blinden in der Anfangsszene und die Hinzufügung eines „griechischen“ Chores, wenn ich ihn so nennen darf. Die Figur des Blinden mit seinem volkstümlichen Unterton repräsentiert einen Archetyp in Valle-Incláns Werk und ist auch ein immer wiederkehrendes Leitmotiv im ländlichen Milieu des nordspanischen Galizien, aus dem der Autor stammt. Der Blinde der vorliegenden Oper entstammt dem Stück „*El Embrujado*“, aus derselben Stückesammlung Valle-Incláns wie „*La cabeza del Bautista*“. In der düsteren Atmosphäre des Werks fungiert der Blinde als Orakel, das die kommenden Ereignisse weissagt. Er ist ein zentrales Element im konzeptionellen Aufbau des Stückes, vom Beginn bis zu seinem tragischen Ausgang. Zum Schluss wird er von den Dorfbewohnern und Saufbolden gequält und vertrieben, aber da hat er bereits seine Prophezeiung kundgetan.

Der Chor ist auf der Bühne nicht die Hauptfigur: er agiert – auch visuell – stets im Hintergrund und hat die Funktion, bestimmte Szenen mit Versen aus Valle-Incláns Poesie zu illustrieren. Wir kamen auf diese Idee, als wir in dem Werk eine mysteriöse „doppelte Ebene“ entdeckten: verborgen unter einer ersten elementaren und linearen Ebene mit urwüchsig volksnahen und sogar derben Redewendungen, erschien stets ein Substrat mit hohem poetischen Gehalt. Eigentlich eine Art Tragödie, getarnt mit doppelzüngigem konventionellen Humor. So hielten wir es für eine gute Idee, diesen Kontrapunkt der Szene zu überlagern und in bestimmten Momenten deren Widersprüche aufzuzeigen.

An diesem Punkt der Einführung angelangt, sollte man betonen, dass „*La cabeza del Bautista*“ kein Libretto mit Standard-Komponenten ist. Es gibt zu keinem Zeitpunkt eine Art „Innehalten“, das eine Arie im herkömmlichen Sinn ermöglicht. Alles hat einen zusammenhängenden Rhythmus, *scherzandi*, um es musikalisch auszudrücken. Darüber hinaus stürzt sich Valle-Inclán ab der Klimax des Stückes – der Grabaushebung –, in eine Art *precipitato*, eine Überstürzung der Ereignisse, bei der jegliche Art von Einhalten verfehlt wäre. Erst am Ende, als die Pepona ihren strategischen Fehler erkennt, wird sie mit makabrer Begier bekennen „*¡Flor de mozo...! ¡Bésame otra vez, boca de piedra! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas! ¡La boca te muerdo!...*“ - „blühender Jüngling ...! Küß mich noch einmal, steinerner Mund! Ich hab Dich getötet, als Leben Du mir gabst! Deine Lippen beiße ich!“ - An ihrer Seite, neben der Leiche, der perverse und starre Wahnsinn Don Igis.

Allgemeine musikalische Aspekte

Ich wurde vom Gran Teatre del Liceu eingeladen, um über die Möglichkeit zu sprechen, eine Oper zu einem Text von Valle-Inclán zu komponieren. Ich erinnere mich genau an die Worte des künstlerischen Direktors Joan Matabosch: „Wir glauben, dass sich dieses Stück für Deine Art zu komponieren perfekt eignet.“

Es stimmt, dass ich gern unsere musikalische Traditionen und unser weit gefächertes musikalisches Kulturerbe ergründe; allerdings schmiedete ich daraus einen aktuellen und zeitgenössischen Diskurs. Einige Konvergenzsituationen meiner Laufbahn gestatteten mir, mich in die Vielfalt und den Reichtum der Palette an Rhythmen vertiefen zu können mit den melismatischen und harmonischen Aspekten, die diesem ausgedehnten Kosmos eigen sind. Das Theaterstück – mit seinen in die gleiche weisenden Handlungssträngen – kam mir also entgegen. Valle-Inclán konzipiert meines Erachtens den Handlungsort und die Rollen nicht im Einklang mit

den Bühnenkonventionen, sondern er hebt Teile der Geschichte heraus und führt sie hin zu urspanischen Parametern. Parallel dazu versuche ich, meine Musik mit Zeichen dieser Identität, dem „*maison connue*“, wie es Lutoslawski nennt, zu versetzen, die eine Art der Verwurzelung zu erkennen gibt.

Aus dem gleichen ästhetischen Grund verwende ich vielfach Rhythmen der iberischen Halbinsel – *fandangos, soleás, tientos, bulerías*, oft stilisiert oder gar aufgelöst in ein nur noch im Unterbau zu erkennendem Vorkommen.

Die Oper ist ein ganz besonderes Genre, in dem eine Vielzahl von Elementen zusammenspielt, die in der Musik konzentriert und verwandelt werden. Als Musiker verfechte ich das Prinzip zu Gunsten der Stimme zu komponieren, jenseits musikalischer Konzepte oder ästhetischer Strömungen. Die Stimme verdient es berücksichtigt zu werden, und man sollte sie fördern mit einem für sie günstigen Umfeld: sich ihrer Natur bewusst sein, erlernbare Vorlagen bereitstellen und für den Beistand des Orchesters sorgen; sie sollte nicht mit einem im Leeren tönenden Instrument verwechselt werden und zu unausführbaren Kunststücken genötigt werden. Was gesungen wird, hat einen musikalischen und szenischen Sinn: das ist Oper. Wie man sieht, hat meine ästhetische Position immer etwas mit dem Parameter „Verständlichkeit“ zu tun: dieser Kompositionsschule, die ich schätze und die mich stimuliert, fühle ich mich zugehörig. In meinen Werken vermeide ich langatmige Erläuterungen. Ein Werk soll für sich selbst stehen, bloß, ohne wortreiche Ausführungen. Wir sind das Resultat aus unseren Vorlieben und Abneigungen. Alles wird in einer Art Synthese gespeichert, mit unterschiedlicher Fortune; und das, was uns bleibt, ist sich treu zu bleiben im Prozess des eigenen künstlerischen Werdens. „Die Realität ist unermesslich ergiebig“, so der außerordentliche Maler Antonio Lopez. Als Musiker schließe ich mich dem voll und ganz an.

Stimme und Gesang

Enric Palomar

Die bestehende Analogie zwischen der „Salome“ von Oscar Wilde und „La cabeza del Bautista“ (Das Haupt des Täufers) Valle-Incláns hat uns dazu bewogen, eine ähnliche Stimmenauswahl für die drei tragenden Rollen der Oper zu wählen. Don Igi ist ein Tenor; die Pepona eine Sopransängerin, Jándalo ein Bariton. Die weiteren Rollen sind: Valerio, „el Pajarito“ Tenor; der Barbier Bariton, der Schneider Bariton, der Zwerg aus Salnés (Merengue) Tenor, die Gesangsgesellen je zwei Tenöre und zwei Baritone; der Blinde Bass-Bariton; der Knabe des Blinden ein Kind oder ein als Kind charakterisierter Mezzosopran, sowie gemischter Chor (er singt Verse, die Anspielungen oder Erläuterungen zu bestimmten Szenen enthalten).

Die Oper beginnt mit einer Einführung des Chors, der das Gedicht „Rosa de llamas“ (Flammenrosen) aus Valle-Incláns Band „El pasajero“ singt, eine Metapher für den Untergang: ein poetischer Nebel, sehr typisch für den Autor.

Vom Chor abgesehen, tritt der Rest der erwähnten Gesangspartien nur in den Szenen 1, 2 und 3 in Erscheinung, mit einem kurzen Auftritt der Gesangsgesellen in der Szene 5 (die Oper ist ein Einakter ohne Unterbrechung). In diesen einleitenden Szenen definiert Valle-Inclán den Ort der Handlung, führt in das alltäglichen Geschehen des Dorfes ein und in die ersten Anzeichen des sozialen Zerfalls. Der Akt beginnt mit der Vorbereitung der nächtlichen Reigen als gemeinsamem szenischen Nenner. Dieser Umstand hat mich dazu angeregt, die Strophe einer alten Weise, die ich als Kind in Aragón hörte, einzufügen: „Madre, cuando voy a leña / se me olvidan los ramales. / No se me olvida una niña / que habita en los arrabales.“ „Mutter, wenn ich Brennholz holen gehe/ vergess' ich die Zweige. / nicht vergess' ich eine Maid / die in der Vorstadt wohnt.“ In diesem ersten Abschnitt ist alles durch ein *Kontinuum* gekennzeichnet, halb spöttisch und halb unterlegt mit sozialer Kritik und politischen Kommentaren. Ich habe dazu dynamische, in Rhythmus und Prosodie sehr flüssige Stimmen fast ohne lyrische Umrisse komponiert.

Das Ende der ersten Szene eignet sich wegen des Tumults der Gesangsgesellen ideal dazu, ein populäres Volkslied einzuflechten. Es gibt mehrere Stellen, an denen Valle-Inclán entsprechende Hinweise gibt. Daher hielt ich ein Lied für geeignet, das ich – wegen des Refrains – *Golondrongo* genannt habe, das der „Tonadilla a tres“ *El cordero perdido* von Blas Leserna entstammt. [„Tonadilla a tres“ ist ein Begriff der spanischen Folklore: kleine, meist komische Musiktheaterstücke, Vorläufer der Zarzuela – Anm. der Übersetzung.] Es wurde 1781 aufgeschrieben und ist der Liedersammlung spanischer Volksmusik von Felip Pedrell entnommen. Sie wurde auf Plätzen und Jahrmärkten des 17. und 18. Jahrhunderts vorgetragen, und passt sehr gut in diese Szene. Die Melodie wurde völlig neu harmonisiert und einige instrumentale Intermezzi – wenn sich die Spießgesellen gegenseitig necken – wurden hinzu komponiert; sie ist der Epilog der Vorbereitungsphase des Reigenes, der währenddessen im Gang ist.

Das Auftauchen des Blinden (Szene 2) mit seinem düsteren bis verschrobenen Charakter stört den scheinbaren Frieden der Bar. Die Rolle des Blinden ist prädestiniert für eine starke und dramatische Stimme. Zwei fast aufeinander folgende Monologe begleiten sein Erscheinen. Der erste hat die Form eines populären *Couplets* im herkömmlichen Stil – von Valle-Inclán selbst in Versform verfasst –; er hat etwas von einem Rohling, dem jegliches Respektgehabe abgeht. Jeder Strophe des Blinden steht eine Replik des Knaben gegenüber, der eher einen bukolischen Charakter besitzt. Der zweite Monolog des Blinden ist eine Art düstere Prophezeiung mit Hinweisen auf Verrat, Tod und Verderben. Dann beginnt der Chor einen musikalischen Dialog mit dem Blinden (es sei daran erinnert, dass der Chor keine echte Bühnenpräsenz hat), die Verse sind

mit einer starken Symbolik behaftet, die dazu dient, die Prophezeiung auf einer Art „musikalischen Netzhaut“ zu behalten, um später abgeschlossen zu werden. Dieser zweite Blindenmonolog ist im Rhythmus der *Tientos* gehalten, einem sehr alten schleppenden, spanischen Rhythmus, ein wenig feierlich und beklemmend, mit einem 4/4-Takt, der der vom Tanz herkommenden Gliederung „Cuerpo de letra – cierre voluminoso“ folgt [die Strophe wird bis zu einer Klimax gesteigert und auf dem Höhepunkt von allen gemeinsam schlagartig beendet, gefolgt von einer Pause – Anm. Übersetzung.], mit Akzent auf der dritten Zählzeit. Es ist die langsame Variante des so genannten Flamencotangos, einer Mischung aus ureigenen iberischen und karibischen Rhythmen.

Nachdem der Blinde verjagt worden ist, mündet die Oper in das Rollendreieck, das im Weiteren dominiert (Szene 3): Jándalo tritt auf, anmaßend und arrogant, der Archetyp des Argentinischen River Plate. Er präsentiert sich als weit gereister Weltmann; und er lernt Pepona kennen, die er gleich vom ersten Augenblick an zu verführen versucht. Valle-Inclán präsentiert Jándalo auf folgende Weise: „*Sobre un caballo tordillo, con jaeces gauchos (...), altas botas con sonoras espuelas. Se apea con fantasía de valentón.*“ „*Auf einem Grauschimmel, geschirrt nach Gaucho-Art (...), steigt er, angetan mit hohen Stiefeln und laut klingenden Sporen, mit protzigem Gehabe vom Pferd*“. Zu dieser Beschreibung passt es, Jándalo mit dem Farruca-Rhythmus einzuführen, im 2/4-Takt und sehr charakteristischen Akzenten. Die erotische Faszination zwischen Jándalo und Pepona ergibt sich augenblicklich und bleibt den Gesellen (Burschen) nicht verborgen: sie stimmen die letzten Verse des Gedichts *Rosa de Túrbulos* an, eine poetische Huldigung der Weiblichkeit. So begeben wir uns *in medias res* ab dem Ende der Szene 3. El Jándalo und Don Igi verkeilen sich in einen sehr schroffen Disput, der den Grund von Jándalos Auftauchen erklärt: ein kaltblütiger Erpressungsversuch, der seinen Ursprung in Don Igis dunkler Vorgeschichte in Amerika findet. Die Burschen und Jándalo „stimmen“ vor dem verschmitzten Don Igi „eine Dorf mazurka an“. Valles Eintragung gab erneut den Hinweis auf die Folklore: ich habe ein altes kastilisches Lied ausgewählt und arrangiert, dessen Inhalt die Situation bestens illustriert:

*A los árboles altos / los lleva el viento
Y a los enamorados / el pensamiento.
El pensamiento, ay vida mía, el pensamiento.*

*Corazón que no quiere / sufrir dolores
Pase la vida entera / libre de amores.
Libre de amores, ay vida mía, libre de amores.*

*Die hohen Bäume schüttelt der Wind
Und die Verliebten das Grübeln.
Das Grübeln, ach mein Liebchen das Grübeln*

*Herz, das nicht Schmerz erleiden will,
wird das ganze Leben ohne Leidenschaften vertun,
Ohne Leidenschaften, ach mein Liebchen, ohne Leidenschaften...*

Als sich Jándalo und die Gesellen entfernen, kann Don Igi, endlich allein mit Pepona, seine wachsende Unruhe ausdrücken (Szene 4). Diese Zweier-Szene ist relativ lang – ca. 20 Minuten-. Melodisch pendelt sie zwischen der wachsenden Wut Don Igis und dem kalten und berechnenden Kalkül Peponas... Als sie den Plan beschließen, geben sie sich einem wilden erotischen Spiel hin *Dáme un besito / Eres muy rica / No seas renuente, niña. / Luego tendremos la fiesta - Gib mir einen Kuss,*

Du bist so schön, sei nicht widerspenstig, Kind, nachher feiern wir ein Fest... aber Pepona bleibt auf Distanz No quiero / Luego / No estás poco gallo - Ich will nicht, nachher, Du bist ja richtig scharf.

Der Mordbeschluss führt zum szenischen Höhepunkt des Werkes (Szene 5), ein authentisches Zerrbild verschiedenster Perversionen: in der Mitte Pepona, die das Grab für die zukünftige Leiche schaufelt. Jándalo und die Gesangsgesellen nähern sich der Bar und trällern draußen ihre Lieder. Parallel dazu singt der Chor Verse aus dem Gedicht „*La rosa del reloj*“ - „*Die Zeitrose*“, voller düsterer poetischer Fantasie.

Und genau an dieser Stelle beschwört Valle-Inclán die Überstürzung der Ereignisse herauf (Szenen 6, 7 und 8). Es sind Szenen, die sich in einem stürmischen Tempo abspielen, mit dem *Crescendo* von Don Igis Wahnsinn und dem gegenüber das höhnische Auftreten Jándalos. Zum unterlegten Chor, der in *pianísimo* Verse des Gedichts *Vista madrileña* singt, stimmt Pepona ihre Schlussarie an, geschüttelt von makabrer Leidenschaft: ihre erotisches Verlangen hatte nie Don Igi gegolten, sondern Jándalo. Die Oper endet mit Wortfetzen des völlig von Wahnsinn und Einsamkeit umnebelten Don Igi.

The search for the creative authenticity

Agustí Charles

In a world like today's, marked by diversity and eclecticism in the fields of culture and artistic working methods, it is becoming hard to reach a clear definition of the very notion of composition. The difficulty has been further accentuated since the 1950s by the persistent creation of musical myths, personalities akin to gurus or prophets who, more than ever before, have been occupying a privileged place

Thus the quest for authenticity has become a path fraught with difficulties because many composers have found themselves outside a creative framework of norms and patterns of conduct which made it compulsory to compose in a particular way and discard other ways than were considered inferior. From the second half of the 20th century onwards, the course of events –and more specifically, in the musical field, the influence of composers linked to the Darmstadt composition courses– turned A. Webern into the foremost contemporary musical myth and marked out a practically univocal direction for new music. This influence is so powerful that those who fail to follow Webern's principles are not even considered composers. The trend also affects many other fields, but it is music that has suffered the most from this resistance to change, which in many cases still endures. Many composers who were not in harmony with these dictates found themselves excluded and this isolation was to have a very negative effect on them; alternatively, if they wanted to join the mainstream, they were compelled them to choose paths that were unfamiliar to them. This raises the question: is it possible to be a true creator if, instead of doing what one wants to do, one does what one wants to seem? Of course, making sincere decisions –regardless of the obstacles raised by our surroundings– has always been a difficult and burdensome task because it often meant going against a part of society which had already traced a particular path. But not doing so is still worse because it leads inevitably to creative inanition.

The reader will be wondering where these remarks are leading to, but in our opinion they are relevant to Palomar because his career profile diverges from the canons of so-called “contemporary music”. Palomar belongs to a –not very numerous– group of composers (J. A. Amargós, M. Camp, F. Gasull and others) who arose from the experience of contact with types of music outside the classical field, though this provenance does not imply the lack of a solid musical background. Composer such as A. Llanas, E. M. Izquierdo, A. Charles and R. Humet are other members of his generation in Catalonia, while their counterparts elsewhere in Spain include D. del Puerto, J. Rueda, M. Sotelo and C. Camarero. What most of these composers have in common is a personal musical discourse in the field of contemporary classical music.

Palomar's music has a different setting. It was influenced by his environment and linked to the roots of Hispanic music, first and foremost that of the nationalist composers of the first half of the 20th century –Falla, Albéniz, Granados and Turina– and that of Gerhard in the 1940s. These Hispanic associations have been reinforced by his collaboration with the masters of *cante jondo* (flamenco), including *cantaores* such as M. Poveda, J. Menese and G. Ortega, and they are decisive in that they give rise to a fresh discourse with rhythmic and expressive connotations in which the dividing line between popular and cultivated elements is hard, not to say impossible, to distinguish. An even more crucial factor is the treatment the composer gives his music, a treatment untrammelled by the intellectualism that is superimposed, layer upon layer, in so much present-day music. Palomar's aim is to make himself understood and to achieve intelligibility.

All Palomar's concert music is marked by this need to communicate by means of a discourse that is elucidatory and springs, first and foremost, from the roots of our own musical idiom. *Introducción*

y Bailete for bassoon and piano, inspired in the dance known as the *bailete* that was used in the *Comedias del Retiro* (16th and 17th centuries) and published by F. Pedrell in his book on Spanish folklore, and *Thamar y Amnón*, a choreographic fantasy for soprano, mezzosoprano, bass, four pianos and four percussions, to a text by F.G. Lorca, are two good examples. Other works –*Locus Amoenus*, for two pianos and percussions; *Tres canciones de Yerma*, for violin, cello and piano; *Homenaje a Pablo Neruda: “Me peina el viento los cabellos”* and *Poemas del exilio* for *cantaor* and orchestra; and *Homenaje a Manuel de Falla*, for violin, double bass and piano– provide further eloquent proof of the composer's affiliation to a Hispanic musical idiom, which he claims as his individual creative offering.

But the genre in which Palomar has clearly distinguished himself in recent years is opera. The first of his operatic works, *Ruleta (ópera para un fin de siglo)*, was written in 1998 to a libretto by Anna Maria Moix and Rafael Sender. It was premiered at the Mercat de les Flors in Barcelona –as part of that year's Festival of Pocket Opera– and subsequently at the Teatro de la Abadía in Madrid. His second opera, *Juana* (2005), has a libretto by Rebecca Simpson and it too was commissioned by the Festival of Pocket Opera. It was staged at the Halle Opera (Germany) and at Barcelona's Teatre Romea in 2005. Both works feature a musical discourse with Hispanic roots and considerable expressive content which guides the listener through the musical itinerary. Palomar's third opera, *La cabeza del Bautista*, is about to receive its world premiere at the Gran Teatre del Liceu. It is based on Carlos Wagner's adaptation of the play of the same title by Ramón del Valle-Inclán and is set in rural Galicia. Valle-Inclán's text was influenced by Wilde's *Salomé*, which was also turned into an opera by Richard Strauss. In many passages of Palomar's opera the mode of expression is akin to Romanticism and the nationalism of the first half of the 20th century, though the rhythmic, melodic and harmonic roots have affinities with the Hispanicism that so fascinates the composer.

Writing an opera, as everyone is aware, is no simple task, and never has been. Matters are further complicated today by the clear gap between contemporary and traditional concert music, a gap that is even wider in the case of opera because operagoers are more attached to tradition than audiences of symphonic music. It is perfectly "normal" nowadays to hear Stravinsky's *Rite of Spring*, but the same is not true of *The Rake's Progress*, which still has difficulty gaining acceptance. And this is to say nothing of strictly contemporary opera, which often arouses scepticism and scorn outside the circuits of major contemporary music festivals. Opera is a genre midway between drama and music –the two being of equivalent importance– and must be able to communicate, beyond the purely musical structure, without ever renouncing a present-day idiom. An entirely different matter are the aspects to do with the singers, the orchestra, and so on, which often dominate the performance, though this problem is infrequent in new opera. An excessively intellectual discourse can lead to the failure of an opera owing to lack of intelligibility, as also happens in symphonic music.

Thus for the audience an opera is a complete performance. They sit in their seats, the eyewitnesses of a journey in which the text, music and interpretation are the basic and inseparable components. It is the music that binds these components together and occupies the most important place, because it guides listeners through different moods, stimuli and sensations, all of which are capable of moving them. Palomar's music is well suited to an art in which communication with the listener is vital: it is dominated by contrast and expressiveness, colour and timbre; it draws on a kindred musical idiom with Hispanic roots; and it is devoid of superfluous ornamentation. Some might see this as a defect, but it is Palomar's chief personal hallmark and lends great naturalness to his music, pervading his entire output and ridding it of the obstacles that often distort the message of the music.



Enric Palomar

Badalona – Barcelona, 1964

Absolviert die Musikhochschule von Barcelona (*Conservatorio Superior de Música de Barcelona*) und vertieft seine Kenntnisse bei Benet Casablanca und Joan Albert Amargós. Sein Konzert „*Interludio alegórico*“, Hommage à Debussy für Flöte, Bratsche und Harfe wurde mit dem Accessitpreis beim X. Kompositionswettbewerb der katalanischen Landesregierung ausgezeichnet. Schreibt zahlreiche Kammermusikwerke für verschiedene musikalische Ensembles; hervorzuheben sind „*Ruleta*“, Oper zum Ausgang des Jahrhunderts, auf ein Libretto von Anna Maria Moix und Rafael Sender, 1998 im Mercat de les Flors, Barcelona, uraufgeführt; und „*Juana*“, Oper über das Leben Johanna I. von Kastilien, auf ein Libretto von Rebecca Simpson. Dieses Werk wurde 2005 in der Oper Halle uraufgeführt und in der Folge im *Teatre Romea*, Barcelona, und im Staatstheater Darmstadt gespielt.

Das *Gran Teatre del Liceu* hat Palomar mit der Komposition der Oper „*La cabeza del Bautista*“ (*Das Haupt des Täufers*) auf den gleichnamigen Originaltext von Ramón María del Valle-Inclán beauftragt, mit der er am 20. April 2009 im Opernhaus Barcelonas debütiert. Palomar komponiert, arrangiert und dirigiert auch Jazz- und Flamencomusik. Hervorzuheben sind seine Zigeunersuite „*Lorca al piano*“ für vier Pianisten, Perkussion, zwei Opern- und zwei Flamencomusikstimmen und Tanz, sowie die Vertonung der „*Poemas del exilio*“ von Rafael Alberti. Diese vom *cantaor* Miguel Poveda gesungene, für Kammerorchester komponierte Liedersammlung wurde mit dem großen Preis der Stadt Barcelona, dem *Premi Ciutat de Barcelona 2004*, ausgezeichnet.

Enric Palomar ist gegenwärtig künstlerischer Direktor des *Taller de Músics Barcelona*.

Verlagskontakt
MONDIGROMAX
Carme 3, at - 1
08001 Barcelona
tel 93 4541819
fax 93 4521440
info@mondigromax.com