

Enric Palomar

# La cabeza del Bautista



# La cabeza del Bautista

(La Tête du Baptiste)

Opéra en un acte. Livret basé sur la pièce homonyme de Ramón María del Valle-Inclán, adapté par Carlos Wagner.

*La cabeza del Bautista* –première mondiale au Gran Teatre del Liceu au mois d’avril 2009– est un opéra du compositeur catalan Enric Palomar. Né à Badalona en 1964, élève de Benet Casablanca et Joan Albert Amargós, il a un grand parcours en tant que compositeur et arrangeur dans des domaines musicaux aussi divers que la musique de chambre, le flamenco (il collabore avec Miguel Poveda), le jazz, la musique populaire et, naturellement, l’opéra.

Palomar a composé un nouvel opéra à partir de la pièce *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán, en suivant presque à la lettre le texte de l’écrivain.

Valle-Inclán publia en 1924 dans «La Novela Semanal» deux «mélodrames pour marionnettes», *La rosa de papel* et *La cabeza del Bautista*, sous-titrés «romans macabres». En 1927, il les intégra dans un recueil intitulé *Retable de l’avarice, de la luxure et de la mort* qui se voulait être un reflet des rapports humains, régis par deux des péchés capitaux – l’avarice et la luxure – avec la présence macabre de la mort.

Le titre *La cabeza del Bautista* est une référence explicite à la *Salomé* d’Oscar Wilde (1891) – adaptée par la suite à l’opéra par Richard Strauss (1905) –, qui avait bouleversé et scandalisé toute l’Europe. Dans cette pièce, l’héroïne ressent pour Jean-Baptiste un désir tellement fort qu’une fois le prophète décapité, elle se met à l’embrasser avec passion.

Valle-Inclán fait allusion à certains aspects de ces personnages pour créer un *Grand-Guignol* expressionniste. Il situe l’action dans une ambiance sordide et transforme la tragédie en un mélodrame grotesque et plein de malice. Dans l’atmosphère misérable de la Galice rurale et archaïque, peuplée de personnages qui tentent de survivre sans valeurs ni convictions, Don Igi, propriétaire du café et du club de billard du village, reçoit la visite d’un voyageur tout aussi inquiétant qu’élégant, le Jándalo, venu d’Argentine. Celui-ci le soumet à un chantage à cause d’un crime qu’il avait commis à Toluca, dont la victime fut la mère du Jándalo. Don Igi fut envoyé en prison mais parvint tout de même à rentrer en Galice en tant que riche “indiano”\*. Igi se sent terrassé par le chantage que lui fait Jándalo mais la belle et ambitieuse Pepona, qui ne veut pas voir se perdre un centime de son protecteur, le convainc de tuer Jándalo tandis qu’elle le séduira pour distraire son attention.

Effectivement, Igi le poignardera avec une précision sans faille tandis que Pepona ne cessera d’embrasser le cadavre du Jándalo qu’elle tient dans ses bras, tout en lui réclamant, en vain, qu’il lui rende ses baisers.

---

\* Les “indianos” étaient ceux qui avaient fait fortune en Amérique

# Argument et livret

*La cabeza del Bautista (La tête du Baptiste)*, opéra en un acte et huit scènes d'Enric Palomar sur le texte homonyme du «mélodrame pour marionnettes» de Ramón María del Valle-Inclán, adapté par Carlos Wagner, sera créé au Gran Teatre del Liceu de Barcelone le 20 avril 2009 dans une mise en scène du même Carlos Wagner et sous la direction musicale de Josep Caballé. L'opéra suit presque à la lettre la pièce de Valle-Inclán appartenant au *Retable de l'avarice, de la luxure et de la mort*, avec de légères suppressions, et intègre une série de chansons et d'airs populaires, qui n'étaient qu'évoqués dans l'œuvre originale. Ces ajouts supposent l'incorporation, outre la *rondalla de mozos* signalée par Valle, d'un chœur mixte des habitués du bar et du personnage de l'aveugle et de son guide. Ces derniers sont issus de *El embrujado*, une autre pièce du *Retable de l'avarice, de la luxure et de la mort*. L'introduction est inspirée du poème *Rosa de llamas* (Rose de flammes) de Valle-Inclán.

## Introduction

En guise d'ouverture, l'opéra commence sur un chant choral qui annonce une cruelle tragédie provoquée par la soif de vengeance et d'argent de la victime.

## Première scène

Dans le bar à billards, appartenant à Don Igi el Indiano ou Gachupín –appelé ainsi à cause de sa fortune amassée en Amérique-, une nuit étoilée, quelques habitués jouent au billard tandis que d'autres accordent les guitares et répètent des chansons pour une sortie nocturne.

## Deuxième scène

L'Aveugle de Gondar, que tous considèrent comme un personnage malin et sans vergogne, arrive et chante une *copla*, «En Quintán de Castro Lés», reprise en chœur par le jeune qui l'accompagne et lui sert de guide. Don Igi le traite avec dureté et l'aveugle entonne alors une mélodie, accompagné par le chœur, sur le malheur d'être misérable. Le monologue de l'aveugle tisse ainsi une sorte de prophétie-oracle sur les événements à venir. Don Igi, la Pepona (sa maîtresse) et les habitués du bar l'obligent à partir sans ménagements.

## Troisième scène

Apparaît le Jándalo, jeune et élégant, qui arrive monté sur son cheval en affirmant être étranger, s'appeler Alberto Saco et avoir parcouru toute l'Amérique. Le Jándalo commence à minauder avec la Pepona tandis qu'il affirme avoir à parler avec Don Igi de comptes à régler. Pendant ce temps, les clients chantent de façon moqueuse. Don Igi, qui au départ se montre prétentieux et sûr de lui, commence –avec les premiers signes de frayeur et d'angoisse- à s'enfoncer irrémédiablement dans la folie. Jándalo lui fait bien comprendre qu'il est venu lui demander de l'argent et, s'il ne l'obtient pas, qu'il est disposé à révéler publiquement les liens qui les unissent. Il plaisante sur les charmes de Pepona, offre sa tournée et s'en va avec les habitués qui sortent en faisant du grabuge et en chantant une mazurka.

## Quatrième scène

Pepona et Don Igi restent seuls, ce dernier est mort de peur. La présence inattendue de l'étranger pousse Don Igi à révéler à Pepona des faits atroces de son passé, dont il s'absout au passage: l'assassinat de Baldomerita, sa première femme. Don Igi accuse Jándalo du crime. Il serait, selon lui, le fils d'un premier mariage de Baldomerita. "Il l'a tuée pour l'héritage". Lorsqu'il découvre que les biens de la défunte étaient hypothéqués par Don Igi, son second mari, il le dénonça comme coupable du crime à la justice mexicaine, laquelle n'a jamais aimé les Espagnols fortunés. Don Igi fut condamné et se vit de plus obligé à liquider l'affaire qu'il possédait dans la ville de Toluca.

La réaction de la Pepona est claire. Elle ne veut pas que Don Igi lâche un centime. Lui, terrorisé et se sentant vieux, est prêt à payer pour ne pas perdre son prestige au village. Elle fait boire Don Igi pour lui donner du courage et lui faire oublier la défunte dont Jándalo a les yeux. Elle lui propose de distraire le jeune homme, qui lui court après, pour que, pendant ce temps, il puisse le poignarder dans le dos, comme il l'a fait avec la vieille. Don Igi, plein de reconnaissance pour cette idée et pour le courage que lui donne Pepona, décide de réaliser ce projet et de l'enterrer sous les citronniers.

### **Cinquième scène**

Dans le silence de la nuit, on entend les coups de pioche que donne Pepona pour préparer la tombe de Jándalo. On entend le chœur chanter une *copla* menaçante et, non loin, la *rondalla de mozos* (la chorale) avec laquelle se trouve Jándalo. Pepona fait son apparition en tenant la pioche. Don Igi lui indique, en mettant son doigt sur ses lèvres, de ne pas faire de bruit. Ceux de la *rondalla* se remettent à chanter. Pepona lui rappelle de préparer le poignard.

### **Sixième scène**

Au clair de lune, la Pepona se montre provocante et Jándalo s'approche, séducteur. Don Igi observe la scène, horrifié. Elle se montre sûre d'elle et maîtresse de la situation, ravie d'être l'objet du désir du mâle. Pepona dit à Jándalo de revenir quand il n'y aura pas clients.

### **Septième scène**

Don Igi est jaloux des manœuvres séductrices de Pepona et Jándalo. Celle-ci poursuit son idée: elle le séduira ce soir. Le vieux doit faire semblant de ne rien voir et ne pas bouger jusqu'au moment précis où il lui plantera dans le dos le poignard qu'il dissimule dans sa manche.

### **Huitième scène**

Don Igi offre un verre à Jándalo quand il entre. Celui-ci reprend les insinuations d'auparavant, malgré l'irritation de Don Igi, et insiste sur la question de l'argent. Il exige trois mille pesos et d'emmener Pepona. Jándalo enlace passionnément Pepona, qui répond à sa flamme et, en même temps, désigne du doigt le dos de Jándalo au vieux. Pepona s'évanouit dans ses bras et perçoit soudain que les lèvres de Jándalo deviennent froides sur les siennes. Pepona entonne alors pour le cadavre un chant passionné, chargé d'érotisme. «Flor de mozo», elle lui demande avec insistance qu'il l'embrasse encore, «¡Bésame otra vez, boca de piedra!» (Embrasse-moi encore bouche de pierre!). Elle fait montre d'un grand sentiment de culpabilité pour lui avoir donné la mort, ignorant complètement la présence de Don Igi qui est stupéfait face à cette scène. On entend alors chanter le chœur et sonner les cloches. Don Igi s'obstine à vouloir creuser la tombe et brûler les vêtements du mort jusqu'à ce que, horrifié par l'attitude de la femme, il l'insulte, "Vil ramera" (sale catin), et dit qu'il aurait mieux fait de céder au chantage.

## LA CABEZA DEL BAUTISTA, opéra sur un *esperpento*<sup>1</sup> de Valle-Inclán

Don Ramón María del Valle-Inclán –de son vrai nom, Ramón Valle Peña– est l'un des représentants les plus importants des lettres espagnoles du premier tiers du XX<sup>ème</sup> siècle. En comparaison avec les règles instaurées par la Génération de 98 –Azorín, Machado et Unamuno, entre autres–, Valle-Inclán privilégie l'esthétisme, avec des effets de langage très lumineux et une préoccupation formelle pour le détail. Celle-ci est typique du Modernisme en littérature dont Rubén Darío –principal précurseur de ce qui, longtemps plus tard, constituera l'écllosion littéraire hispano-américaine – est la figure de proue.

Valle-Inclán fut un écrivain prolifique qui explora tous les genres littéraires: la poésie, géniale mais tombée dans l'oubli, ainsi que la prose du cycle des *Sonatas* et des romans *Tirano Banderas* et *El ruedo ibérico*, en témoignent clairement. Mais c'est dans ses écrits pour le théâtre que Valle-Inclán a su se distinguer: *Divinas palabras*, *Luces de Bohemia* et une quantité d'œuvres très variées quant à leur taille et à leur ambition esthétique. La plupart de ces œuvres peuvent être regroupées sous un même terme qui les définit: *esperpento*\*.

Les *esperpentos* sont, de façon générale, des pièces de théâtre au goût amer, dans lesquelles l'action est violente ou même macabre, dont les personnages sont souvent des masques incarnant un concept ou des figures élaborées d'un trait vif et fulgurant qui ne permet pas l'existence, chez le personnage, d'une certaine polyphonie dans laquelle la normalité aurait sa place.

Dans tout domaine artistique, il est très difficile qu'un concept naisse de nulle part. Dans le cas présent, il le conduit inexorablement à la création d'un genre littéraire. Il est intéressant de prendre en considération l'influence de Goya et de ses notes macabres sur la réalité espagnole et, comme l'indique Díaz-Plaja, l'influence que le peintre a exercée sur le monde littéraire de Baudelaire, Rubén Darío et Gautier, entre autres. Mais il est important de souligner que l'*esperpento* est directement lié à la convulsion qu'a provoqué chez Valle la connaissance –in situ– de la réalité latino-américaine et, plus concrètement, de certains auteurs mexicains –Díaz Mirón en particulier. Une littérature fraîche et novatrice dans ses figures de style mais qui relève surtout d'un parti pris esthétique faisant la part belle aux mondes obscurs, à l'abjection, à l'obscurantisme des passions et aux réalités inférieures.

*La cabeza del Bautista* est une récréation *esperpentique* de la mort de Jean-Baptiste. L'action se situe dans l'Espagne du début du XX<sup>e</sup> siècle, en plein séisme social du fait de la perte des dernières colonies. Hérode Antipas est, chez Valle-Inclán, un vieil *indiano*<sup>2</sup> qui s'est enrichi en Amérique et tient à présent un bar à billards dans lequel les habitués aiment à chanter en chœur. Hérodiade – l'épouse perverse d'Hérode qui provoque la condamnation du Baptiste- est incarnée par Pepona. C'est une femme *bon-vivant*<sup>3</sup>, lascive à outrance et qui, dans les scènes du début et de la fin, présente des points communs avec le personnage de Salomé. Jean-Baptiste est le Jándalo –on appelle ainsi les andalous à cause de leur prononciation gutturale. Il est une vieille connaissance d'Amérique, qui a plus l'air frimeur que fortuné. Il provoque Don Igi avec un chantage féroce aux fins cupides en conséquence duquel il mourra assassiné. Il le sera entre les bras de Pepona, celle-ci

<sup>1</sup> Genre littéraire créé par Ramón del Valle-Inclán, écrivain espagnol de la "génération de 98", dans lequel on opère une déformation de la réalité, en insistant sur ses traits grotesques et en soumettant à une élaboration très personnelle le langage parlé et licencieux (source: dictionnaire de la Real Academia Española)

<sup>2</sup> Les "indianos" étaient ceux qui avaient fait fortune en Amérique

<sup>3</sup> en français dans le texte

entonnant un chant macabre et plein de regrets car l'objet de son désir était en fait Jándalo, et non Don Igi.

Nous avons convenu avec Carlos Wagner –metteur en scène de l'opéra- de quelques arrangements dans le texte pour l'adapter aux caractéristiques de l'opéra. Il s'agissait surtout de supprimer quelques répétitions, phrases ou idées qui, dans un texte chanté, auraient été superflues. Mais nous avons surtout procédé à deux ajouts qui nous semblaient essentiels: l'incorporation d'un aveugle dans la scène initiale du bar et, si on m'autorise ce terme, l'ajout d'un chœur "à la grecque".

L'aveugle, et ses consonances folkloriques, constitue presque un archétype chez Valle-Inclán et dans l'imaginaire de Galice, dont l'écrivain est originaire. La figure de l'aveugle que nous avons incorporée provient de la pièce *El embrujado* –incluse dans le retable dont fait aussi partie *La cabeza del Bautista*. Étant donné l'atmosphère lugubre de la pièce, l'aveugle a le comportement d'un oracle qui prédit avec méchanceté les événements qui adviendront. L'aveugle apparaît ainsi comme un élément fondamental dans la facture conceptuelle de l'action, et ce depuis son commencement. Il finira par être expulsé et humilié par les habitués et les badauds, non sans avoir livré sa "prédiction".

Le chœur, lui, n'a pas un rôle de premier plan d'un point de vue dramatique: il reste toujours en retrait –et ce même visuellement- et il a pour mission d'évoquer certaines connotations à travers des poèmes de Valle-Inclán. Nous en avons eu l'idée car nous découvriions sans arrêt un second niveau énigmatique dans la pièce. Sous une apparente linéarité, sous un langage courant, populaire et parfois irrévérencieux, apparaissait toujours un substrat poétique de haut vol. Une sorte de tragédie de la vie, cachée derrière un humour faussement trivial. Il nous a donc semblé opportun d'offrir ce contrepoint à l'action et de chercher, par moments, une certaine idée des contraires.

Arrivés à ce point de la présentation de l'œuvre, il faut souligner que *La cabeza del Bautista* n'est pas un livret avec des éléments standards. À aucun moment il n'y a de "quiétude" permettant des arias au sens historique du terme. Tout se déroule à un rythme nerveux, *scherzandi*, si on me permet une comparaison musicale. De plus, à partir de l'apogée de la pièce –la préparation de la tombe- Valle-Inclán se lance dans une sorte de *precipitato* imparable. Ce ne sera qu'à la fin que Pepona, assumant son erreur stratégique, entonnera ses regrets macabres: "*¡Flor de mozo...! ¡Bésame otra vez, boca de piedra! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas! ¡La boca te muerdo!...*"<sup>4</sup>. À ses côtés, près du cadavre, la folie perverse et la stupéfaction de Don Igi.

### Aspects musicaux d'ordre général.

Lorsque l'on m'a invité à venir parler, au Gran Teatre del Liceu de la possibilité de faire un opéra à partir du texte de Valle-Inclán, je me souviens parfaitement des mots prononcés par le directeur artistique, Joan Matabosch: "Nous pensons que cette pièce convient parfaitement à ta façon de composer de la musique".

J'affirme mon aisance à prendre pour point d'appui et élément d'exploration la tradition et la grande variété de notre héritage musical et culturel, tout en proposant toujours un discours actuel et contemporain. Au cours de ma vie, je me suis trouvé dans des situations qui m'ont conduit à une immersion dans la palette extrêmement riche et variée de rythmes, dans les aspects vocaux et

---

<sup>4</sup> "*Beau gosse...! Embrasse-moi encore, bouche de pierre! Je t'ai tué alors que tu me donnais la vie! Ta bouche, je la mords...*".

les harmonies propres à ce monde passionnant. Et c'est encore mieux si la pièce de théâtre –et les aspects relatifs à sa trame- vont en ce sens. Pour moi, Valle-Inclán n'élabore pas le lieu et les personnages induits par une convention scénique. Il s'attache plutôt à faire ressortir et à conduire l'histoire vers des paramètres éminemment hispaniques. Parallèlement, j'essaie de doter ma musique de signes distinctifs, de "*maison connue*" –pour reprendre les mots de Lutoslawski–, qui permettent d'identifier des racines. .

Cependant, et pour la même raison esthétique, j'utilise fréquemment des rythmes de nos traditions péninsulaires -fandangos, soleás, tientos, bulerías. Ils apparaissent généralement de façon stylisée ou sont estompés pour n'être qu'une présence de soutien.

L'opéra est un genre très spécial, dans lequel une infinité d'éléments entrent en jeu, qui sont ensuite rassemblés et brassés par la musique. En tant que compositeur, je me déclare "pour la voix", au-delà des conceptions musicales et des parti-pris esthétiques. La voix mérite d'être prise en compte et il faut lui offrir un cadre favorable: privilégier le naturel, des motifs mémorisables, des renforts de la part de l'orchestre. Il ne faut pas la considérer comme un instrument isolé et la forcer à des manœuvres impossibles. Ce qui se chante relève à la fois d'un engagement musical et scénique: c'est cela l'opéra.

On peut donc en déduire que, d'un point de vue esthétique, je tente constamment de faire référence à des paramètres de communicabilité. C'est en effet ce que font les compositeurs que j'admire et qui me stimulent en permanence. Dans mes compositions, j'évite les longs appendices explicatifs qui seraient sensés les défendre ou les doter d'une rigueur musicale supplémentaire. Une œuvre a l'obligation de se défendre seule, nue, dépourvue d'explications.

Nous sommes le produit de nos affinités et de nos rejets. Tout demeure emmagasiné en une sorte de synthèse qui prospèrera, ou pas, et le peu qui nous reste est notre fidélité à notre propre construction artistique. "La réalité est immensément généreuse", a dit ce peintre extraordinaire qu'est Antonio López. En tant que musicien, je souscris à cette affirmation.

Enric Palomar  
Compositeur

Le parallélisme entre la *Salomé* d'Oscar Wilde et *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán nous a fait nous décider pour des voix similaires dans le triangle des personnages qui portent le poids de la pièce : Don Igi, ténor; la Pepona, soprano; el Jándalo, baryton.

Voici le reste des *Dramatis Personae* qui constituent la pièce: Valerio el Pajarito, ténor; Le Barbier, baryton; le Tailleur, baryton; le Nain de Salnés (Merengue), ténor; la Rondalla de Mozos<sup>5</sup>, deux ténors et deux barytons; l'Aveugle, baryton-basse; le Jeune Guide de l'Aveugle, mezzo-soprano (jouant un enfant); le Chœur est mixte (il chante des poèmes illustratifs dans certaines scènes).

L'opéra s'ouvre sur une introduction dans laquelle le chœur chante le poème de Valle intitulé *Rosa de llamas* (Rose de flammes)– tiré de son livre *El pasajero* (Le passager)–, une métaphore de la décadence, voilée d'un halo lyrique caractéristique de l'auteur.

À l'exception du chœur, le reste des personnages n'apparaît que dans les scènes 1, 2 et 3, avec une apparition fugace de la Rondalla de Mozos dans la scène 5 (l'opéra se déroule en un acte sans interruption). Il s'agit de scènes faisant office d'introduction, dans lesquelles Valle plante le décor, présente le langage populaire et les premiers indices de décadence sociale. L'acte s'ouvre sur la préparation d'un tour de chant nocturne. J'ai profité de cette indication pour incorporer une strophe d'une vieille chanson entendue lorsque j'étais petit en Aragon: "*Madre, cuando voy a leña / se me olvidan los ramales. / No se me olvida una niña / que habita en los arrabales.*" (Mère, quand je vais chercher du bois / j'oublie les branches / je n'oublie pas la fille / qui habite le faubourg). Il y a dans cette première scène un *continuum* à mi-chemin entre la moquerie et la critique sociale avec même quelques commentaires politiques. J'ai voulu ici des voix agiles, très fluides dans le rythme et la prosodie, presque sans contour lyrique.

Du fait du brouhaha et du bruit des habitués, la fin de la scène 1 constitue un moment idéal pour incorporer une chanson populaire. Valle-Inclán signale ce fait en plusieurs endroits. J'ai donc cru opportun d'introduire une chanson que j'ai intitulée *Golondrongo* –par sa répétition en ritournelle–, qui provient de la *tonadilla à trois*<sup>6</sup> de *El cordero perdido* (le mouton perdu), de Blas Leserna. Elle date de 1781 et je l'ai extraite du *Cancionero musical* (Recueil musical) de Felip Pedrell. C'est une chanson très appropriée pour cette scène et qui nous renvoie aux représentations que l'on faisait dans les patios et sur les places publiques au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle. J'ai réharmonisé complètement la chanson et y ai ajouté quelques interludes instrumentaux quand les habitués se livrent à des dialogues parlés à forte charge comique. Cette chanson est l'épilogue de la préparation du tour de chant qui a été organisé durant toute la scène.

L'apparition de l'aveugle (scène 2), avec son air lugubre et burlesque, interrompt une apparence de paix dans l'établissement. L'aveugle est un personnage à la voix puissante et dramatique. Son apparition est soutenue par deux monologues qui se suivent pratiquement. Le premier prend la forme d'une *copla* –écrite et mise en vers par Valle-Inclán lui-même, qui évoque la vie quotidienne avec un fond canaille et complètement irrévérencieux. Chaque strophe de l'aveugle alterne avec une réponse de son guide, de type plus bucolique. Le second monologue de l'aveugle fonctionne comme une prophétie obscurantiste, qui médite sur les trahisons, la mort et la désolation. J'ai

---

<sup>5</sup> Une *rondalla* ou *ronda de mozos* est un groupe de jeunes gens qui se retrouvent dans la rue, rôdant et déambulant, pour y chanter..

<sup>6</sup> Petites pièces de théâtre musical, généralement comiques, qui se jouaient au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. La *zarzuela* vient probablement de là.



incorporé ici le chœur (je rappelle qu'il n'a pas de présence scénique) et j'ai doté les phrases d'une puissante charge symbolique tout en aidant à conserver la prophétie dans une "rétine musicale" qui se refermera ensuite. Ce second monologue de l'aveugle se déroule sur un rythme de *tientos*, un ancien rythme espagnol posé, un peu cérémoniel et angoissant, à quatre temps et qui suit toujours le schéma –issu de la danse- "cuerpo de letra-cierre rítmico voluminoso"<sup>7</sup> au troisième temps. C'est la variante lente des dénommés *tangos flamencos* issus du mélange entre les rythmes autochtones ibériques et les rythmes des Caraïbes.

Après l'expulsion de l'aveugle, la pièce se centre sur le triangle de personnages (scène 3): le Jándalo et ses airs crâneurs, vantards, comme un archétype d'un habitant du Río de Plata. Il se présente comme un galant homme ayant visité les quatre coins du monde et il rencontre Pepona qu'il tentera, d'entrée de jeu, de séduire. Valle-Inclán présente le Jándalo de la façon suivante: "*Sobre un caballo tordillo, con jaeces gauchos (...), altas botas con sonoras espuelas. Se apea con fantasía de valentón.*" (Sur un cheval pommelé, avec des harnais gauchos [typiques de la Pampa argentine] (...), de hautes bottes aux éperons bruyants. Il met pied à terre avec des airs de fanfaron). Cette description m'a encouragé à présenter le Jándalo à un rythme de *farruca*, pulsation binaire aux accents bien particuliers (toutes les huit croches). L'effervescence érotique entre le Jándalo et Pepona est immédiate et ne passe pas inaperçue des habitués qui leur chantent les derniers vers du poème *Rosa de Túrbulos*, une série de réflexions sur la féminité.

La pièce entre ainsi à la fin de la scène 3 *in medias res*. El Jándalo et Don Igi se retrouvent face à face dans un dialogue brutal qui explique la venue du premier: il est venu faire chanter Don Igi à cause d'un sombre épisode de sa vie en Amérique du Sud. Les habitués et le Jándalo (face à un Don Igi histrion) s'en vont "*entonando una mazurca de aldea*" (en entonnant une mazurka de village). Valle le précise, ce qui m'a permis d'utiliser de nouveau le folklore et d'introduire une vieille chanson castillane, dont les paroles illustrent de façon bien spéciale ce qui est en train d'avoir lieu:

*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.*

(Les grands arbres / sont emportés par le vent  
Et les amoureux / par les pensées  
Les pensées, ah ma vie, les pensées.

Cœur qui ne veut point / souffrir de douleur  
Passe la vie entière / libre d'amours  
Libre d'amours, ah ma vie, libre d'amours.

Une fois le Jándalo et les habitués partis, Don Igi –seul avec Pepona- peut extérioriser l'angoisse qui monte en lui (scène 4). C'est une scène relativement longue -20 minutes environ- et avec seulement deux personnages. Au niveau mélodique, elle oscille entre la colère grandissante de Don Igi et la froideur calculatrice et déterminée de Pepona. Une fois le plan accordé, ils sont tous deux très excités (*Dáme un besito / Eres muy rica / No seas renuente, niña. / Luego tendremos la fiesta*),

---

<sup>7</sup> Schéma propre au flamenco et que l'on pourrait traduire par "strophe-arrêt (avec beaucoup de volume)".

(donne-moi un baiser / tu es appétissante / ne sois pas timide, ma petite). Mais Pepona reste de marbre (*No quiero / Luego / No estás poco gallo*) (je ne veux pas / plus tard / Tu fais le coq).

L'approbation de la stratégie cède le pas au point culminant de la pièce (scène 5): un véritable casse-tête de perversions plus variées les unes que les autres. Au centre, Pepona creuse dans la terre la tombe du futur cadavre. Le Jándalo et les noctambules s'approchent du bar, en *off*, et chantent des *coplas* écrites par Valle-Inclán. Se superposant à tout cela, le chœur apparaît ponctuellement, chantant des vers du poème *La rosa del reloj* (La rose de l'horloge), ténébreux, irréel et lyrique.

À ce moment précis, Valle-Inclán provoque un *precipitato* (scènes 6, 7 et 8). Ce sont des scènes au rythme fulgurant, où la folie de Don Igi et l'attitude narquoise du Jándalo vont *crescendo*. La fin de l'opéra (scène 9) est un solo de Pepona –par-dessus le chœur qui, *pianissimo*, chante les vers du poème *Vista madrileña* (Vue madrilène)– dans lequel elle entonne une sorte de nostalgie macabre, puisqu'elle était en réalité attirée par le Jándalo et en aucun cas par Don Igi. L'opéra s'achève sur des phrases de Don Igi, pleines de folie et de solitude.

Enric Palomar  
Compositeur

# 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.

Agustí Charles  
composer



## Enric Palomar

**Enric Palomar** (Badalona, 1964). Il a étudié au Conservatoire de Barcelone et a approfondi sa formation auprès de Benet Casablanca et Joan Albert Amargós. Accessit au X<sup>e</sup> Concours de Composition organisé par le Gouvernement Catalan avec *Interludio Alegórico* (Hommage à Claude Debussy). Il a écrit de nombreuses œuvres de musique de chambre pour diverses formations et pour solistes, parmi lesquelles des opéras. *Ruleta*, sur un livret de Anna Maria Moix et Rafael Sender, a été créé en 1998 au Mercat de les Flors à Barcelone. *Juana*, basé sur la vie de Jeanne de Castille, sur un livret de Rebecca Simpson, a été créé en 2005 à l'Opéra de Halle en Allemagne avant d'être représenté au Teatre Romea, Barcelone, et au Staatstheater de Darmstadt, Allemagne.

Le Gran Teatre del Liceu lui a commandé la composition de l'opéra *La Cabeza del Bautista*, basé sur l'œuvre homonyme de Valle-Inclán, avec lequel il débutera à l'Opéra de Barcelone le 20 avril 2009.

Il est également proche du monde du jazz et de la musique populaire, en particulier du flamenco, domaines dans lesquels il a développé une intense activité en tant que compositeur, arrangeur et directeur musical. On peut signaler, entre autres, ses œuvres *Lorca au piano*, suite gitane pour quatre pianos, percussion, voix (lyriques et *flamenco*) et danse, ainsi que sa composition *Poèmes de l'exil* pour laquelle il a mis en musique cette œuvre de Rafael Alberti, interprétée par le *cantaor* Miguel Poveda. Ce travail a été récompensé par le **Prix de la Ville de Barcelone 2004**.

Il est actuellement Directeur Artistique du *Taller de Música* de Barcelone.



**Editeur**  
MONDIGROMAX  
Carne 3, at - 1  
08001 Barcelona  
tel 93 4541819  
fax 93 4521440  
[info@mondigromax.com](mailto:info@mondigromax.com)