

Pablo Sarasate (1844-1908), regreso al compositor

LUIS GRACIA IBERNI*

Aunque la figura de Pablo Sarasate (Pamplona, 1844-Biarritz, 1908) ha sido suficientemente reconocida en lo que se refiere a su labor como intérprete, falta una mejor valoración de su papel como creador en el marco de la segunda mitad del siglo XIX. Teniendo en cuenta la escasa bibliografía existente, este artículo intenta ubicar al violinista navarro en su ámbito histórico, dentro de la generación de la que forma parte que, a todos los efectos, transformó el violín decimonónico para ubicarlo en el siglo XX¹.

Cuando los filtros de la musicología nos obligan a mirar el pasado con otros ojos, resulta muy difícil tener en consideración ciertas creaciones y sus autores, por mucho que merecieran en su época una atención destacada. Tal es el caso de Pablo Sarasate, uno de los personajes más fascinantes de la historia del violín, de cuya importancia como intérprete apenas caben dudas, aunque éstas, por el contrario, sí parecen surgir cuando se atiende a su papel como compositor. Sin embargo, sería injusto no subrayar algo tan fácil de constatar y tan documentado como su presencia en la discografía actual: las obras de Sarasate forman uno de los dos o tres *corpus* de autores españoles más presentes en las grabaciones de las grandes figuras internacionales, si no el que más. Entre los más recientes ejemplos discográficos con obras de Sarasate aparecen no sólo los violinistas de moda —que se acercan al navarro en mayor medida que a los demás virtuosos de antes y después, incluido Paga-

* Profesor Titular de la Universidad Complutense de Madrid. Este artículo está dedicado a Richard Ochoa Araujo, con todo mi cariño.

¹ La bibliografía más sólida sobre Sarasate tiene dos puntos, el libro de Julio Altadill, *Memorias de Sarasate*, Pamplona, Imprenta de Armedia y Onsaló, 1909, amplio y lleno de una documentación a veces confusa, pero muy variada, y el más reciente de Luis G. Iberni, *Pablo Sarasate*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1994 que, hasta el momento, no han sido seguidos por otras aportaciones de entidad.

nini, grande entre los grandes— sino también orquestas como las Filarmónicas de Berlín, Viena o Londres y directores de la talla de Abbado, Marriner, Previn, Ozawa o Levine. Se pueden plantear todas las justificaciones que se quiera, pero la realidad es que el “compositor Sarasate” está más presente en el panorama melómano general que el “compositor Wieniawski”, el “compositor Vieuxtemps”, el “compositor Ysaÿe” y hasta el “compositor Paganini”. Por todo ello, en este artículo aspiramos a resaltar el hecho de la existencia del compositor Sarasate como tal, en una reflexión que ayude a entender esa faceta que, quizá, pueda ser la más controvertida de un personaje —por lo demás fascinante—, de cara a su centenario en 2008, efemérides que obligará a profundizar en mayor medida en su memoria.

SARASATE EN EL CONTEXTO DE LOS VIOLINISTAS DE SU ÉPOCA

Desde todos los puntos de vista, Sarasate es el líder de una generación excepcional. En realidad, se puede considerar el bloque de intérpretes que surgió cronológicamente en torno suyo como el más importante del siglo XIX, ya que consolida técnicamente los pasos que abrirán las puertas del violín del siglo XX. Pero, pese a que encontramos a su lado figuras de enorme peso, como August Wilhelmj, Emile Sauret y, sobre todo, Leopold Auer, además de compositores-violinistas, como Johann Svendsen o Sir Alexander Mackenzie, Sarasate despunta por encima de todos para convertirse en su gran referente, no sólo por su ascendencia sobre los creadores contemporáneos franceses (Saint-Saëns, Lalo, Guiraud), alemanes (Bruch, Raff) o españoles (Arbós, Villa) sino por su lugar al frente de toda la generación. Convertido en uno de los dos o tres virtuosos del violín más influyentes de la historia después de Paganini por sus peculiaridades, en bastantes aspectos hay que considerarle el primer violinista moderno, ya que construyó su carrera no sólo sobre su obra sino, especialmente, sobre la que los demás estaban dispuestos a dejar caer encima de sus hombros. Y si en alguna ocasión se ha señalado el hecho de que el Sarasate creador vino a ocupar el hueco que pudo dejar la repentina desaparición del polaco Henryk Wieniawski, sus resultados fueron sin duda superiores, en algunos campos muy por encima del prestigioso Joachim, cuya realidad como virtuoso debió de estar a otro nivel, si hacemos caso de las fuentes, de lo que la leyenda ha señalado.

Si intentamos sistematizar lo que sucedía a ese grupo de violinistas que nace, como Sarasate, en torno a la década de 1840, nos encontramos con dos grandes escuelas, a su vez susceptibles de subdividirse en otras dos cada una, que por su peso anularon prácticamente a todas las demás. Lo que podríamos llamar escuela alemana, estaba fundada sobre la importante personalidad de Ferdinand David (1810-1873) que desde su atalaya en Leipzig llevó a cabo, sobre todo, una impecable labor de formación. Como amigo de Mendelssohn, transmitió con firmeza su legado, lo que explica que convirtiera tanto el *Concierto* de Beethoven como el del propio Mendelssohn en Mi menor, en piedras de toque y modelos del género a la alemana; David fomentó las grandes formas (como la sonata para violín y piano) como puentes del repertorio para sus pupilos y promovió la recuperación de Bach como compositor y “padre” espiritual. Entre los violinistas de la escuela alemana hay que mencionar a Eugène Maria Albrecht (1842-1894), que llevó a cabo una importante labor

en San Petersburgo; Richard Arnold (1845-1918) de amplia proyección en Estados Unidos, donde fue concertino de la Filarmónica de Nueva York; Karl Courvoisier (1846), profesor en Liverpool; Peter Paul David (1840-1932), hijo de Ferdinand y docente en Inglaterra; Georg Julius Robert (1848-1891), pugagogo en Colonia; Simon Jacobsen (1839-1902), profesor en Cincinnati y Chicago; y Bernhard Listemann (1841-1917), que enseñó en Boston y Chicago. Tampoco debe olvidarse a Henry Schradieck (1846-1918), sucesor de David en Leipzig. Entre todos sobresalen, por otros motivos, el noruego Johann Svendsen (1840-1911) uno de los escasos violinistas compositores de cierto renombre, amigo de Wagner y del propio Sarasate, y el alemán August Wilhelmj (1845-1908), una de las grandes personalidades de su época, profesor en la Guildhall School de Londres.

Dentro de este mismo tronco germánico habría que incluir también a los violinistas que, de un modo u otro, pasaron por las manos de Joseph Joachim (1831-1907), amigo de Brahms y uno de los líderes del pensamiento musical post-clásico, que tuvo una indudable trascendencia frente al wagnerianismo militante. Joachim sería adalid, frente a Sarasate, de la sensibilidad clásico-romántica alemana a la hora de enfocar la enseñanza del violín, aunque sus aportaciones técnicas no estén del todo justificadas². Entre sus alumnos destacan nombres de mucha importancia, como el húngaro Leopold Auer (1845-1930), que llevó a cabo una revolución pedagógica en Rusia y tuvo entre sus alumnos a Misha Elman, Efrem Zimbalist, Tosha Seidel, Jasha Heifetz o Max Rosen, por sólo citar a los más conocidos, que configuran esa base de lo que ha sido conocido como escuela ruso-judía, cuyos descendientes llegan hasta las más señaladas figuras del momento actual. También hay que mencionar los nombres de Edward Herrman (1850), vinculado con la escuela neoyorkina; Gustav Hille (1851), profesor en Philadelphia y Boston; Waldemar Meyer (1853), primer violín en Berlín y docente en el Conservatorio Stern, sin olvidarnos de Wilma Maria Francisca Neruda, más conocida como Lady Hallé, (1839-1911), fascinante personaje y motor, con su esposo Sir Charles Hallé, de la vida musical londinense.

Frente al gran modelo alemán de los David-Joachim, está la escuela franco-belga, que tenía sus sedes en los conservatorios de París y Bruselas, que mantenían un curioso pugilato por la excelencia con algunas peculiaridades diferenciadoras. La escuela francesa estaba liderada por Delphin Alard (1815-1888), catedrático y figura de enorme relevancia en el Conservatorio de París, donde ejercería más de treinta años, entre 1843 y 1875, mientras que en Bruselas la etapa de Henri Vieuxtemps (1820-1881) marcaría esta época, incluso durante la larga década en la que el virtuoso se vio obligado a abandonar los escenarios aunque mantuviera su puesto docente. Entre los discípulos de

² Según Joan Manén, personaje fascinante que nos ha dejado unas interesantes *Memorias*, Sarasate y Joachim eran antitéticos “y se toleraban lo justito para no soltar pestes uno del otro a voz en grito y en medio de la plaza pública”. Según el violinista catalán, “para el húngaro, el violinista español no tenía profundidad y cuando sus manos tocaban sonaba a hueco. Para el español, había que llevarse una almohada a la sala de conciertos cuando el violinista húngaro daba alguno”. MANÉN, Joan, *Mis experiencias*, 3 vols., Barcelona, Juventud, 1963. En todo caso, es conocido que Sarasate tuvo, en su momento, el caché más alto de Europa, llegando a cobrar hasta 3.000 marcos por actuación, cuando Joachim, como mucho, lograba unos 1.000. La importancia en este aspecto de Otto Goldschmidt, secretario de Sarasate, fue fundamental.

Alard en París hay que mencionar a Gerhard Brassin (1844), profesor en Berlín y Berlín; Eduard Colonne (1838-1910), creador de la célebre Orquesta Colonne; Jules Danbé (1840-1905), que sería director y alma artística de los conocidos Conciertos del Conservatorio; Isidor Lotto (1840), profesor en Varsavia de Bronislaw Hubermann; el cubano Joseph White (1839-1918), virtuoso oficial de la corte del emperador Pedro de Brasil y, sobre todo, Emile Sauret (1852-1919), titular en múltiples lugares, incluyendo el Trinity College de Londres, además de íntimo amigo de Liszt, con el que realizó varias giras. Del grupo formado en Bruselas hay que mencionar a Hugo Heerman (1844-1935), profesor en Chicago; François Jehin (1839-1899), profesor en Montreal y posteriormente en Bruselas, donde heredó la cátedra de su maestro Vieuxtemps, y Camille de Munck (1839), profesor en Burdeos. Encontramos también algunos curiosos ejemplos “híbridos”, por denominarlos de alguna forma. Así, una figura tan influyente como Martin Pierre Joseph Marsick (1848-1924) trabajó junto a Léonard en Bruselas para pasar después a recibir los consejos de Joachim, mientras que Hugo Wehrle (1847) hizo el recorrido al contrario, fue alumno primero de David para pasar después a recibir las enseñanzas de Alard en París.

Salvo alguna excepción (como Josef Svendsen), si hay algo en común en esta generación es su proyección educativa en perjuicio de la creación. Casi todos los violinistas mencionados dejaron a la posteridad, sobre todo, importantes métodos y ejercicios técnicos, y difundieron sus escuelas por medio mundo algo que, desde la perspectiva de la evolución del instrumento, permitió dar un salto cualitativo a la historia del violín que había bebido básicamente de la literatura pedagógica de los Alard, David, Vieuxtemps o De Bériot. En esta onda debe ubicarse el método de Wilhelmj, así como los estudios de Auer, Sauret, Marsick (su tratado lleva por título el curioso nombre de *Eureka*), por no citar sino algunos. Frente a esta labor pedagógica, podríamos hablar en todos esos violinistas de un pobre legado creativo, si nos referimos a lo que la musicología actual valora como obras de entidad, algo que plantea incógnitas por ahora no del todo resueltas.

El siglo XIX, comparado con el precedente, se ve muy perjudicado en su aportación a la historia de la literatura violinística. Esto puede explicarse por múltiples razones, aunque la principal es el desplazamiento del violín a un segundo lugar en beneficio del piano, sobre todo en lo que se refiere a la formación de los compositores. Si analizamos comparativamente los siglos XVIII y XIX, constatamos que la mayoría de los creadores importantes del XIX eran pianistas y, como mucho, poseían algún conocimiento técnico y básico del violín. Pero frente a un Bach, un Haydn o un Mozart que podían perfectamente enfrentarse a ambos instrumentos, ya los Beethoven, Mendelssohn o Weber fueron, sobre todo, virtuosos del teclado. Casos como los de Spohr son totalmente excepcionales. Por otro lado, resulta curioso que el poderoso Paganini ejerciera casi más influencia entre los pianistas que entre sus congéneres, quizás porque el instrumento de Cristofori estaba necesitado de mayores atenciones en pleno proceso de crecimiento. A distancia, parece que el artista genovés barrió toda competencia e hizo desaparecer prácticamente el repertorio dieciochesco de las salas –por ejemplo, los conciertos de Mozart tuvieron que esperar hasta fines del XIX para volver a sonar en las salas con cierta frecuencia–, incluyendo a sus compatriotas Viotti o Tartini, otrora tan celebrados.

Todo fue fruto del cambio de mentalidad que ejercieron los conservatorios como “factorías” formativas de músicos. Frente a la amplísima perspectiva profesional que se abría a los pianistas en una sociedad que parecía loca por el teclado, la consolidación de numerosas orquestas estables permitía a los violinistas –y en general a toda la cuerda– centrarse en esos instrumentos, al menos en el corazón de Europa. Quizá la primera intención de cualquier músico formado a mediados del siglo XIX en un conservatorio como instrumentista de cuerda era ubicarse sobre todo en las orquestas. Podemos constatar cómo el repertorio virtuosístico para cuerda, sin ser escaso, muestra muy diferente concepción del pianístico. Como obras importantes se incluían sobre todo los conciertos de Beethoven y Mendelssohn (éste último impuesto como modelo del romanticismo al modo de Leipzig, imitado por doquier). En el caso español, tenemos el ejemplo de Jesús de Monasterio que calca, con fortuna, los diseños del autor de *El sueño de una noche de verano*. También tuvieron cierto impacto los *Conciertos* de Vieuxtemps y, en menor medida Beriot, aunque no tardaron en desaparecer con el tiempo. El repertorio más frecuente, especialmente entre los años 40 y 80, estaba lleno de fantasías y paráfrasis sobre óperas conocidas, junto a todo tipo de aires de corte folclórico, hijos de cancioneros e inspirados por el “nacionalismo” que vibra en la Europa del momento, así como todo tipo de obras menores “de salón”. El único que empieza a salirse de esta vía, incluso más que Vieuxtemps, es el polaco Henryk Wieniawski (1835-1880), vinculado a la escuela franco-belga, aunque con proyección internacional. Desgraciadamente su labor se vio interrumpida por una vida corta, en la que tuvo numerosos puntos en común con Sarasate. No es de extrañar que el polaco viera al músico navarro como su auténtico sucesor, como demuestra el simbólico hecho de dedicarle su *Segundo Concierto*.

De ahí que Sarasate merezca nuestro interés por múltiples aspectos. Uno de ellos es que no tuvo igual en su momento como inspirador creativo por encima de Joachim o, años más tarde, Ysaÿe, y prácticamente hay que esperar en el siglo XX a un Rostropovich para encontrar alguien similar en el terreno de la cuerda. Sarasate se convirtió en el mayor divulgador del repertorio romántico, tanto del concierto de Beethoven como del de Mendelssohn³, convertidos en caballos de batalla en perjuicio del de Brahms, que nunca fue de su agrado y que dejó en manos de Joachim, algo por cierto que la historia no le ha perdonado nunca⁴. El violinista navarro fue directo inspirador de un catálogo importante de obras, sobre todo en Francia, donde se convirtió en

³ George Henschel transmitió una interesante y pintoresca visión de la lectura que Sarasate hizo del *Concierto* de Mendelssohn en el Festival de Nether-Rhenish de 1877: “España, también, estuvo representada por uno de sus hijos más famosos, el incomparable Pablo de Sarasate. Su interpretación del *Concierto* de Mendelssohn llegó a los oídos alemanes como una especie de revelación, creando verdadero furor, y desde luego yo dudo que esta ejecución haya sido alguna vez superada en cuanto a exquisitez de sonido, claridad cristalina de ejecución, refinamiento y gracia. Sólo la forma en que llegó al natural, la quinta nota del tema del Andante, sin dejar que la cuerda tocara el batidor –sur la touche creo que es el término técnico– nos produjo una emoción y una suerte de alegría artística que nunca antes habíamos experimentado”. Citado en SZIGETI, Josef, *Szigeti on the violin*, Nueva York y London, 1979.

⁴ Andreas Moser transmite la opinión de Sarasate sobre el *Concierto* de Brahms, autor a quien conoció pero con el que no mantuvo una estrecha relación. Moser afirma que Sarasate se preguntaba: “¿Pero alguien se cree que voy a tener tan mal gusto para permanecer en un podium de concierto, sosteniendo mi violín, y escuchando mientras en el Adagio el oboe toca la única melodía real de todo el concierto?”. MOSER, Andreas, *Geschichte des Violinspiels*, 2 vols., Berlin, 1966-1967.

“musa” de toda la generación que defendía los valores del *Ars Gallica*, aunque también hubo obras dedicadas a él en Alemania, Escocia o España. Entre las composiciones más importantes inspiradas por Sarasate hay que citar el *Segundo Concierto op. 44* y la *Fantasia Escocesa op. 46* de Max Bruch (además de que el navarro incluyó en su repertorio el primero de los conciertos de Bruch, que había sido dedicado a Joachim); la *Mazurek op. 49* de Antonin Dvorak; el *Tango op. 2* de Arbós, el *Trío op. 33* de Karl Goldmark; el *Caprice* de Guiraud; las *Variaciones sobre un tema original* de su competidor Josef Joachim; el *Concierto para violín op. 20*, la *Sinfonía Española op. 21* y la *Fantasie norvégienne* de Lalo; el *Concierto para violín op. 32* y la *Fantasia Pibroch* de Alexander Mackenzie; la *Sonata op. 13* de Paderewski; la *Suite op. 153* de Carl Reinecke; el *Concerstück op. 20*, la *Introduction et rondo capriccioso op. 28*, y el *Tercer Concierto* de Saint-Saëns; la *Fantasia sobre motivos asturianos* de Ricardo Villa; el *Segundo Concierto* para violín y orquesta de Wieniawski; y *All'ungherese nach F. Liszt* de Wilhelmj. Es decir, lo mejor de la literatura concertante violinística de la segunda mitad del siglo XIX, si excluimos los conciertos de Dvorak, Tchaikovsky, —que, directa o indirectamente, recibió alguna influencia del navarro— y el *Doble* de Brahms. Y, quién sabe, su sombra se podría extender hasta el *Capricho Español* de Rimski-Korsakov, con una amplia presencia del solista, producto de la idea original de escribir un concierto para violín⁵.

Pero Sarasate no sólo se limitó a inspirar a los compositores de su época un amplio repertorio, sino que creó obras propias según los gustos del momento, en parte porque comprendió que, como le sucedió en su día a Paganini, lograba mayores éxitos con su piezas, excesivas si se quiere, en un inevitable “impuesto” o guiño para recibir y compensar los aplausos del público. En este aspecto no fue un revolucionario precisamente, sino que pagó tributo como obligaba su figura carismática, necesitada de satisfacer los gustos de sus oyentes. Para hacernos una idea de lo que se esperaba de un concierto en Madrid a principios de la década de 1880, contamos con una orientativa carta de José Castro y Serrano, responsable de los conciertos de dicha ciudad, en la que expone cómo debe ser la aportación del violinista:

Los conciertos tienen tres partes y por lo tanto debe usted tocar tres piezas en cada uno. La primera debe ser un trozo escogido en el que muestre usted al público todo lo que sabe y puede en el violín; una especie de exhibición del instrumento y del instrumentista. La segunda debe ser una melodía clásica de sencilla ejecución y delicados matices, sobria de movimientos y de dificultades, como la que tocó usted en San Sebastián con Guelbenzu. La tercera, en fin, debe ser una pieza dramática cuyos motivos sean conocidos del público, para que éste no tenga que analizar ni paladejar el fondo, sino confundirse con la forma y aplaudir al artista⁶.

Con este panorama no es de extrañar que en el catálogo de Sarasate, bastante amplio comparado con el de otros violinistas creadores, encontrremos fantasías de ópera, piezas de salón o selecciones de piezas populares extraídas de cancioneros. Hay que señalar que Sarasate nunca estudió composición,

⁵ Uno de los aspectos más desconocidos de la vida de Sarasate es su relación con Rusia, país que visitó en varias giras. Sin embargo, desconocemos los personajes con los que trató en ellas.

⁶ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 206.

por lo que en sus obras las orquestaciones, cuando las hay, están siempre subyugadas por su violín. No está claro el papel que pudieron ejercer sus amigos (Saint-Saëns, Bizet, Arbós) en las instrumentaciones, aunque por carta de Lalo al navarro descubrimos que ese compositor francés fue el responsable del arreglo de los *Aires Españoles* de Sarasate⁷. Igualmente, por Antonio Fernández Bordas sabemos que, al fallecer Sarasate antes de culminar la instrumentación de *Le Rêve*, ésta fue terminada por Tomás Bretón⁸. Es muy probable que otras obras, a tenor del oficio que respiran, fueran como mínimo revisadas por los colegas de Sarasate.

También llama la atención que Sarasate sea el único de su generación que no donó a la posteridad obras que podríamos llamar docentes o técnicas. Aunque nunca fue profesor ni mostró ningún interés por serlo, algo que también le había sucedido a Paganini –no se puede considerar que Teresina Tua fuera lo que podemos llamar una alumna– los libros de ejercicios eran fuentes de ingresos más que notables. Quizá Sarasate no necesitó ese tipo de ganancias o, en alguna medida, su honestidad tampoco le permitía tratar de obtenerlas. Es posible que su técnica, por ser producto de esa facilidad innata que tantas veces se ha resaltado, no le permitiera racionalizar lo que podríamos denominar requerimientos técnicos. Es conocido el relato transmitido por Arbós, con cierto aroma de leyenda, sobre el acercamiento de Sarasate a la *Fantasia Escocesa* de Bruch, una obra sin duda difícil. Según Arbós, cuando remitieron la partitura a Sarasate, éste

la trabajó varias mañanas en la cama, apoyando en una almohada el brazo que sujetaba el violín, sin arco. De este modo fijó algunos doigtés, estudió ciertos pasajes y, sin más preparación, cuando llegó el momento de probarla pro primera vez con el piano, la tocó de un modo perfecto⁹.

Es posible que el genio de Sarasate fuera tan espontáneo que al superar los problemas de modo natural no tuviera forma de explicar a los demás cómo afrontar una dificultad determinada. Leopold Auer reflexionaba sobre ello, ubicando a nuestro violinista en el nivel de grandes personalidades:

Mozart, Beethoven, Liszt, Rubinstein, d'Albert, Hofmann, Scriabine, Wieniawski, Sarasate: todos ellos fueron reconocidos prodigios. Pero no todos los prodigios se transforman en maestros. A veces el cerebro balbucea bajo las exigencias del trabajo, el duro trabajo imprescindible; para éste suele faltar el verdadero cerebro, no respaldado por la espléndida fuerza física, sino endurecido para administrar el éxito. Mente, cuerpo y alma no deben ser abochornadas por la tarea, sino que deben estar preparadas para ello¹⁰.

⁷ G. IBERNI, *Pablo Sarasate*, p. 149.

⁸ Sobre esta pieza se señala que “la instrumentación apenas quedó iniciada, ya que la muerte interrumpió cruelmente la labor que sólo alcanzó al décimo compás. La maestría y la amabilidad del ilustre compositor, Comisario Regio de este Conservatorio (Tomás Bretón), terminó la orquestación de la obra comenzada y gracias a ella tendrás ocasión de escucharla en este acto”. FERNÁNDEZ Y BORDAS, Antonio, *Discurso necrológico en honor de Pablo de Sarasate*, Madrid, Hijos de Gaisse y Compañía, 1910.

⁹ FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique, *El maestro Arbós. Memorias (1863-1903)*, Madrid, Editorial Cid, 1963.

¹⁰ AUER, Leopold, *Violin playing as I teach it*, New York, Dover, 1980, p. 17.

Armand Parent recordaba que “Sarasate no ha tenido como maestro más que sus dones de naturaleza bien excepcionales [...]; creo que ningún maestro, sea quien fuere, pudo jamás imponerle otra manera a aquella naturaleza especial y única en el arte del violín”¹¹. Por todo ello, es probable que Sarasate nunca tuviera ni el más mínimo interés en desarrollar un tratado violinístico, ni siquiera unos ejercicios prácticos.

Es necesario destacar que la obra de Sarasate fue, en gran parte, fruto de su necesidad como virtuoso para configurar una carrera concebida exclusivamente para sí mismo. Ello no es sinónimo, necesariamente, de una posición conservadora de cara a la evolución de la música. Todo lo contrario. Sarasate no era un hombre ni muy vanguardista ni ajeno a los nuevos caminos, como demostró con su apoyo a los Saint-Saëns y Lalo del momento. Fue un entusiasta de Berlioz, cuando en España nadie tomaba en serio a ese compositor. En una carta a Espinosa de los Monteros, enviada en 1891 desde Berlín, comentaba Sarasate:

de los triunfos obtenidos por la Sociedad de Conciertos, no me sorprenden; pues ya recordará usted que en San Sebastián se los profeticé, añadiéndole que con Wagner tenía esa corporación una mina que explotar. ¿Qué será cuando ejecuten ustedes las obras de Berlioz, *La infancia de Cristo*, *Romeo y Julieta*, *La damnation de Faust*, *Harold en Italia* y el *Requiem*, con las famosas trompetas en las galerías altas? ¿Por qué no han tocado ustedes todavía la *Sinfonía Fantástica* para orquesta sola, del mismo autor?¹².

SARASATE Y LA ÓPERA

De todo el repertorio que nos ha legado Sarasate destacan sus fantasías, reminiscencias o variaciones sobre temas operísticos. Las fantasías sobre melodías bien conocidas formaban parte del repertorio de cualquier músico que se quisiera enfrentar al público, fuera violinista, flautista o saxofonista. Los catálogos existentes abruman. Walter Kolneder afirma que el género se había ido construyendo, en especial, sobre los pianistas, que habitualmente improvisaban en público a partir de temas proporcionados por la audiencia, una práctica que debió de consolidarse en los conciertos públicos de finales del siglo XVIII y principios del XIX¹³. Según Kolneder, las “variaciones sobre temas de óperas fueron especialmente populares tal y como fueron propuestos por Beethoven. Si varios temas de la misma ópera eran variados con libertad, la obra solía utilizar el término fantasía”. Muchas fueron compuestas con acompañamiento orquestal, aunque luego fueran publicadas en versión para violín y piano. A mediados del siglo XIX, cuando las óperas eran escuchadas en las grandes ciudades o residencias principales, las fantasías permitían a los violinistas ser comparados con los cantantes por su registro y capacidad melódicos. En una época en la que no existían las grabaciones, las “reminiscencias” de ópera, término bastante usado por Liszt, se convertían en un vehículo de

¹¹ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, pp. 22-23.

¹² *Ibidem*, p. 217.

¹³ KOLNEDER, Walter, *The Amadeus book of the violin*, Portland, Amadeus Press, 2001.

proyección de los momentos operísticos más populares. Con la expansión de la ópera belcantista, en general, y de Rossini en particular, la ópera fascinó a los instrumentistas. El mismo Paganini no pudo resistirse a su encanto y compuso una *Introduzione e variazioni sobre Non più mesta* de *La Cenerentola* de Rossini, así como una pieza sobre “I tanti palpiti” de *Tancredi*. Una de las fantasías más populares fue la compuesta por Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865) sobre *Otello* de Rossini, publicada en 1839, que Sarasate interpretó durante años, casi hasta el final de su vida, hasta tal punto que el público llegó a considerarla como obra del propio compositor navarro. Del efecto que esta obra causaba en el público hay un testimonio muy interesante del excelente violinista Joan Manén, que afirmaba: “¡Qué trivialilla es y qué bien escrita para el violín está! ¡Con qué soltura, gracia y picardía hace su autor sonar, jugar, brillar y cantar el rey de los instrumentos [...] Cada una de las variaciones es un dechado de virtuosismo puro!”¹⁴.

En la producción de Delphin Alard (1815-1888), maestro de Sarasate, se incluyen las fantasías sobre *La traviata op. 38* y *Un ballo in maschera op. 40*, entre otras. Charles Dancla (1817-1907) proporciona ejemplos fascinantes del género, como sus arias variadas sobre temas de Puccini, Rossini, Bellini, Donizetti, Weigle y Mercadante. En cualquier caso, quien supera a todos sus predecesores fue Jean-Baptiste Singelée (1812-1875) que realizó más un centenar de arreglos, nada despreciables, incluyendo los de obras de Wagner o Verdi, sin olvidar sus múltiples ejemplos para el saxofón, “hijo” recién nacido de Adolph Sax, muy necesitado de un repertorio. Basta rebuscar un poco en los archivos para encontrar ejemplos que podríamos llamar de proyección local de este género, como la fantasía que realizó Huber Karoly (1820-1896) sobre la ópera *Lazslo Hunyadi*, del padre de la ópera húngara moderna Ferenc Erkel, o la que transcribió de la escena de la locura de la ópera *Bank Ban*, también del mismo Erkel, el hoy día prácticamente olvidado Ridely Kohne (1812-1892). Wieniawski, modelo de virtuoso para su época –y probablemente para Sarasate–, contaba en su haber, además de la celebrada *Faust*, que se ha considerado como una de las mejores obras de este tipo de repertorio, otras fantasías que no llegaron a publicarse sobre *El profeta* de Meyerbeer (1848), *Ricardo Corazón de León* de Grétry (1851), *La sonámbula* de Bellini (1855) y un dúo concertante sobre *Lucía di Lammermoor* (1850).

El vínculo de Sarasate con el género ya era habitual desde sus años de niñez en España. En mayo de 1856, antes de ir a Francia, en un concierto en el Palacio Real, Sarasate ofreció fantasías sobre *Norma*, *Rigoletto* y *Macbeth*, tal vez escritas por su padre, algo que le sirvió para ganarse el apoyo regio. Un año después de llegar a Francia, en diciembre de 1857, se comenta en *La Gaceta Musical* de París del joven Sarasate:

ha ejecutado una preciosa fantasía de Alard, su maestro, escrita sobre motivos de la *Mutta di Portici* y preciso es convenir en que el autor de esta composición ha tenido acierto en la elección; también el maestro Auber es participante del prodigioso éxito que obtuvieron la composición y el ejecutante¹⁵.

¹⁴ MANÉN, *Mis experiencias*, vol. II, p. 143.

¹⁵ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 20.

Era lógico que la generación de Sarasate, en una primera instancia, continuara en esta línea. Recordemos, por ejemplo, el catálogo de Martín Pierre Marsick, por cierto profesor de Enesco (1847-1924), en el que hay fantasías sobre *François da Rimini* o *La korrigane* de Ambroise Thomas, así como sobre el ballet *Sylvia* de Leo Delibes y los de otros colegas. Sarasate dedicó cerca de una quincena de composiciones a celebrar el sagrado arte lírico. Entre los autores escogidos para realizar sus fantasías, quien ocupa el primer puesto, en una primera instancia, es Charles Gounod (1818-1893). Tres años después de la llegada de Sarasate a París, se había estrenado *Faust* de Gounod en el Théâtre Lyrique, tras haber sido rehusado por el de la Ópera. A partir de ese momento la obra se convirtió en uno de los grandes acontecimientos de la historia de la ópera en Francia. Solamente hasta 1869 se había representando 314 veces. Entre 1869 y 1875, en las Salles Le Peletier y Ventadour del Teatro de la Ópera fue un continuo éxito. En 1888 alcanzaría la representación número 500. No es de extrañar que los violinistas forjaran y, de algún modo, potenciaran el éxito de la obra. Así lo haría Wieniawski, quien conoció múltiples aplausos desde el estreno de su *Fantasía* en 1865. La ópera de Gounod cautivó igualmente a los Singelée, Alard, Dancla, Kayser, Vieuxtemps y Wichtl, en este último caso tomando como única referencia el vals. Todos ellos no dudaron en subirse al carro de la fama.

Sarasate cuenta con dos versiones del *Faust* de Gounod, aunque sería la segunda, numerada con el *opus* 13, fruto de una técnica creativa más segura, la que obtuviera mayor éxito¹⁶; la obra fue publicada por Choudens y dedicada a Arthur Napoleao (1843-1925) de Río de Janeiro¹⁷. La composición de Sarasate es una exhibición a partir de los temas más destacados de la obra de Gounod y se basa en la edición de cinco actos de la ópera; comienza con la oración de Marguerite del Acto IV (“Seigneur, accueillez la prière”) y sigue con la canción de Mephistophele del Acto II (“Le veau d’or est toujours debout”), el dúo del Acto III entre Faust y Marguerite (“O nuit d’amour”), un breve extracto de la cavatina de Faust del III (“Salut! Demeure chaste et pure”) y parte del vals del Acto II, con coros, cantado por el joven Siebel (“C’est par ici”). Las diabluras del violinista se exhiben sin ningún tipo de recato tejidas sobre los temas más conocidos. Esta pieza formó parte del repertorio de Sarasate durante gran parte de su vida artística. El efecto en el público era conocido. Así, en Viena en 1876, cuando debió sustituir a Hellmesberger,

sin reclamo alguno, modestísimamente según su costumbre, se presentó en el gran salón del Conservatorio de Viena, donde ejecutó la *Fantasía sobre motivos del Fausto*, con orquesta. El éxito fue fabuloso... Al día siguiente todos los periódicos publicaron su retrato; hubo cerillas Sarasate, plumas Sarasate, jabones Sarasate... Se le llamó el Paganini de nuestros días¹⁸.

¹⁶ Sarasate califica esta obra como *Nouvelle fantasia*. La primera versión, dedicada a Henry Brochon, Alcalde de Burdeos, fue escrita, como aparece en el manuscrito, a los 19 años, es decir, en 1853.

¹⁷ Este ilustre pianista-compositor, de origen portugués, fue colaborador habitual de violinistas como Vieuxtemps y Wieniawski.

¹⁸ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 44.

Altadill comenta que Sarasate, tras sus dos versiones del *Faust* de Gounod, “tenía anunciado a Mr. Otto Goldschmidt el propósito de escribir una tercera, desechando las dos anteriores, pero desgraciadamente ha expirado sin realizar tal proyecto”¹⁹.

No es de extrañar que Gounod, convertido en mito en vida prácticamente a partir de su *Faust*, volviera a ser motivo de interés para nuestro músico, que se inspiró también en otras dos óperas del francés. Una fue *Mireille*, estrenada en el Théâtre Lyrique en 1864, aunque inicialmente sin demasiado éxito, que sería protagonizada por Carolina Violan-Carvalho. Tres años más tarde llegaría al mismo teatro *Romeo et Juliette*, con idéntica protagonista, obra que después tendría mejor fortuna, y en 1893 alcanzó su centésima representación. Si bien no son demasiados los precedentes, en el caso de *Mireille* encontramos ejemplos de adaptaciones para violín y piano de Herrman, Henley y Lard, mientras que de la ópera de Gounod sobre los enamorados de Verona, el propio Alard realizó una conocida versión. Sarasate debió de ser testigo presencial del diverso impacto de ambas obras en el París de su época. Curiosamente, *Romeo y Julieta*, en la versión para violín y orquesta, tiene un número de *opus* anterior a otra obra de Gounod, *Mireille*, calificada en este caso de “capricho” y sólo en versión de violín y piano. Originalmente, el autor escribió en el manuscrito de *Mireille*, fechado el 6 de junio de 1866, la anotación “souvenirs”.

También 1866 es la fecha que aparece en el manuscrito de la fantasía de Sarasate sobre *La dame blanche* de François-Adrien Boieldieu (1775-1834). Con libreto de Scribe, la obra original se había estrenado en 1825, con la colaboración de Adolphe Adam, estrecho amigo de Alard que realizaría algunas transcripciones, y tuvo una gran influencia en Francia. No olvidemos que su hermana de espíritu *La donna del lago* (1819) de Rossini, no había llegado a Francia y, en alguna medida, sus hijas fueron obras como *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani* y *La jolie fille de Perth*, y entre sus nietos están *Robert le Diable* o el mismo *Faust*. Sarasate llevó a cabo una selección de *La dame blanche* que dedicó a su amigo, el prestigioso pianista Louis Diémer, y que numeró con el *opus* 3. Los guiños escoceses parecen un precedente de lo que será su estrecho vínculo con esa región británica.

La ópera francesa estuvo presente con otros títulos en el haber de nuestro autor. *Zampa* de Ferdinand Herold (1791-1833) se había estrenado en 1831, y Singelée, maestro en el género de la fantasía, no permaneció precisamente ajeno a ella, como demostró con su *op. 90*, mientras que Mendes hizo un arreglo para violín y cello. Sarasate llevó a cabo algo más modesto, lo que calificó de *Mosaïque* para violín y piano, dedicado a Aimé Gros y publicado por Gérard. En cuanto a *Mignon* de Ambroise Thomas (1811-1896), que veía la luz en 1866 e inspiró fantasías de Mialko y Singelée, Sarasate se limitó, en su *opus* 6, a rendir un particular homenaje a su autor, a quien tenía especial aprecio, pero sólo con la adaptación de su célebre *Gavota* que, en versión de violín y piano, apareció publicada por *Au Ménestrel*.

Martha de Friedrich von Flotow (1812-1883) había visto la luz en Viena el 25 de noviembre de 1847. Su autor se había establecido en París en 1827

¹⁹ *Ibidem*, p. 523.

hasta los años cincuenta. Sarasate debió de conocer el éxito del estreno de esta ópera, que tuvo lugar en el Théâtre Lyrique en 1865. Fue entonces cuando se interpoló la que se convertiría en su aria más celebrada, “M’Appari”, procedente en origen de otra ópera (*L’Ame en Pene*); tras el éxito de esta inclusión, Sarasate integraría la pieza en su *Fantasía op. 19*.

En cualquier caso, la más celebrada de todas las fantasías de Sarasate fue la que compuso sobre *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875), ópera estrenada en la Opéra Comique en 1875. Bizet debió de mantener una estrecha relación con Sarasate que, con toda probabilidad, fue proveedor de algún material temático para el francés²⁰. Es la última fantasía de la primera etapa de Sarasate, y fue culminada en Marsella en 1881, tal como viene fechado en el manuscrito. Publicada en su primera versión por Barthold Seinff de Leipzig, la obra obtuvo inmenso éxito, casi tan grande como la ópera en la versión que Guiraud había realizado para la Ópera de Viena²¹. Tengamos en cuenta este aspecto, ya que Sarasate hizo sus arreglos a partir de la versión sin diálogos y cuando la obra había conseguido su lanzamiento internacional convirtiéndose, según Jacques Doucelin, “en la más popular de las óperas francesas”. El éxito de la fantasía fue absoluto y, de hecho, se mantiene actualmente en el repertorio de los grandes violinistas. La sucesión de fragmentos mantiene el esquema característico de Sarasate; tras la introducción, extraída del tercer entreacto, que tanto entusiasmó a Nietzsche, se da paso a la “Habanera” (“L’amour est un oiseau rebelle”), seguida por la canción de Carmen “Tralalala”, la seguidilla “Près des remparts de Séville” para culminar con la “Canción gitana” y “Les tringles des sistres tintailent”.

Más llamativo puede ser que Sarasate muestra un sorprendente desprecio del repertorio operístico italiano que le había servido de introducción, recordemos, en la corte de Madrid. Así, mientras su profesor Alard dedicó fantasías a *Aida*, *Traviata* o *Un ballo in maschera*, Sarasate sólo mostró en una ocasión interés por *La fuerza del destino* de Verdi, a cuyo estreno en París pudo asistir en 1867 y del que, al menos, debió de tener referencias. Comparada con sus otras composiciones, la fantasía sobre *La fuerza del destino* de Sarasate parece más bien una pieza de aprendizaje según los cánones de Alard. Publicada por Leon Escudier, debió de formar parte de esos primeros trabajos quizá tutelados por su maestro hasta 1868. También hay que destacar la colaboración que llevó a cabo Sarasate con su amigo el pianista Louis Diémer²², en un homenaje a Rossini, sobre temas de *Otello*, *El Barbero de Sevilla* y *Moisés*. Este tipo de colaboraciones fue habitual entre violinistas y pianistas, y cada uno se encargaba del material propio. El arreglo posiblemente fue realizado por Sarasate, fue acogido en múltiples ocasiones en los salones rossinianos entre 1858 y 1868 como homenaje, y se publicó en 1867, el año anterior a la muerte de Rossini.

²⁰ Así lo resalta Theodore Beardsley cuando afirma que “la experiencia de su amistad con Pablo Sarasate en su época escolar le proporcionó un fácil canal hacia las fuentes españolas”. BEARDSLEY, Theodore, “The Spanish Musical Sources of Bizet’s *Carmen*”, *Inter-American Music Review*, 10/2, pp. 143-147.

²¹ El éxito de *Carmen* se vio muy proyectado con la publicación de *El caso Wagner* de Nietzsche, aparecido siete años más tarde.

²² La posibilidad de unir a Sarasate con Dièmer en un tandem de virtuosos, como había sucedido con Wieniawski y Antón Rubinstein, o con Vieuxtemps y Thalberg, nunca debió de funcionar más allá de los salones parisinos.

Del repertorio alemán, Sarasate pareció mostrar notable interés por Carl María von Weber (1786-1826), cuya ópera *Der Freischütz* se había estrenado en 1821 y había llegado a París con el curioso título *Robin the bois*. Sin embargo, alcanzaría mayor popularidad en Francia, de la mano de Berlioz, en 1841. La *Fantasía* de Sarasate sobre *Der Freischütz* fue publicada por Choudens en París y estaba dedicada a Aimé Gros, que le abrió muchas puertas del público en la capital gala. Más curioso es el caso de otras fantasías que aparecen descolgadas de este bloque de juventud y que coinciden con los últimos años de su autor. Sarasate volvió a interesarse por Mozart al final de su vida, en un momento en que el creador de Salzburgo vivió un renacimiento importante, sobre todo en Francia. No es casualidad la inclusión en el repertorio de Sarasate del *Concierto en La* de Mozart; el violinista afirma: “lo estoy recordando después de tantos años que los tenía abandonados, por una de tantas transformaciones como he hecho de mi repertorio”²³; la recuperación de ese concierto mozartiano en el repertorio de Sarasate debió de tener lugar en torno a 1905, fecha coincidente con la *Fantasía sobre Don Giovanni* de Mozart, op. 51 –dedicada a su colaboradora, la pianista Berthe Marx– que vería la luz, publicada por Astruc & Cie, en ese año. Su última creación fue su *Fantasía sobre La flauta mágica*, dedicada a Antonio Fernández Bordas y cuyo manuscrito está firmado en París el 13 de diciembre de 1907, apenas unos meses antes de su fallecimiento. La popularidad de Mozart durante la última década del siglo XIX y primera del XX fue a más, si tenemos en cuenta la proyección que de este autor se llevó a cabo en todo el mundo y no sólo en el ámbito germánico. Posiblemente Sarasate se sumara a la corriente general, aunque llama la atención que utilice para ello un género como la fantasía operística, que estaba ya en franca decadencia.

DEL SALÓN AL ESCENARIO

Sarasate compuso dentro de su catálogo una serie de piezas que habitualmente se ubican en lo que llamamos música de salón y que, en determinados ámbitos, servirían para la exhibición virtuosística. Son obras a veces de difícil ubicación por género, muy características del lenguaje romántico. De entrada, hay que señalar el éxito de algunas transcripciones que llevó a cabo, sobre todo de Chopin, que obtuvieron una popularidad sorprendente. Durand publicó sus versiones para violín y piano de dos *Nocturnos* del autor polaco –en Mi bemol, op. 9 nº 2 y en Re Mayor, op. 27 nº 2– y en el Archivo Municipal de Pamplona hay un manuscrito con versiones de Sarasate sobre tres valses también de Chopin. La popularidad de este compositor fue tal que conoció arreglos violinísticos de Bachmann, Wilhelmj, Ritter, el matrimonio Marx-Goldsmidt, Eberhardt, Lipinski, Stern, Huber, Huberman, Adolfson o Kreisler, por citar sólo algunos. El éxito de Sarasate con sus composiciones basadas en Chopin debió de ser impresionante. En 1907, en un concierto en Leipzig, se señaló que Sarasate, “en uno de los *Nocturnos* de Chopin hizo maravillas al interpretar la obra con una dulzura infinita, haciendo resaltar sus rarísimas dotes en el manejo del arco, fraseando de modo portentoso, y revelándose co-

²³ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 358.

mo cincelador delicadísimo, poeta celestial”²⁴. Como ésta podríamos añadir múltiples referencias.

Entre las piezas de salón de Sarasate se incluye su *Réverie*, op. 4, dedicada a la que él vino a considerar como su segunda madre, Madame Lassabathie, una personalidad determinante en su vida emocional. La obra está escrita en el mismo espíritu de la que lleva idéntico nombre de Schumann. Ese marco evanescente, característico del romanticismo, enmarca otras creaciones de Sarasate, como las *Confidences* op. 7, el *Souvenir de Domont* op. 8, *Les Adieux* op. 9, *Le sommeil* op. 11 o *La Prière et Berceuse* op. 17, que fueron publicadas por Gambogi, Marcel Colombier, Girod o Leduc, posiblemente sin demasiada fortuna. Incluso la denominada *Moscoviènne*, que por su vínculo geográfico podría ser ubicada en un capítulo posterior, no deja de ser sino una pieza al uso, lo mismo que la mazurca, la polonesa o el vals, danzas que habían traspasado sus límites geográficos. Son composiciones anteriores a 1877, año decisivo, ya que fue cuando Sarasate dio el salto –tras su éxito en 1876 en Viena– a la conquista de Alemania y, con ella, al resto de Europa. Es cuando establece el vínculo con Otto Goldschmidt, su agente y secretario y, en alguna medida, responsable del éxito del violinista navarro. Sólo a partir de este momento el virtuoso Sarasate abandonará el salón para convertirse en el divo Sarasate, demandado por las grandes salas, hasta el punto de llenar por dos días la inmensa y vieja sala del Trocadero de París, algo que muy pocos consiguieron hacer.

Las piezas compuestas a partir de este momento, entre 1882 y 1883, adquieren otro tipo de proyección²⁵. Tal es el caso del conocido como *El canto del ruiseñor*, op. 29, dedicado a su joven colega Teresina Tua, publicado por Simrock en Berlín y que obtuvo un enorme impacto en sus giras. Según Saint James Gazette, en un concierto ofrecido por Sarasate en 1900

el éxito más grande lo obtuvo con una composición propia, más ingeniosa que magistral, arreglada del *Song of the Nightingale* que es el título y el argumento de la pieza. Deleitaron en extremo a la concurrencia las cadencias, los trinados y los sonidos melodiosos de esta pieza, en cuya ejecución hizo el señor Sarasate verdaderos prodigios²⁶.

La obra no es ni mucho menos un poema sinfónico, ni tampoco está en los albores del impresionismo. Pero no puede por menos que reconocerse su buena factura, incluso en la orquesta, donde se aprecia su herencia de Mendelssohn (e indirectamente de Saint-Saëns). Aunque es seguro que Ralph Vaughan Williams no pensara en esta obra para su *Lark Ascending*, no deja de ser curioso el éxito de la pieza de Sarasate en Gran Bretaña que, por otro lado, enlazaba con las tendencias descriptivistas tan del gusto de la época. Curiosa composición es su *Balada*, op. 31, pieza editada por Durand, irregular pero que muestra, dentro de una estructura abierta, propia de la forma, elementos de interés, especialmente su hermosa introducción que parece apoyarse en acentos eslavos hasta que se pierde entre sucesiones de escalas y dobles cuerdas.

²⁴ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 68.

²⁵ La única excepción sería *Le Rêve*, publicada en versión para canto y piano por Zimmermann en Leipzig, en 1907, y dedicada a Marianne Eissler. Según Altadill, Sarasate había afirmado que ésta era su obra póstuma “y que quedaba sin terminar”, aunque probablemente sólo se refiere a la versión con orquesta que, como más arriba indicamos, llevó a cabo Bretón.

²⁶ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 170.

Convertido en la imagen internacional del españolismo durante años, Sarasate pareció perder el interés por este tipo de obras hasta llegar a *La Chasse*, op. 44. Su interés vino por la edición que había llevado a cabo de *La Chasse* de Mondonville, extraída de la *Quinta Sonata* de éste, a requerimiento del editor Durand. Dedicada al excelente y joven violinista César Thompson (1857)²⁷, un magnífico representante de la escuela belga, en la que llegaría a rivalizar con el mismo Ysaye, *La Chasse* de Sarasate es una pieza brillante, magnífica en su género y en la que el compositor parece pagar el mismo tributo al siglo XVIII que a sus contemporáneos. El interés por el siglo XVIII cogió al navarro en su última etapa, pero ahí están las ediciones realizadas de Guignon, Leclair y Senaillé, sin olvidar que llevó a cabo una afortunada versión del *Aria* de la *Suite en Re* de Bach para violín y piano, que sería publicada por Zimmerman en 1904. En *La Chasse*, Sarasate amplía la orquestación habitual, añadiendo un segundo par de trompas. Toda la obra es una lección de violín polifónico, con dobles cuerdas, terceras y sextas, en una composición que debería encontrar mejor hueco en el repertorio. Cronológicamente, habrían de ubicarse al lado de *La Chasse* dos piezas de cierta entidad, el *Nocturno-Serenata* op. 45, que dedicó nada menos que a su colega Émile Sauret y fue publicado por Zimmerman en Leipzig en 1901; y *L'Esprit Follet* op. 48, dedicada a su amigo y contemporáneo en París Adolphe Tavernier, que también fue impresa por el mismo editor en 1904. La primera es una obra que, pese a ser contemporánea de *Pélleas et Melisande*, presenta una estética anacrónica y sin embargo no carece de un suave aroma francés tan característico de los Fauré, Delibes, Saint-Saëns o Lalo. Por su indudable encanto, merecería mejor acogida por parte de los violinistas. La orquestación es un discreto acompañamiento a la línea *cantabile* del solista, pero no se puede negar su efectividad, aunque en el panorama del concierto público actual este tipo de creaciones cortas tiene difícil inclusión. Más llamativo puede resultar *L'Esprit Follet* (*El duendecillo*), donde vuelve a mirar hacia su admirado Mendelssohn, quizás algo más que en otras composiciones. Aquí la alternancia de arco y *pizzicato* aparece como eficaz vehículo de exhibición.

CON RAÍCES POPULARES

Como buen romántico, Sarasate bebió de las fuentes populares, bien directamente, bien a través de cancioneros o incluso, en el caso español, a través de romanzas de zarzuelas. Jotas, peteneras y habaneras alternan con aires rusos o escoceses en su catálogo, con tratamientos muy parecidos vengan de donde vengan. El procedimiento es, casi siempre, muy similar. Con introducción o no, se “canta” más o menos el fragmento que puede ser extraído literalmente de una composición anterior, para dar paso a un número indeterminado de variaciones virtuosísticas. El modelo de las rapsodias, sobre todo las húngaras, de Liszt es bastante evidente en su influencia sobre todo el repertorio decimonónico. Y si Dvorak o Enesco, dotados de mayor paleta creativa, se mostraron deudores del creador húngaro, don Pablo no podía ser

²⁷ César Thompson fue un niño prodigo; algunos comentaristas consideraron que estaba a la altura de Sarasate o incluso del mismo Paganini.

menos. Del mismo modo que Chopin influyó en la sensibilidad por lo polaco, Liszt fue el responsable del interés internacional por lo húngaro. En realidad, como años más tarde mostraría Bartok, esa sensibilidad era un poco externa y se refería más bien a los gitanos que a las raíces propiamente magiares. Esos gitanos que, de un modo tan folclórico, parece transmitirnos Verdi en su *Traviata* y que se verán multiplicados porque sus acentos encantaron al resto del mundo. Y si Francia vivió una fiebre “*tzigane*”, no fue menor la “*zigeunermaña*” que azotó la sensible Alemania, como parecen transmitirnos los trabajos de Ernst, Joachim o el propio Brahms. Ni que decir tiene que los grandes virtuosos, nacidos en Hungría, como Auer o Hubay –sin olvidarnos del propio Joachim– proyectarían esa sensibilidad.

Sarasate compuso sus *Zigeunerweisen* [*Aires Bohemios*], op. 20 que, junto a la *Fantasía sobre Carmen*, se convertirían en su creación más popular. La obra debió de ser compuesta entre 1877 y 1878. Hans Bunner, en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, señalaba que las fuentes de inspiración procedían de una colección de *verbunkos* que incluía melodías de Janos Bihari (1764-1827), un célebre violinista húngaro convertido en leyenda para sus paisanos, aunque murió en la más triste pobreza²⁸. Europa se lleno de grupos similares a los que lideró Bihari, que fueron muy bien acogidos por los intelectuales, y valgan tantos ejemplos que nos transmiten literatos como Dumas o Merimée²⁹. La habilidad de Sarasate es notable en su academización de estas melodías, convirtiéndolas en un bloque homogéneo y de indudable atractivo. Los *Zigeunerweisen* de Sarasate fueron habituales en su repertorio desde su estreno y prácticamente hasta el final de su vida. El efecto en el público debía de ser impactante –de hecho, todavía lo es– tal y como nos transmiten algunas críticas:

Faltaba aún oír una de las mejores composiciones del gran artista, la más inspirada de cuantas ha escrito, y en la cual brilla con todo esplendor su genio. Los *Aires bohemios*, que es la pieza de que hablamos, produce siempre en el público un efecto mágico³⁰.

De la misma familia que los *Zigeunerweisen* encontramos los *Airs Écossais* op. 34 y las *Canciones rusas* op. 49 de Sarasate, ambas dedicadas a su competidor Ysaÿe. Los *Airs Écossais* fueron publicados por Simrock en Berlín en 1892, mientras que las *Canciones rusas*, cuyo manuscrito está firmado en

²⁸ KOLNEDER, *The Amadeus book of the violin*, p. 422.

²⁹ El propio Sarasate podría haber firmado, según experiencias transmitidas por sus amigos, un texto de Prosper Merimée de 1854 que bien parece referirse a su obra. El escritor afirma que “estos aires húngaros tan originales tocados por músicos bohemios, hacen perder la cabeza a las gentes del país. Comienzan por algo muy lúgubre y acaba por una alegría loca que se gana al auditorio, el cual salta, rompe los vasos y baila sobre las mesas”. ANTONIETTO, Alain, “Histoire de la musique tsigane instrumentale d’Europe centrale”, *Études Tsiganes*, vol. 3, París, 1994, pp. 104-134.

³⁰ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 161. Sarasate siempre se sintió muy interesado en el arte de los músicos bohemios o gitanos; Vázquez relata la experiencia de ambos en Budapest en 1883, cuando escucharon “una orquesta húngara de tziganos, compuesta de unos catorce individuos que, colocados en un rincón, dedicaban especialmente a Sarasate sus tocatas y miradas [...] Jamás una vacilación en la multitud de calderones y puntos suspensivos que hay en un adagio de Czarda; parece que un hilo invisible une a los músicos, y allá van todos como máquina inteligente. Ejecutan con vida y arranque singular toda la música de baile, y desarrollan tal intensidad de sonido que los catorce hacen el ruido de cuarenta”. VÁZQUEZ, Mariano, *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*, Madrid, Imprenta de Víctor Saiz, 1894, p. 67.

1902, fueron impresas, en este caso por Zimmermann, en 1904. Ambas obras siguen una estructura parecida. La relación de Sarasate con el mundo escocés es bien conocida. El músico navarro obtuvo algunos de sus mayores éxitos en Gran Bretaña y se convirtió en uno de los virtuosos más aplaudidos de su época. Sarasate fue el mayor impulsor de dos de las obras de base escocesa de más clara proyección mundial: la *Fantasía Escocesa* de Max Bruch y la suite para orquesta *Pibrock* de Alexander Mackenzie. La primera es, junto al *Concierto en sol*, que Sarasate convirtió en habitual de las salas de media Europa, la obra más popular de su autor. Por su parte, la *Suite Pibrock*, una pieza mucho más estimable de lo que el tiempo parece haber señalado, fue inspirada directamente por el navarro, que mantuvo una estrechísima relación con Mackenzie, cuyo concierto para violín tocó a menudo. Esta suite fue dedicada a Sarasate, que la estrenó en el Festival de Leeds en 1889 bajo la batuta de su autor.

Frente a la *Fantasía Escocesa* de Bruch o la *Suite Pibrock*, los *Airs écossais* de Sarasate (el título fue originalmente escrito en francés), forman un bloque mucho menos homogéneo, en el que, por encima de todo, prima el carácter virtuosístico, con la orquesta relegada a un mero plano acompañante. Las seis melodías son prácticamente trasplantadas de las fuentes originales, aunque el violín siempre despliega su poder seductor. Se inician con una melodía simple que no hemos logrado identificar –hasta puede ser fruto de su propia mano– que es seguida por *Bog of Gight*, también conocida como *Lady Augusta Murray's Strathspey*, sección en la que las pirotecnias del protagonista llegan al máximo. Después se pasa a *The Mason's Arpon*, que es seguida por una breve cadencia sin acompañamiento. El siguiente fragmento lento es la canción *Open the Door, Lord Gregory*. Los dos últimos aires son dos gigas, *Johnny McGill*, también conocida como *Come Under My Plaidie*, y *The New Water Kettle*. Sarasate debió de obtener material de la colección de piezas *Complete Repository* de Neil Gow para *fiddler*. La obra obtuvo gran éxito desde el estreno en Londres, como refleja una crítica recogida por Altadill:

El público recibió con el entusiasmo que era de esperar la nueva producción. En Escocia causará verdadero frenesí. La instrumentación es sobria y permite destacar las filigranas de la ejecución. El único defecto que encuentran muchos a *Los aires escoceses* es que [es] una pieza que no la pueda tocar más que su autor, por las dificultades en que abunda. Los *Aires escoceses* los escribió Sarasate en Londres, en diciembre del año pasado, a su regreso del castillo de Balmoral, a donde fue a tocar por invitación de la reina Victoria³¹.

Sin duda merecerá una mayor atención en el futuro el vínculo de Sarasate con la música rusa. La obra inspirada por su folclor seguía los modelos presentados por Wieniawski en su *Souvenir de Moscou* –en realidad dos canciones rusas transcritas con sus correspondientes variaciones– o el conocido *Le Carnaval russe*, que su autor dedicara a Nicolás I. Aunque Sarasate no llegó a desarrollar una relación tan estrecha con Rusia como con Gran Bretaña, fueron constantes sus giras por Rusia, donde logró éxitos importantes tanto en San Petersburgo como en Moscú. En sus giras llegó a ciudades como Nij-

³¹ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 165.

ni-Novgorod y Smolensko, pasando por Kiev y Odessa, lo que es un reflejo de su popularidad, ya que este tipo de tournées solamente se montaban para artistas de primerísima fila. Desde su primera visita en 1879 –por cierto, con los rigores más extremos del invierno ruso– hasta la última en 1905, el violinista acudió con alguna frecuencia al país de los zares. De las *Canciones rusas*, op. 49³² su autor nos cuenta, en carta de mayo de 1903 que “es una *Fantasia Rusa* que he escrito este invierno en el país de las nieves; me están copiando las partes en París y me las mandarán con la partitura dentro de poco; ha gustado muchísimo a todos los que la han oído”³³. Posiblemente la obra fue preparada para una gira amplísima, de casi tres meses de duración, en la que Sarasate recorrió más de veinte ciudades diferentes, coincidiendo con la guerra ruso-japonesa. Del éxito de la obra, una sucesión de piezas transcritas a partir de los cancioneros rusos, dio testimonio su autor cuando, al final de la gira, comentó que “he tenido fríos de 30 grados bajo cero; pero atmósferas de entusiasmo de 100 grados de calor: así que no me puedo quejar”.

Capítulo aparte merece el vínculo de Sarasate con la música de inspiración española. Algo menos de la mitad de su producción, desde su *Sérénade Andalouse* op. 10 hasta su *Jota de Pablo* op. 52, muestran la inevitable conexión española. En mi libro *Pablo Sarasate* trato ampliamente el tema, aunque los últimos estudios dedicados al nacionalismo español invitan a replantear ese aspecto, especialmente de cara a la conmemoración del centenario del virtuoso. No cabe ninguna duda de que Sarasate fue uno de los mejores difusores –si no el mejor– de la música española por todo el mundo, con todas las limitaciones que se quiera. Falta mucho todavía por estudiar de la proyección de nuestros autores más allá de nuestras fronteras. Poco a poco se va mejorando en el conocimiento del éxito que personalidades como Martín y Soler, García, Sor o Albéniz tuvieron a la hora de difundir los sones hispanos. Es conocido el interés que mostró Francia –y en menor medida, Rusia– por nuestras músicas³⁴. En el primer caso ahí están los Bizet, Massenet, Chabrier, Lalo y, sobre todo, Saint-Saëns, quien respira en varias obras de su inmenso catálogo las influencias de nuestro país, que además frecuentó a menudo. Sarasate fue consciente, especialmente en el momento en que Goldschmidt dirigía su carrera, de que el folclore español podía vender muy bien. Vázquez describe el impacto de un concierto ofrecido por Sarasate en Bonn, en su gira de 1883:

Acto seguido volvió a presentarse Sarasate y esta vez, acompañado al piano por Goldschmidt, tocó su *Romanza andaluza* y su *Segunda Habanera*. Y has de saber que estos sesudos germanos son muy sensibles a los ritmos y cadencias peculiares de nuestra música popular, que como es de buena ley resulta artística y halla el camino del conocimiento que no conoce idiomas ni latitudes. Verdad es que aquí nadie dice olé ni ¡viva la gracia! Aunque yo creo que lo dicen por dentro; pero aplaudieron y llamaron tantas veces a Sarasate, que éste se decidió a tocar una pieza no anunciada en el programa y fue el gracioso Zapateado que todos conocemos³⁵.

³² En el manuscrito original Sarasate no pareció decantarse ni por la denominación *Chansons russes* ni por *Mélodies russes*.

³³ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 351.

³⁴ Quizás es menos conocido que el profesor de Sarasate, Delphin Alard, compuso un *Vals de concert* para violín y piano denominado *Aragonesa* y que su op. 49 nº 4, lleva por título *La Sevilla*.

³⁵ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 52.

A raíz de un concierto de Sarasate en Bruselas en 1894 ofrecido por la casa Schott, en *Le Guide Musicale*, se comentó:

donde más se ha patentizado su talento, es en la *Fantasia Andaluza* de su composición, en la que los títulos más justificados de virtuoso, en ella se revelan; la frase cantada en la cual ha puesto toda su alma, una alma que apasiona vibra al recuerdo de las melodías del país nativo, es el encanto principal de la bellísima obra³⁶.

En el concierto que Sarasate dio en 1894 ante la Reina Victoria de Inglaterra en su palacio de Balmoral, se afirmaba que ésta

después de oír la *Habanera*, manifestó que no era aquella la pieza musical que había deseado oír, y apenas indicó Goldschmidt, por medio de unos compases, el acompañamiento del zapateado, exclamó la reina dirigiéndose a su hija: - Esto es lo que deseaba oír. Sarasate, entonces, tocó su popular *Zapateado*, como él sólo sabe ejecutarlo³⁷.

Sarasate llevó el repertorio español en sus visitas a América, donde se percibe su música con otros perfiles. Así, en México en 1890, se comenta: “cuando oímos aquellas jotas, aquellos aires españoles, parécenos tener ante los ojos un hermoso cuadro de Goya con encantadora mezcla de mantillas, castañuelas, ojos negros, formas voluptuosas, flores y sol”³⁸.

Hay anécdotas curiosas, seguramente de difícil verificación, como la expuesta en *El Eco de Navarra* y transmitida por Altadill, que parece reflejar las “dos tendencias” musicales que se vivían en el marco de la corte. El biógrafo comenta:

Sarasate era causa de grandes discusiones entre Rey y Reina (Doña Cristina), pues ésta pedía a Don Pablo música austriaca, mientras Alfonso XII quería a todo trance aires españoles, diciendo, para convencerle, e interesándose el amor propio, según propia confesión: ‘Basta de música extranjera; no necesitamos buscar nada fuera, teniendo en casa lo mejor. Además me gusta más la interpretación que da Sarasate a nuestra música’³⁹.

Por otro lado no se deben olvidar los beneficios que proporcionaba a nuestro autor la música española. En una carta escrita en marzo de 1908 desde Trieste, afirma Sarasate a su amigo Alberto que “la *Jota de Pablo* con orquesta y arpa hace muy bonito efecto, muy poético. El editor se chupa los dedos de gusto y yo también. Se han vendido hasta ahora cerca de 40.000 ejemplares”⁴⁰.

En todo caso, tan importante como la música de Sarasate en sí debía de ser la manera de interpretarla, el genio del intérprete que proyectaba el talento del compositor. Altadill transcribe un comentario que parece anónimo,

³⁶ *Ibidem*, p. 116.

³⁷ *Ibidem*, p. 166.

³⁸ *Ibidem*, p. 79.

³⁹ *Ibidem*, p. 210. Aunque sólo tenga un valor meramente anecdótico, hay que resaltar que el compositor Johann Strauss hijo dedicó a la Reina María Cristina, regente de España a la muerte de su esposo, su Marcha Española, como deferencia por el interés que la reina había puesto en la difusión de la música austriaca en nuestro país. Ella, en compensación, otorgó a Johann Strauss la Orden de Isabel la Católica.

⁴⁰ ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 108.

procedente de un periódico gallego, que muestra bien cuáles eran los secretos del éxito de Sarasate. Su *Muñeira*, oportuno homenaje a una tierra con la que tuvo un vínculo infantil⁴¹, ofrecida en primicia en La Coruña, era así acogida por el público gallego:

Oyendo a Sarasate tocar la *Muñeira*, compréndese todo el valor de nuestra música popular, juguetona a veces como niño travieso, y a veces lánguida y melancólica como si quisiese sintetizar en sus combinaciones la morriña que ataraza a nuestros paisanos lejos de esta tierra [...] No fue una *Muñeira* adulterada la que tocó Sarasate. De su célebre violín sólo salía música gallega, legítima, genuinamente nuestra [...]. Aunque Sarasate hubiese vivido constantemente en nuestra tierra y hubiese presenciado nuestras romerías, empapando su genio artístico en las originalísimas variaciones de nuestra música popular, no cabría exigirle mayor perfección ni más exquisita propiedad en la interpretación de los aires gallegos⁴².

RESUMEN

Pablo Sarasate (1844-1908) es una de las figuras de la música española más conocidas del panorama internacional. Pese a ello, su bibliografía es todavía muy escasa y hay demasiados aspectos de su labor que no han recibido el tratamiento adecuado, teniendo en cuenta que hablamos de un violinista de fama mundial, posiblemente uno de los tres más influyentes de la segunda mitad del siglo XIX. En este artículo se intentan explicar algunas de las claves de su labor no como violinista, sino como creador de más de cincuenta obras musicales numeradas. El trabajo trata de ubicar a Sarasate en el terreno de la composición y estudia sus aportaciones en los diferentes géneros que trabajó.

ABSTRACT

Pablo Sarasate (1844-1908) is one of Spain's best-known international musicians. However, the bibliography about him is scarce and there are too many aspects of his work which have not been suitably tackled, considering that we are dealing with a world-famous musician who is possibly one of the three most influential violinists from the second half of the 19th century. This article is an attempt at explaining some of the keys to his work not as a violinist, but rather as the creator of more than fifty numbered musical works. The article aims to locate Sarasate in the field of composition and studies his contributions to the different genres he worked with.

⁴¹ Pablo Sarasate vivió en Galicia unos años, desde que su padre, músico militar, fue destinado a Santiago, primero, y La Coruña, después, hasta su traslado a París.

⁴² ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, p. 263.