

Vorwort

Die Fantasie über Opernthesen ist eine der Gattungen, die der junge Pablo de Sarasate (1844–1908) am stärksten pflegte, um sein Talent als Geiger herauszustellen. Die meisten Violinvirtuosinnen hatten in dieser Zeit solche Fantasien im Repertoire, da derartige Werke vor dem Hintergrund der damals herrschenden Opernpassion vom Publikum sehr geschätzt wurden. Für Sarasates Entwicklung als Interpret spielte das Genre somit eine große Rolle, und Fantasien von Charles-Auguste de Bériot und Jean-Delphin Alard gehörten seit seiner Kindheit zu seinem Standard-Konzertrepertoire. Für die Komposition eigener Fantasien ist seine Bevorzugung von französischen Bühnenwerken bemerkenswert. Denn in den Jahrzehnten zuvor hatten Komponisten vor allem auf italienische Opern zurückgegriffen. Immerhin neun der dreizehn von Sarasate zwischen 1863 und 1872 komponierten Fantasien wurden von Themen aus französischen Opern Charles Gounods, Ambroise Thomas', François-Adrien Boieldieus, Ferdinand Hérolds und Fromental Halévys angeregt, deren Werke in Paris während des Kaiserreichs unter Napoleon III. Triumphe feierten.

In den 1870er-Jahren gab Sarasate das etwas veraltete Genre auf und begann mit der Komposition von Werken auf volkstümliche Themen, darunter die *Spanischen Tänze* (im G. Henle Verlag als HN 1370 erschienen). Bereits als einer der großen Geiger seiner Zeit anerkannt und gefeiert, spielte er sie mit großem Erfolg als Zugabestücke in seinen Konzerten, wodurch sie sehr schnell populär wurden.

Mit der *Carmen-Fantasie* op. 25 kehrte Sarasate 1881 jedoch zur Gattung der Opernfantasie zurück, bezeichnenderweise während eines zweimonatigen Aufenthalts in seiner Wahlheimat Paris nach fünf endlosen Tourneejahren, in denen das französische Publikum ihn nur selten hören konnte. Während dieses Aufenthalts wandte er sich mit mehre-

ren Konzerten wieder dem Pariser Publikum zu und begann mit der Komposition der *Carmen-Fantasie*, die er gemäß Datierung im Autograph am 26. März 1881 in Marseille beendete. Dorthin hatte er sich von Paris aus begeben, um an den dort veranstalteten *Concerts Populaires* teilzunehmen.

Sarasate wollte mit diesem Werk vermutlich seinem Freund Georges Bizet (1838–75) seine Reverenz erweisen und zugleich einen nahezu sicheren Erfolg landen, da um diese Zeit *Carmen* bereits in ganz Europa Triumphe feierte. Aber neben diesen beiden Gründen konnte es noch einen dritten für die Komposition der *Carmen-Fantasie* geben, da Sarasate möglicherweise selbst in Bizets Oper eingebunden war. Beide Musiker waren sich im Pariser Conservatoire begegnet, hatten gemeinsame Freunde wie Camille Saint-Saëns, Édouard Lalo und Ernest Guiraud, und sie trafen sich in Konzerten und Salons zum gemeinsamen Musizieren. Außerdem besuchte Sarasate nach dem Zeugnis von Bizets Frau Geneviève Halévy beide manchmal zu Hause (vgl. Douglas Charles Parker, *Bizet*, London 1951, S. 148). Da Bizet 1869 heiratete und Sarasate zwischen 1870 und 1872 in Amerika auf Tournee war, dürften diese Besuche vor allem zwischen 1872 und 1875, Bizets Todesjahr, stattgefunden haben. Genau in diese Periode fällt die Komposition von Bizets Oper, von Sarasates *Airs espagnols* und von Lalos *Symphonie espagnole*; letztgenanntes Werk ist Sarasate gewidmet, der Lalo die entsprechenden spanischen Folklore-Motive geliefert hatte. Mitunter wird angenommen, dass Sarasate auch Bizet mit spanischen Volksmelodien für dessen Oper versorgt hätte, wofür sich allerdings keine schriftlichen Belege finden lassen, sodass es Spekulation bleiben muss.

Wie dem auch sei, Sarasate wählte für seine *Carmen-Fantasie* Nummern aus, die in besonderer Weise das spanische Kolorit von Bizets Oper vermitteln. Das Werk besteht aus einer *Introduction* und vier aufeinanderfolgenden Teilen. In der Einleitung benutzte Sarasate die Musik des letzten Entr'acte der Oper, die auf Manuel Garcías *Cuerpo bueno*,

alma divina, einem Polo genannten andalusischen Volksgesang, fußt. Der erste Teil bezieht sich auf Carmens berühmte Habanera *L'amour est un oiseau rebelle* (Die Liebe ist ein wilder Vogel), die auf das Lied *El arreglito* von Sebastián de Iradier zurückgeht, der zweite auf Carmens Lied *Tralala* aus dem 1. Akt, der dritte auf die Seguidilla *Près des remparts de Séville* (Draußen am Wall von Sevilla) und der vierte auf die *Chanson bohème* (Zigeunerlied), die Carmen im 2. Akt singt.

Im Stadtarchiv von Pamplona werden drei autographe Handschriften des Werks aufbewahrt, eine Skizze der Fassung für Violine und Klavier, die vollständige, am Ende datierte und signierte Niederschrift dieser Klavierfassung und eine Partitur für Violine und Orchester mit zahlreichen Anmerkungen und Korrekturen. Bemerkenswert ist die vermutlich von fremder Hand stammende Eintragung zu Beginn der Habanera im Autograph der Klavierfassung, die sich auf den Ursprung der Melodie bezieht: *Habanera | Mélodie espagnole nationale | d'Iradier* (zu den Quellen und ihrer Bewertung siehe *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Als Grundlage für seine Komposition benutzte Sarasate sowohl die Orchesterpartitur als auch den Klavierauszug von Bizets Oper und nahm nur die für die Besetzung mit Violine unumgänglichen Änderungen vor. Das Gerüst des melodischen Verlaufs und die Tonarten übernahm er unverändert, die Instrumentation musste er für die Solo-Violine insofern anpassen, als diese nun alle an der Melodie beteiligten Instrumente ersetzt. Er änderte außerdem einige Tempoangaben und führte darüber hinaus zahlreiche verzierte Varianten und Lagenwechsel der Melodie für die Solo-Violine ein, wodurch jede Wiederholung zu einer Variation des Originals wird. Außerdem fügte er eine Reihe von virtuosen Elementen wie Triller, Mordente, Flageollets, Doppel- und Tripelgriffe, Oktavsprünge, Pizzicati oder schnelle Laufpassagen hinzu.

Die *Carmen-Fantasie* ist fraglos ein brillantes Werk mit einer glanzvollen Violin-Partie, was sie zusammen mit

der Popularität von Bizets Themen zu einem der berühmtesten Stücke Sarasates macht, das auch heute noch zum Repertoire der großen Geiger gehört. Umso mehr erstaunt es, dass die ersten Aufführungen des Werks nicht allzu gut bei der Kritik ankamen. Die Fantasie wurde von Sarasate in Madrid am 17. April 1881, nur drei Wochen nach ihrer Vollendung, mit dem Orchester der Sociedad de Concertos de Madrid unter der Leitung von Mariano Vázquez uraufgeführt. Da dem spanischen Publikum damals Bizets Oper noch unbekannt war, wurde die Komposition trotz ihrer meisterhaften Darbietung durch Sarasate als ein Potpourri aus spanischen, von Bizet verunstalteten Liedern verstanden. Im Gegensatz zum Urteil der Kritik waren die Zuhörer von der brillanten Fantasie begeistert. Ganz ähnlich verlief die Aufführung in Paris im November des folgenden Jahres, als Sarasate das Werk in den Châtelet-Konzerten spielte. Diesmal zielte der Vorwurf des Kritikers auf die Gattung der Fantasie, die er als unwürdig „für die Vorführung in den großen Konzerten“ empfand (*La Renaissance musicale*, 5. November 1882). Trotz aller Kritik spielte Sarasate die *Carmen-Fantasie* bis zu seinem Tod mit großem Erfolg, und in seinen letzten Lebensjahren bereicherte er seinen Werkkatalog noch um zwei weitere Fantasien über Themen aus den Mozart-Opern *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*.

Die Klavierfassung erschien 1882 in Paris bei Choudens – dem Originalverlag von Bizets Oper – unter dem Titel „Carmen. Opéra de Georges Bizet. Fantaisie de Concert pour Violon avec Accompagnement de Piano op. 25“. Dagegen blieb die Orchesterpartitur zu Lebzeiten Sarasates ungedruckt, lediglich die Orchesterstimmen wurden, ebenfalls bei Choudens, veröffentlicht. Die Widmung „À Monsieur Hellmesberger, Directeur du Conservatoire de Vienne“ ergänzte Sarasate erst in den späteren Nachdrucken. Möglicherweise entschloss er sich zu dieser Widmung an den österreichischen Komponisten, Dirigenten und Geiger Joseph Hellmesberger sen. (1828–93), nachdem er an einem von diesem geleiteten Galakonzert im Großen

Musikvereinssaal in Wien am 14. März 1882 mit der Aufführung der *Carmen-Fantasie* teilgenommen hatte.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken und Archiven sei für die zur Verfügung gestellten Quellenkopien herzlich gedankt.

Madrid, Herbst 2018
María Nagore Ferrer

Preface

The fantasy on opera themes is one of the genres that the young Pablo de Sarasate (1844–1908) cultivated most intensively in order to showcase his talent as a violinist. Most violin virtuosos of the time had such fantasies in their repertoires, since the prevailing passion for opera made these works very popular with audiences. The genre therefore played an important role in Sarasate's development as a performer, and the fantasies of Charles-Auguste de Bériot and Jean-Delphin Alard had belonged to his standard concert repertoire since childhood. His preference for French stage works when composing his own fantasies is striking, for in the previous decades, composers had above all taken recourse to Italian operas. Nine of the thirteen fantasies composed by Sarasate between 1863 and 1872 were inspired by themes from the French operas of Charles Gounod, Ambroise Thomas, François-Adrien Boieldieu, Ferdinand Hérold and Fromental Halévy, whose works were immensely successful in Paris during the empire of Napoleon III.

In the 1870s, Sarasate abandoned this genre, which had now become somewhat old-fashioned, and began composing works on folkloristic themes instead, such as the *Spanish Dances* (issued by G. Henle Publishers as HN 1370). Al-

ready recognised and celebrated as one of the major violinists of his time, he played them with great success as encores in his concerts, as a result of which they quickly became popular.

However, with the *Carmen Fantasy* op. 25, Sarasate returned to the genre of opera fantasy in 1881, significantly during a two-month stay in his chosen home of Paris after five continuous years on tour when French audiences had only seldom had an opportunity to hear him. During this sojourn, he again presented himself to Parisian audiences in a number of concerts and began with the composition of the *Carmen Fantasy*. According to the date on the autograph, he completed it on 26 March 1881 in Marseille, where he had gone from Paris in order to participate in the Concerts Populaires.

With this work, Sarasate presumably wished to pay his respects to his friend Georges Bizet (1838–75) and at the same time score a near-certain success, since *Carmen* was enjoying a triumphal reception throughout Europe at this time. But in addition to these two reasons, there could have been yet a third reason for composing the *Carmen Fantasy*, inasmuch as Sarasate himself had possibly been involved in the genesis of Bizet's opera. The two musicians had met at the Paris Conservatoire, had common friends such as Camille Saint-Saëns, Édouard Lalo and Ernest Guiraud, and came together to play music in concerts and salons. Moreover, according to the testimony of Bizet's wife Geneviève Halévy, Sarasate sometimes visited them at home (cf. Douglas Charles Parker, *Bizet*, London, 1951, p. 148). Since Bizet married in 1869, and Sarasate was on tour in America between 1870 and 1872, these visits probably took place above all between 1872 and 1875, the year of Bizet's death. It was exactly this period that saw the composition of Bizet's opera, Sarasate's *Airs espagnols* and Lalo's *Symphonie espagnole*; the latter work is dedicated to Sarasate, who had provided Lalo with the corresponding motifs from Spanish folklore. It is sometimes presumed that Sarasate also supplied Bizet with popular Spanish melodies for

his opera; however, no written evidence can be found to support this, so it remains mere speculation.

In any case, for his *Carmen Fantasy* Sarasate chose numbers from Bizet's opera in which the Spanish colour was particularly prominent. The work consists of an *Introduction* and four successive sections. In the introduction, Sarasate employed the music of the last entr'acte of the opera, which is based on the polo, an Andalusian folk song, namely *Cuerpo bueno, alma divina* by Manuel Garcia. The first section is based on Carmen's famous habanera *L'amour est un oiseau rebelle* (Love is a rebellious bird), which can be traced back to the song *El arreglito* by Sebastián de Iradier. The second section is based on Carmen's song *Tralala* from the 1st act, the third on the seguidilla *Près des remparts de Séville* (Near the walls of Seville), and the fourth on the *Chanson bohème* (Gypsy Song) sung by Carmen in the 2nd act.

Three autograph manuscripts of the work are preserved in the Pamplona Municipal Archive: a sketch of the version for violin and piano; a complete copy of this piano version, dated and signed at the end; and a score for violin and orchestra with numerous annotations and corrections. There is a noteworthy entry at the beginning of the habanera in the autograph of the piano version, presumably in the hand of a third party, which refers to the origin of the melody: *Habanera | Mélodie espagnole nationale | d'Iradier* (concerning the sources and their evaluation, see the *Comments* at the end of the present volume).

As the basis of his composition, Sarasate used both the orchestral score and the piano reduction of Bizet's opera, only making alterations necessary for the scoring with violin. He took over the basic melodic framework and Bizet's key scheme unchanged. Sarasate had to adapt the instrumentation for the solo violin in as far as it now replaced all the instruments that had participated in the melody. Moreover, he changed some tempo markings and additionally introduced numerous embellished variants of the

melody and position changes for the solo violin, whereby each repeat became a variation of the original. Apart from this, he also added a number of virtuosic elements such as trills, lower mordents, harmonics, double and triple stops, octave leaps, pizzicati and rapid passage work.

The *Carmen Fantasy* is unquestionably a brilliant work with a dazzling violin part. Together with the popularity of Bizet's melodies, this makes it one of Sarasate's most famous compositions, and it still belongs to the repertoire of the great violinists today. It is therefore all the more astonishing that the piece's first performances were not received very well by the critics. The *Carmen Fantasy* was premièred by Sarasate in Madrid on 17 April 1881, only three weeks after its completion, with the orchestra of the Sociedad de Concertos de Madrid under the direction of Mariano Vásquez. But Bizet's opera was still unknown to Spanish audiences, and in spite of Sarasate's masterful performance, the work was believed to be a potpourri of Spanish songs distorted by Bizet. However, unlike the critics, the listeners were enthralled by the brilliant *Carmen Fantasy*. When Sarasate played the work at the Châtelet Concerts in Paris in November of the following year, its reception was similar. This time the reviewer's criticism was aimed at the genre of the fantasy, which he felt to be unworthy "for performance in the major concerts" (*La Renaissance musicale*, 5 November 1882). In spite of all criticism, Sarasate played the *Carmen Fantasy* throughout his life to great acclaim, and in his final years he enriched his catalogue of works with yet two further fantasies, namely on themes from Mozart's operas *Don Giovanni* and *The Magic Flute*.

The piano version of the *Carmen Fantasy* was published in Paris in 1882 by Choudens – the original publisher of Bizet's opera – under the title "Carmen. Opéra de Georges Bizet. Fantaisie de Concert pour Violon avec Accompagnement de Piano op. 25". The orchestral score, however, remained unprinted during Sarasate's lifetime; merely the orchestral parts were issued, likewise by Chou-

dens. Sarasate added the dedication "À Monsieur Hellmesberger, Directeur du Conservatoire de Vienne" only in subsequent impressions. He possibly decided upon this dedication to the Austrian composer, conductor and violinist Joseph Hellmesberger Sr. (1828–93) after participating in a performance of the *Carmen Fantasy* at a gala concert conducted by Hellmesberger in the Großer Musikvereinsaal in Vienna on 14 March 1882.

We would like to thank the libraries and archives mentioned in the *Comments* for placing copies of the sources at our disposal.

Madrid, autumn 2018
María Nagore Ferrer

Préface

L'un des genres les plus cultivés par Pablo Sarasate (1844–1908) dans sa jeunesse, afin de mettre en valeur ses talents d'interprète, a été la fantaisie sur des thèmes d'opéra, un genre fréquemment joué par la plupart des violonistes virtuoses de son temps. La grande passion pour l'opéra qui existait à l'époque explique le fait que ces œuvres aient été très appréciées par le public. Sarasate, de fait, s'était formé comme interprète avec ce genre, les fantaisies de Charles-Auguste de Bériot et Jean-Delphin Alard étant son répertoire de concert habituel dès l'enfance. Ce qui est frappant, cependant, c'est le choix des opéras sur lesquels il compose ces œuvres, principalement français, face à la prédominance des opéras italiens pris par d'autres compositeurs dans les décennies précédentes. Ainsi, neuf des treize fantaisies composées par Sarasate entre 1863 et 1872 sont inspirées de thèmes d'opéras français de Charles Gounod, Ambroise

Thomas, François-Adrien Boieldieu, Ferdinand Hérold et Fromental Halévy qui ont triomphé sur la scène parisienne sous le Second Empire.

Néanmoins, dans les années 1870 Sarasate abandonne ce genre, quelque peu désuet, et commence à composer des œuvres inspirées par des thèmes populaires – parmi lesquels les *Dances espagnoles* (publiées par G. Henle, HN 1370) – qu’il jouait avec grand succès comme bis dans ses concerts et qui ont connu très rapidement une grande popularité lorsqu’il a commencé à être reconnu et acclamé comme l’un des grands violonistes de son temps.

En 1881, cependant, il revient à ce genre avec la *Fantaisie sur Carmen de Bizet* op. 25. Ce n’est certainement pas par hasard qu’il le fit lors d’un «long» séjour de deux mois dans sa ville d’adoption, Paris, après cinq années d’interminables tournées pendant lesquelles le public français l’avait à peine entendu. Pendant ce séjour, il s’adresse au public parisien, lui offrant plusieurs concerts, et commence la composition de cette fantaisie, achevée le 26 mars 1881 – tel qu’il apparaît dans le manuscrit autographe – à Marseille, ville à laquelle il se rend depuis Paris pour participer aux Concerts Populaires.

Il est possible que Sarasate eût voulu rendre hommage à son ami Georges Bizet (1838–75), et ceci à une époque où *Carmen* triomphait dans toute l’Europe, de sorte que le succès de l’œuvre était presque assuré. Mais, en plus de ces deux raisons, on peut en trouver une autre qui peut expliquer le fait que le violoniste espagnol ait composé cette fantaisie: sa propre implication dans l’opéra de Bizet. Les deux musiciens s’étaient rencontrés au Conservatoire de Paris, ils avaient des amis communs – en particulier Saint-Saëns, Lalo et Guiraud –, ils se retrouvaient dans des concerts et salons, se produisaient ensemble et, selon le témoignage de l’épouse de Bizet, Geneviève Halévy, Sarasate allait parfois chez eux (cf. Douglas Charles Parker, *Bizet*, Londres, 1951, p. 148). Étant donné que Bizet s’était marié en 1869 et que Sarasate avait fait une tournée en Amérique entre 1870 et 1872, ces

visites ont dû avoir lieu principalement entre 1872 et 1875, l’année de la mort du compositeur. C’est précisément à cette époque que Bizet composait son opéra, Sarasate ses *Airs espagnols* et Lalo sa *Symphonie espagnole*, dédiée à Sarasate et composée sur des éléments espagnols fournis par celui-ci. On souligne parfois que c’est aussi Sarasate qui aurait fourni à Bizet des mélodies espagnoles qu’il a utilisées dans son opéra, bien que nous n’ayons pas trouvé de preuve écrite, cela reste donc du domaine de l’hypothèse.

Quoi qu’il en soit, Sarasate a choisi les numéros les plus «espagnols» de l’opéra de Bizet. L’œuvre se compose d’une introduction et quatre sections juxtaposées: dans l’introduction il utilise la musique du dernier entr’acte de l’opéra, basée sur le polo de Manuel García *Cuerpo bueno, alma divina*; dans la première section la célèbre habanera de Carmen *L’amour est un oiseau rebelle* inspirée par *El arreglito* de Sebastián de Iradier; dans la deuxième, la chanson du *Tralala* chantée par Carmen dans l’acte I; dans la troisième, la séguedille *Près des remparts de Séville*; et dans la quatrième et dernière, la *Chanson bohème* que Carmen chante dans l’acte II.

Les Archives Municipales de Pamplune conservent trois manuscrits autographes de l’œuvre: un brouillon pour violon et piano, la partition complète pour violon et piano – datée et signée – et une partition pour violon et orchestre avec de nombreuses annotations et corrections. Dans la version pour violon et piano, il est intéressant de remarquer l’annotation, qui semble écrite d’une autre main, au début de la Habanera, relative à l’origine de la mélodie: *Habanera | Mélodie espagnole nationale | d’Iradier* (pour en savoir plus sur les sources et leur interprétation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Sarasate utilise la partition originale de Bizet comme base de sa composition, tant dans la version avec orchestre que dans la réduction pour voix et piano, introduisant les variations nécessaires pour intégrer la partie du violon solo. Ainsi, il respecte l’organisation mélodique de

base, la tonalité et l’instrumentation, mais celle-ci est modifiée pour faire place au violon solo, qui remplace les différents instruments qui jouent la mélodie. Il modifie également quelques indications de tempo. De plus, il introduit de nombreuses variations ornementales et de registre dans la mélodie du violon solo, faisant de chaque répétition une variation de la mélodie originale, et il introduit de multiples éléments de virtuosité tels que trilles, mordants, harmoniques, doubles et triples cordes, sauts d’octave, pizzicati ou passages très rapides.

En somme, c’est une œuvre brillante, d’un grand éclat pour le violon, ce qui, avec la popularité des thèmes de Bizet, en fait l’une des pièces les plus célèbres de Sarasate, toujours présente aujourd’hui dans le répertoire des grands violonistes. Il est donc surprenant de constater que les premières interprétations de l’œuvre n’ont pas été particulièrement bien accueillies par la critique. La fantaisie fut créée par Sarasate à Madrid le 17 avril 1881 – trois semaines seulement après son achèvement – avec l’orchestre de la Sociedad de Conciertos de Madrid dirigé par Mariano Vázquez. Le public espagnol ne connaissait pas encore l’opéra de Bizet, l’œuvre a donc été comprise comme un pot-pourri d’airs espagnols maltraités par Bizet, bien qu’excellemment interprété par Sarasate. Face au jugement des critiques, le public a accueilli cette brillante fantaisie avec enthousiasme. Quelque chose de semblable se produisit à Paris en novembre de l’année suivante, lorsque Sarasate interpréta l’œuvre dans les concerts du Châtelet, mais ici le reproche du critique de *La Renaissance musicale* était dirigé au genre de la fantaisie, considéré indigne d’être «interprété dans les grands concerts» (5 novembre 1882). En dépit des critiques, Sarasate a joué cette fantaisie jusqu’à la fin de sa vie avec un grand succès, et dans ses dernières années il a ajouté encore deux autres fantaisies à son catalogue, sur des thèmes des opéras *Don Giovanni* et *La Flûte enchantée* de Mozart.

La version pour violon et piano fut publiée à Paris en 1882 par Choudens – éditeur de l’opéra de Bizet – sous le

titre «Carmen. Opéra de Georges Bizet. Fantaisie de Concert pour Violon avec Accompagnement de Piano op. 25». La partition d'orchestre ne fut pas éditée du vivant de Sarasate, seules les parties instrumentales, également publiées par Choudens. La dédicace «À Monsieur Hellmesberger, Directeur du Conservatoire de Vienne» fut ajoutée par Chou-

dens dans les rééditions postérieures de la fantaisie. Il est possible que Sarasate ait décidé de dédier cette œuvre au compositeur, chef d'orchestre et violoniste autrichien Josef Hellmesberger (père) après avoir participé en jouant la *Fantaisie sur Carmen* à un concert de gala dirigé par lui à la *Großer Musikvereinsaal*.

Nous aimerions remercier ici toutes les bibliothèques et archives citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir mis des copies des sources à notre disposition.

Madrid, automne 2018
María Nagore Ferrer