

Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario de su nacimiento¹

El centenario del nacimiento de Salvador Bacarisse (1898-1963) brinda la oportunidad de examinar la personalidad del compositor madrileño y de analizar las razones del actual desconocimiento de la mayor parte de su producción musical. Elogiado durante su época madrileña como uno de los representantes más célebres de la vanguardia musical española y galardonado en tres ocasiones con el Premio Nacional de Música (1923, 1931, 1934), ocupaba, especialmente durante la Segunda República, algunos de los cargos públicos relacionados con la música más prestigiosos. A pesar del éxito cosechado durante su vida con su obra musical, que abarca más de 200 composiciones de todos los géneros, Bacarisse fue olvidado rápidamente tras su muerte. El presente texto resume los principales aspectos de la vida y la obra del músico, cuya trayectoria artística transcurría, a consecuencia de la Guerra Civil, por partes casi iguales en España y en Francia.

1. Vida y personalidad

El año del nacimiento del compositor madrileño Salvador Bacarisse, 1898, –transcendental para España por el fracaso de su política colonial y la subsiguiente concienciación de sus intelectuales–, coincide, además del de Fernando Remacha, condiscípulo suyo en los estudios con Conrado del Campo y amigo íntimo hasta sus últimos días², y otros músicos españoles menos conocidos³, con el de uno de los representantes más célebres de la literatura, Federico

The centenary of the birth of Salvador Bacarisse (1898-1963) presents the opportunity to examine the personality of the Madrilenian composer and analyse the reasons why the greater part of his musical output is today unknown. Praised 95 one of the most famous representatives of the Spanish musical avantgarde during his Madrilenian period, and awarded the National Music Prize on three occasions (1923, 1931, 1934), he held some of the most prestigious public positions related to music, especially during the Second Republic. Despite the success of his musical works, which include more than 200 compositions covering all genres, during his lifetime, after his death Bacarisse was quickly forgotten. The present article summarizes the main aspects of the composer's life and music, whose artistic career, as a result of the Civil War, was almost equally divided between Spain and France.

García Lorca, quien como aquél fue víctima de las consecuencias de una Guerra Civil que durante tres años había partido la nación en dos bandos adversarios. Pero mientras la vida de García Lorca, fusilado el 18 de agosto de 1936 en un pueblo granadino, se truncó brutalmente de una forma tan irracional como irremediable ya en los primeros meses de esta sangrienta guerra, la muerte de Bacarisse– también un mes de agosto, el día cinco–, en cambio, fue lenta, prolongándose hasta 1963 durante 37 años más, amargados por el destierro sin que jamás volviera a ver su país abandonado furtivamente en 1939.

De tal modo, la Guerra Civil se interpuso de repente en la vida de Bacarisse, llena hasta entonces de satisfacciones profesionales, causando el fraccionamiento irrevocable de su biografía en dos partes completamente diferentes con respecto a su motivación personal como artística, puesto que al abandonar España pasaba de repente de una minoría privilegiada que, bajo el régimen republicano había disfrutado de

¹ La vida y obra de Bacarisse han sido exhaustivamente analizadas por la autora en su tesis doctoral (Erlangen 1992), publicada bajo el título *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*. Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1993.

² Christiane Heine, "Fernando Remacha (1898-1984): su despedida de la música." *Revista de Musicología* vol. XIX, 1996 n° 1-2, pp. 239-243.

³ Véase *Agenda Musical Española e Hispanoamericana 1998* (ed. ICCMU, Madrid).

la protección oficial, a la masa anónima de exiliados españoles que tenían que luchar a duras penas por sobrevivir en París, cuya población estaba sufriendo todavía hasta 1945 los efectos de la Segunda Guerra Mundial y de la ocupación alemana.

Nacido el doce de septiembre de 1898 en Madrid en el seno de una familia burguesa de origen italo-francés⁴, Bacarisse cursó, en una época marcada por el alto índice de analfabetismo, estudios superiores que compaginaba con su formación musical en el conservatorio. Sin embargo, a pesar de su licenciatura en Derecho y Filosofía y Letras⁵, que significaba la posibilidad de poder emprender de inmediato una vida profesional estable, sintió pronto su vocación hacia un camino menos seguro al consagrarse como compositor a la música. Aunque la primera composición conocida de Bacarisse, *Dos Nocturnos* para tenor y gran orquesta, WoO 2⁶, data de 1919, el comienzo de su trayectoria artística debe situarse en el año 1922, cuando –tras haberse instalado, una vez finalizado su servicio militar de dos años, de nuevo en Madrid donde se casaba con Pilar Cuadrado Sanz– compuso, a propósito de un concurso estatal de música, el poema sinfónico *La nave de Ulises*⁷, que consideraba su Opus 1, además de tres piezas de carácter para piano que adoptaron su nombre *Heraldos*, op. 2a, de un poema⁸ de Rubén Darío en el cual están inspirados.

El año 1923 significa el inicio de la vida pública del compositor Bacarisse, quien no solamente vivía la enorme satisfacción de recibir para su “opera prima” el Premio Nacional de Música, sino también tenía la ocasión de escuchar por vez primera una obra suya en un

concierto de cámara⁹ además de ver impresa su primera partitura¹⁰. No obstante, el éxito repentino del joven compositor se quebró unos meses más tarde tan pronto como había comenzado, con motivo de los ensayos de la obra premiada, aprovechados por algunos profesores de orquesta para burlarse de la partitura y negar su ejecución, por lo cual a Bacarisse no le quedó otro remedio que retirarla antes del estreno previsto¹¹. Tres décadas más tarde recordaría con su característico humor sosegado este desagradable acontecimiento, sin olvidar que entonces le había sumido en una profunda crisis personal que durante mucho tiempo paralizaba por completo su capacidad creativa:

“Yo había pensado en todo, menos en la ejecución, en hacer fácil la ejecución. Los violines, en los primeros ensayos, encontraron la terrible frase, propia para una obra sobre un tema de mar: ‘¡Qué naufragamos!’ Y naufragué yo, porque la obra se quedó inédita. Me puse enfermo de verdad. Y mi padre me decía que tenía la prezcasisit¹².”¹³

Tardaría tres años hasta que en febrero de 1926 de nuevo apareciera el nombre de Bacarisse en la prensa, esta vez con motivo del anuncio de su futura colaboración con la sucursal madrileña de Unión Radio como director artístico¹⁴. Este importante cargo que le puso en contacto con artistas de todos los campos, con algunos de ellos participaría más tarde en proyectos comunes¹⁵, al parecer le apoyaba recuperar la confianza propia, puesto que a finales de ese mismo año presentó al público madrileño la versión orquestal de *Heraldos* (op. 3b)¹⁶ que, aunque recibida por la

⁴ El abuelo de Bacarisse por parte de madre procedió de Turin. El padre del compositor, el comerciante Sauveur Edmond Bacarisse, fue ciudadano francés con residencia en Madrid.

⁵ A diferencia del certificado de bachillerato (Universidad Central, Madrid 1914), no se conserva ningún documento que confirmaría la licenciatura.

⁶ La obra está inacabada.

⁷ De esta composición, que no se ha estrenado, sólo se conservan las partituras instrumentales (en la SGAE).

⁸ El poema de Rubén Darío se encuentra en la colección *Prosas profanas* (Buenos Aires 1896, y París 1901).

⁹ Se trata de la transcripción de *Heraldos* para quinteto de piano y cuerda (op. 3a), estrenada el 23-V-1923 en Madrid por el Quinteto Hispania.

¹⁰ Se trata de *Heraldos* para piano editado por Unión Musical Española, Madrid.

¹¹ Enrique Casal Chapi, “Salvador Bacarisse.” *Música* [Barcelona], n° 2, febrero 1938, p. 27.

¹² En alusión a Bartolomé Pérez Casas quien en aquellos ensayos dirigió la Orquesta Filarmónica.

¹³ Salvador Bacarisse, citado en Rafael Delgado. “El arte y sus intérpretes. Vida y obra de Salvador Bacarisse, compositor de música hispanoamericana.” *El Universal* [Caracas], 8-X-1959.

¹⁴ [Anónimo], “Nuestros colaboradores.” *Ondas*, 25-II-1926, p. 19 (con una fotografía de Bacarisse).

¹⁵ Por ejemplo con Ramón Gómez de al Serna o Manuel Abril.

¹⁶ Estrenado el 25-XII-1926 con la Orquesta Lassalle.

mayor parte de los oyentes con reserva¹⁷, despertó el interés de los conocedores de la vanguardia musical de la época¹⁸. Este segundo arranque de Bacarisse como compositor fue definitivo, ya que hasta su muerte ningún suceso, por lo fatal que sea, lograría apartarle de la música. Una vez reiniciada su carrera, compuso una serie de obras nuevas¹⁹ que en seguida se dieron a conocer tanto en conciertos públicos como a través de la radio y que en ningún caso dejaron indiferente a la crítica musical, dividiéndola, por lo general, en dos grupos opuestos de partidarios y adversarios.

Hasta el comienzo de la Guerra Civil, la vida musical de Madrid es inconcebible sin el nombre de Bacarisse, lo que en gran medida tiene su causa en la inestimable labor que durante diez años desempeñaba como director artístico en Unión Radio²⁰, en lo cual puso "en la formación de los programas toda su cultura musical y literaria para que el interés de la radiodifusión se mantenga en el nivel que corresponde a toda obra que tiende a elevar la sensibilidad artística de un pueblo"²¹. Uno de sus mayores preocupaciones era la propagación de la música española, en lo cual atendió con especial esmero la producción contemporánea a la vez que abogó por la introducción en España de aquella música occidental que en los conciertos públicos apenas fue programada a raíz de su difícil accesibilidad²²:

"La dirección artística de Unión Radio, que está en las manos expertas de Salvador Bacarisse, convierte, cada día más, la popular E.A.J.-7 en instrumento de propulsión y divulgación del arte divino entre los millares de criaturas que forman lo que llamaremos el auditorio desconocido. Audiciones de obras nuevas, conferencias –tipo vulgarización, que son las necesarias y suficientes– con ilustraciones y, por fin,

¹⁷ Angel María Castell, "Los conciertos de la Orquesta Lassalle." *ABC*, 26-XII-1926.

¹⁸ Adolfo Salazar, "La vida musical. 'Heraldos' de S. Bacarisse." *El Sol*, 26-XII-1926.

¹⁹ Hasta 1930 compuso los Opus 4a/b; WoO 3; Opus 5a/b; Opus 6a-c; Opus 7a-d; Opus 8a-d; Opus 9a-d; Opus 10a; Opus 11(I)a-c; Opus 12.

²⁰ Sobre las actividades de Unión Radio informa la revista *Ondas*, órgano de prensa de la emisora.

²¹ [Anónimo], "Labor de un año." *Ondas*, 20-VI-1926, p. 7.

²² Sirve de ejemplo *Le sacre de printemps* de Igor Strawinsky (estrenado 1913 en París) que en Madrid pudo escucharse por vez primera a través de la radio en 1930, dos años antes del primer concierto público. (Juan Del Brezo, "Información musical." *La Voz*, 18-III-1930.)

conciertos orquestales o de cámara. Señalemos con elogio esta faceta del trabajo de nuestra emisora, muy superior en calidad, sin duda alguna, a todas las demás que integran la personalidad radiofónica de Unión Radio"²³.

A la iniciativa de Bacarisse es debida también la primera actuación colectiva de seis compositores jóvenes, pertenecientes a la generación posterior de Falla, que hasta entonces sólo habían intervenido por separados en la vida musical madrileña. Se trata, además del propio Bacarisse, de Julián Bautista, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter y Juan José Mantecón, que con motivo de su primer concierto radiofónico común, transmitido el cuatro de junio de 1930²⁴, fueron presentados por Mantecón²⁵ como un "grupo" de amigos cuya intención era la mutua inspiración:

"No se trata de un grupo como aquél u otro, una masonería en la que se persiga organizar una sociedad de resistencia, aunque ello fuera justificado, sino el deseo de poner en contacto, y aun en conflicto, sus propias obras, para que una noble emulación, un mutuo impulso y aprecio les anime a seguir la labor emprendida, impulso y sollicitación que, al no venir de fuera, era necesario y fatal, por la propia vida y entusiasmo que surgiera de dentro del escenario recogido e íntimo de la camaradería y el esfuerzo mancomunado"²⁶.

El mismo mes, repitió ese grupo su programa durante un concierto público en el "Lyceum Club" de Madrid, del cual, sin embargo, el cronista de *Ritmo* salió asombrado por la ingenuidad de los músicos madrileños, cuyas técnicas, según su juicio, no resistían, por lo general, la comparación con los atrevimientos del grupo catalán:

"Pues si alguien fué a esta curiosa y simpática conferencia–concierto creyendo que iba a oír música extravagante, se llevó un solemne chasco. De este grupo –inferior por lo general en audacias a los catalanes Gerhard, Mompou, Blancafort y

²³ Víctor Espinós, "Los conciertos. La música en la radio." *La Época*, 6-XII-1930.

²⁴ La soprano Micaela Alonso y el pianista Enrique Aroca tocaron dos obras de cada uno de ellos.

²⁵ Juan José Mantecón era un conocido crítico musical que publicaba bajo el seudónimo Juan del Brezo en la prensa madrileña (preferentemente en *La Voz*).

²⁶ Juan del Brezo, "Un aspecto de la música española contemporánea." *Ondas*, 21-VI-1930, p.7.

al valenciano Rodrigo—, se destaca Bautista. [...] Atento Ritmo a las palpitaciones de la vida musical española, desea que conste — y en lugar preferente—, la simpatía con que ve el plausible propósito de estos jóvenes de talento de huir de todo lo que resume vulgaridad y chabacanería, contribuyendo a crear con sus obras —todo lo discutibles que se quiera— un ambiente artístico de cierta distinción, no obstante la evidente desorientación de alguno de ellos, que en su afán de querer 'hacer nuevo', incurrían en un candoroso infantilismo de una inocencia paradisíaca. Porque esto del vanguardismo y del futurismo, entre nosotros, no son otra cosa que palabras, cuando más, tenues reflejos²⁷.

Aceptando la invitación de Alberto Jiménez Fraud, a finales de 1930 el grupo de compositores jóvenes, ampliado a ocho con la participación de Ernesto Halffter y Rosita García Ascot, se presentó en la Residencia de Estudiantes, donde Pittaluga precisaba los aspectos que unen y separan la música de ellos a través de su conferencia introductoria²⁸, declarada por la musicología española de "manifiesto del grupo de los ocho"²⁹.

"El grupo no tiene más razón de existencia que la amistad diaria y la mutua estimación. Se trata de ocho amigos que, por casualidad, hacen música o (y esto es más curioso y más exacto), ocho músicos que, por casualidad, somos amigos. Claro que, en el fondo, hay un punto de partida común, idéntico en los ocho. Haber nacido [...] dentro del siglo XX. Partiendo de ahí, uno se expresará de un modo y otro de otro —afortunadamente, y ese es el valor de las personalidades. [...] Pero en toda la música que vais a oír no encontraréis sino eso, música joven, hecha, al parecer, sin esfuerzo, con alegría de aire libre, sin literatura, sin torturas estéticas, sin torturas pragmáticas"³⁰.

Si bien los criterios estilísticos de estos ocho músicos se distinguen a raíz de haber asimilado influencias dispares, existe en todos ellos una actitud estética común que radica en el desenfado:

²⁷ [Anónimo], "Editorial. Los llamados nuevos." *Ritmo* n° 16, 30-VI-1930, p. 1.

²⁸ Gustavo Pittaluga, "Música moderna' y jóvenes músicos españoles (I)." Conferencia leída en la Residencia de Estudiantes en Madrid en diciembre de 1930. Reproducida en *Ritmo* n° 27, XII-1930, pp. 5-7 (I), y n° 28, III-1931, pp. 2-3 (II).

²⁹ Emilio Casares Rodicio, "Música y músicos de la Generación del 27." *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Dir. E. Casares Rodicio. Ed. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición en Granada (1986), p. 30.

³⁰ Pittaluga, op. cit. (I), p. 6.

"Hacer música, éste es el único propósito y hacerla, sobre todo, antes que nada por gusto, por recreo, por diversión, por deporte. Y, para ello, utilizar los medios que se crean mejores: la estridencia o el almibar, o los dos juntos, si es preciso. Todos nosotros amamos la música, toda la música, sin más condiciones que una: que nos guste"³¹.

El concepto purista que se esconde detrás de su demanda de que la música ha de ser "pura, sin literatura, sin filosofía, sin 'golpes de destino', sin física, sin metafísica"³² pone de manifiesto la influencia de parte de los poetas de la misma edad, cuya orientación purista, no obstante, se fue acabando ya hacia finales de los años treinta con su inclinación por una poesía social y políticamente comprometida³³. En la articulación de sus propósitos, los músicos se sirvieron, a semejanza que anteriormente los poetas, de aquellos criterios que precisan las tendencias del "nuevo estilo", definido por José Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte*³⁴ que, según es sabido, hizo época. La irrupción en 1930 en la vida musical de Madrid de estos ocho músicos que, al igual que los poetas de la llamada Generación del 27, estaban unidos sobre todo a través de la amistad pero también de un "concepto" común, fue celebrada de "nochebuena de la música española, una nueva natividad en que se renuevan todos los símbolos de la música, fieles, por más que no quieran, a la primera zampoña"³⁵, por un entusiasmado Ramón Gómez de la Serna, siempre sensible hacia las nuevas corrientes en el arte:

"Tenía que suceder, necesitaban hacerse partícipes del nuevo encargo, y ya en todos los programas tendrán que aparecer sus nombres para justificar la legitimidad del tiempo, que sin ello sería tiempo pocho y baldío. ¡Ya tenemos hermanos declarados en el otro arte!"³⁶.

³¹ *Ibid.*, pp. 6 s.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ José Luis Cano, "La Generación del 1927. Die 27er Generation." *Poetas españoles. Spanische Dichter. Die Generation von 1927*. Introducción y retratos de los poetas por J. L. Cano, editado y traducido por Erna Brandenberger. München: DTV, 1980, pp. 10 s.

³⁴ José Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte (1925)." *Obras completas*, vol. 3 (1917-1928). Madrid: Revista de Occidente, 1957 (4ª edición), pp. 353-386.

³⁵ Ramón Gómez de la Serna, *El Sol*, 7-XII-1930. Reproducido en José Bergamín, *Don Lindo de Almería (1926)*. Edición y Prólogo a cargo de Nigel Dennis. Valencia: Pre-Texto, 1988, p. 47.

³⁶ *Ibid.*, p. 46.

Un acontecimiento musical que llamó la atención de los entendidos en la escena vanguardista, constituyó el primer concierto público ofrecido por Unión Radio el cinco de diciembre de 1930 con música española del siglo XX, en el cual, interpretadas por la Orquesta Sinfónica bajo la batuta de Ernesto Halffter, se presentaron (además de una obra de Falla) exclusivamente composiciones de los miembros del llamado "Grupo de los Ocho"³⁷, estrenándose en esta ocasión tres fragmentos de la nueva versión como suite de orquesta de *La tragedia de doña Ajada* (op. 7b) de Bacarisse que en su concepción escénica había causado dos años atrás un sonado escándalo³⁸. El año 1930, más bien infecundo en lo que a la producción musical en general se refiere, significa el asentamiento definitivo de Bacarisse quien logró consolidarse en la vida musical de Madrid junto a otros dos músicos pertenecientes al Grupo de los Ocho, R. Halffter y Pittaluga:

"La única partida positiva que puedo consignar en este balance, es la preponderancia y la estimación cada vez más firme de los músicos jóvenes, que en este año pasado, juntos o individualmente, han conseguido victorias muy halagadoras. Dos de ellos sobre todo, que apenas eran conocidos en grupos amistosos, han salido al público con una suerte feliz, destacando del anónimo sus cualidades afirmativas de músicos y de jóvenes que se abren su camino y que han de seguirle con éxito. Me refiero a Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga. [...] Apunto también el suceso adverso de 'La tragedia de doña Ajada', de Bacarisse, estrenada con aditamentos literarios y plásticos. [...] Entonces no pude oírla. He oído una parte de ella, últimamente, en el concierto dirigido por Halffter, y me pareció la obra tal vez más lograda de Bacarisse, en la cual los propósitos se realizan plenamente y bellamente"³⁹.

El alto prestigio que merced a su gestión inteligente gozaba Bacarisse en la calidad de director artístico de Unión Radio, le abrió las puertas a otros cargos públicos relacionados con la música, sobre todo a partir de 1931, cuando con la proclamación de la Segunda República se brindó la oportunidad de

reorganizar por completo el panorama de la música española. Se puede observar que la importancia de estos cargos, inicialmente más bien honoríficos en la función como vocal de la Junta Nacional de la Música y Teatro Lírico (1931-1934)⁴⁰ y posteriormente de la Junta Organizadora de la Enseñanza Musical (1936-1937)⁴¹ —por cierto, ambas poco afortunadas en sus gestiones⁴²—, iba en aumento en plena Guerra Civil, cuando Bacarisse fue designado para ocupar la vicepresidencia del nuevo Consejo Central de Música (1937-1938)⁴³ la cual compaginaría con la dirección del Teatro del Liceo de Barcelona (1938/1939) que le fue confiado nueve meses más tarde por la Presidencia del Consejo de Ministros⁴⁴. Con la fundación de los diarios republicanos *Crisol*⁴⁵ y *Luz*⁴⁶ por el director general de Unión Radio, Nicolás María Urgoiti, Bacarisse, al igual que otros músicos de su generación que siguieron el ejemplo de los compositores Adolfo Salazar y Joaquín Turina, también probó suerte en el campo literario, al redactar reseñas y crónicas sobre los acontecimientos musicales de Madrid, los que forman los testimonios más importantes que del pensamiento musical de Bacarisse de esta época se conservan⁴⁷. A estas actividades, desarrolladas hasta el cierre de Unión Radio en 1936 simultáneamente a su empleo fijo, hay que sumar su presencia en diversos tribunales de concursos de música⁴⁸ además de su actuación esporádica como director de orquesta con el

⁴⁰ Aviso de la formación de la Junta Nacional de la Música y Teatro Lírico, expedido por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en Madrid el 10-XII-1931.

⁴¹ *Gaceta de la República*, 1-XI-1936, reproducida en *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*, p. 262.

⁴² Véase Heine. *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Sils*, pp. 56 ss.

⁴³ Aviso del nombramiento como Vicepresidente del Consejo Central de Música, expedido por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en Valencia el 24-X-1937.

⁴⁴ Aviso del nombramiento como "Director de la próxima temporada oficial de arte lírico 1938-1939", expedido por la Presidencia del Consejo de Ministros en Barcelona el 30-VII-1938.

⁴⁵ *Crisol* fue fundado el 4-IV-1931 y acabó con el número 202 el 6-I-1932.

⁴⁶ *Luz* sustituyó *Crisol* a partir del 7-I-1932 y dejó de existir el 30-IX-1934.

⁴⁷ De Bacarisse se publicó medio centenar de artículos (*Crisol*: junio/julio de 1931; *Luz*: marzo de 1932 hasta julio de 1934).

⁴⁸ [Anónimo], "Nuestros concursos." *Ondas*, 10-IX-1932, p. 24; Salazar, "Los concursos de Unión Radio.- Solistas." *El Sol*, 4-V-1934.

³⁷ [Anónimo], "(Anuncio de la programación)." *Ondas*, 29-XI-1930, p. 22.

³⁸ Casal Chapt, op. cit., p. 28.

³⁹ César M. Arconda, "La música en 1930." *La Gaceta Literaria*, 1-I-1931, p. 8.

conjunto de Unión Radio. A pesar de todos estos compromisos, Bacarisse no descuidaba su propia creación musical. Su catálogo de obras de aquellos años ofrece entre 1932 y 1934 sus obras más trascendentales desde el punto de vista estilístico, destacando la ópera *Charlot*, op. 15 (1932), y los *Tres movimientos concertantes*, op. 18 (1934). Los esfuerzos de Bacarisse fueron recompensados de nuevo, además de la inmediata representación de sus composiciones más recientes⁴⁹, por el doble otorgamiento, en 1931 y 1934, del correspondiente Premio Nacional de Música, en lo cual, desde el punto de vista actual, causa extrañeza el hecho de que a los concursos estatales, convocados en primer lugar con el fin de promover a los artistas aún desconocidos, se presentasen también aquellos compositores que, como Del Campo (que en 1931 recibió el segundo premio) o Bacarisse, no sólo gozaron ya de una excelente reputación artística, sino además estuvieron al servicio de las mismas instituciones gubernamentales que concedían los premios.

Al estallar la Guerra Civil, Bacarisse fue plenamente integrado en la vida musical española, formando parte de un círculo minoritario que se responsabilizaba de todos los asuntos relacionados con la música, en lo cual ocupaba un puesto clave debido a su función directiva en el medio de comunicación más poderoso de la época que le servía de herramienta para ejercer su influencia. Este aparato propagandístico, utilizado durante una década ante todo con fines culturales, en 1936 se convirtió, junto a la prensa republicana, en el principal instrumento político del gobierno legal, estrenado por Dolores Ibárruri, "La pasionaria", el día del golpe de estado al aprovechar los micrófonos de Unión Radio para movilizar a la población por luchar contra el fascismo en la defensa de la democracia⁵⁰.

La actitud de Bacarisse hacia la amenaza fascista no se diferencia de la de otros intelectuales vinculados

al régimen republicano que inicialmente reaccionaron con medios artísticos, y su *Canto a la marina* (WoO 5) sobre un texto de Luis de Tapia, interpretado por los Coros "Altavoz del Frente", pronto contó entre las canciones de guerra más populares⁵¹ que se emitieron diariamente por la radio. Pero la oposición de algunos músicos contra el fascismo no se limitaba sólo a recursos puramente musicales, según revela la revista republicana *El Mono Azul*, al informar en su primer número sobre una espectacular acción, en la cual, a iniciativa de la Sección de Música de la Alianza Antifascista para la Defensa de la Cultura, a la que también perteneció el compositor⁵², fue sustraído del Conservatorio de Madrid el personal acusado de haber colaborado con los sublevados:

"Conocida la actuación política de numerosos miembros del Conservatorio de Madrid, contraria al régimen, la Sección de Música presentó al Ministerio un informe razonado de la actuación de estos profesores para que de acuerdo con el decreto de la Presidencia que así lo determinaba, fueron separados de sus cargos y dejasen de percibir haber alguno del Estado. Por iniciativa de esta Sección, atendida la urgencia del caso, fueron denunciados los miembros del Conservatorio y otros músicos ajenos a él de los que se tenía noticia de su relación con el golpe militar. Fueron practicados registros en sus domicilios y en el local del Conservatorio, siendo detenidos algunos de estos individuos"⁵³.

La politización de la música, que tuvo como consecuencia la división de los músicos en dos grupos irreconciliables, es uno de los rasgos más significativos de la vida musical española de estos años, mantenida y aun impulsada en plena Guerra Civil de parte del gobierno republicano, en lo cual el Consejo Central de Música con Bacarisse de vicepresidente realizaba una labor formidable, especialmente en lo referente a la edición musical de partituras contemporáneas, de la cual también se benefició el compositor⁵⁴, y a la fundación de la Orquesta Nacional, exigida inútilmente durante décadas por los instrumentistas españoles,

⁴⁹ Salvo la ópera *Charlot*, op. 15, que no llegó a presentarse. (Véase anotación 172 y Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Sils*, pp. 61-64 y 200-223.

⁵⁰ Manuel Rubio Cabeza, "Madrid, alzamiento en." *Diccionario de la Guerra Civil Española*, vol. 2. Barcelona: Editorial Plantea, 1973, pp. 478-484.

⁵¹ *Colección de canciones de la lucha*. Valencia, 1939. Edición facsimil Madrid: Ediciones Pacific, 1980, pp. 29-30. Anotaciones del editor.

⁵² [Anónimo], "Sección de Música." *El Mono Azul* n° 8, 15-X-1936.

⁵³ [Anónimo], "Sección de Música." *El Mono Azul* n° 1, 27-VIII-1936.

⁵⁴ De Bacarisse se editaron en esta ocasión siete partituras, todas en 1938: Opus 7c; Opus 7d; Opus 8d; Opus 18; Opus 20(II)a; Opus 22 (II); Opus 23a.

que por fin se estrenó en marzo de 1938 con una composición de Bacarisse⁵⁵.

Estas actividades frenéticas, fomentadas por el gobierno, contrastan considerablemente con la realidad política, que, al estrecharse el cerco del bando nacionalista, no dejó lugar a dudas sobre el resultado final de la guerra. El ejemplo de Bacarisse, no obstante, demuestra que algunos mantenían la irracional esperanza de poder reanudar pronto su vida habitual, puesto que a pesar de haberse visto obligado de alejarse progresivamente de Madrid, desplazándose en junio de 1937 a Valencia y pocos meses más tarde a Barcelona, siguió pagando el alquiler de su piso madrileño hasta el mes de marzo de 1939 cuando ya se encontraba en suelo francés⁵⁶.

No se conservan declaraciones algunas de Bacarisse sobre los motivos de su huida de España, emprendida con su familia a finales de febrero de 1939, cuando en una noche glacial atravesó a pie los Pirineos, cargado de unas maletas de las que tenía que deshacerse ante la imposibilidad de continuar el viaje, por lo cual sólo se salvaron algunas partituras y documentos personales⁵⁷.

En principio, la vinculación de Bacarisse al régimen republicano, hecha pública por vez primera pocos días tras proclamarse la Segunda República con el asentimiento del nuevo gobierno de parte de algunos miembros del Grupo de los Ocho⁵⁸ y estrechándose hasta los últimos días de la guerra a través de su colaboración en fines comunes, apenas se diferencia de la de otros músicos españoles que, en cambio, bajo la dictadura franquista permanecieron en el país (como Joaquín Turina) o retornaron a España tras una ausencia más o menos prolongada

(como Oscar Esplá, Fernando Remacha o Ernesto Halffter). No obstante, las actividades de Bacarisse dentro de las instituciones públicas que inicialmente tenían un cometido exclusivamente cultural, se fueron politizando progresivamente durante la Guerra Civil en defensa de la libertad de expresión y, en particular, de las artes, amanezada una vez más en la historia de España tras el alzamiento de los nacionalistas.

A las muestras de protesta contra el fascismo, dadas ante todo en los primeros meses después del golpe de Estado, se suma la firma de Bacarisse en el "Manifiesto de los Intelectuales Antifascistas" del 20 de noviembre de 1936⁵⁹, que, al expresar de forma tan rotunda su rechazo a la violencia desatada por la derecha, supuso una amenaza de represalias infalible, categóricamente puesta en práctica tres meses antes con el fusilamiento de García Lorca. El conocimiento de este escrito y de sus firmantes, que con el anuncio "enardecido y colérico" de su "triumfo decisivo y final"⁶⁰ se habían declarado públicamente enemigos del bando adversario, debe considerarse la principal razón por la que, en vista de la victoria inminente de los nacionalistas, Bacarisse tomara la decisión de abandonar su patria, lo cual significaba la pérdida súbita de su hogar y de todas sus pertenencias materiales además de provocar la desintegración definitiva de su familia⁶¹.

Pasarían largos años hasta que Bacarisse lograra restablecerse y rehacer paulatinamente su vida en el extranjero, aunque existen indicios que dejan entrever de que psicológicamente no superaba jamás la separación física de su país natal. Una seña exterior inequívoca de ello es su forma de vida, que en Madrid estuvo señalada en los tiempos de esplendor por el menudo cambio de domicilio que refleja un espíritu inquieto y lleno de ilusión, muy en contraste a la

⁵⁵Se trata del *Primer concierto* para piano y orquesta, tocado por Leopoldo Querol y la Orquesta Nacional bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas. (Anónimo), "Vida musical. Barcelona. Orquesta Nacional de Conciertos." *Música* [Barcelona], n.º 4, abril de 1938, p. 51.)

⁵⁶Recibo n.º 1469 sobre pesetas 135 en concepto de alquiler para el piso en la Plaza de las Salesas número 11 (3.ª der.), expedido en Madrid el 6-III-1939.

⁵⁷Las circunstancias de esta huida han sido descritas por el hijo del compositor. (Salvador Bacarisse Cuadrado, "Prólogo" en Heine. *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March, 1990, pp. 5-6.)

⁵⁸"Intereses de la música española." *El Sol*, 7-V-1931, firmado por Bacarisse, Pittaluga, Remacha, R. Halffter, Bautista, Ascot y Mantecón (falta la firma de Ernesto Halffter).

⁵⁹Otro músico firmante del manifiesto fue Rodolfo Halffter que emigró a México de donde tampoco regresaría mientras duraba la dictadura franquista.

⁶⁰Rubio Cabeza, "Intelectuales Antifascistas, Manifiesto de los." *Diccionario de la Guerra Civil Española*, vol. 2, p. 435.

⁶¹Su único hijo vivía en los primeros años separado de sus padres con otros familiares, para embarcar, tras una breve estancia en España, en 1942 con rumbo hacia Inglaterra ante la amenaza de reclusión por parte de los alemanes ocupadores.

resignación con que puede interpretarse el hecho de que en París se refugiase por el espacio de dos décadas en el mismo apartamento que había encontrado en mayo de 1941⁶² tras habitar transitoriamente durante más de dos años en diferentes casas de huéspedes.

La penosa situación económica, que en los primeros años de su estancia en París fue una fuente constante de preocupación, por fin se resolvió en octubre de 1945 con su entrada en la sección española de la Radiodiffusion Télévision Française (RTF), que, fundada en 1939 y cerrada durante la ocupación alemana, tras su reapertura serviría de albergue para los refugiados intelectuales del bando republicano, muchos de ellos antiguos amigos y compañeros de Bacarisse de Madrid. Es esta una curiosa concordancia con su existencia anterior que en el exilio de nuevo encontrase trabajo estable en una emisora de radio, el cual desempeñaría hasta su muerte en 1963, aunque la posición de su nuevo empleo como asistente artístico al comprender todo tipo de trabajos redaccionales fue mucho inferior a su anterior cargo en Unión Radio, previsto de un alto grado de responsabilidad e independencia. Pero a pesar de sentirse frustrado en alguna ocasión, sobre todo ante la reiterada negativa de parte de la dirección de la RTF de ascenderle a la categoría de periodista (profesión con la que solía identificarse)⁶³, que le fue concedido con un retraso de 17 años sólo unos meses antes de morir⁶⁴, pudo considerarse dichoso, en comparación con otros exiliados en Francia, por estar integrado, en una época tan transcendental para Europa, en este medio de comunicación que le permitía mantener a diario el contacto con sus raíces y luchar desde el extranjero por la supervivencia de su cultura. Con el recibimiento de los intelectuales españoles, representantes, por lo general, de todos los sectores artísticos, la sección española de la RTF se fue convirtiendo pronto en

un importante núcleo de la resistencia española, la que contó con el apoyo incondicional de su director, el hispanista André Camp⁶⁵, ferviente defensor de la cultura hispánica⁶⁶ y responsable del histórico espacio radiofónico "Aquí París – Ici Paris", integrado por toda clase de programas informativos y culturales, de los cuales destacan los realizados en lenguas regionales, prohibidos bajo el régimen franquista en España donde fueron escuchados clandestinamente.⁶⁷

Para Bacarisse, su nuevo cargo, que supuso su definitiva integración social en París, era vital, no solamente por cubrir sus necesidades económicas, sino especialmente por facilitarle el trato con otros intelectuales españoles igualmente afectados por la situación política de España. Estos contactos –cuya referencia colectiva fue el compromiso con la República que, radicado en la ideología socialista, perduró en el exilio⁶⁸– se intensificaron más allá de la radio en el domicilio de Bacarisse, que, transformándose durante muchos años todos los sábados en centro de reunión, "era un hogar para jóvenes compositores que necesitaban el consejo, para amigos que buscaban unas horas de solaz y amistad"⁶⁹. La mayor parte de la producción francesa de Bacarisse debe su existencia a estas relaciones amistosas, según confirman las numerosas dedicatorias⁷⁰ dirigidas sobre todo a la "nueva generación de artistas" cuyas "muestras de simpatía", le sirvieron de consuelo⁷¹. Es esa una particularidad de la actitud creativa de Bacarisse, apreciable ya en su época madrileña, que antes de obedecer a una fuerza

⁶² Contrato de arrendamiento ("Engagement de Location") n° 3773365 para un piso de entreplanta sito en la Rue Cassette n° 7, expedido en París el 16-V-1941.

⁶³ El pasaporte francés de Bacarisse, expedido en París el 24-VIII-1954, indica "Journaliste" como profesión.

⁶⁴ El nivel de "Journaliste" le fue concedido de forma retroactiva el 1-VII-1962, un año antes de su muerte (carta del Directeur des Relations Extérieures del 28-XII-1962).

⁶⁵ André Camp (*1902) entró en 1950 como periodista en la sección española de la RTF y fue nombrado director de la misma en 1958.

⁶⁶ Fue fundador de la asociación cultural IBERAL que se propuso la difusión en Francia del arte español, en especial del arte dramático, por lo cual se traducieron y estrenaron obras teatrales de autores españoles.

⁶⁷ Era esa la razón porque Franco protestara en 1968 al respecto, acusando al Gobierno francés que se vio obligado a sustituir a Camp en su cargo (relato personal de André Camp en París el 9-X-1990).

⁶⁸ Véase Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez* [1977]. Barcelona: Editorial Planeta, S. A., 1995.

⁶⁹ Fragmento del necrólogo difundido el 7-VIII-1963 por la sección española de la RTF.

⁷⁰ Véase Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March, 1990.

⁷¹ Bacarisse, entrevistado por Julián Antonio Ramírez en "Coloquios con Salvador Bacarisse (IV)," RTF, grabado el 26-II-1959, emitido el 31-III-1959. (Todas las entrevistas mencionadas a continuación se conservan en la Fundación Juan March, Madrid.)

interior se motivase esencialmente a través de su alrededor, lo cual reconocía el propio compositor en 1962 con motivo del estreno del *Capricho concertante* para dos arpas y orquesta, op. 126:

"Yo, que soy un hombre que aprovecha las ocasiones en cuanto que se presentan, [...] puesto que [...] la música es una profesión un poco absurda, pues en cuanto que, efectivamente, se me dice un concierto para dos arpas, un cuarteto para trombones⁷², lo que sea, yo, que estoy deseando escribir música, porque no vivo más que para eso, pues, me precipité sobre la ocasión y escribí este concierto"⁷³.

Esta actitud hace comprender por qué razón en el exilio prevalece aquella música que cuenta con la participación de solistas, perteneciente tanto a los géneros puramente instrumentales como vocales. En consecuencia, no es aventurada la conclusión que a semejanza de su época madrileña Bacarisse compuso en París principalmente obras cuyo estreno estuvo a priori asegurado o al menos dentro de lo posible, según es el caso de los concursos nacionales e internacionales⁷⁴. Tanto los programas de mano como las grabaciones conservados de la época francesa ponen de manifiesto que se ha estrenada la mayoría de las composiciones del exilio, las que además de emitirse a través de la RTF entraron en las salas de concierto de todo el mundo. A este respecto, los años de mayor difusión de la música de Bacarisse en su época francesa fueron los cincuenta, disminuyendo el número de obras divulgadas en los años sesenta tras la muerte del compositor, cuando los habituales intérpretes (Narciso Yepes, Nicanor Zabaleta, Leopoldo Querol, Roger Machado) modificaron sucesivamente su repertorio que a partir de los años setenta apenas exhibe el nombre de Bacarisse.

Si bien en España podían escucharse algunas de sus nuevas creaciones ya en los años cuarenta a través de las emisiones de la radio francesa⁷⁵, tardaría toda-

vía hasta finales de 1951 hasta que sus obras regresaron a las salas de concierto españolas merced al empeño de la joven generación de intérpretes, en su mayoría vinculados a Bacarisse por la amistad, que incluyeron diferentes obras en su repertorio solista⁷⁶. La larga serie de ejecuciones fue iniciada, al parecer, por la violinista Josefina Salvador que, acompañada por Daniel de Nueda, estrenó el nueve de noviembre de 1951 en Gandía el *Adagio* para violín y piano, op. 59a (1950), que, según revelan los programas de mano de esta época, se fue convirtiendo en la pieza de Bacarisse que más se interpretaba en los años cincuenta. También Leopoldo Querol, que en 1938 había tocado el último concierto público de Bacarisse en suelo español, incluía obras de éste en su programación pianística, encariñándose especialmente con los *24 preludios* para piano, op. 34 (1941)⁷⁷, que ejecutaba a principios de 1953 en Almería, Palma de Mallorca, Barcelona y Tarragona. Probablemente a iniciativa del director de orquesta César de Mendoza Lassalle, que en diferentes ocasiones mostraba su interés en la música de Bacarisse, volvió a representarse en 1954 una obra sinfónica de éste al acompañar la Orquesta Filarmónica de Barcelona a Roger Machado que interpretó el *Tercer concierto* para piano y orquesta, op. 74 (1952)⁷⁸. A pesar de que también en la Capital se diera a conocer ante un círculo reducido de oyentes alguna obra pianística de Bacarisse ya en los años 1952 y 1953, no obstante, se hizo notar todavía en 1955 el resentimiento del régimen franquista hacia el compositor, documentado a través de una carta de Esplá que examina las razones de la intervención del Gobierno en un asunto puramente artístico, al eliminarse, probablemente inducido por terceros, sin explicación alguna

⁷² Se refiere a la *Suite-Improvisé pour quatre trombones*, op. 95 (1954).

⁷³ Bacarisse, entrevistado por Narcís Bonet en la RTF el 22-V-1962.

⁷⁴ Por ejemplo la ópera *Le trésor de Boabdil*, op. 108 (1958), fue compuesta con motivo de un concurso televisivo.

⁷⁵ Fernando Remacha da testimonio de una de estas transmisiones recibida por él en 1952. (Véase Heine, "Remacha, su despedida de la música," pp. 242 s.)

⁷⁶ Hay que mencionar, además de Josefina Salvador, Leopoldo Querol y Roger Machado, a las pianistas Elena Romero y Pilar Bayona y a la mezzosoprano María Eva Zabalza que difundieron la música de Bacarisse en toda España.

⁷⁷ La obra está dedicada a Oscar Esplá. Testimonio de los preparativos de este concierto y de la posterior edición (Unión Musical Española, 1953) son varias cartas de Querol a Bacarisse (4-VIII-1952, 31-VIII-1952, 16-X-1952).

⁷⁸ Estrenado el 27-II-1954. La obra está dedicada a Roger Machado.

el Opus 18 del programa de un concierto previsto para el cuatro de febrero⁷⁹ con la Orquesta Nacional:

"Me acabo de enterar de lo ocurrido con sus 'Movimientos Concertantes'. Se empezaron a ensayar y, por orden del Ministerio, se retiraron del programa. Es decir, no tanto orden, naturalmente, pero alguien sacó a relucir un artículo de V. publicado en 1952, no sé en donde, cuyos términos que no conozco, hacían imposible la ejecución, según dicen. Yo me figuro que el delator no puede ser más que alguien que no ve con buenos ojos que se toquen obras que hagan sombra a las suyas"⁸⁰.

Aun cuando se desconocen los verdaderos motivos de esta negación, que no pueden verificarse por falta de la fuente del presunto escrito de Bacarisse aludido por Esplá, lo cierto es que el compositor siguió defendiendo, en oposición de los propósitos fascistas, su ideal de una sociedad unitaria integrada por "hombres nuevos, cantando", según dice el texto de la *Canción 37*⁸¹ de Rafael Alberti, puesta en música por Bacarisse pocos meses antes de morir⁸². Dejando de lado sus muestras de apoyo al partido comunista⁸³, su pensamiento, exteriorizado en numerosas ocasiones, evidencia que antes que nada se sentía músico, cuyo menester era, en sintonía con lo declarado en el Manifiesto Antifascista, estar "al servicio del hombre, de lo más alto y noble del hombre, por encima de los partidos y de la propaganda interesada"⁸⁴. Desde aquí se entiende su fervoroso afán, fomentado en el exilio, de escribir música asequible para la gran masa de oyentes que no sea reservada exclusivamente a unos pocos entendidos, lo cual refleja su enorme capacidad humana que se fue perfilando con el paso de los años a consecuencia de las experiencias vividas como desterrado en el extranjero, las que parecen haber mitigado su carácter.

⁷⁹ Telegrama de De los Heros del 18-I-1955 a Bacarisse para pedirle el material de las particellas.

⁸⁰ Oscar Esplá, carta del 16-II-1955 a Bacarisse.

⁸¹ Perteneciente a la colección *Baladas y canciones del Paraná* (Buenos Aires 1954).

⁸² Es la última composición acabada de Bacarisse y numerada por él con el Opus 133.

⁸³ Jorge Semprún mencionó a Bacarisse en su autobiografía con motivo de una reunión de un grupo de intelectuales comunistas que tuvo lugar en París en 1947. (Semprún, op. cit., pp. 15 s.)

⁸⁴ "Manifiesto de los Intelectuales Antifascista [1936]", citado en Rubio Cabeza, op. cit., p. 435.

Bacarisse que a la hora de componer no se considerase "misionero"⁸⁵, colaboró en dos ocasiones con unos ardientes luchadores contra el fascismo, Rafael Alberti y José Bergamín, expatriados como él y participantes ocasionales en sus reuniones sabatinas, en proyectos que tienen un inequívoco mensaje político comprensible en ambos casos de llamamiento a la paz. No existen indicios que corroboran una participación de Bacarisse en la redacción del texto de la *Cantata por la paz y la alegría de los pueblos* de Alberti, que ya en 1940 había sido leído por su autor en Sheffield con ocasión del "Congreso de la Paz"⁸⁶. Quizás a iniciativa del escritor añadió Bacarisse diez años más tarde la música que, sin embargo, no está vinculada al contenido literario, puesto que se trata de una curiosa adaptación para recitadores, solistas, coros y orquesta del temprano Opus 7, *La tragedia de doña Ajada*, originalmente basado en un cuento infantil al que se debe el insólito matiz burlesco de aquella obra. Destaca el singular interés de Alberti en el estreno de la versión musical de su cantata (op. 58) que parece lleno de obstáculos, relacionados supuestamente con el texto palpitante, según se desprende de una carta que el poeta envió desde la Argentina a Bacarisse:

"Es fácil que vayamos por Europa, quizás muy pronto. Voy decidido a seguir el rastro de nuestra desdichada cantata y no cejar hasta que se estrene. Todo esto ha sido un poco vergonzoso. Si este viaje se realizara, tal vez apareciéramos en París"⁸⁷.

Efectivamente cumplió su promesa al llevarse la partitura en uno de sus viajes a los países comunistas del Este⁸⁸, estrenándose finalmente la cantata en lengua rusa en la antigua Unión Soviética⁸⁹.

La colaboración de Bacarisse con Bergamín, en cambio, fue mucho más estrecha, puesto que, inspira-

⁸⁵ Véase anotación 198.

⁸⁶ Rafael Alberti, *La arboleda perdida (Segunda parte)*. Memorias. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1987, p. 154.

⁸⁷ Alberti, carta del 21-X-1955 a Bacarisse.

⁸⁸ Alberti viajó en 1955 a Varsovia con motivo del centenario de la muerte del poeta polaco Adam Mirhievicz, de donde continuaba su viaje a la Unión Soviética, la cual visitaría de nuevo en 1957. No se sabe con exactitud cual de estos dos viajes aprovechaba para estrenar la cantata.

⁸⁹ Además de la partitura se conserva una grabación de dos fragmentos de este histórico estreno (Fundación Juan March, Madrid).

dos por el célebre director italiano de cine Roberto Rossellini, trabajaron juntos desde el primer instante en la realización de un nuevo drama musical, según confirman los apuntes de Bacarisse en su calendario de taco de 1955⁹⁰. El compromiso de Rossellini de estrenar la obra en noviembre de 1956 en Napolés y de incluirla en el repertorio dramático de su compañía de teatro para la siguiente gira latinoamericana⁹¹, fue ligada a la condición de que la protagonista femenina tuviera un papel hablado, a semejanza del oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* (estrenado en Basilea en 1938), que pudiera interpretar su esposa, la actriz Ingrid Bergman, que entonces cosechó gran éxito con esta obra de Arthur Honegger.

La idea de centrar el argumento de la ópera en una heroína del clásico antiguo procede de Bacarisse, según recuerda Bergamín que escribió el libreto en una adaptación del drama "Antígona" de Sófocles:

"Y llegamos [Bacarisse y yo] hasta expresar este diálogo en algo que nunca olvidaré [...] que es mi colaboración con él en una obra de teatro que él quería a su gusto exactamente, sobre un mito eterno, el de Antígona, y que fuimos así escribiendo juntos, el músico y el escritor, y que dio por resultado esta obra que también sigue en silencio, pero un silencio que es elocuente porque algún día se podría escuchar, y que se llama literariamente 'La sangre de Antígona'⁹².

No obstante, el contenido del drama que arranca de la riña mortal entre dos hermanos, les sirvió a ambos artistas de metáfora para aludir a la difícil situación política de su país natal, dividido ideológicamente en "la España Republicana y la España Oficial"⁹³, en lo cual la actitud de la protagonista indica el camino hacia la reconciliación, viable únicamente a través del diálogo:

⁹⁰ Bacarisse, calendario de taco. Entre el 8-I-1955 y el 31-III-1955 existen varios apuntes con respecto a diferentes reuniones con Rossellini, Bergman y Bergamín. Con Bergamín solo se entrevistó, según el calendario, los días 13 de enero, 19 y 25 de febrero y 18 de marzo de 1955.

⁹¹ Manuscrito de la RTF redactado por Julián Antonio Ramírez (24-I-1955).

⁹² José Bergamín, entrevista en la RTF dentro del programa "A propósito de Salvador Bacarisse" (emisión a partir del 12-XI-1964).

⁹³ Bacarisse, citado en Esperanza Pulido, "Con Salvador Bacarisse." *Car-net musical* [México], marzo 1963, p. 103.

"Es un símbolo demasiado fácil para nuestra Guerra Civil Española que no necesitaría evocarse en una manera especial, sino levemente, como alusión en la misma lucha o pelea con que las primeras escenas de 'Antígona' se producen. Es la evocación de los dos hermanos que en esta pelea han muerto los dos. Pero precisamente porque han muerto los dos podemos tener esperanza en que los dos resuciten. Pero los dos hermanos que pelean, los que pelean de verdad, no son los sepultureros que han aprovechado su muerte, ni mucho menos esos gusanos que se los quisieran comer vivos. De modo que en España el símbolo para nosotros de 'La sangre de Antígona', de Antígona que no quiere verter la sangre, es justamente ese símbolo de paz y de entendimiento que nace justamente de la posibilidad del diálogo entre esos hermanos españoles contradictorios"⁹⁴.

Lamentablemente, las ilusiones puestas por ambos artistas en este proyecto se desvanecieron al enterarse, cuando la composición de la música estuvo ya muy avanzada, de la separación del matrimonio Rossellini y Bergman⁹⁵, por lo cual la ópera no llegó a presentarse a pesar de que algunos fragmentos habían sido entregados ya tanto a Rossellini⁹⁶ como a Mendoza Lassalle⁹⁷, designado a dirigir el estreno⁹⁸.

Con la composición de la ópera *La sangre de Antígona* (op. 99a), realizada en sólo cinco meses entre el 18 de febrero y el 12 de julio del 1955⁹⁹, se inició una serie de obras escénicas ininterrumpida durante cinco años, las que ocupan un lugar importante en el Cœuvre de Bacarisse. Trabajando todavía en el Opus 99a, fue invitado por Radio Monte-Carlo a grabar la

⁹⁴ Bergamín, loc. cit.

⁹⁵ Bacarisse, entrevistado por Ramírez en "Coloquios con Salvador Bacarisse (VI)," RTF, grabado el 5-III-1959, emitido el 14-IV-1959.

⁹⁶ Bacarisse, calendario de taco, 19-III-1955 (entrega del primer acto).

⁹⁷ Bacarisse, calendario de taco, 22-V-1955 (entrega de la partitura del primer acto además del primer y segundo acto de la reducción para piano) y 21-VI-1955 (entrega del primer acto en transcripción). Además, según apunte del 12-VII-1955, había entregado a Mendoza de Lassalle una traducción "para Ingrid".

⁹⁸ El texto de Bergamín se publicó por vez primera en la revista *Primer Acto* n° 198, marzo-abril 1983, pp. 48-69. La música, no obstante, sigue inédita a pesar de que Bacarisse firmase con la editorial Salabert el contrato (apunte en el calendario de taco del 10-VI-1955), y de haberle entregado la partitura (apunte del 25-V-1955 y 20-VII-1955).

⁹⁹ Según apunte en la reducción para piano (autógrafo firmado).

nueva versión de su ópera *El estudiante de Salamanca* (op. 38b)¹⁰⁰, compuesta al comienzo de su estancia en París en 1944 con la colaboración de otro español refugiado en Francia, Ezequiel Enderiz, que se encargó del libreto.

El año 1958 significa el doble reconocimiento de Bacarisse como compositor fuera de España, al ser galardonado en la antigua Yugoslavia con el premio honorífico "Prix Jean Vigo" para la música de la película *Les femmes de Stremec* (op. 106)¹⁰¹, y, junto a André Camp y Francisco Puig Espert como libretistas, con el premio televisivo de la RTF "Prix Concours d'Opéras de Chambre" para la ópera de cámara *Le trésor de Boabdil* (op. 107), que además de englobar una importante remuneración en metálico¹⁰² previó la edición de la ópera ganadora y su escenificación en televisión la cual posteriormente competiría en un importante concurso internacional convocado para 1959 en Salzburgo¹⁰³. Sin embargo, la inicial alegría sobre esta evidente recompensa pública de sus esfuerzos de muchos años pronto se volvió en decepción a raíz del incomprensible comportamiento de los responsables de la RTF que en vez de la ópera distinguida estaban preparando en secreto la escenificación del segundo galardón, *La petite sirène* de Germaine Tailleferre (con libreto de Philippe Supault), cuyo estreno televisivo logró impedir Camp merced a su masiva protesta ante tal escándalo¹⁰⁴. No obstante, la desilusión causada por la falta de formalidad de parte de la RTF que tampoco cumplió los demás compromisos —entre ellos el de editar la partitura de la desdichada ópera a pesar de que el compositor había

firmado ya el respectivo contrato con Editions Française Musique¹⁰⁵— repercutió de forma duradera en el estado de ánimo de Bacarisse, a quien, naturalmente, no compensara la posterior grabación en cinta de la reducción para piano, emitida por la sección española de la radio francesa en agosto y septiembre de 1961¹⁰⁶.

Sus últimas satisfacciones vivía Bacarisse en diciembre de 1962, cuando la RTF, enmendando con ello sus anteriores injusticias, además de concederle por fin la categoría de periodista, reclamada durante tantos años¹⁰⁷, estrenó en una transmisión radiofónica con la orquesta de la estación dirigida por Tony Aubin la ópera *Font-aux-cabres* (op. 103), compuesta en 1956 con el libreto de Jean Camp¹⁰⁸, que como las demás óperas de Bacarisse no fue escenificada, aparte de haber sido preelegida en 1960 por el tribunal del "Grand Prix Musical de la Ville de Paris" para una probable presentación en público¹⁰⁹.

A pesar de la grave enfermedad que señalaba sus últimos años, Bacarisse se aferró a la vida siempre "cantando" a través de su música y lleno de proyectos, entre los cuales cuenta un espectáculo musical sobre la popular comedia *Tres sombreros de copa* de cuyo libreto comprometía encargarse el autor de esta obra teatral, Miguel Mihura¹¹⁰. Siempre amigo de sus amigos, Bacarisse tenía una capacidad excepcional para relacionarse con la gente, lo que a su vez beneficiaba su productividad, por lo cual no es exagerado afirmar que la mayor parte de su música resulta de estos contactos humanos que, especialmente en el exilio, eran

¹⁰⁰ Según contrato n° 16.853 del 21-IV-1955, firmado por el directeur général de la Société Radio Monte-Carlo, recibió Bacarisse para el estreno radiofónico del Opus 38b una remuneración de Francs 24.830. La grabación de la ópera, dirigida por Bacarisse, se realizó los días 10 y 11-V-1955 en los estudios de Radio Monte-Carlo para ser emitida el 1-I-1956. Además de numerosas fotografías de este suceso se conserva la grabación de la ópera (Fundación Juan March, Madrid). De la primera versión de esta obra escénica (op. 38a) se estrenó la reducción para piano por la RTF el 2-I-1952, poco después de haber fallecido su libretista Ezequiel Enderiz.

¹⁰¹ Bacarisse, carta del 2-II-1958 a Fernando Remacha, reproducida en *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*, p. 191.

¹⁰² Recibo n° 3660, expedido por la RTF en París el 15-XII-1958, sobre el pago de Francs 370.000 (Primer Premio para el Opus 107).

¹⁰³ Manuscrito de la RTF (sin fecha).

¹⁰⁴ Relatos personales de Salvador Bacarisse Cuadrado y André Camp.

¹⁰⁵ Bacarisse, calendario de taco del 11-XII-1958: "Signature Contrat édition 'Trésor de Boabdil' avec Editions Musicales de France".

¹⁰⁶ Se conserva la grabación que fue emitida en dos fragmentos los días 28-VIII y 4-IX-1961 en la RTF (Fundación Juan March, Madrid). Para más información véase Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*, pp. 237-239.

¹⁰⁷ Véase anotación 64.

¹⁰⁸ Se trata de una adaptación de la versión teatral del mismo nombre, realizada por Jean Camp (padre de André Camp) y Jean Cassou en 1938 que estriba en el drama *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

¹⁰⁹ Bacarisse, calendario de taco del 5-V-1960: apunte adicional "¡Viva!".

¹¹⁰ Existen varias cartas de Miguel Mihura y de César de Mendoza Lassalle quien fue, al parecer, el que propuso a Bacarisse para componer la música para la comedia (el epistolario comienza el 18-VI-1960 y termina el 5-X-1960). No obstante, el proyecto se truncó debido a problemas familiares del dramaturgo.

fundamentales para él. La inesperada muerte de Bacarisse a los 65 años, poco antes de jubilarse y durante sus últimas vacaciones, iniciadas en Suiza con la esperanza de recuperarse pero las que tenía que interrumpir ante el empeoramiento de su estado de salud, causó consternación entre las personas de su entorno que reaccionaron con numerosas señas de cariño y admiración, destacando ante todo sus compañeros de la sección española de la RTF, la que durante casi dos décadas supuso para él un pedazo de patria:

"Nos lastima su muerte porque aleja para siempre, implacable e injusta, al compañero, al compositor, al hombre. Al hombre, sí, sobre todo, porque Salvador Bacarisse, inteligente, de espíritu elegante, con sus ojos vivos y su sonrisa clara, su ironía honesta y su caminar pausado, ha sido un ejemplo. Así, un ejemplo: de tenacidad, de orgullo, de paciencia, de amor por su profesión, de afecto entrañable para cuantos le rodeaban, de integridad consigo mismo y de fidelidad a unas ideas que hiciera suyas largos años atrás"¹¹¹.

Los mismos compañeros de trabajo organizaron un año más tarde un homenaje que, en alusión al programa semanal sobre música española ("A propósito de música") dirigido durante mucho tiempo por el compositor, fue emitido bajo el título "A propósito de Salvador Bacarisse"¹¹² y en el cual tenían la palabra, además de su viuda y de su superior, algunos de los intérpretes habituales de su obra (Narciso Yepes, Roger Machado, Antonio Ruiz-Pipo, Teresa Llacuna, Fernando Slema, Josefina Salvador, Amparito Pèris) al igual que, junto al escritor francés Claude Aveline, los poetas españoles Bergamín y Alberti, aprovechando este último la ocasión para dedicarle a través del micrófono de la RTF aquella *Canción 37* que había sido el último Opus de Bacarisse:

"Me dicen al llegar a París: ha muerto Salvador Bacarisse. Qué pena. Otro más que vivirá su muerte en otra tierra. Cuántos ya. Cuántos sueños, cuánta música siento detenidos al escuchar esta noticia. Y cuánta bondad me añaden. La última música que escribió fue para mi 'Canción 37' del Rio

¹¹¹ Fragmento del necrólogo difundido el 7-VIII-1963 por la sección española de la RTF.

¹¹² Emitido por la RTF a partir del 12-XI-1964 en el espacio "Aquí París - Ici Paris". De la mayoría de las intervenciones se conservan las grabaciones (Fundación Juan March, Madrid).

*Paraná*¹¹³, 'Creemos el hombre nuevo, cantando, el hombre nuevo de España, cantando'.

Aún no lo he oído, pero me conmueve pensarlo y pensar que Bacarisse, que tantas veces completó mis versos con su música¹¹⁴, haya elegido esa canción y no otra. Una canción alegre de camino donde digo que el hombre nunca está solo si está cantando. Con esa decisión de cantar y hacer un hombre nuevo ha muerto un gran amigo mío, un español ejemplar. En otras ocasiones también nuestros nombres corrieron juntos. Yo escribí y él llenó de sonidos una hermosa cantata a la paz¹¹⁵. Con cuánta melancolía pienso en todo ello. Otro español más sin árbol y sin tierra, como si a los españoles nos estuvieran sembrando, sabe Dios por donde, y preparándonos para dar no sabemos qué fruto, en no podemos pensar qué región de la tierra y para qué. Por ahora morimos cantando. Salvador Bacarisse nos ha dejado un pequeño testamento en esta canción, en su canción, en mi canción [...].¹¹⁶ En todas las ediciones sucesivas de mis libros esta canción estará dedicada a Salvador Bacarisse¹¹⁷, muerto en París, gran músico de la España que se busca y que únicamente con hombres nuevos, cantando, podrá recobrar su destino"¹¹⁸.

Bergamín, a su vez, quien ya en 1957 le había dedicado a Bacarisse y a su esposa el poema *Volver*¹¹⁹, recordó los tiempos en que estaban creando juntos la óper *La sangre de Antígona*:

"Salvador Bacarisse fue un músico tradicionalmente revolucionario. Es decir, para quien lo más revolucionario en el arte de la música, como para mí es en literatura, es no perder nunca las fuentes originarias de esta tradición, no perder nunca las raíces. Por eso, aunque nos hayan querido desarraigar arrancándonos dolorosamente de España estas raíces, aunque se arranquen de la tierra no se arrancan del espíritu ni del corazón. Por eso era Bacarisse como quisiera serlo yo, y por eso no ha terminado aun nuestro diálogo, un español y un músico de verdad [...].

Yo espero que nuestro silencio es, yo diría, que si no expresivo, por lo menos análogo al silencio de España misma. Nosotros estamos en el caso de Antígona que representaría el

¹¹³ Véase anotación 81.

¹¹⁴ Además de la *Canción del hombre nuevo* (op. 133) y la *Cantata por la paz* (op. 58), puso Bacarisse música en *Tres nanas de Rafael Alberti* para canto y piano [op. 20(II)] y en *Le trèfle fleuri* para orquesta (op. 108).

¹¹⁵ Véase anotación 86.

¹¹⁶ A continuación, Alberti está recitando un fragmento de su poema.

¹¹⁷ Según se ha podido comprobar, no se ha cumplido esta promesa.

¹¹⁸ Alberti, entrevista en la RTF dentro del programa "A propósito de Salvador Bacarisse" (emisión a partir del 12-XI-1964).

¹¹⁹ ("Volver no es volver atrás..."). Poema mecanografiado en dos folios, con fecha y firma autógrafas: "Para Pilar y Salva, con un abrazo Pepe. París, 1957".

de tantos otros miles, diríamos mejor, millones de españoles condenados al silencio, y no solamente dentro de España sino también muchas veces fuera de ella. Este silencio nuestro, repito que es un silencio elocuente, porque en la medida en que se prolongue más llegará su hora, y habrá aumentado, como aumenta la oscuridad la luz, su resonancia, de manera que estas voces españolas que hoy no se pueden oír esta música de Bacarisse, otras poesías, y no precisamente las mías, otros poetas, los mismos poetas Antonio Machado, Miguel Unamuno, Rafael Alberti, que no se pueden escuchar [...].

El hecho de que Bacarisse fuera un gran músico universal, por su oficio y por su talento, por su inventiva como por su maestría, no quiere decir que no haya en esa música suya y en este arte, si lo escuchamos bien, un acento muy español¹²⁰.

A las numerosas necrologías, que tampoco en España tardarían en hacerse públicas¹²¹, hay que sumar otras muestras más de afecto de parte de dos amigos suyos, que expresaron sus sentimientos en versos, inspirándose en la personalidad del difunto compositor como tantas veces Bacarisse había basado su música en la poesía¹²². Analizando todos estos testimonios que ponen de manifiesto el enorme hueco dejado por aquel hombre que "iluminó con su sonrisa, con su palabra viva, con su honestidad, jornadas sin fin, sin poder vencer ese tiempo que no perdona ni disculpa"¹²³, no cabe ninguna duda de que "Salvador Bacarisse era un hombre profundamente humano, profundamente bueno"¹²⁴, por lo cual, al comparar su perfil humano con su pensamiento musical, parece

acertado el juicio de la cantante Amparito Peris¹²⁵, fiel amiga de Bacarisse y conocedora de su obra vocal, que "su filosofía hacia verdad que su música reflejara su personalidad"¹²⁶.

2. Obra: el "estilo Bacarisse"

La trayectoria artística de Bacarisse se extiende sobre cuatro décadas, desde 1922 hasta su fallecimiento en 1963, interrumpiéndose solamente en una ocasión durante tres años a causa del trance experimentado en 1923 con motivo del frustrado estreno de su Opus 1, galardonado poco antes con el Premio Nacional de Música. Sorprendentemente, ni la Guerra Civil, que primero ocasionó su desplazamiento a Valencia y Barcelona y luego su traslado definitivo al extranjero, ni los años de postguerra vividos en París donde a raíz de la ocupación alemana se hicieron notar todavía hasta 1945 los efectos de la Segunda Guerra Mundial, lograron apartarle a Bacarisse de la creación musical, puesto que en estos años tan trascendentales, naturalmente menos productivos que en otras épocas, compuso una serie notable de obras muy variados que incluye dos óperas (Opus 37a y Opus 38)¹²⁷.

El catálogo de obras de Bacarisse¹²⁸ abarca todos los géneros, salvo la música religiosa¹²⁹, y es con 233 composiciones conocidas el más abundante de todos

¹²⁰ Bergamín, loc. cit.

¹²¹ Destacan las necrologías de Enrique Franco ("Salvador Bacarisse en la música española." *Arriba*, 23-VIII-1963), Antonio Fernández-Cid ("En la muerte de Salvador Bacarisse." *Informaciones*, 26-VIII-1963) y Eduardo López-Chávarri ("Ha fallecido el compositor Salvador Bacarisse." *Las Provincias* [Valencia], 29-VIII-1963).

¹²² Arturo Novoa Cabra envió el 21-VIII-1963 su soneto *Orbita* a la RTF con el expreso deseo de homenajear "el hombre" (en un folio mecanografiado con firma autógrafa). José María Cano Gutiérrez, a su vez, conmemoró a Bacarisse en dos ocasiones, primero el 18-XI-1964 con el poema *A la memoria de Salvador Vacaris* (en un folio mecanografiado con firma autógrafa) y de nuevo dos años tras la muerte del compositor, el 25-VIII-1965, con el poema *Bemoles del recuerdo*, acompañado de una carta dirigida a André Camp en la cual evoca el lema musical con que empezaron los célebres programas radiofónicos de Bacarisse, "A propósito de música" (en un folio mecanografiado con firma autógrafa).

¹²³ Homenaje con motivo del entierro, emitido por la RTF (agosto de 1963).

¹²⁴ Peris, Amparito, entrevista en la RTF dentro del programa "A propósito de Salvador Bacarisse" (emisión a partir del 12-XI-1964).

¹²⁵ La soprano Amparito Pérís presentó el papel del Trujamán en el famoso estreno de la versión escénica del *Retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla que en 1923 tuvo lugar en el palacio de la princesa Polignac en París. Interpretó la mayoría de las obras vocales de Bacarisse de las cuales se conserva una serie de grabaciones (Fundación Juan March, Madrid). Como dato curioso consta que está compartiendo la tumba con Bacarisse, puesto que a la muerte del compositor le cedió un departamento en el panteón de la familia Prulière-Péris para facilitar su entierro en el famoso cementerio Père Lachaise.

¹²⁶ Peris, loc. cit.

¹²⁷ Entre 1937 y 1945 compuso los Opus 26 a 41(I) y los WoO 1 y WoO 6 a 13.

¹²⁸ Véase Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse* y además *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Sils*, pp. 271-291.

¹²⁹ Un *Ave verum* para coro masculino, op. 19 (1934), apuntado por Bacarisse en sus listas de obras no ha podido ser localizado hasta ahora. La causa de que no compusiera música sacra reside en que el compositor fue ateo como otros tantos intelectuales de su época.

los músicos de su generación¹³⁰. A pesar de que su trayectoria artística repartida entre España y Francia guarda proporciones casi iguales, es superior la cantidad de las obras compuestas en el exilio frente a la producción madrileña que con 55 composiciones comprende sólo una cuarta parte del catálogo total. Aproximadamente dos terceras partes del conjunto de composiciones se conservan en partituras autográficas o en particellas¹³¹, y es de suponer que aquellas composiciones que no han podido ser localizadas estén aún en poder de alguno de los muchos intérpretes (o sus herederos) para quienes han sido creadas. Hasta el momento actual están editadas sólo 25 partituras¹³² de las cuales 17 se publicaron en vida del compositor, frente a los ocho restantes de cuya edición se encargaron sus amigos a la vez que intérpretes¹³³. No obstante su escasa difusión en forma de ediciones, la obra de Bacarisse se estrenó casi íntegramente, en lo cual se mostró útil la circunstancia de que, tanto en su época española como francesa, dispusiera a través de sus respectivos empleos en la radio de un medio de comunicación que le permitía divulgar sus composiciones más recientes a un público bastante amplio. Precisamente a esta oportunidad, que también en París se le estaba brindando a partir de 1945 en la sec-

ción española de la RTF, se deben las numerosas grabaciones hechas en cinta magnetofónica o disco viejo, muchas de ellas con un valor histórico a raíz de su unicidad, que forman la base discográfica de su producción musical¹³⁴. En conciertos públicos de todo el mundo se presentó la mayoría de sus obras instrumentales, sobre todo aquellos géneros musicales que cuentan con la participación de solistas, en lo cual en el exilio se observa una preponderancia del piano, el arpa y la guitarra, desechada esta última por Bacarisse en su época madrileña a causa de la evidencia del significado español.

Bacarisse se crió en una época señalada por importantes transformaciones de índole cultural como social, las que repercutieron considerablemente en su desarrollo artístico. La evolución de la trayectoria artística de Bacarisse, por lo tanto, requiere un análisis exhaustivo de su obra temprana, compuesta en Madrid en los años veinte y treinta¹³⁵, por representar el pensamiento musical de un compositor español joven que, al contrario de otros tantos músicos de su tiempo que eligieron una vía más cómoda, intentó librarse de las ataduras de la ópera italiana y del folklore que había provocado la decadencia del nacionalismo musical. Su inicial rechazo de cualquier nacionalismo en la música debe considerarse la principal razón por la que al comienzo de su carrera buscara sus modelos estéticos fuera de España, con lo cual se diferencia de los demás miembros del Grupo de los Ocho de Madrid que seguían el ejemplo de Falla. Sus primeras composiciones conocidas, que en parte coinciden con la fase terminal de la recepción del impresionismo en España, muestran, favorecida quizás por sus raíces franceses de parte del padre, una fuerte influencia francófila que contrasta con la estética musical de su

¹³⁰ El catálogo está integrado por 133 composiciones con número de opus (op. 1-133), asignados por Bacarisse, de los cuales dos números han quedado vacíos frente a otros nueve que están doblemente ocupados. Además existen 31 obras sin número de opus (indicadas por "WoO" y numeradas por Heine). A estas 171 composiciones hay que sumar las 62 refundiciones de anteriores obras (señaladas con una letra minúscula), con lo cual la producción de Bacarisse asciende a 233 obras conocidas hasta hoy.

¹³¹ La mayor parte de estas partituras y particellas está disponible a través de la Fundación Juan March en Madrid. (Para más detalles véase Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*.)

¹³² Véase la relación de obras editadas en Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Sils*, p. 293. La ópera *Charlot*, op. 15, ha sido editada en una versión facsímil de la reducción para piano (Fundación Juan March, 1988).

¹³³ Destaca el esfuerzo del pianista Leopoldo Querol que, según una carta de Unión Musical Española del 11-X-1965 a Pilar [Cuadrado Sanz de] Bacarisse, entregó a la editorial una relación de obras para su publicación. De este listado finalmente se realizó sólo una pequeña parte, excluyéndose el género del lied acompañado para evitar la reclamación de derechos de autor de parte de los respectivos poetas. No obstante, parece más bien un pretexto para evitar problemas con el gobierno franquista la excusa de la editorial de haber excluido todas aquellas canciones "de cuyo texto es autor D. Rafael Alberti, por la difícil por no decir imposible localización de este poeta".

¹³⁴ Están disponibles a través de la Fundación Juan March en Madrid. Entre otros estrenos se conserva la grabación de la primera presentación del *Concertino* en La menor para guitarra y orquesta, op. 72, con Narciso Yepes de solista. Además existen numerosas entrevistas de Bacarisse que reflejan su pensamiento musical (una parte de los "Coloquios con Salvador Bacarisse" se publicó en el catálogo de la exposición *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*, pp. 94-100).

¹³⁵ Precisamente el estudio de los criterios estilísticos de esta primera época de creación de Bacarisse fue objeto de una tesis doctoral (Erlangen 1992). Véase anotación 1.

maestro Del Campo arraigada en la tradición sinfónica de origen germano. En una entrevista posterior reveló el compositor haber sentido durante toda la vida "un fervor sin límite" por Claude Debussy, considerándose su "discípulo espiritual"¹³⁶ especialmente al comienzo de su trayectoria cuando compuso en 1922 sus Opus 1 y Opus 2¹³⁷.

2.1. La obra de la época española (1919–1939)

Su primer período estilístico (1919–1926) está representado por sólo tres composiciones¹³⁸ que ponen de manifiesto la temprana inclinación de Bacarisse a obras orquestales de gran envergadura¹³⁹, lo cual hace destacarle desde el primer momento de otros músicos de su generación que mostraron preferencia por unas plantillas y estructuras más reducidas. Además, las respectivas partituras, paradigmáticas en lo referente a la asimilación de los recursos impresionistas procedentes de Debussy¹⁴⁰, revelan algunos de los criterios estilísticos que definen la personalidad artística de Bacarisse, caracterizada inicialmente por la preponderancia de texturas homófonas basadas en sucesiones sonoras, destacando ya muy temprano el menudo uso de "mixturas", precisadas por la yuxtaposición de sonidos análogos o semejantes sin consideración de la función armónica entre ellos, que cuentan entre los recursos más populares del impresionismo musical. Otra peculiaridad esencial es la evidencia de preocuparse por guardar la unidad tonal, comprobable en su

temprana obra con sello impresionista a través de la perseverancia en los accidentes para la determinación de la tonalidad, por lo cual empleó, especialmente en aquellos pasajes que debido a la yuxtaposición de acordes afuncionales o a la complejidad de la sonoridad impiden una interpretación tonal, aquellos recursos, que, como la técnica de bordón o el sonido central, evocan los efectos organales tan característicos del impresionismo musical. Un rasgo singular es la función ambigua de la estructura sonora que no solamente sirve de soporte armónico sino también determina en algunos casos, a través de su desplazamiento horizontal, una melodía fragmentaria. En la obra temprana de Bacarisse la melodía está claramente supeditada a la sonoridad y suele manifestarse en motivos breves, derivados en muchos casos de la estructura vertical, que suelen integrar una escueta melodía, en lo cual los elementos básicos no están sometidos a un tratamiento de elaboración motivica en cuyo lugar se suceden con modificaciones motivicas.

La aplicación de las técnicas de composición impresionistas está estrechamente vinculada al afán de Bacarisse de inspirarse directo o indirectamente en fuentes extramusicales, al traducir tanto en los dos *Nocturnos*, WoO 2, como en *Heraldos*, op. 2a, un patrón literario al lenguaje musical, sirviéndole la combinación cambiante de los distintos criterios estilísticos de recurso para evocar los típicos efectos impresionistas de "Tonmalerei" (pintar con sonidos). Las tres piezas del Opus 2a –*Helena*, *Makheda*, *Lia*– que ajustan su carácter musical al contenido literario del correspondiente verso de Rubén Darío¹⁴¹, concluyen el temprano período estilístico de Bacarisse regido exclusivamente por la estética impresionista. En ello asimiló los criterios estilísticos de composición más importantes, especialmente en lo referente a los parámetros armonía y melodía, destacando las mixturas y estratificaciones sonoras además de las técnicas organales y la ornamentación, empleados con extraordinario refinamiento en el segundo movimiento del Opus 2a, que forma una excepción, puesto que el compositor, por lo general, no supo

¹³⁶ Bacarisse, entrevistado por Ramírez en "Coloquios con Salvador Bacarisse (II)," RTF, grabado el 26-II-1959, emitido el 24-III-1959.

¹³⁷ Opus 1: *La nave de Ulises*. Poema sinfónico para coro femenino y orquesta (Premio Nacional 1923); Opus 2a: *Heraldos* para piano.

¹³⁸ Hay que añadir a los Opus 1 y 2 la primera obra de la que se tiene conocimiento, WoO 2, *Dos Nocturnos* para tenor y gran orquesta (sin acabar), compuestas en 1919.

¹³⁹ Bacarisse no tardó en instrumentar *Heraldos*, compuesto originalmente para piano solo (Opus 2a), que pronto formaría parte, en su versión orquestal (Opus 3b), del repertorio habitual de los principales orquestas españolas de la época.

¹⁴⁰ Véase Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Stils*, pp. 101-126; además Heine, "El impresionismo en tres obras españolas para piano: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1920)." *Anuario Musical* vol. 52, 1997, pp. 173-200.

¹⁴¹ Véase anotación 8.

desprenderse de sus modelos impresionistas.

En su creación posterior, Bacarisse abandonó por completo la estética impresionista –aunque conservara algunos de sus anteriores recursos de composición que retornan de forma transformada– para orientarse de repente en las corrientes neoclasicistas que durante las siguientes 35 años señalarían su obra musical. Las razones por este cambio radical se desconocen, pero es de suponer que Bacarisse temía, como epígono de Debussy, un estancamiento artístico, evitable únicamente con la búsqueda de nuevos horizontes. Además, su propia personalidad, guiada más por el sentimiento que por el intelecto, según revela el análisis de su obra, aspiraba por naturaleza al desenvolvimiento melódico por lo cual a largo plazo tenía que resistirse a una estética musical basada principalmente en los efectos sonoros.

El cambio estilístico en la obra de Bacarisse, que, tras su silencio de tres años y coincidiendo con la toma de posesión de su cargo de director artístico en Unión Radio, se inició en 1926 con *Ofrenda a Debussy*, op. 4¹⁴², queda patente a base de tres composiciones, paradigmáticas en cuanto a la formación de su nuevo estilo musical que sigue el modelo de las composiciones neoclasicistas tempranas de Igor Strawinsky. La transformación de los recursos impresionistas, iniciada en las *Tres marchas burlescas*, op. 5b¹⁴³, y *La tragedia de doña Ajada*, op. 7¹⁴⁴, y concluida en el *Concertino*, op. 8¹⁴⁵, provoca como consecuencia más directa la simplificación de la estructura armónica, que antes destacó por su complejidad. La adopción de

la estética neoclasicista está asociada a la admisión del sistema tonal y del diatonismo, que integran el material de la mayor parte de sus temas, cuya paulatina independización de la estructura vertical a su vez favorece la evolución de la polifonía que se convertiría en la técnica de composición preponderante de Bacarisse.

La disposición irónica de su personalidad¹⁴⁶ encuentra satisfacción en los procedimientos propios del neoclasicismo musical que abundan particularmente al comienzo del nuevo período estilístico. Evitando, a diferencia de otros compositores de su generación, préstamos directos a la música de los siglos XVII y XVIII, recurrió Bacarisse tanto a proposiciones literarias (Opus 7a) como a estilos y formas barrocos o clásicos (Opus 5b, 7, 8) al objeto de parodiarlos con el empleo de las técnicas de mecanización y deformación desarrolladas por Strawinsky, aunque sin alcanzar la sutileza y variedad estilísticas de éste.

Uno de los mayores retos al que los compositores españoles del siglo XX tenían que enfrentarse presentó el problema de la forma, el cual, sin embargo, quedó en suspenso ya que ninguno de los músicos del madrileño Grupo de los Ocho ofreció alguna solución satisfactoria. Por lo general procedió Bacarisse según un esquema formal estereotipado al utilizar el principio de contraste clásico solamente con respecto a unidades de mínima (motivo) o de máxima extensión (movimiento) frente a las secciones formales individuales, fundadas casi siempre en el principio de repetición (del material temático) o de sucesión (dentro de la estructura sonora). En ello dio la preferencia a formas tripartitas cuya sección central contrasta con las partes extremas en cuanto a textura, estructura sonora o melodía. Este concepto formal contrastante de Bacarisse difiere por completo del de Strawinsky quien, propenso a correspondencias, observaba que a largo plazo sólo la analogía produce satisfacción por surgir de una "tendencia a la unidad", en contraposición al contraste que, como "elemento de variedad",

¹⁴² N° 1 *La ruca* (poema de Francisco Villaespesa); n° 2 *El viaje definitivo* (poema de Juan Ramón Jiménez). Opus 4a para canto y piano. Opus 4b para canto y orquesta; estreno radiofónico el 7-II-1928 por Unión Radio con Sylvia Serolf y la Gran Orquesta de Unión Radio dirigida por José María Franco.

¹⁴³ Opus 5b para pequeña orquesta; estrenado el 3-XI-1928 en Madrid por la Orquesta Lassalle dirigida por Bacarisse.

¹⁴⁴ Opus 7a: Poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y gran orquesta según un texto de Manuel Abril y dibujos de Almada Negreiros; estrenado el 29-XI-1929 en Madrid por Pilar Duamirg, Carlos del Pozo y la Orquesta Lassalle dirigida por Bacarisse.

Opus 7b: Suite de concierto para gran orquesta; estrenada el 5-XII-1930 en Madrid por la Orquesta Sinfónica dirigida por Ernesto Halffter.

¹⁴⁵ Opus 8 para pequeña orquesta; estreno radiofónico el 1-III-1929 por Unión Radio con la Orquesta de la Estación (existen tres versiones, Opus 8a-c).

¹⁴⁶ Hecha patente a través de numerosas entrevistas y de los testimonios de sus compañeros de trabajo de la RTF.

no hace sino "dispersar la atención" dando lugar únicamente a un "efecto inmediato"¹⁴⁷. No obstante esta advertencia de Strawinsky, Bacarisse siguió manteniendo su habitual principio formal del que sólo se apartó en una ocasión al adoptar en el primer movimiento del Opus 8b una forma modificada de sonata, lo cual constituye un hecho aislado. Es de suponer que el móvil de esta lealtad estructural radica en el pensamiento musical del compositor ajeno a la evolución motivica, según afirma también su reseña del *Impromptu*¹⁴⁸ de R. Halffter, la que simpatiza con el concepto formal monotemático de éste, basado en múltiples modificaciones rítmicas, al que dio preferencia ante los "habituales desarrollos farragosos de la época romántica"¹⁴⁹.

La permuta del estilo de composición de Bacarisse hacia el neoclasicismo fue recibida por la crítica musical madrileña con el mismo escepticismo que antaño sus tendencias impresionistas, puesto que de nuevo se advertieron los riesgos de las influencias importadas de Francia acusadas de perjudicar la creatividad del compositor, a la vez que le fue reprochado, a pesar de la detección de un "ultramodernismo musical"¹⁵⁰, la excesiva orientación en el modelo de Strawinsky en lugar de haber engendrado "fórmulas nuevas"¹⁵¹.

Bacarisse justificaría todavía en 1932 el vivo interés del Grupo de los Ocho en los procedimientos neoclasicistas como el "único remedio posible tanto para los excesos románticos como para los nacionalistas e impresionistas"¹⁵². Sin embargo, ya en 1930 su nuevo estilo, caracterizado inicialmente por una acusada tendencia simplista que abarca todos los parámetros musicales, había experimentado una alteración importante al amplificarse su gama de recursos de composición con la inclusión de elementos seriales

y de material folklórico en unión con la adopción de formas sinfónicas, concertantes y escénicas que tendría como consecuencia una expansión tanto de las dimensiones exteriores como de la complejidad interna.

Las obras de Bacarisse compuestas entre 1930 y 1936 ostentan una formidable variedad en cuanto a géneros y estilos¹⁵³, los que dejan clasificarse según tres tendencias: En una parte de sus composiciones, Bacarisse recurrió al estilo del tercer movimiento del *Concertino*, op. 8, paradigmático en cuanto a la simplificación de los criterios de composición del neoclasicismo musical, que también define la *Música sinfónica*, op. 11(II), ganadora, en 1931, del Premio Nacional de Música. Con la inclusión de elementos folklóricos, aplicados por vez primera en el ballet *Corrida de feria*, op. 9a¹⁵⁴, este estilo sencillo obtiene un colorido nacional. El interés del compositor en técnicas seriales, a su vez, conduce en algunas obras hacia formas complejas, según es el caso de la ópera *Charlot*, op. 15¹⁵⁵, en la cual se produce una considerable condensación del estilo polifónico que culmina en los *Tres movimientos concertantes*, op. 18¹⁵⁶.

Cuando Bacarisse recibió en 1930 el encargo de Antonia Mercé de componer "un ballet [...] a la española"¹⁵⁷ no cabía ninguna duda de que la música requería un colorido andaluz debido al propósito de

¹⁵³ Véase Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Stils*, pp. 179-248.

¹⁵⁴ Opus 9a: Ballet en un acto para cuerpo de baile y gran orquesta. El 16-VI-1934 se estrenó en Madrid una versión condensada como "pantomima-ballet". El estreno de la versión original del ballet se realizó en 1938 en el Teatro del Liceo de Barcelona, cuando, durante la temporada 1938/39, Bacarisse fue director de aquel teatro.

Opus 9b: Suite del ballet para orquesta; estrenado en Madrid el 18-III-1931 por la Orquesta Filarmonica dirigida por Pablo Sorozábal.

¹⁵⁵ Opus 15: Ópera en tres actos; libreto de Ramón Gómez de la Serna. El 5 de octubre de 1988, la Fundación Juan March en Madrid estrenó de forma concertante algunos fragmentos de la ópera en la versión para piano, interpretados por María José Sánchez (soprano), Luis Álvarez (barítono) y Sebastián Mariné (piano).

¹⁵⁶ Opus 18 para violín, viola, violoncello y orquesta; estrenado el 11-V-1935 en Madrid por Luis Antón, Faustino Iglesias, Ricardo Gasent y la Orquesta Filarmonica dirigida por Bartolomé Pérez Casas.

¹⁵⁷ Bacarisse, entrevistado por Ramírez en "Coloquios con Salvador Bacarisse (I)," RTF, grabado el 26-II-1959, emitido el 10-III-1959.

A pesar del encargo, por motivos desconocidos no llegó a estrenarse el ballet de Bacarisse por A. Mercé. Véase anotación 154.

¹⁴⁷ Igor Strawinsky, "Del fenómeno musical." *Poética musical [Poétique musicale]*. Trad. del francés Eduardo Grau. Madrid: Taurus, 2ª edición 1981, p. 36.

¹⁴⁸ Compuesto en 1931 para gran orquesta (estreno Madrid, 1932).

¹⁴⁹ Bacarisse, "Los conciertos de la semana. Rodolfo Halffter, en la Sinfónica." *Luz*, 24-III-1932, p. 8.

¹⁵⁰ Joaquín Turina, "Conciertos de orquesta." *El Debate*, 6-XI-1928, p.2.

¹⁵¹ Turina, "Orquesta Lassalle." *El Debate*, 30-XI-1929, p. 2.

¹⁵² Bacarisse, "Julián Bautista en la Orquesta Filarmonica." *Luz*, 12-V-1932, p. 9.

“causar gran efecto en las sensibilidades no estragados, por ejemplo, en los públicos extranjeros, para los que el ‘ballet’ estaba escrito”¹⁵⁸. El compositor adaptó la música del ballet al argumento¹⁵⁹, inspirado básicamente en el popular drama *Carmen* de Prosper Mérimée aunque sin final trágico, a través del empleo de elementos del folclore andaluz, ante todo de índole melódica y rítmica, que combinaba con estructuras sonoras del temprano siglo XX¹⁶⁰. La configuración de los elementos folklóricos –ajenos, por naturaleza, al carácter del músico castellano– se debe al concepto irónizante del ballet al igual que el tratamiento de éstos, efectuado, aunque de manera más moderada que en otras obras, según los procedimientos neoclasicistas de mecanización y deformación, entre los cuales cuentan la fragmentación de la melodía de Jota, la amplificación métrica del ritmo de Bolero y la estratificación de modos diferentes, además del enmascaramiento armónico mediante notas secundarias. Tanto el acondicionamiento del concepto musical del Opus 9 a la dramaturgia del argumento como su instrumentación y construcción formal muestran semejanzas con el Opus 7, si bien las relaciones motívicadas entre los movimientos individuales estén más acusadas en el ballet. En éste, no obstante, proseguía el compositor con sus principios de composición habituales en lo referente a la disposición monotemática y la técnica de yuxtaposición, basadas, por lo general, en la repetición múltiple de un sólo tema o motivo cuya instrumentación o armonía varían sucesivamente, y en lo cual más adelante se densifica la textura con el empleo de estrechos. Asimismo mantenía Bacarisse con respecto a las formas grandes el principio de contraste, que suele manifestarse en el Opus 9 a través del antagonismo de estructuras complejas y sencillas o de texturas homófonas y polifónicas. La organización estructural de los movimientos individuales ya no estriba en formas de arco, preponderantes en las obras precedentes, porque

su dimensión, necesitada de una mayor fragmentación, radica en la sucesión de diferentes secciones, de las cuales algunas son interpretables de ritornellos de una forma de rondó a raíz de su analogía.

La configuración armónica del Opus 9 supone una retrospectiva estilística de Bacarisse hacia su producción de influencia impresionista, reflejada, además de en la cita literal del característico comienzo del primero de los dos *Nocturnos*, WoO 2 (mixtura de acordes de séptima), en la utilización de estratificaciones sonoras y su desplazamiento paralelo que a menudo ocupan el lugar de la típica armonización tonal del neoclasicismo. A diferencia de sus obras neoclasicistas previas que casi por completo excluyen estructuras cromáticas, ofrece el Opus 9 numerosas combinaciones de temas diatónicos y acompañamientos cromáticos. El empleo frecuente del cromatismo está justificado en el Opus 9 por la configuración del primer tetracordio de la gama española, que desempeña un papel importante en el folclore andaluz, a la vez que anuncia el inminente cambio del estilo de composición de Bacarisse, quien en una parte de las siguientes composiciones se distanció de su concepto neoclasicista mayoritariamente diatónico, defendido todavía en el Opus 11(II), para experimentar también en el campo melódico las posibilidades del cromatismo que después de 1931 será el punto de partida de su concentrada técnica polifónica.

En 1931 Bacarisse se aproximó por vez primera al género sinfónico con motivo del Concurso Nacional de Composición, reconociendo de que la falta de tradición sinfónica en España era un “obstáculo a la marcha de la universalización” de la música española¹⁶¹. Rechazando los cánones formales del sinfonismo clásico, sustituyó Bacarisse en *Música sinfónica*, op. 11(II), el tradicional modelo cíclico en cuatro tiempos por un concepto formal en un movimiento, integrado por ocho secciones independientes, aunque armónicamente relacionadas entre sí a través de parentescos de quinta y tercera, que puede interpretarse de gran rondó a raíz de la triple aparición del “Allegro” inicial, alternado con cuatro episodios dife-

¹⁵⁸ Salazar, “Bacarisse, Zabaleta y Sorozábal con la Orquesta Filarmónica.” *El Sol*, 19-III-1931.

¹⁵⁹ A petición del compositor, el libreto del ballet fue escrito por su primo hermano, el escritor Mauricio Bacarisse.

¹⁶⁰ Análisis estilístico detallado en Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Sils*, pp. 180-197.

¹⁶¹ Bacarisse, “La ‘Obertura’ de Bautista en la Orquesta Sinfónica.” *Luz*, 20-I-1933, p. 9.

¹⁶² Análisis estilístico detallado en Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Sils*, pp. 223-233.

rentes¹⁶². En el Opus 11(II), que a pesar del empleo de algún tema con aire popular no puede considerarse, como el Opus 9, una obra nacionalista, el neoclasicismo de Bacarisse experimenta de nuevo una considerable moderación, sobre todo en lo referente a los procedimientos armónicos, puesto que el material de composición radica exclusivamente en el diatonicismo, en lo cual la triada es el acorde de mayor importancia que también integra una gran parte de la estructura horizontal, cuya periodicidad estricta llama la atención. No obstante, la aplicación de algunas de las técnicas deformatorias, aprovechadas por Bacarisse ya en otras de sus obras neoclasicistas, hace de contrapeso a la simplicidad del material constructivo básico de la composición, cuya renuncia a procedimientos de desarrollo motivico-temático, reemplazados por contrastes, repercute en la forma grande que se perfila a través de la repetición pertinaz de las principales secciones formales.

Según se desprende de sus escritos, el compositor estuvo consciente de la problemática del sinfonismo español, sin embargo, la búsqueda reflexiva de conceptos nuevos no correspondía a su naturaleza que dio preferencia a soluciones inmediatas, en lo cual es comparable con su antiguo maestro Del Campo. Asimismo, su pensamiento musical se rebeló contra cualquier aburrimiento en la música —representado para él por Brahms, cuyas obras consideró de “inacabables y monótonas” precisamente a causa del principio de desarrollo¹⁶³—, por lo cual su contribución al sinfonismo español del temprano siglo XX puede interpretarse de parodia de la tradición sinfónica de origen germano. Bajo este aspecto se justifican la exclusión de cualquier desarrollo motivico en el Opus 11(II) y el uso estereotipado de los criterios estilísticos neoclasicistas, destacando la sustitución de sustancias musicales por aglomeraciones sonoras, la evidencia de los procedimientos de mecanización y deformación, y la trivialidad del concepto general que es consecuencia de la fuerte tendencia simplista. La decisión del tribunal de otorgar el Premio Nacional de Música del año 1931 a Bacarisse, se comprende, pues,

¹⁶³ Bacarisse, “El centenario de Brahms.” *Luz*, 17-III-1933, pp. 8-9.

de reconocimiento de un compositor que intentó abandonar la noción tradicional del sinfonismo sin que recurriera, como Del Campo que competía con una sinfonía¹⁶⁴, a formas barrocas, si bien el otorgamiento del primer y segundo premio a dos obras que en realidad no cumplen las exigencias del sinfonismo, también muestra, que al principio de los años treinta seguía sin resolverse en España el problema formal del género sinfónico.

La singular técnica de composición de Bacarisse basada en yuxtaposiciones, estratificaciones y repeticiones que tiene su paradigma en el Opus 11(II), también define la ópera en tres actos *Charlot*, op. 15, la cual, aunque igualmente descuida la problemática específica del género, es la obra más eminente entre las composiciones de Bacarisse escritas hasta 1932 por su particular autonomía y sorprendente vigor experimental, mucho más acusados que en su producción previa. La música de *Charlot*¹⁶⁵, compuesta en diez meses entre septiembre de 1932 y julio de 1933¹⁶⁶, muestra una formidable variedad en cuanto a estilo y expresividad, vinculada a unos módulos estructurales relativamente breves que pueden denominarse arioso, aria y recitativo, y los cuales, además de por el argumento, están enlazados mediante relaciones y concatenaciones motivicas rebuscadas a conciencia. Dos de los recursos estilísticos más llamativos son la repetición, en forma de ostinato, de motivos diminutos por un lado, y, por otro, la estratificación de diferentes campos sonoros, parcialmente tonales y a menudo opuestos al sonido fundamental, que en conjunto ocasionan una difusa sonoridad global. Un importante criterio distintivo en comparación con las composiciones anteriores de Bacarisse está en el tratamiento de la melodía, la que en vez de basarse en sencillos temas repetitivos ahora se desenvuelve a tra-

¹⁶⁴ Sin embargo, el tribunal estaba dividido, puesto que su presidente, Enrique Fernández Arbós, votó a favor de la obra de Del Campo. (Turina, “Concierto europeo.” *El Debate*, 26-V-1932.)

¹⁶⁵ Análisis estilístico detallado en Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Stils*, pp. 197-223; además Heine, “‘Charlot’ de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: el nuevo género de la ‘ópera cómica’ española.” *Revista de Musicología* vol XXI, 1998 n° 1, pp. 1-28.

¹⁶⁶ Según apuntes del compositor en la partitura y en la reducción para piano.

vés de concisos motivos variables. Hay que destacar además el frecuente e irregular cambio de compás que origina la suspensión de la proporcionalidad métrica y formal. La escritura del acompañamiento, a su vez, está caracterizada, igual que la melodía, por una gran diversidad que se debe a la incesante yuxtaposición y combinación de estructuras tonales, bitonales y atonales. Llama la atención el alejamiento de parte del compositor de su concepto hasta la fecha mayoritariamente diatónico, anunciado en una parte del ballet Opus 9, al abrirse paso un potente cromatismo que de cuando en cuando incluso conduce a la disolución de la tonalidad.

La ópera *Charlot* ocupa un lugar insólito en la historia de la música española del temprano siglo XX no solamente por ser la única aportación de un miembro de la Generación de la República a un género que pasó desapercibido por sus demás integrantes, sino ante todo por representar un experimento sin repetir en el nuevo campo de la ópera cómica realizada por dos prestigiosos representantes de la vanguardia española, Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bacarisse. La desigual dimensión con que el poeta y el músico trataron el arte cómica —que en *Charlot* se manifiesta con un sentido completamente diferente a lo habitual en obras semejantes— pone de relieve que el problema de la ópera española aún en el primer tercio del siglo XX siguió siendo de índole literaria del cual dependieron los aspectos musicales supeditados al contenido del libreto¹⁶⁷. A diferencia de la picardía notoria en el género de la zarzuela, lo cómico en el Opus 15 tiene un efecto irónico y absurdo que se subraya con la inclusión de la figura tragicómica de Charles Chaplin, encarnación en los años treinta del cine grotesco. El argumento de la ópera¹⁶⁸, interpretable de alusión a la película *Luces de la ciudad*¹⁶⁹, rodada entre 1927 y

1931 en medio de las discusiones sobre el cine sonoro al que Chaplin se resistía todavía hasta 1939¹⁷⁰, está situado en el Oeste de los Estados Unidos de América y arranca de la oposición de los representantes del cine mudo y sonoro, el "verdadero" Charlot que actúa de pantomima, por un lado, y, por otro, El Bis de éste que cumple el papel de "sombra" al prestarle su "voz de alquiler"¹⁷¹ con el fin de seducir a Margarita, enamorada del actor de la pantalla y cortejada, a su vez, por El Burgués y el Falso Charlot. Esta acomodación del contenido literario a la actualidad de la época, desde luego, se mostró de gran inconveniente cuando había transcurrido el plazo del estreno —previsto en el Teatro Calderón de Madrid a comienzos del año 1934¹⁷²—, puesto que el abandono definitivo del cine mudo de parte de Chaplin en favor del cine sonoro, supuso para la ópera *Charlot* sólo cinco años tras su creación la pérdida total del interés público¹⁷³.

Dejando aparte el malogro de la ópera *Charlot* que es debido en primer lugar al contenido del argumento,

¹⁷⁰ La primera película sonora de la historia cinematográfica, *Don Juan*, fue presentada por Warner Brothers ya en 1926. El primer filme sonoro de Chaplin, *The Great Dictator*, fue producido entre enero 1939 y octubre de 1940 y estrenado en Nueva York en el año 1940.

¹⁷¹ Segundo acto, segunda y cuarta escena, respectivamente.

¹⁷² Angel María Castell, "La Junta Nacional de Música." ABC, 20-V-1933, p. 43.

El probable motivo de la suspensión del estreno hay que buscarlo en los continuos ataques contra la Junta Nacional de Música y Teatro Lírico a consecuencia de "sus desaciertos, sus favoritismos, sus abusos y sus personalismos", teniendo en cuenta que *Charlot* contó entre las cinco óperas subvencionadas en 1932 por la JNMT (con el fin de promover el género de la ópera cómica), a la cual pertenecía Bacarisse en la función de vocal al igual que los restantes beneficiados (su presidente Esplá incluido). ([Anónimo], "Debe desaparecer la Junta Nacional de Música, pero continuando la protección al teatro." *La Nación*, 19-VI-1934, p. 11.)

Pocos meses antes del previsto estreno madrileño, en agosto de 1933 se llevó Gómez de la Serna la partitura a Argentina para proponer su presentación en el Teatro Colón de Buenos Aires con la participación del propio Chaplin; sin embargo no llegó a ningún acuerdo con la directora Victoria Ocampo. (Gómez de la Serna, "Cap. 12. Una ópera malograda." *Nuevas páginas de mi vida (lo que no dije en mi AUTOMORIBUNDIA)*. Alcoy: Editorial Marfil, S. A., 1957, p. 73.)

¹⁷³ Por lo tanto, la ópera comparte la misma suerte que otras obras de Gómez de la Serna, quien —a pesar de adelantarse a su tiempo en la mayor parte de sus escritos, por lo cual entre sus contemporáneos alcanzó la fama de vanguardista— no logró asegurarse un puesto duradero en la literatura española a causa, probablemente, de su "actitud anárquica de creación". (Gustav Siebenmann, *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965, p. 149.)

¹⁶⁷ La subordinación de la música al texto se acredita en el Opus 15 con la actitud creativa de Bacarisse cuyo propósito fue el de asignar a un texto operístico "relieve" y "color" por medio de la música. (Bacarisse, entrevistado por Narcís Bonet con ocasión del "Prix Concours d'Opéras de Chambre", RTF, grabado el 15-XII-1958.)

¹⁶⁸ Véase Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Sils*, pp. 200-206.

¹⁶⁹ La película con el título original *City Lights*, producida y protagonizada por Chaplin, se estrenó en Los Angeles el 30-I-1931. A los cines españoles llegó bajo el título *Luces de la ciudad* el 4-III-1931.

la composición musical de Bacarisse constituye una creación digna de atención, cuya originalidad atribuye Enrique Casal Chapí a la exclusión de "la menor reminiscencia de cuanto ha sido teatro con música en España"¹⁷⁴, dominado en aquel entonces por el aria de bravura y el estilo parlante. Si bien *Charlot* conecta formalmente con *La vida breve* —sobre todo con respecto a la estructuración continua y la exclusión de la obertura que en ambos casos confirma el rechazo de la tradición de ópera de origen italiano—, la obra de Bacarisse se distingue de la ópera de Falla por su singular estilo operístico, totalmente novedoso en la historia de la música española, que se caracteriza, además de por la supresión de amplios pasajes exclusivamente instrumentales (sin contar los intermedios de baile del tercer acto), por el cambio rápido de los distintos estilos de canto que dificulta una delimitación definitiva entre ellos.

El tono serio y a menudo sombrío de la música, evidente ya en los primeros compases de la ópera y sorprendente en vista a la fuerza cómica del libreto, está relacionado con la peculiar imagen sonora del compositor, manifestada ante todo en sus obras vocales, aunque también puede interpretarse de recurso para ironizar los géneros cómicos de procedencia española contra los cuales pretendía reaccionar la nueva ópera cómica. Del mismo modo, la deformación, según los propósitos neoclasicistas, de algunos elementos del folklore, empleados en el segundo acto para los intermedios de baile, debe considerarse una parodia de la ópera italiana todavía reinante entonces en España.

El cumplimiento del objetivo de incitar a través de los nuevos géneros de ópera la apertura hacia el exterior fue inicialmente realizado en *Charlot* por medio del texto literario, al trasladarse el lugar de acción a los Estados Unidos, lo cual impulsaba a Bacarisse a integrar algunos "americanismos", cuya penetración en la música española fue discutida en aquel período¹⁷⁵. La adaptación de algunos elementos procedentes del jazz, utilizados de forma sustancial a semejanza del empleo

por Stravinsky en *Rag-time* para once instrumentos (1918)¹⁷⁶, pone de manifiesto el vigor creativo de Bacarisse quien, en vez de supeditarse a propósitos meramente ilustrativos, se sirvió de ellos de manera sutil para caracterizar a su protagonista principal.

Si bien en el Opus 15 conservara Bacarisse generalmente su estilo de composición desempeñado hasta el momento, lo cierto es que la obra, comparada con la producción precedente, ostenta un progreso significativo que se manifiesta a través de una gran variedad estilística y de combinaciones rápidamente cambiantes de sus criterios de composición. Las innovaciones más importantes en la técnica de Bacarisse radican en la evolución del estilo polifónico, que emana de escuetos células motivicas, y en la unificación de las diferentes escenas y actos por medio de elementos musicales que tienen un cometido leitmotivico. Con todo ello logró Bacarisse apartarse del academicismo formalista que señala algunas de sus obras anteriores, ante todo la *Música sinfónica*, op. 11(II), con la cual contrasta la diversidad estilística del Opus 15 que en 1934 culminaría en su obra maestra, *Tres movimientos concertantes*, op. 18.

A continuación de la ópera *Charlot* la atención de Bacarisse se dirigió hacia el concierto solista de gran envergadura que a partir de 1933 ocupa un lugar importante en su producción. Semejante al género de la música sinfónica, en España tampoco la música concertante se remontó en una tradición propia, y a comienzos del siglo XX su evolución se obstaculizó aun a falta de solistas instrumentales que tenía sus causas en la deficiencia de la enseñanza musical y en la peregrinación inmediata de los pocos intérpretes excepcionales al extranjero.

El cambio fue suscitado en Madrid por el joven pianista alicantino Leopoldo Querol, cuya interpretación en 1932 del Concierto en Sol mayor para piano y orquesta (1929–31) de Maurice Ravel, estrenado poco antes en París, se convirtió en un destacado acontecimiento musical. Esta obra, calificada por Salazar de "obra maestra a lo que va de siglo"¹⁷⁷ también oca-

¹⁷⁴ Casal Chapí, op. cit., p. 45.

¹⁷⁵ Bacarisse, "Gustavo Pittaluga, en la Orquesta Filarmónica." *Luz*, 20-XII-1933, p. 6.

¹⁷⁶ Barbara B. Heyman, "Stravinsky and Ragtime," *Musical Quarterly* n° 68, 4/1982, p. 562.

¹⁷⁷ Salazar, "El 'Concierto' de Ravel en la Orquesta Filarmónica.- L. Querol." *El Sol*, 3-V-1932.

sionó impresión en Bacarisse, que elogió su "finura" y "humor", si bien al mismo tiempo le reprochaba por la carencia de "impetu y grandeza" y el "excesivo amor al detalle"¹⁷⁸. El encuentro con este concierto y con las posibilidades interpretativas reveladas por un pianista español probablemente le animaron a componer su Primer concierto para piano y orquesta, op. 16a—dedicado a Querol quien lo presentó a finales de 1933 al público de Madrid¹⁷⁹—que en cuanto a la técnica pianística recurre a los conciertos virtuosos efectistas del romanticismo tardío.

El interés de Bacarisse en los instrumentos concertantes de arco que se hace patente en las obras siguientes, a su vez puede tener su origen en el estreno madrileño en noviembre de 1933 del Concierto en Re mayor para violín y orquesta (1931) de Strawinsky¹⁸⁰, elogiado de parte del compositor español "tanto por la calidad de su invención [...] como por la maravillosa estructuración de sus cuatro movimientos [y] por el equilibrio total de la obra"¹⁸¹. Es de suponer que todavía bajo la impresión de este concierto que cuenta entre las composiciones neoclasicistas de Strawinsky, compuso Bacarisse poco después sus *Tres movimientos concertantes* para violín, viola, violoncello y orquesta, op. 18, que en 1934 le valdrían por tercera vez el Premio Nacional de Música¹⁸².

El Opus 18, que al inspirarse en la sinfonía con-

certante clásica regresa al principio formalista de comienzos del segundo período estilístico, representado especialmente por el *Concertino*, op. 8, se diferencia de éste por el alto grado de perfección del estilo polifónico y la innovación de los medios de expresión que en la obra de Bacarisse no tienen precedente¹⁸³. El primer tiempo de esta composición en tres movimientos es la pieza más interesante de toda la producción de Bacarisse, puesto que en ella da muestras de su originalidad a través del tratamiento libre de las técnicas seriales, distinguiéndose a sabiendas de la doctrina dodecafónica de Schönberg la que consideraba de "modelo de música fea, vulgar, vieja, tristemente pretenciosa y pedantesca, y que era necesario conocer para no poner en duda el fracaso, la inutilidad de todo el movimiento ultracromático y atonalista procedente de ella"¹⁸⁴, por lo cual la rechazaba como procedimiento de composición para su propia obra. La elaboración y continua transformación de motivos y temas, derivados de una sola serie aparentemente dodecafónica, que sustituye su habitual técnica de mecanización mediante repetición, origina una sensación vigorosa de inquietud precisada por la intensificación progresiva de la tensión la que había caracterizada ya sus tempranas creaciones impresionistas y que entró en sus composiciones neoclasicistas a través del Opus 15. El perfeccionamiento de su estilo polifónico, anunciado a través del tratamiento de diminutas células motivicas en algún fragmento de los Opus, 14¹⁸⁵, 15 y 17¹⁸⁶, culmina en este primer movimiento del Opus 18, donde se combinan criterios estilísticos tradicionales con procedimientos de composición modernos. No obstante, a pesar de los

¹⁷⁸ Bacarisse, "El 'Concerto' de Ravel en la Orquesta Filarmónica." *Luz*, 5-V-1932, p. 9.

¹⁷⁹ Estrenado en Madrid el 21-XII-1933 por Querol y la Orquesta Filarmónica dirigida por Pérez Casas.

¹⁸⁰ El estreno madrileño tuvo lugar el 22-XI-1933 en la Sala Capitol con el violinista Samuel Dushkin y la Orquesta Sinfónica dirigida por el propio Strawinsky. El día anterior estrenaron ambos artistas en la Residencia de Estudiantes el *Duo concertante* para violín y piano (1932) de Strawinsky. Ambos conciertos fueron presenciados por Bacarisse.

¹⁸¹ Bacarisse, "Igor Strawinsky, en Madrid." *Luz*, 24-XI-1933, pp. 6-7.

¹⁸² No se conservan documentos que confirmen el otorgamiento en 1934 del Premio Nacional de Música, mencionado en diferentes ocasiones por Bacarisse en relación con el Opus 18. Algunos cronistas de la época mencionan este premio con motivo del estreno del Opus 18. (Por ejemplo Bulle Cabero, Ricardo, "Información musical... El maestro Bacarisse obtiene con 'Tres movimientos concertantes' un éxito significativo." *El Siglo Futuro*, 13-V-1935.) Pero también es posible que Bacarisse obtuviera el Premio Nacional de Música de 1934 en concepto de reconocimiento de su producción entera, según hace comprender la reseña del estreno en *El Sol*. (Víctor Salas Viu, "Tres movimientos concertantes", de Salvador Bacarisse." *El Sol*, 16-V-1935.)

¹⁸³ Análisis estilístico detallado en Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Stils*, pp. 233-248.

¹⁸⁴ Bacarisse, "La música contemporánea." *Luz*, 24-VII-1934, p. 4.

¹⁸⁵ Segundo Cuarteto en Mi bemol mayor para instrumentos de cuerda; compuesto en 1932, estrenado en Madrid el 27-III-1933 por el Cuarteto Rafael.

¹⁸⁶ *Impromptu sobre el nombre Arbós* para gran orquesta. La obra fue compuesta en 1934 con motivo del setenta cumpleaños del director de la Orquesta Sinfónica, Enrique Fernández Arbós, y estrenada en Madrid el 28-III-1934 junto a otras trece composiciones de Falla, Pedro Sanjuán, Facundo de la Viña, Bautista, Julio Gómez, R. Halffter, Esplá, Turina, Pittaluga, Salazar, Remacha, E. Halffter y Del Campo, que, al igual que Bacarisse, utilizaron las notas La-Re-Si bemol-Do-Sol en representación de las cinco letras que integran el nombre Arbós.

recursos seriales, basados en el contorno original de una serie ascendente de nueve notas diferentes, el Opus 18, al igual que las demás composiciones neoclasicistas de Bacarisse, queda ligado a la tonalidad —aunque enmascarada habitualmente a través de superposiciones estructurales— a consecuencia de la configuración de la serie inventada, que engloba, en forma de tríadas desglosadas, el material armónico del sistema tonal tradicional. En cuanto a la disposición y posterior utilización de la serie existen unos puntos de contacto conceptuales entre el Opus 18 y el célebre Concierto para violín y orquesta de Alban Berg, compuesto un año después de aquél, cuyo material de composición también se deriva de una serie ascendente —dodecafónica en este caso— de la cual, a semejanza del Opus 18, igualmente se apartan escuetos motivos de cuatro notas. Pero mientras Berg —que, como es sabido, jamás dejó nada al azar— fue previsor en lo referente al material sonoro añadido posteriormente, Bacarisse, en cambio, configuró su serie sin tener en vista, al parecer, el concepto global por lo cual en el primer movimiento se produce una ruptura brusca al entrar la parte central que supone el reemplazo del material sonoro por otro contrastante.

Aunque la recepción del Opus 18 en suma fue positiva, el examen de las reseñas de cada uno de los tres movimientos, no obstante, revela que la mayoría de los críticos representó la parte conservador entre los oyentes, por elogiar el arcaico segundo o el sencillo tercer tiempo a la vez que acordaron en juzgar el primer movimiento como “el más confuso”¹⁸⁷. La calidad real de este tiempo sólo fue observada por unos pocos entusiastas, entre ellos Rodolfo Halffter, quien destacó la maestría de Bacarisse hecha patente “en la solidez de la construcción, en el acierto con que gradúa los efectos armónicos [...] y en la flexibilidad de mano con que conduce las distintas voces contrapuntísticas”¹⁸⁸. La pericia del estilo polifónico iniciada en el Opus 14 y concluida en el Opus 18, cuyos recursos contrapuntísticos más frecuentes son la imi-

tación y el estrecho, sin embargo, fue pasajera, porque Bacarisse regresó en su producción posterior a su estilo moderado que —al contrario de la opinión generalizada— ya se aprecia al final de su época madrileña.

En los cinco años restantes hasta su partida hacia Francia, Bacarisse compuso otras obras concertantes para instrumentos solistas variados las que recurren a los anteriores conceptos estilísticos, aproximándose sobre todo al neoclasicismo moderado representado por la *Música sinfónica*, con lo cual hizo cada vez más concesiones al gusto del público. Sirve de ejemplo la *Balada* para piano y orquesta, op. 20(I)¹⁸⁹, compuesta en 1935 en un solo movimiento y apreciada por su “romanticismo melancólico”¹⁹⁰ y la economía en el uso de “leves disonancias, que se resuelven bien”¹⁹¹, cuya sección lenta ostenta una redundancia de efectos virtuosistas similar al empleo en el Opus 16, frente a la sección rápida que a través de arpeggios triádicos y mixturas tonales recurre al estilo del Opus 11(II) con el cual concuerda el Opus 20(I) también estructuralmente en lo referente a la estricta periodización. El Concierto en La menor para violoncello y orquesta, op. 22(I)¹⁹², del mismo año, aunque innovador en cuanto al concepto formal del amplísimo primer movimiento monotemático, construido de tres secciones a base de variaciones con un tema periódico que recuerda a César Franck, supone un retroceso en la evolución artística de Bacarisse con respecto a la configuración de los recursos estilísticos y al material de composición excesivamente simple tanto a nivel melódico como armónico. Una mayor originalidad ostenta la *Fantasia* en Re mayor para violín y orquesta, op. 26, de 1937¹⁹³ en la combinación de estructuras atonales y tonales que, según el modelo del Opus 15, aspira a una simbiosis de técnicas de composición nuevas y tradicionales.

Al igual que las demás composiciones escritas después de 1930 que pertenecen a los géneros de música

¹⁸⁷ Ángel María Castell, “Los conciertos de la Orquesta Filarmonica.” *ABC*, 12-V-1935.

¹⁸⁸ Rodolfo Halffter, “Último concierto de abono de la Filarmonica. Estreno de una obra de Salvador Bacarisse.” *Informaciones*, 13-V-1935.

¹⁸⁹ Estrenada en Madrid el 27-III-1936 por Querol y la Orquesta Sinfónica dirigida por Fernández Arbós.

¹⁹⁰ Maestro Jacopetti, “Orquesta Sinfónica: ‘Balada’, de Bacarisse: Leopoldo Querol.” *Ahora*, 29-III-1936.

¹⁹¹ Víctor Espinós, “Arbós y Querol.” *La Época*, 30-III-1936.

¹⁹² Obra inédita que no se estrenó.

¹⁹³ Obra inédita que no se estrenó.

escénica y sinfónica, confirman las obras concertantes compuestas al final de su época madrileña que el desarrollo artístico de Bacarisse, marcado por menudas irrupciones reaccionarias, en vez de transcurrir de forma constante y regular fue más bien esporádico y accidental, en lo cual alcanzó su cimen con el Opus 18 paralizándose a continuación.

2.2. La obra del exilio (1939–1963)

Causa asombro la rapidez con que, tras su llegada a París a principio de 1939, Bacarisse volvía a la composición en la cual indudablemente encontraba su mayor consuelo. Sin embargo, en los primeros dos años le sirvieron de base algunas de sus anteriores obras que reaparecen con una instrumentación alternativa bajo otro título formando parte en algún caso de una composición nueva¹⁹⁴. Por ello, su producción del exilio en realidad comienza en 1941 con la creación de los *24 preludios* para piano, op. 34, que para el compositor tienen un significado muy particular por suscitar "el cariño de un padre hacia un hijo que nace en los momentos más difíciles de su vida"¹⁹⁵.

Contrario al juicio global sobre la supuesta degeneración del estilo de Bacarisse en el exilio, el compositor no cambió su técnica de composición que sigue la misma que durante veinte años había evolucionado en Madrid. A pesar del estancamiento evolutivo a continuación del Opus 18, muestran las obras del exilio una notable variedad estilística en la cual coexisten estilos muy diferentes, deducibles casi en su totalidad del segundo período estilístico de la época madrileña regido por el neoclasicismo, si bien a veces también se hallan técnicas de composición impresionistas¹⁹⁶. Muy pocas obras recurren al estilo complejo de los comienzos neoclasicistas señalado por la abundancia de disonancias, la menuda bitonalidad y la adopción de formas barrocas y clásicas, que define

algunas obras vocales¹⁹⁷ y una parte de la obra pianística, ante todo los mencionados *24 preludios*, inspirados en el ciclo del mismo nombre de Debussy, y los dos primeros movimientos de *Preludio, fugueta y rondó*, op. 53b (1950), cuyo primer tiempo además incluye sustancias folklóricas.

La mayoría de la nueva producción, en efecto, se deduce del neoclasicismo moderado, preformado en la *Música sinfónica*, op. 11(II), distinguiéndose dos tendencias opuestas según la configuración específica de los criterios estilísticos. De tal modo, numerosas composiciones ostentan una componente extraordinariamente humana a consecuencia de la inclusión de recursos romanticistas y elementos folklóricos típicos del nacionalismo musical, que ocasionan una sensación armoniosa y agradable, frente a la aspereza de otras obras que representan un pensamiento musical "deshumanizado" a través de su extrema simplicidad que es consecuencia del uso excesivo de los procedimientos de mecanización y reducción.

Un antagonismo vigoroso con estos conceptos estilísticos basados en el neoclasicismo moderado y, en particular, con la simplicidad de los procedimientos, forma aquel estilo musical que se define por su enorme complejidad sonora la cual tiene su origen en las obras del neoclasicismo tardío y también en las tempranas obras impresionistas. Esta diversidad estilística que caracteriza la producción del exilio de Bacarisse, al enfrentarse arcaísmo y simplicidad, apreciables en una parte considerable de las obras instrumentales y de algunas canciones, a modernismo y complejidad, existentes en las óperas y canciones compuestos sobre todo en el último trayecto de su vida, demuestra una sorprendente variabilidad de su espíritu creativo motivado, según afirma Bacarisse, únicamente por la finalidad específica de cada obra:

"¿Mi música? – Nunca trato de realizar ideas con ella. No tengo un mensaje especial que entregar. Escribo únicamente porque necesito expresarme en alguna manera. Puedo decirte

¹⁹⁴ Véase Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*, pp. 98 ss.

¹⁹⁵ Bacarisse, entrevistado por Ramírez en "Coloquios con Salvador Bacarisse (II)," RTF, grabado el 26-II-1959, emitido el 24-III-1959.

¹⁹⁶ Análisis estilístico en Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Stils*, pp. 249-258.

¹⁹⁷ Por ejemplo los Opus 35 (1941); Opus 39 (1944); Opus 40 (1945); Opus 44 (1947); Opus 116 (1959); Opus 118 n° 1 (1959); Opus 129 (1962); Opus 130 (1962).

que no he roto ningún puente. Cuando escribo una obra lírica que exija cierta línea especial –brutal si quieres– seré brutal, pero si hago una pieccecita para una niña, claro está que no me voy a poner dodecafonista”¹⁹⁸.

Según ponen de manifiesto estas palabras, Bacarisse no se consideraba misionero y tampoco ya se vio, en esta segunda etapa de su vida, en el papel de innovador que le había sido adjudicado en sus tiempos madrileños, sino la música constituyó para él un medio singular y, según subraya, imprescindible para expresar sus propios sentimientos además de para estimular las emociones del oyente:

“No soy un hombre que sigue ningún sistema, porque siempre –antes como ahora– me dirijo más bien al corazón y a los sentimientos del público. Esto no quiere decir, naturalmente, que mi obra sea una obra fácil, ¿verdad?, pero supongo que, de todas maneras, lo que en ella hay de dificultad no sea inaccesible para la mayoría de los gentes, de los que nos escuchan”.¹⁹⁹

Esta actitud despreocupada en cuanto a cuestiones puramente técnicas a su vez justifica su estancamiento estilístico, puesto que los procedimientos adquiridos en España le proporcionaban todos los recursos necesarios para poder manifestarse musicalmente de las maneras más diversas y opuestas, de acuerdo con sus propósitos:

“Poseo un lenguaje bastante amplio y conozco todos los sistemas, pero no trato de romper la tradición. Amo la música clásica y me parecería absurdo insultar a la romántica. Sigo creyendo que Tchaikovsky es un músico de primera línea”²⁰⁰.

Según se desprende de su inalterado estilo de composición, Bacarisse no sintió curiosidad por las corrientes nuevas que, terminada la Segunda Guerra Mundial, llegaron a partir del 1946 desde Darmstadt con el “descubrimiento” de las posibilidades de la serialidad integral y la posterior evolución de la música electroacústica que en París contaría con uno

de sus núcleos más importantes, siendo la propia RTF una de las promotoras más destacadas de la “musique concrète” encabezada por Pierre Schaeffer. Aunque vivía en una ciudad de gran movimiento cultural y tenía a su alcance a través de la RTF un estudio de música experimental, Bacarisse desaprovechó la oportunidad de introducirse en los círculos de la música contemporánea²⁰¹ que le hubieran proporcionado nuevas perspectivas con respecto a las tendencias internacionales de la música, dando preferencia al aislamiento artístico que es una de las principales causas del estancamiento definitivo de sus técnicas.

Lo que, frente a esta perseverancia en sus técnicas de composición habituales, hace efectivamente distinguir la obra de Bacarisse compuesta después de la Guerra Civil de su producción anterior es el cambio de los contenidos, puesto que, por lo general, su música de repente deja de ser desenfadada y purgada “del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios [y]... de autobiografías puestas en solfa”²⁰² –entonces en sintonía con los menesteres del madrileño Grupo de los Ocho que así acreditó su afiliación a la corriente neoclasicista–, para adoptar un tono melancólico y plagado de nostalgia en unión con la introducción de elementos alusivos que dotan sus composiciones de un españolismo inconfundible. Al mismo tiempo desaparece en gran parte uno de los criterios del neoclasicismo musical más importantes, la parodia musical con sus procedimientos de deformación que desde 1928 ocupó un lugar destacado en

¹⁹⁸ Bacarisse, citado en Púlido, p. 102.

¹⁹⁹ Bacarisse, entrevistado por Bonet con ocasión del "Prix Concours d'Opéras de Chambre", RTF, grabado el 15-XII-1958.

²⁰⁰ Bacarisse, citado en Púlido, p. 103.

²⁰¹ Los únicos contactos personales de Bacarisse con otros compositores franceses, al parecer, son los que mantuvo con dos representantes del antiguo "Groupe des Six", Francis Poulenc y Darius Milhaud, que, según se deduce de los pocos testimonios conservados, carecieron de profundidad. En el legado de Bacarisse se encuentra una fotografía de Poulenc con un mensaje suyo al revés que hace referencia a una cita entre ambos compositores (sin año); además apuntó Bacarisse el 19-III-1955 en su calendario de taco "carta a Poulenc". En cambio, el nombre de Milhaud se encuentra en dos ocasiones en el calendario de taco de Bacarisse sin conocerse las circunstancias (11-X-1955 y 17-X-1955). A Messiaen no conoció personalmente, según afirmó en una carta a Remacha (véase anotación 101).

²⁰² Rodolfo Halffter, "Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27 [Lección Magistral, Madrid 21-VI y 10-VII-1976]." En Antonio Iglesias, *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1979, p. 49.

las partituras de Bacarisse, al convertirse el matiz irónico de su música en una languidez que da lugar a una estética moderada la cual determinará la mayoría de sus futuras creaciones.

Después de 1939 ostentan numerosas composiciones una tendencia romántica evidente —que en algún caso se refleja en el título²⁰³— evocada ante todo con los singulares efectos sonoros de la guitarra la que merced al empeño de Narciso Yepes, asiduo participante en las reuniones sabatinas del compositor, a partir de 1950 forma una constante en la obra instrumental de Bacarisse²⁰⁴, “a pesar de que dijo que odiaba la guitarra”²⁰⁵. Es precisamente una obra para guitarra la que hasta hoy se mantiene en el repertorio sinfónico internacional, el *Concertino* en La menor, op. 72a, estrenado por Yepes en París en 1953, que debe su éxito particularmente al melancólico segundo movimiento²⁰⁶. No obstante, lo más llamativo de esta obra es el motivo inicial que encabeza el primer movimiento (véase ejemplo 1), caracterizado por los saltos de quinta y cuarta que giran alrededor de la tónica, puesto que parece ser el “Leitmotiv” de Bacarisse en el exilio al determinar en el espacio de diez años, aunque de forma modificada y a veces deformada, la estructura horizontal de numerosas obras pertenecientes a los géneros musicales más diversos (véase ejemplos 2–13)²⁰⁷.

Tanto la adopción de la guitarra, instrumento español por excelencia, como la habitual utilización de sustancias folklóricas dan muestra de la sucesiva españolización de una parte de la música de Bacarisse, quien en sus años madrileños de formación y madura-

ción artística presumió de la universalidad de su obra, motivada precisamente por la exclusión de cualquier nacionalismo, el cual, en cambio, en el exilio le resultaría imprescindible “para ser verdaderamente internacionalista”²⁰⁸. Con todo ello se efectúa la paradoja, según reconoció el compositor más tarde, de que, al revés de sus tiempos madrileños, en el exilio francés se convertía en un “músico español”:

“Cuando yo vivía en Madrid mi música era a la francesa y desde que vivo en París mi música es a la española. Naturalmente con esto sigo un poco este afán que tengo de estar siempre en la oposición. No sé si es una ventaja o un inconveniente, pero que es inherente a mi naturaleza”²⁰⁹.

Su repentino interés en el folklore español, suscitado probablemente además de por la añoranza de su país natal también por motivos económicos, se muestra en una serie de arreglos de canciones y villancicos populares que en gran parte fueron grabados, siendo galardonadas en 1953 las *Trece canciones populares españolas*²¹⁰ (WoO 16) cantadas por Germaine Montero²¹¹ con el “Grand Prix du Disque 1953 de l'Académie Charles Cros”²¹². Sus propias creaciones con aire español oscilan entre un nacionalismo decadente y progresivo, en lo cual la proposición más original logró Bacarisse en 1948 con la *Fantasia andaluza* para arpa y orquesta, op. 46a, compuesta en siete

variaciones y coda para violín o violoncello y piano, op. 102a/b (1956); *Para dormir a Estela* para arpa, WoO 20 (1957); Segundo movimiento de *Le petit retable de don Cristóbal* para guitarra, canto y piano, op. 117 (1959); primer movimiento de *Cinq petits interludes* para piano, op. 92(II) (1959); segundo movimiento de *El retablo de la libertad de Melisendra* para orquesta, op. 122 (1960); primer movimiento (desfigurado) del *Concerto* para clavicémbalo y pequeña orquesta, op. 124 (1960/61); “*Elégie*” de *La fille aux yeux d'or* para guitarra, WoO 24 (1961); y primer movimiento de la *Fantaisie en duo* para flauta y arpa, op. 125 (1961). Este leitmotiv supuestamente tiene su origen en la serie del Opus 18, obra maestra de su época madrileña, pronunciándose, si bien de modo algo diferente, por vez primera en algunos fragmentos de los respectivos movimientos extremos.

²⁰⁸ Bacarisse, citado en Púlido, p. 102.

²⁰⁹ Bacarisse, entrevistado por Francisco Díaz Roncero dentro del programa “Embajadores de la música española en Francia”, RTF, grabado y emitido el 30-IV-1957.

²¹⁰ El título del disco es “Paseando por España”, editado por Chant-du-Monde LDY M-4006.

²¹¹ Últimamente se han reeditado en Canadá otros dos discos de 1959 y 1960 (VRS 9050 y VRS 9067) en un compact disc bajo el título “Germaine Montero. Folk Songs of Spain with Salvador Bacarisse and his orchestra” en la serie Vanguard Classics, que contiene 33 canciones populares.

²¹² Anuncio en *Revue Disques* n° 56, 15-IV-1953.

²⁰³ Una *Sinfonietta*, comenzada en 1935 en Madrid, vuelve en 1941 con el nombre de *Sinfonietta romántica* (op. 36). Asimismo, el Segundo concierto para piano y orquesta (op. 28), comenzado en 1938 en Barcelona y terminado en 1940 en París, aparece en 1954 en una nueva versión para dos pianos titulada *Concerto romantique* (op. 98). A su vez, el segundo movimiento del *Concertino* en La menor (op. 72a) lleva el nombre “*Romanza*” (op. 72b) que en 1972 fue editado individualmente para guitarra solo (Pratt-Verlag, Hamburg).

²⁰⁴ De su época madrileña data una sola composición para guitarra que no es original por tratarse de una transcripción de la tercera pieza de *Heraldos* para piano, llamada “*Pavana*” (op. 2b n° 3), arreglada exclusivamente para Regino Sainz de la Maza quien la estrenó el 21-III-1930 en Madrid.

²⁰⁵ Narciso Yepes, entrevista en la RTF dentro del programa “A propósito de Salvador Bacarisse” (emisión a partir del 12-XI-1964).

²⁰⁶ Véase anotación 203.

²⁰⁷ Se trata de las siguientes obras: Primer movimiento (modificado) del *Capricho concertante* para violín y orquesta, op. 70 (1952); primer movimiento del Tercer concierto para piano y orquesta, op. 74 (1952); *Balada* en Re menor para guitarra, op. 82 (1953); primer movimiento del Cuarto concierto para piano y orquesta, op. 88 (1953); *Introducción*,

secciones no-estróficas, la que, tras los primeros ensayos para su estreno²¹³, fue juzgada por el entonces joven Sergiu Celibidache de "tierra de pueblo hecha poesía"²¹⁴ a causa de la sutileza del tratamiento sonoro e instrumental²¹⁵.

La aproximación a Falla, apreciable en el Opus 46a a través de alusiones temáticas que recuerdan las *Noches en los jardines de España*, que anteriormente se inició con el *Soneto a Dulcinea*, op. 45a (1947), compuesto con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes a base de una cita musical de *El retablo de maese Pedro*²¹⁶, continuaba más tarde con *Les rois mages* para pequeña orquesta, op. 114 (1952), que evoca el lenguaje musical conciso de aquella obra neoclasicista de Falla la cual inspira también la música de guiñol *El retablo de la libertad de Melisendra*, op. 122 (1960), cuyo contenido extramusical estriba en el mismo capítulo del *Quijote*²¹⁷.

La diversidad estilística que caracteriza la obra del exilio vacila entre dos polos opuestos, calificables de simplicidad y complejidad, que llegan sucesivamente a sus puntos extremos. Por un lado, el proceso de simplificación de la estructura diatónica que puede observarse desde el Opus 34 (primer movimiento), concluye con las *17 variaciones sobre cinco notas* para piano, op. 128 (1962), que, arrancando de una quinta descompuesta de Do mayor, significan el regreso a los elementos de la música occidental más primitivos, en lo cual tiene un modelo en *Les cinq doigts* para piano (1921) de Strawinsky. Al mismo tiempo, en cambio, en otras obras, pertenecientes sobre todo a los géneros

de la ópera y de la canción culta, es apreciable una intensa cromatización que, al conducir a estructuras sonoras complejas y a veces no-tonales, suele elevar la expresividad. Es paradigmática la última composición de Bacarisse, la *Canción del hombre nuevo*, op. 133 (1963), que cierra el ciclo de su copiosa producción por relacionarse con la sonoridad fecunda de sus obras tempranas de influencia impresionista, en lo cual la complejidad armónica forma un fuerte contraste con la simplicidad estilística del Opus 128, compuesto sólo doce meses antes.

El análisis exhaustivo de las partituras dejadas por Bacarisse pone de relieve que, a pesar de que el tono de su música cambiara según la estación de su biografía, siendo mayoritariamente francés en la época española y español en la época francesa, su técnica de composición, sin embargo, que se afianzó relativamente temprano a base de una serie de determinados criterios estilísticos empleados en combinaciones muy dispares, le confiere a su música un matiz inconfundible, por lo cual puede afirmarse lo que Amparito Pérís, intérprete de la mayoría de sus obras vocales, intuyó al respecto:

"Él era un músico personalísimo. Se puede decir que el estilo Bacarisse existe"²¹⁸.

3. Reflexiones concluyentes

El homenaje, organizado en 1964 por la RTF en memoria de Salvador Bacarisse con motivo del primer aniversario de su fallecimiento, le sirvió a André Camp para manifestar su convencimiento de que la obra musical de aquél le valdría la inmortalidad:

"Afortunadamente la obra de Salvador Bacarisse, profunda, variada, sensible y humana, permanece. A través de ella nuestro amigo puede, todavía, hacerse oír y comprender. ¡Privilegio de los grandes creadores! Por eso, nosotros, sus admiradores, sus discípulos, sus compañeros de trabajo, sus amigos de siempre y de todos los días [...], queremos rendirle el homenaje que merece"²¹⁹.

²¹³ El estreno tuvo lugar en Caracas el 7-VII-1950 con Nicanor Zabaleta y la Orquesta Sinfónica Venezuela dirigida por Sergiu Celibidache.

²¹⁴ Sergiu Celibidache, citado en Eduardo Lira Espejo, "Como trabajan un director de orquesta y un solista una obra nueva de música." *El Universal* [Caracas], 6-VII-1950.

²¹⁵ En 1996 fue grabada la *Fantasia andaluza* (probablemente en su nueva versión reinstrumentada de 1959, Opus 46b) en compact disc con la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla dirigida por Antoni Ros Marbá dentro de la serie "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía".

²¹⁶ La portada de la partitura del Opus 45a lleva la dedicatoria "En recuerdo de Manuel de Falla con ocasión del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes (El retablo de maese Pedro)", completada por un ejemplo del motivo musical "O, Dulcinea" (si bemol-sol-fa-la bemol-sol)

²¹⁷ Se trata del capítulo 26 del segundo libro de *Don Quijote* de Miguel de Cervantes.

²¹⁸ Amparito Pérís, entrevista en la RTF dentro del programa "A propósito de Salvador Bacarisse" (emisión a partir del 12-XI-1964).

²¹⁹ André Camp, entrevista en la RTF dentro del programa "A propósito de Salvador Bacarisse" (emisión a partir del 12-XI-1964).

No obstante, aunque su música todavía podía escucharse de vez en cuando en los años sesenta y a principio de los setenta merced al esfuerzo de algún intérprete vinculado a través de la amistad a la familia del compositor, en las tres décadas que siguieron a su muerte, por lo general, las partituras de Bacarisse compartieron la misma suerte que las obras de otros artistas de su generación, desarraigados de su tierra, por guardar silencio durante muchos años en los que estaban encerradas primero en París y luego en Escocia²²⁰.

Preguntándose uno cómo es posible que se pudo olvidar a un hombre que en los años veinte y treinta durante más de una década estuvo en la cresta de la fama al lado de los máximos representantes de la música española de la época, resulta difícil encontrar respuestas concluyentes. La indiferencia del régimen franquista hacia las obras musicales de este músico desterrado no parece ser una razón suficiente, puesto que está el caso contrario de García Lorca que tras su prematura muerte conquistó, a pesar del borramiento de su nombre en España, los escenarios de todo el mundo, editándose su obra dramática y poética en muchos idiomas. Es evidente que Bacarisse perteneció en su etapa madrileña a un distinguido círculo de élite que disfrutaba de muchos privilegios, puesto que a ningún otro compositor de su generación (salvo tal vez Ernesto Halffter) se le brindaron tantas oportunidades para estrenar creaciones suyas como tampoco ningún músico de su misma edad disfrutó de tantos honores que culminaron en tres Premios Nacionales de Música. Sin embargo, también es cierto que el nombre de Bacarisse estuvo estrechamente vinculado a importantes cargos institucionales que le proporcionaron cierto poder, de los cuales destaca su puesto de director artístico de Unión Radio desempeñado durante diez años. Investigando la génesis de sus composiciones de este primer trayecto artístico, se descubre que la mayor parte de sus obras está relacionada de alguna manera con uno de estos cargos, lo cual significa que su producción musical, suscitada por influencias exteriores, fue más bien casual en lugar de haber sido generada por fines puramente musica-

les. La despreocupación que caracteriza la actitud musical del madrileño Grupo de los Ocho, fomentada también por Conrado del Campo que solía aconsejar a sus alumnos escribir una obra nueva en vez de revisar una composición acabada²²¹, es una de las principales causas del olvido de estos músicos que, según manifestaron en numerosas ocasiones, consideraron la composición de capricho y pasatiempo, con lo cual se distanciaron por completo de los propósitos de Manuel de Falla, conocido por su meticulosidad pedantesca. Por ello no extraña que el éxito de las composiciones de la Generación de la República fuera bastante pasajero —a pesar de que en el momento de su estreno fueran elogiadas de vanguardistas, o juzgadas, como en el caso de Bacarisse, de ultramodernas—, y que su música realmente carecía de interés para la generación siguiente de compositores españoles en su búsqueda de sustancias musicales útiles para arrancar su trayectoria artística.

No parece atrevido afirmar que lejos de este sofisticado mundillo musical que a diario le rodeaba en Madrid, fue en Francia donde Bacarisse se volvió en compositor de verdad, entregándose con cuerpo y alma a la música, aunque naturalmente también tenía que dedicarse a otros menesteres para asegurar su subsistencia. Su error y tragedia personal, quizás, era que después de la Segunda Guerra Mundial desaprovechó la ocasión de librarse de sus criterios estilísticos de antaño mezclándolos encima con rasgos españolizantes y romanticistas, con lo cual se autoaislaba a toda conciencia de las corrientes contemporáneas de postguerra. En ello, probablemente también influyó, por lo menos en una parte de su producción del exilio, la demanda de la RTF que, al encargarle la ilustración musical de numerosas piezas radiofónicas, supuestamente esperaba que compusiera música "a la española".

A pesar de todo ello, la obra de Bacarisse merece mucha atención, puesto que la de la época madrileña es representativa en lo referente a la evolución artística de un destacado músico de la Generación del 27 (si bien en el caso de Bacarisse es más idóneo hablar de la Generación de la República debido a su particular vinculación a ésta),

²²⁰ Salvador Bacarisse Cuadrado describe la odisea de las partituras de su padre. ("Prólogo", pp. 5-6.)

²²¹ Testimonio particular de Ángel Martín Pompey, otro alumno antiguo de Del Campo.

frente a la música de la época francesa que se distingue por el tremendo esfuerzo hecho por un español desterrado con el propósito de preservar sus raíces hispánicas.

El paso decisivo para sacar del olvido las composiciones de Bacarisse fue emprendido por Emilio Casares Rodicio al aprovechar el cincuenta aniversario de la muerte de García Lorca para conmemorarle junto con los músicos de su generación. La preparación de la exposición "La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939"²²² que en 1986 tuvo lugar en Granada, llevó a Casares a Escocia donde se hizo una primera idea del impresionante legado de Bacarisse. Animado por aquella exposición y aconsejado por Rodolfo Halffter, decidió el hijo del compositor por fin enviar todos los manuscritos de su padre "a su tierra, a España" puesto que "por muy hijo de francés [...], nunca se sintió sino español"²²³, dejándolos el año siguiente en Madrid al donar todo el legado a la Fundación Juan March.

Desde entonces, las partituras han sido catalogadas y estudiadas en profundidad, siendo las de la época española incluso objeto de una tesis doctoral presentada en Alemania. Pero aparte de esta aproximación musicológica, excepto el *Concertino en La menor* para guitarra y

orquesta, cuyo acusado romanticismo sólo es representativo para una mínima parte de la producción francesa, apenas se difunde la música de Bacarisse a pesar de que algunas de las páginas más interesantes para piano y guitarra²²⁴ estén editadas, además de estar disponibles para representaciones públicas las partecillas de una serie de obras orquestales²²⁵.

Sin embargo, cien años después del nacimiento y treinta y cinco años tras la muerte de Salvador Bacarisse, eterno "Quijote de ensueño y de ideales"²²⁶, la mayoría de sus composiciones sigue sin editarse, y todos los intentos hechos últimamente al respecto se han frustrado por falta de medios. No debemos permitir que su obra musical que integra una parte importante del patrimonio musical español del siglo XX de nuevo sea abandonada al olvido, puesto que actualmente sólo se puede tener una idea abstracta de ella a través de los estudios realizados hasta ahora²²⁷, sin que los principales interesados –tanto los intérpretes como los estudiosos– tengan un acceso inmediato a la producción de un hombre que, según André Camp, "era el símbolo vivo de la unión espiritual, hasta carnal, de dos países"²²⁸, España y Francia, a los cuales se sentía unido por tantos vínculos.



Salvador Bacarisse, ca. 1958

²²² Véase el catálogo de la exposición del mismo nombre. Ed. Ministerio de Cultura (1986).

²²³ Bacarisse Cuadrado, op. cit., p. 6.

²²⁴ Por ejemplo para piano *Heraldos*, op. 2a; *24 preludios*, op. 34; *Tema con variaciones*, op. 66; y para guitarra *Suite romantique*, op. 57; *Balada en Re menor*, op. 82; *Petite suite*, op. 120.

²²⁵ Véase Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*.

²²⁶ Fragmento del necrólogo difundido el 7-VIII-1963 por la sección española de la RTF.

²²⁷ El libro de Heine, *Salvador Bacarisse. Die Kriterien seines Sils*, expone alrededor de 200 ejemplos de fragmentos musicales de Bacarisse.

²²⁸ Camp, loc. cit.

1 Allegro 2 Solo

Ob. *mf*

Timp. *p*

Guit. *p*

Arco *p*

6 7 8 9

Ejemplo 1. Bacarisse. *Concertino en La menor 1, op. 72a*

Quasi lo stesso tempo

Violín 48 49 50 51 52 53 54 55

f *cantabile*

Piano *f* *p non staccato*

Ejemplo 2. Bacarisse. *Capricho concertante 1, op. 70*

Flauta I 117 118

Piano *f* *p*

Ejemplo 3. Bacarisse. *Tercer concierto para piano y orquesta 1, op. 74*

Decidido *sempre f*

Guitarra 1 2

f *p* *f* *p*

Ejemplo 4. Bacarisse. *Balada, op. 82*

Solo
 216 217 218 219 220 221 222
Piano
 dolcemente espr.

Ejemplo 5. Bacarisse. *Cuarto concierto para piano y orquesta I, op. 88*

Allegro molto tranquillo e grazioso
Violoncello
 34 35 36 37 38 39
Piano
p

Ejemplo 6. Bacarisse. *Introducción, variaciones y coda, op. 102 a/b*

Muy lento
Arpa
 1 2 3 4 5 6
 siempre *pp*
 siempre *p* y con temura
 gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

Ejemplo 7. Bacarisse. *Para dormir a Estela, WoO 20*

Andantino
Guitarra
 tendrement
 poco rit.

Ejemplo 8. Bacarisse. *Le petit retable de Don Cristóbal II, op. 117*

Adagietto
Piano

Ejemplo 9. Bacarisse. *Cinq petits interludes I, op. 92(II)*

Allegro non troppo

Violín I

Ejemplo 10. Bacarisse. *El retablo de la libertad de Melisendra II*, op. 122

Allegro con brío

Mad. Vl. I

Ejemplo 11. Bacarisse. *Concerto I*, op. 124

Guitarra

Ejemplo 12. Bacarisse. *La fille aux yeux d'or - Élégie*, WoO 24

Lento

Flauta

Arpa

Ejemplo 13. Bacarisse. *Fantaisie en duo I*, op. 125