

The background is an abstract painting with broad, expressive brushstrokes. The upper portion is dominated by warm, reddish-orange tones, while the lower portion transitions into cooler, muted green and greyish tones. The overall texture is painterly and textured.

# HABANERAS & TANGOS

RICARDO GALLÉN

MARCHIVO





# MENU



## Habaneras & Tangos

Vassilis Tenidis (1936–2017)	1	<i>Habanera of Smyrna*</i>	4:55
Joaquín Turina (1882–1949)	2	<i>Habanera (Recuerdos de la antigua España, op. 48)*</i>	5:00
Agustín Barrios (1885–1944)	3	<i>Habanera</i>	3:48
Eduardo Sainz de la Maza (1903–1982)	4	<i>Habanera</i>	2:58
Manuel de Falla (1876–1946)	5	<i>Homenaje. Pièce de guitare écrite pour «Le tombeau de Claude Debussy»</i>	3:28
Claude Debussy (1862–1918)	6	<i>La soirée dans Grenade (Estampes)**</i>	6:30
Emmanuel Chabrier (1841–1894)	7	<i>Habanera*</i>	4:30
Isaac Albéniz (1860–1909)	8	<i>Tango (España. Seis hojas de álbum, op. 165)***</i>	2:45
Francisco Tárrega (1852–1909)	9	<i>Tango “María”</i>	2:22
Ernesto Halffter (1905–1989)	10	<i>Habanera (Dos piezas cubanas)*</i>	4:21
Emilio Pujol (1886–1980)		<i>Three Spanish pieces<sup>1</sup></i>	
	11	<i>Tonadilla</i>	1:50
	12	<i>Tango</i>	3:45
	13	<i>Guajira</i>	4:59
Flores Chaviano (b. 1946)		<i>Sonata, evocación y boceto</i>	
	14	<i>Sonata</i>	1:59
	15	<i>Evocación</i>	2:08
	16	<i>Boceto</i>	1:10
Sebastián Iradier (1809–1865)	17	<i>La paloma. Habanera*</i>	2:30
			Total: 59:06

## Ricardo Gallén, guitar

Transcriptions by Ricardo Gallén (\*), Carles Trepát (\*\*), and Andrés Segovia (\*\*\*)

Recorded live at the Fundación Juan March (8 February 2014<sup>1</sup> and 20 May 2017)

Remastered by Gonzalo Noqué (July 2024)

This MarchVivo recording presents remastered excerpts from two recitals given by guitarist Ricardo Gallén at the Fundación Juan March in 2014 and 2017. The thread linking all the works on the album is the habanera. Although its name derives from that of the Cuban capital, this genre of song and dance had mixed European and African roots. By the late 19th century it had travelled back from Cuba to Europe and seduced half the continent with its sensual, swaying rhythm. Having arrived on ships that docked in the ports of Cádiz and Seville, it discovered its close kinship with tango and was later assimilated by flamenco. The habanera captured the imagination of Spanish and French composers because of its power to conjure an exotic vision of “otherness”, as conveyed here by the intimate voice of the Spanish guitar.

### **A SHIP SAILED FROM HAVANA LADEN WITH ...**

In the 19th century, the ships that arrived in the ports of Cádiz and Seville having sailed from Havana were laden with riches, many of which had come originally from Asia. Luxury items such as silk, spices, porcelain, ivory, camphor and Manila shawls came to characterise the decadent opulence of the homes of Spain’s bourgeoisie, where piano-accom-

panied songs became a common form of entertainment and a key aspect of the salon culture of the day. Although Mexican independence soon severed the Asian connection, the Havana route remained Spain’s main commercial artery until 1898, and the country’s Indies fleet established connections between Cuba and Andalucía’s ports that were almost as strong as the roads linking the region with Madrid.

I don’t know if the habanera song form itself arrived on one

of those ships, but certainly one of those responsible for its growing popularity in Europe did arrive in the 1830s or 40s. When Francisco de Aguilar, the Intendente of Havana (perhaps the highest-ranking official of the Spanish administration in Cuba), returned to Spain with his wife, he also brought with him a musically-gifted Afro-Cuban girl whom they had taken under their wing, ensuring she received a good education, and whom they had eventually adopted. Her name was María Martínez. Although her birth parents were not enslaved, they were poor, and despite having received a level of education beyond her family's means, had she stayed in Cuba she would probably have lived a life of deprivation that would, like so many others, have gone unnoticed by history. Sadly, in many ways, her life in Europe was no less difficult. Little is known about her early years in Spain – she seems to have lived in Málaga and Seville, and to have married, but soon been left on her own again. In 1848, she gained admission to the Madrid Conservatory, but in a document relating to her time there, she calls herself “the least fortunate of all [its] students”. That same year, the Spanish queen, Isabella II, granted Martínez a lifetime pension, but she never received any of the money because it went straight to her creditors; then, in 1850, the arrangement was rescinded because she had failed to go and collect what was due to her. Between 1850 and 1853, however, Martínez made a name for herself and her life story filled many a newspaper column in Madrid,

Paris and London, where, known as “the black Malibrán” (after the famous opera singer Maria Malibran), she enjoyed a meteoric if controversial career as a singer, accompanying herself on the guitar. Audiences paid exorbitant prices to see her perform at the famous theatres of London and Paris, but her star faded quickly, and before long she had been reduced to singing in seedy cafés in Bohemian Paris. Eventually, crippled by debt and lawsuits, she simply disappeared from sight.

The Spanish press repeatedly credited María Martínez with introducing the tango craze to Madrid, and we know that what was known as “tango” in mid-19th-century Spain would soon more commonly be called “habanera”. Martínez also took the genre to Paris, and in one of the first press mentions of her career – an announcement of a concert she was to give in Bayonne – we can read that she was said to imbue “Spanish seguidillas with a very particular colour and [that] no one else could perform them with more charm or liveliness” (*Diario Constitucional de Palma*, 11 October 1849). It's interesting, therefore, to recall that the lyrics of the first tango to be included in a zarzuela – the famous final number of Emilio Arrieta's 1855 version of *Marina*, “Dichoso aquel que tiene” (“Happy he who has a home on the ocean waves”), consist of a traditional seguidillas-style stanza. Some of Sebastián Iradier's habaneras employ the same kind of poetic form, as in the refrain of *La paloma*: “Si a tu ventana llega

/ una paloma, / trátala con cariño, / que es mi persona” (“If a dove / comes to your window, / be kind to it, / for it will in truth be me”). Iradier is another of the key figures who helped disseminate the habanera genre, which he cultivated with great success when he returned from a transatlantic tour that had taken him to Cuba, Mexico and the United States in 1857. The ship on which he sailed home from Havana was laden with habaneras which achieved huge fame in Europe. Iradier’s two most famous songs are *La paloma*, perhaps the best-known popular incarnation of the habanera of all time, and *El arreglito*, which was published in 1863 and used by Bizet as the basis for the languidly chromatic yet defiant entrance aria of his protagonist in *Carmen* (1875). Without the incredible “L’amour est un oiseau rebelle”, Mérimée’s *Carmen*, as recreated by Bizet, would have been a very different character.

Another habanera champion at this time was the guitarist Tomás Damas, who increased the genre’s popularity in Spain’s bourgeois salons by publishing a large number of songs with simple guitar accompaniments. These included several by Iradier, such as *El sol de Sevilla* and *La paloma*. In his 1871 edition of these two songs, Damas wrote the following about them: “A popular dance from Havana with the same words as sung by the people of Cuba, published by Señor Iradier as his own composition”. It is fairly clear, therefore, that as the habanera was establishing itself in Europe,

it was tricky to draw a line between popular Cuban pieces shipped over from Havana and newly-composed habanera-style works.

Damas wrote a few habaneras for solo guitar, but the history of the instrumental genre may well begin with the *Danza americana* published by his friend and colleague Julián Arcas in 1860 as part of a series of pieces that included an arrangement of the tango from *Marina* as well. Arcas also arranged Iradier’s *La rubia de los lunares* for two guitars, but what is really significant is that his *Danza americana* was an habanera conceived from the outset as an instrumental piece, not a transcription of a song. It is therefore similar to the habanera Arrieta included in his 1866 zarzuela *Un sarao y una soirée* – this is heard in the second part, a portrait of a modern soirée, which is contrasted with the preceding depiction of the kind of 18th-century style ball (*sarao*) at which minuets and boleros reigned supreme. Arcas went further in making this genre independent of its vocal origins. To begin with, he published a *Colección de tangos* in around 1869: an introduction and five tangos (habaneras) that formed a carefully planned set. He continued the process with *Guayabito*, which was only published after his death, but which we have identified with the *Tango burlesco* that he began to include in his concerts from 1870 onwards, first as a work for two guitars, later as a solo – a far more extended habanera than any other that had been published at that point and whose



Ricardo Gallén  
performing at the  
Fundación Juan March on  
8 February 2014. Photo:  
Fundación Juan March  
Archives.



melodic line was given a purely instrumental treatment.

The man who succeeded Arcas as king of the Spanish guitar was Francisco Tárrega. The tango *María* remained unpublished during his lifetime, and although a manuscript dated 1894 has survived, there are some who think it was written by his contemporary Carlos García Tolsa, who studied with Arcas and was seen by some as his true successor: his habanera *Enriqueta* is essentially the same as Tárrega's *María*. As yet, no one has got to the truth of the matter, but it is certainly very possible that the piece originated with García Tolsa, who played a crucial role in taking the Spanish guitar school to Argentina and Uruguay, where he became a much respected figure.

The Paraguayan composer Agustín Barrios, who studied guitar with one of García Tolsa's pupils, kept a number of the latter's works in his repertoire, recording a couple of them during the historic sessions he did for the Argentinian label Atlanta in 1914, alongside an arrangement of Iradier's *La paloma*. Ten years later, he recorded his own *Habanera*, which could be described as a "fantasy on the habanera" as well as having reminiscences of the Brazilian choro. This is a work in Barrios's characteristic Romantic style – closer in nature to Arcas's *Guayabito* than it is to the folk-like simplicity of the piece by Tárrega/García Tolsa.

Although the habanera seems to have set itself free from its song-based roots in Spain, it was in France that the instru-

mental form really consolidated itself, thanks to Chabrier's *Habanera* for solo piano, written in 1885. The French composer was probably influenced not only by the trend introduced to Parisian salons by both María Martínez and Iradier at the time when he was starting to study piano with an exiled Spanish teacher, but also by the four-month trip he made to Spain in 1882. A few years after this, Isaac Albéniz began to frequent Parisian musical circles and composed the famous *Tango* which he included in his *España*, op. 165, published in London in 1890. In 1892 he composed *Bajo la palmera* ("Under the Palm Tree", included in his *Cantos de España*, op. 232) – Caribbean influences would recur in his work and in that of the fellow artists he spent time with in Paris, a group known as "Les Apaches", whose members included Ravel, Stravinsky, Viñes and Falla, among many others.

Chabrier's *Habanera*, which he himself orchestrated in 1888, is related to another work of the same name which lies at the point where Romanticism meets Modernism: the first piece in Ravel's *Sites auriculaires* for two pianos (1895). When Debussy first heard this work in 1898, performed by Marthe Dron and Ricardo Viñes, he was so impressed by the *Habanera* that he borrowed the score from Ravel. A few years later, he wrote his own habanera, *Lindaraja* (1901), it too for two pianos, inspired by pictures he had seen of the courtyard of that name which is part of the Alhambra pal-

ace complex. Debussy's work turned out to be longer and more conventional than Ravel's, and was only published posthumously. What should have been a positive encounter between two French masters ended up being contentious. Debussy returned to the genre, with greater success, in *La soirée dans Grenade* (*Estampes*, 1903), another habanera related to Chabrier's, and also went on to write *La Puerta del Vino* (*Préludes*, 1909-13), it too an evocation of the Alhambra – this time, the main entrance gate, which he had discovered thanks to a picture postcard sent to him by Manuel de Falla at Christmas 1909. When Falla wrote his *Homenaje* (for *Le tombeau de Claude Debussy*, 1920), a watershed work in the history of guitar music, he based it on the habanera rhythm and included a quotation from *La soirée dans Grenade*.

As a new guitar repertoire began to take shape, inspired by the groundbreaking new direction taken by Falla, Emilio Pujol, who had studied with Tárrega, was writing the works he later published (in 1926) as *Tres piezas españolas* (Three Spanish Pieces). He had given the first performance of the *Guajira* in 1920, while the *Tango*, which he premiered in Paris in 1924, is dedicated to the flamenco (and classical) guitarist Matilde Cuervas, whom he had married in 1923. Pujol's works hint at the influence that Caribbean rhythms such as the guajira and the tango would go on to have on flamenco music. Much more along the lines proposed by Falla is the *Habanera* (c.1946) dedicated by Eduardo Sainz de la Maza to

his brother Regino, who in turn created a guitar arrangement of the simple *Habanera* composed by Ernesto Halffter for the soundtrack of the film *Bambú* (1945), starring Imperio Argentina and set against the backdrop of the Cuban War of Independence.

Despite having been written at a later date, Pujol and Halffter's habaneras are largely conventional. By contrast, Ravel, Debussy and Falla deconstructed the form, their freer approach opening the way for works such as the *Habanera* from Turina's *Recuerdos de la antigua España* (Memories of Ancient Spain), op. 48, and the two most recent works on the album – the *Habanera of Smyrna*, a distinctive hybridisation by the Greek guitarist and composer Vassilis Tenidis which transports the habanera from the Caribbean to the Turkish coast; and, going in the opposite direction, the *Evocación* from Flores Chaviano's triptych *Sonata, evocación y boceto* (1979), which recontextualises it in a contemporary Cuba. As for Turina's *Recuerdos*, originally written for piano in 1929 and arranged by the composer himself in 1930 for the lute quartet formed by the Aguilar brothers, it has the feel of incidental music, though it was not composed for that purpose. It is steeped in nostalgia for the Spain that ceased to exist after the humiliating defeat of its fleet in the Spanish-American War of 1898 and the resulting loss of its last remaining overseas colonies (Cuba chief amongst them), an episode that became known as the "Disaster of 98". Now the

ships sailing from Havana were laden not with luxury goods but with sick, injured and malnourished soldiers. Spanish society turned its back on this mournful reality, taking decades to assimilate the loss of something that its people had felt was very much theirs, and that had seemed so close to home, despite its geographical remoteness from Spain. All that was left were the children's games beginning with the phrase "A ship sailed from Havana laden with..." And the habanera became the soundtrack to the end of the Spanish empire in the Americas.

**Javier Suárez-Pajares**

Guitarist **RICARDO GALLÉN** studied in his native city of Linares as well as in Madrid, Granada, Salzburg and Munich. As recitalist, chamber musician and concerto soloist, he has performed all over the world, at such prestigious venues as the Amsterdam Concertgebouw, Madrid's Auditorio Nacional, Moscow's Tchaikovsky Concert Hall, the Palau de la Música Catalana in Barcelona and the Sibelius Academy in Helsinki. His critically acclaimed recordings include J.S. Bach's complete lute works, the complete guitar sonatas of both Fernando Sor and Leo Brouwer, whose *Sonata del pensador* is dedicated to him. He has premiered numerous works by contemporary composers and has collaborated with such eminent conductors as Jordi Savall, Juanjo

Mena, Maximiano Valdés, En Shao, Monica Huggett and Leo Brouwer. His artistry has been recognised with numerous awards, including the Medal of Merit of Granada's Academy of Fine Arts. He is currently a professor at the Franz Liszt University of Music in Weimar and the Norwegian Academy of Music in Oslo.



**E**ste volumen de la colección MarchVivo recoge extractos remasterizados de los conciertos ofrecidos por Ricardo Gallén en la Fundación Juan March en 2014 y 2017, reunidos por su filiación común con la habanera. Si bien no procede de Cuba, la sensualidad de esta danza sedujo a media Europa en las postrimerías del siglo xix con su aire meloso y su ritmo balanceante. Llegada al continente a través de los puertos de Cádiz y Sevilla, donde fue asimilada por el flamenco y se hermanó con el tango, arraigó en el imaginario de los creadores españoles y franceses como evocación de una visión exótica del “otro”, que cobra aquí vida sonora en la voz íntima de la guitarra española.

### **DE LA HABANA HA VENIDO UN BARCO...**

En el siglo xix, los barcos procedentes de La Habana llegaban a los puertos de Cádiz y Sevilla cargados de riquezas. Al principio, muchas de ellas venían de Asia: seda, especias, porcelanas, marfil, alcanfor, mantones de Manila: objetos de lujo que iban a caracterizar la decadente opulencia de las casas de la alta burguesía española en cuyos salones se instalaron los pianos y las canciones como una forma común de entretenimiento y socialización. Aunque la independencia de México cortó muy pronto la conexión asiática, la ruta de

La Habana se mantuvo como la principal arteria comercial española hasta 1898 y la flota de Indias tendió un puente y unos lazos entre Cuba y los puertos andaluces casi más fuertes que los caminos que unían Andalucía con Madrid.

No sé si la habanera misma como canción, pero sí al menos una de las claves de su inicial transmisión por Europa llegó también en uno de aquellos barcos en los años treinta o cuarenta del siglo xix. En él volvía el intendente Francisco de Aguilar, posiblemente el más alto funcionario de la administración española en La Habana, con su esposa y una joven afrocubana con talento para la música a la que habían

protegido, educado con esmero y, finalmente, adoptado y llevado con ellos a España. Era María Martínez. Aunque sus padres eran libres, resulta fácil imaginar que, en Cuba, en el seno de una familia pobre que no se correspondía con la altura de su educación, hubiera tenido una mala vida que habría pasado, como tantas, inadvertida para la historia. Sin embargo, lo cierto es que, en Europa, su existencia no fue menos desgraciada. Sus comienzos no están claros – según parece, vivió en Málaga y Sevilla, se casó y se quedó sola muy pronto–, pero documentos sobre su paso por el Conservatorio de Madrid en 1848 la presentaban, utilizando sus propias palabras, como “la más desgraciada de todas las alumnas”, parece que no sin razón. En ese mismo año, Isabel II le había concedido una pensión vitalicia que nunca debió de cobrar, porque pasó íntegramente a manos de sus acreedores hasta que se extinguió en 1850 por incomparecencia de la beneficiaria. A partir de entonces, y hasta 1853, su nombre y su historia ocuparon muchas líneas en periódicos de Madrid, París y Londres, donde, conocida como “La Malibrán Negra” (un sobrenombre tomado prestado de la famosa diva operística Maria Malibran), realizó una fulgurante y controvertida carrera como cantatriz acompañándose ella misma con la guitarra. En muy poco tiempo, fue desde lo más alto, con actuaciones en grandes teatros de Londres y París cuyas entradas alcanzaban precios desorbitados, hasta caer en los más bajos cafés frecuentados

por la bohemia parisiense de la segunda mitad del siglo XIX y en los que, ahogada por deudas y pleitos, prácticamente desapareció.

La prensa española acreditó reiteradamente a María Martínez como la introductora en Madrid de la afición al tango y es sabido que eso que llamaban tango en España, a mediados del siglo XIX, era lo mismo que lo que pronto iba a conocerse más comúnmente como habanera. También lo introdujo en París, y una de las primeras noticias que tenemos de su carrera, el anuncio de un concierto suyo que iba a celebrarse en Bayona, subrayaba que daba “a las seguidillas españolas un color muy particular y que es imposible desplegar en ellas más gracia y malicia” (*Diario Constitucional de Palma*, 11 de octubre de 1849). Resulta interesante por ello recordar ahora que el primer tango que se integra en una zarzuela (el célebre número final de la versión de 1855 de *Marina*, de Emilio Arrieta, “Dichoso aquel que tiene”) lleva por letra una estrofa completa de seguidillas. Y también son cuartetos de seguidillas algunas habaneras de Sebastián Iradier y, entre ellas, el estribillo de *La paloma*: “Si a tu ventana llega / una paloma, / trátala con cariño, / que es mi persona”. Iradier es otra de las figuras cruciales en la difusión inicial de este género, que cultivó con enorme éxito cuando regresó de la gira transatlántica que lo llevó hasta Cuba, México y Estados Unidos en 1857. En el barco que lo trajo de vuelta desde La Habana, vino cargado con habaneras



Ricardo Gallén en la  
Fundación Juan March,  
en el concierto celebrado  
el 8 de febrero de 2014.  
Foto: Archivo Fundación  
Juan March.



que alcanzaron una enorme fama en Europa. Las que más, *La paloma*, quizá la pieza más célebre de todos los tiempos dentro de las encarnaciones populares de la habanera, y *El arreglito*, publicada en 1863, que utilizó Georges Bizet para la entrada de la protagonista en su ópera *Carmen* (1875). Sin ese fenomenal “*L’amour est un oiseau rebelle*”, lánguidamente cromático y, a la vez, desafiante, la Carmen de Mérimée recreada por Bizet no sería, ni mucho menos, la misma.

Hubo un guitarrista de ese tiempo, Tomás Damas, que también contribuyó a la difusión del género en los salones burgueses españoles publicando, con sencillos acompañamientos para guitarra, un gran número de habaneras y, entre ellas, algunas de las que había divulgado el propio Iradier, como *El sol de Sevilla* y *La paloma*. En su edición de estas dos piezas de 1871, Damas hizo imprimir la siguiente observación: “Danza popular habanera con la misma letra que la cantan los naturales de Cuba publicada por el Sr. Iradier como composición suya”. Está claro que, en estos primeros momentos de la difusión de la habanera por Europa, resultaba difícil trazar la frontera entre piezas populares cubanas llegadas directamente de La Habana en barcos y obras de nueva creación.

Damas tiene alguna habanera para guitarra sola, pero la historia de la habanera instrumental es muy posible que comience con la *Danza americana* que publicó su colega y

amigo Julián Arcas en 1860, incluida en la misma serie de piezas que acogió su arreglo del tango de *Marina*. Arcas también arregló para dos guitarras *La rubia de los lunares*, de Iradier, pero lo verdaderamente importante es que su *Danza americana* es una habanera concebida ya desde un principio como pieza instrumental, no como transcripción de una canción y, por tanto, similar a la que Arrieta incluyó en su zarzuela *Un sarao y una soirée* de 1866, en la parte correspondiente a la moderna *soirée*, que contraponía a los viejos saraos dieciochescos, en los que reinaban minués y boleros. Arcas fue mucho más lejos en la independización de este género de sus orígenes como canción. Inicialmente, con la *Colección de tangos* que publicó hacia 1869, una introducción y cinco tangos (habaneras) que formaban una tanda, como solía hacerse con los valeses, muy bien planificada en todos sus aspectos. Después, con *Guayabito*, que se publicaría de forma póstuma, pero que hemos identificado con el *Tango burlesco* que Arcas empezó a incluir en sus conciertos, primero a dúo y luego a solo, a partir de 1870, una habanera mucho más larga que cualquier otra publicada hasta entonces y con un tratamiento de la parte melódica puramente instrumental.

El sucesor de Julián Arcas en el trono de la guitarra española, Francisco Tárrega, no publicó en vida el *Tango “María”* y, a pesar de que se conserva un manuscrito suyo de esta obra fechado en 1894, su autoría se la disputa Carlos García

Tolsa, considerado por algunos como discípulo y verdadero sucesor de Arcas, y cuya habanera *Enriqueta* es, en esencia, la misma obra que el tango de Tárrega. La cuestión no está resuelta, pero García Tolsa, una figura importante en la transmisión de la escuela guitarrística española en Argentina y Uruguay, donde gozó de muy buena reputación, es un serio aspirante a ser considerado el autor de esta composición.

Agustín Barrios, que estudió guitarra con un discípulo de García Tolsa, mantuvo en su repertorio varias obras suyas y dejó registradas un par de ellas en las mismas sesiones históricas de grabación para el sello discográfico argentino Atlanta realizadas en 1914, en las que también inmortalizó un arreglo de *La paloma* de Iradier. Diez años más tarde, grabó su propia *Habanera*, que casi podríamos denominar como una “fantasía sobre la habanera” y que tiene algo asimismo de *choro* brasileño, en el característico estilo romántico del compositor paraguayo, más próximo al *Guayabito* de Arcas que a la simplicidad casi popular de la pieza que se disputan Tárrega y García Tolsa.

Aunque parece que fue en España donde la habanera se desvinculó de su origen como canción, será en Francia donde esta forma instrumental alcance carta de naturaleza con la *Habanera* para piano que compuso Emmanuel Chabrier en 1885, influido sin duda por la moda instaurada en los salones de París por María Martínez e Iradier en la época en

que empezó a estudiar piano con un profesor español exiliado, pero también por el viaje de cuatro meses que realizó a España en 1882. Poco después, Isaac Albéniz comenzó a frecuentar los círculos musicales parisienses y compuso el célebre *Tango* que incluyó en su colección *España*, op. 165, publicada en Londres en 1890. En 1892 compuso *Bajo la palmera* (incluida en *Cantos de España*, op. 232) y, a lo largo de sus últimos años, el antillanismo se convirtió en una referencia recurrente en la obra de Albéniz y en la de sus compañeros de andanzas en la capital francesa, el grupo de artistas conocido como “*Les Apaches*”, al que pertenecieron, entre muchos otros, Falla, Viñes, Stravinsky y Ravel.

La *Habanera* de Chabrier, que él mismo orquestó en 1888, se relaciona con otra que se sitúa justo en la encrucijada entre el romanticismo y el modernismo: la que compuso Maurice Ravel en 1895 para sus *Sites auriculaires* para dos pianos. Cuando Claude Debussy escuchó por primera vez esa obra en 1898, interpretada por Marthe Dron y Ricardo Viñes, quedó tan impresionado por la *Habanera* que se la pidió prestada a Ravel. Poco después, Debussy escribió, también para dos pianos, su habanera *Lindaraja* (1901) evocando el patio que lleva ese nombre de La Alhambra, que había visto en una estampa. La obra de Debussy resultó ser más larga y convencional que la de Ravel, y no llegó a publicarla. Lo que pudo ser un buen encuentro entre los dos maestros franceses terminó siendo causa de su des-

encuentro. Debussy volvería, con más éxito, a la habanera: primero, en *La soirée dans Grenade* (*Estampes*, 1903), una habanera de nuevo relacionada con la de Chabrier; más tarde, con *La Puerta del Vino* (*Préludes*, 1909-1913), una pieza que vuelve a evocar, por medio de la habanera, una imagen de La Alhambra que nunca conoció *in situ*, sino gracias a una tarjeta postal que le mandó Manuel de Falla en 1909 como felicitación navideña. Precisamente, la obra de Falla que marca un antes y un después en la historia del repertorio guitarrístico, su *Homenaje* (para *Le tombeau de Claude Debussy*, 1920), se basa en el ritmo de habanera e inserta una cita de *La soirée dans Grenade*.

Por estos años en los que, siguiendo el camino mostrado por Falla, empezó a configurarse un nuevo repertorio para guitarra, Emilio Pujol, discípulo de Tárrega, compuso las obras que publicaría en 1926 como *Tres piezas españolas*. La *Guajira* la había estrenado en 1920, y el *Tango*, que dio a conocer en París en 1924, está dedicado a la guitarrista flamenca (y clásica también) Matilde Cuervas, con quien se había casado en 1923. Estas obras se encuentran ya en la frontera con los desarrollos que ritmos antillanos como la guajira y el tango acabarían teniendo ya en el seno del flamenco. Mucho más en la línea propuesta por Falla, este disco presenta la *Habanera* (ca. 1946) que Eduardo Sainz de la Maza dedicó a su hermano Regino, quien a su vez divulgó el arreglo para guitarra de la sencilla *Habanera* que compuso

Ernesto Halffter para la banda sonora de la película *Bambú* (1945), protagonizada por Imperio Argentina y ambientada en la Guerra de Cuba.

Frente a las habaneras en gran medida “clásicas”, aunque tardías, de Pujol o Halffter, en las obras de Ravel, Debussy y Falla la habanera se deconstruyó y fue esta deconstrucción la que abrió caminos en los que, dentro del conjunto que se graba aquí, pueden situarse obras como la *Habanera* de los *Recuerdos de la antigua España*, op. 48, de Joaquín Turina; la *Habanera de Esmirna*, del guitarrista y compositor griego Vasilis Tenidis, que deslocaliza la habanera antillana y la transporta a la costa de Turquía; o, justamente al contrario, el tríptico *Sonata, evocación y boceto* (1979), de Flores Chaviano, una obra en la que la habanera se recontextualiza en una Cuba contemporánea. Dejando al margen la rarísima hibridación de Tenidis y la brillante obra de Chaviano, que marcan el extremo cronológico más actual del repertorio recogido en este disco, la obra de Joaquín Turina, escrita originalmente para piano en 1929, pero arreglada por el propio compositor en 1930 para el cuarteto de laúdes formado por los hermanos Aguilar, es una especie de música incidental en la que falta el “incidente”, pero que se encuentra cargada de nostalgia por una España que dejó de existir tras la humillante derrota de la armada española y la pérdida de las colonias ultramarinas, en lo que la historiografía ha denominado sin ambages el Desastre del 98. Los barcos de La



Habana empezaron a llegar entonces cargados de soldados vencidos, enfermos y desnutridos. La sociedad española dio la espalda a esa realidad luctuosa, tardó muchas décadas en asimilar la pérdida de algo que se sentía tan propio y tan cercano, pese a la lejanía geográfica, y se quedó, en cambio, con los juegos infantiles consistentes en imaginar de qué vendrían cargados los barcos procedentes de La Habana. La habanera se convirtió en la banda sonora de esa decadencia última y ya definitiva del imperio español en América.

**Javier Suárez-Pajares**

**RICARDO GALLÉN**, formado en su Linares natal, además de en Madrid, Granada, Salzburgo y Múnich, es un guitarrista que ha actuado por todo el mundo en recitales a solo, en dúo o con orquestas, en importantes escenarios como el Concertgebouw de Ámsterdam, el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, el Palau de la Música Catalana de Barcelona o la Academia Sibelius de Helsinki. Sus discos han sido elogiados por la crítica y entre ellos destaca la grabación de la obra completa para laúd de Johann Sebastian Bach, así como las sonatas de Fernando Sor y las seis sonatas de Leo Brouwer, quien le dedicó la *Sonata del Pensador*. Ha estrenado numerosas obras de autores contemporáneos y ha participado en proyectos con directores como Jordi Savall, Juanjo Mena, Maximiano

Valdés, En Shao, Monica Huggett o el propio Brouwer. Ha sido distinguido con la Medalla al Mérito de la Academia de Bellas Artes de Granada. Actualmente es catedrático de la Escuela Superior de Música Franz Liszt de Weimar y de la Academia de Música de Oslo.



## Cover

Jordi Teixidor  
*Pintura rosa y naranja* [Pink and Orange Painting], 1976  
Oil on canvas, 160 × 320 cm  
Colección Fundación Juan March, Palma  
© Jordi Teixidor, VEGAP, Madrid, 2024  
Photo: Joan-Ramon Bonet/David Bonet

## Portada

Jordi Teixidor  
*Pintura rosa y naranja*, 1976  
Óleo sobre lienzo, 160 × 320 cm  
Colección Fundación Juan March, Palma  
© Jordi Teixidor, VEGAP, Madrid, 2024  
Foto: Joan-Ramon Bonet/David Bonet

**MarchVivo** is the record label of the Fundación Juan March. Famed for its eclectic programming, the Foundation stages concerts encompassing a wide range of styles, formats and periods at its concert hall in Madrid, and MarchVivo's carefully curated catalogue features selections from its extensive archive of live recordings. The aim of the label is to encourage listeners to enjoy new aesthetic experiences and discover rarely programmed repertoire and unusual combinations of works and composers. From medieval music to contemporary compositions, classical to jazz, MarchVivo's recordings capture all the thrills and energy of live music-making.

**MarchVivo** es el sello discográfico de la Fundación Juan March. Reconocida por su ecléctica programación musical, la Fundación organiza conciertos en su auditorio de Madrid que abarcan una amplia gama de estilos, formatos y épocas. El catálogo cuidadosamente comisariado de MarchVivo ofrece una selección de su extenso archivo de grabaciones en directo. El objetivo es proporcionar a los oyentes nuevas experiencias estéticas e invitarles a descubrir repertorios raramente programados y combinaciones inusuales de obras y compositores. Desde la música medieval hasta las creaciones contemporáneas, desde la música clásica hasta el jazz, las grabaciones de MarchVivo capturan toda la emoción y la energía de la interpretación musical en vivo.

