

CARTAS, OBSERVACIONES, NOTAS...

Observaciones sobre arrastres ligados, mordentes y mariposas

David J. BUCH



ENTRE los malentendidos en la expresión, géneros y técnica en la tradición interpretativa del repertorio guitarrístico del período ca. 1850-1930, son dos los que parecen ser más persistentes. El primero es la omisión del arrastre ligado, una técnica expresiva delineada en los libros de métodos que documentan la práctica interpretativa del principal y más influyente compositor y guitarrista de esa época, Francisco Tárrega (1852-1909). Dichos libros fueron escritos por los alumnos de Tárrega: Emilio Pujol¹ y Pascual Roch.² Aunque el arrastre ligado se ha discutido en los comentarios modernos, estas discusiones parecen haber tenido poco o ningún impacto en la mayoría de los intérpretes. El resultado va más allá de la mera distorsión en el nivel de detalle, es algo que generalmente afecta a las características esenciales de la pieza.

El segundo malentendido, igualmente común, es la sustitución de tresillos por mordentes invertidos. Aunque esta distinción es clara y consistentemente indicada en la notación de los principales compositores españoles de esta época, y aunque es observada cuidadosamente por pianistas y directores profesionales, la mayoría de los guitarristas han optado por ignorarla.

Este ensayo discutirá los dos errores usando ejemplos de partituras autógrafas, primeras ediciones supervisadas por los compositores y grabaciones.

El arrastre ligado

La «Escuela de Tárrega», como se ve en los escritos de sus alumnos Pujol y Roch, define una serie de técnicas como expresivas más que meramente técnicas. Estas técnicas, incluida la del arrastre ligado, pretenden transmitir emociones. Estos recursos interpretativos tienen sus raíces en la técnica del vio-

lín, que a su vez derivó de la del canto. De ahí que no sea casualidad que Pujol se refiera al arrastre ligado con un término puramente vocal, a saber, portamento: «Los elementos expresivos de que dispone el guitarrista, además de la variedad de pulsación en la mano derecha, son: el ligado, el arrastre, el portamento y el vibrato, que corresponden a la mano izquierda».³ Roch clasifica los arrastres entre las «bellezas y efectos de la guitarra», y crea subcategorías de los efectos que muestran claramente el vínculo con expresiones vocales como sollozos, tartamudeos y llantos.⁴

Aun así, es difícil precisar el origen de esta técnica en la guitarra. Es posible que Tárrega fuera el primero en explotarla plenamente, por su conocimiento de la literatura y la técnica del violín.⁵ Su hermano Vicente Tárrega era violinista profesional y actuó con él en alguna ocasión. Además, Tárrega transcribió diversas piezas del repertorio para violín, obras de J. S. Bach, Jean-Delphin Alard (*Études artistiques*, op. 10/2) y Henri Vieuxtemps (*Konzert-Etude*, op. 16/4).

Los portamentos de violín que involucran más de un dedo se describen desde principios del siglo XVIII, comenzando con G[iacomo] G[otifredo] Ferrari, *Breve trattato di canto italiano* (Londres: Schulze & Dean, 1818), quien se refiere a un «interrumpido» deslizamiento. Tanto Louis Spohr (*Violinschule*, Viena: 1832) como Pierre Baillot (*L'art du violon*, París: 1834) prohibieron el arrastre con el mismo dedo que toca la segunda nota en un portamento ascendente. Esta técnica requería una nota intermedia para comenzar el ligado después del deslizamiento. Spohr proporcionó un ejemplo que muestra la nota intermedia [ver ej. 1]. Carl Flesch menciona a Jacques Thibaud (1880-1953), quien precisó las notas intermedias a utilizar. Flesch ana-

* Quiero agradecer a Lucia Schuger por su ayuda con el texto en español.

1. Emilio Pujol: *Escuela razonada de la Guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega. Prólogo de Manuel De Falla. Edición bilingüe Castellano, Francés*. 3 vols., Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954/56 [primera publicación: Casa Romero y Fernández, 1947].

2. Pascual Roch: *A Modern Method for the Guitar School of Tárrega in Three Volumes*, Nueva York: Schirmer, 1921-1924.

3. Pujol: *Escuela Razonada*, op. cit., vol. 1, pp. 68-69.

4. Roch: *A Modern Method...*, op. cit., vol. 2, pp. 76-78. El arrastre ligado lo trató por Adrián Rius Espinós en su ensayo de 2002 «Cómo interpretar a Tárrega», véase <guitarra.artepulsado.com/guitarra/interpretar_tarrega.htm> [consultada el 30 de agosto de 2023].

5. Wolf Moser: *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión. La guitarra en España entre 1830 y 1960*, Castellón: Ajuntament de Castellón, 2007, p. 181. Moser sugiere que Tárrega pudo haber inventado la técnica en la guitarra.

liza con detalle estas notas, que siempre son armónicamente consistentes con el pasaje que se toca.⁶



Louis Spohr, *Violinschule* (1832)

Entonces al ejecutar el arrastre ligado habrá una nota «intermedia», es decir, la nota que finaliza el arrastre y comienza el ligado. Esta nota parece depender de la digitación utilizada y del contexto armónico. Pujol especifica que esta nota debe ser armónicamente coherente con la sonoridad de la frase, normalmente un intervalo de tercera. Roch, por su parte (p. 64), da ejemplos de intervalos de segunda, tanto menor como mayor, cuando el arrastre es ascendente y de segunda o tercera cuando es descendente.

La indicación de cuándo se une un ligado a un arrastre no es siempre obvia. Requiere que el dedo de la mano izquierda usado para producir la primera nota de un arrastre sea diferente del dedo usado para producir la nota final del ligado, que suele ser el tercer o, más frecuentemente, el cuarto dedo. Pero en los casos en los que no se indican números para los dedos de la mano izquierda, el intérprete debe decidir cuándo es apropiado un arrastre ligado.

La Mariposa y otros ejemplos

La eliminación de los arrastres ha sido una tendencia generalizada entre los guitarristas desde mediados del siglo XX. Es común encontrar grabaciones de la música de Tárrega donde se han omitido todos los arrastres por la creencia de que estos recursos

expresivos son adornos obsoletos, estropeando una prístina versión «utópica» que solo puede realizarse imaginando la pieza como si estuviera compuesta para piano.

Un ejemplo particularmente revelador de esta distorsión se encuentra en el estudio de Tárrega, *La mariposa*. En su libro sobre Tárrega y su música, Wolf Moser destaca la importancia de los arrastres ligados para esta pieza de carácter.⁷ Sin embargo, en casi todas las grabaciones de esta pieza los guitarristas han eliminado los arrastres ligados (que se encuentran en los cc. 3-4, 8 y 28). Quizás esto se deba a ediciones defectuosas o a una tradición errónea establecida por guitarristas del pasado. Incluso el gran virtuoso David Russell grabó la pieza sin estos recursos expresivos, realizando un estudio de arpeggio mecánico que demuestra velocidad, uniformidad y volumen.

¿Este estudio pretende simplemente desarrollar arpeggios fuertes y rápidos? La evidencia sugiere que *La mariposa* puede ser un género diferente.

La fuente principal de *La mariposa* es un impreso de la editorial valenciana Antich y Tena de 1901, supervisado por Tárrega y dedicado a su amigo y compañero guitarrista Manuel Loscos. La pieza formó parte del primer grupo de seis composiciones originales (y una transcripción) de Tárrega. Este grupo de piezas fue anunciado por primera vez en el periódico *Las Provincias* (Valencia, 18 de octubre de 1901). Al mes siguiente, el 2 de noviembre de 1901, el mismo periódico publicó una reseña de esas composiciones. Esta primera reseña, titulada «Obras para guitarra, por el maestro Tárrega», apareció firmada por «EDUARDUS», un seudónimo usado por el compositor, crítico y musicólogo Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970). Tras poner de manifiesto que la música de Tárrega había sido «desfigurada por copias infieles», Chavarri elogió

6. Véase Carl FLEISCH: *Die Kunst des Violin-Spiels*, Berlin: Ries & Erles, 1923-28, vol. 1, 27-39 (existe una traducción al inglés: *The Art of Violin Playing* (Nueva York: Carl Fischer, 1924, 1930, 1939, etc.). Véase también Clive BROWN: «Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 113, n.º 1 (1988), pp. 97-128; Emma WILLIAMS: «The Singing Violin: Portamento use in Franz Schubert's violin music», *Research Catalogue* (2023) <researchcatalogue.net/view/561381/561388/0/0> [consultada el 30 de agosto de 2023]; Heejung LEE: «Violin Portamento: An analysis of its use by master violinists in Selected Nineteenth-century Concerti», *International Conference on Music Perception and Cognition*, Universidad de Bolonia 2006, <citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.508.5858&rep=rep1&type=pdf> [consultada el 11 de junio de 2020].

7. MOSER: *Francisco Tárrega*, op. cit., p. 181: «En esta pieza la digitación de la mano derecha la hace imprescindible el movimiento de la izquierda, la cual tiene que ejecutar un *glissando* que desemboca en un *legato*. Tal figura, que Tárrega podría haber inventado, hace superflua la segunda nota del dedo de ataque, y precisamente por eso se ha de insertar minuciosamente en la digitación de la mano derecha. La figura mencionada une los compases 3 y 4 y aún reaparece en otros tres puntos de la pieza: cada vez, después del ataque de la primera nota el dedo que pisa se desplaza hasta una tercera menor por debajo de la segunda nota, es decir, tres trastes antes de la nota escrita. Una vez alcanzado este punto, la segunda nota se produce mediante el ataque del cuarto dedo de la mano izquierda, sin que la derecha intervenga. Puesto que esta ocurrencia se repite en diferentes tiempos de compás, probablemente alude al impredecible revoloteo del lepidóptero».

las publicaciones por su calidad y fidelidad.⁸ Entre los comentarios sobre las piezas individuales hay una frase que describe *La mariposa*: «A continuación sucede un característico estudio; *La mariposa*, obra llena de movimiento y suavidad, como los giros aéreos del insecto que le da nombre». Aquí Chavarri especifica el género: «un característico estudio». No es simplemente un arpegio técnico, pero una pieza que representa el carácter de una mariposa. Chavarri proporciona detalles. La pieza está «llena de movimiento y suavidad, representa los giros aéreos de la mariposa». La palabra «suavidad» sugiere un afecto suave y delicado.⁹ Esta descripción contrasta marcadamente con las interpretaciones de la pieza que más apropiadamente describirían el tricotar de una máquina de coser, el tecleo de una máquina de escribir, un martillo neumático o incluso una ráfaga de ametralladora.

La mariposa es un lepidóptero, una familia de insectos que incluye a las polillas. El vuelo de estos insectos no sigue un camino lineal. En lugar de batir sus alas, el insecto contrae su cuerpo, formando un patrón inclinado en forma de ocho con sus alas. A medida que su cuerpo se contrae, el movimiento empuja el aire debajo de las alas, impulsando al insecto sobre el aire. Con este aleteo, la mariposa cambia repentinamente de dirección. Además, la mariposa es uno de los pocos insectos que planea. El errático patrón de aleteo de su vuelo lo protege de los depredadores. Todo esto sugiere que una música que quiera representar a este insecto en vuelo no debería ser rítmicamente regular, ni dinámicamente fuerte, como las usuales interpretaciones de *La*

mariposa a las que hemos aludido. El hecho de que Tárrega no especifique dinámicas ni cambios rítmicos puede deberse al carácter cambiante de este tipo de vuelo. En consecuencia, los cambios quedan al arbitrio del intérprete y es el título mismo de la obra lo que sugiere ese tipo de interpretación.

Domingo Prat,¹⁰ alumno de Tárrega, parece haber desaprobado *La mariposa*. En su entrada sobre Julián Arcas, Prat prácticamente acusa a Tárrega de plagio, sugiriendo que el *Preludio en Re*¹¹ de Arcas es la fuente original. Es cierto que los estudios de arpegios anteriores de Dioniso Aguado (hay al menos dos de ellos, Ejercicio 10, *Nouvelle Méthode de Guitare*, op. 6, 1834, y Estudio 25, *Nuevo método*, París, 1843, 108) y el *Preludio* de Arcas usan patrones de arpegio similares en Re mayor.

En lugar de plagiar, Tárrega puede haber transformado los ejercicios de arpegio bastante mecánicos de Aguado y Arcas en una pieza de carácter de la tradición romántica. Una mejor comprensión de la naturaleza de este género conducirá a formas creativas e individuales de interpretar una música que evoca el movimiento elegante e impredecible de una hermosa criatura en vuelo.¹²

Otros probables ejemplos del uso expresivo del arrastre ligado se pueden encontrar en las siguientes piezas de Tárrega: *Capricho árabe* (c. 52: tercera y cuarta semicorcheas); *Las dos hermanas* (c. 3, manuscrito autógrafo, 1900);¹³ transcripción del *Nocturno* de Chopin [op. 9/2] (c. 8, manuscrito autógrafo).¹⁴ También en *El Mestre* de Miguel Llobet (cc. 42-43, 70-71) o en el *Prelude n.º 1* de Heitor Villa-Lobos (cc. 5-6).

8. Chavarri era amigo y admirador de Tárrega. Sobrevive una fotografía de Tárrega con una cálida dedicatoria a Chavarri, de 29 años. Se lee: «Al eminente crítico musical Sr. / D. Eduardo López Chavarri. / Su amigo y admirador / Francisco Tárrega / Valencia, diciembre 1900». Adrián Rius: *Francisco Tárrega 1852-1909. Una biografía documental*, Segorbe: Orphenica Lira Segobricensis, 2018, p. 214. Su nombre completo aparecería en una tercera reseña de las publicaciones de Tárrega: «Crónica Musical. Francisco Tárrega y su nueva colección de obras escogidas para guitarra» (*La Provincias*, suplemento, Valencia, 21-VII-1907).

9. Manuel GONZÁLEZ DE LA ROSA (ed.): *Campano ilustrado. Diccionario castellano enciclopédico basado en el de Campano y en el último de R Academia Española... Octava Edición Ilustrada*, París: Garnier Hermanos, 1899, p. 981: «Suavidad. f. Dulzura, delicadeza, blandura. || Apacibilidad, tranquilidad».

10. PRAT: *Diccionario de guitarristas*, op. cit., p. 33: «Preludio en Re mayor, del cual el que suscribe, respetando el texto, lo guitarrizó en propias digitaciones dándole el nombre de *La mariposa* creo no sería aventurado afirmar que F. Tárrega inspiró su «Mariposa» en dicho *Preludio*».

11. El *Preludio* se publicó por primera vez ca. 1860 en *Una pieza y un preludio para guitarra por Julián Arcas*, (Barcelona, La Ausetana, Litografía de F. Durán, y España). El ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (signatura MP/1810/7) y fue firmado y fechado el 4 de abril de 1861 por Julián Arcas. Fue reimpreso en *Dos Preludios* (Colección piezas para guitarra, 1ª Serie, Barcelona, hijos de Andrés Vidal y Roger, p. 2).

12. Varios compositores del siglo XIX compusieron piezas tituladas mariposa, papillon, *Schmetterling* y *butterfly*. Entre ellos se incluyen colecciones de piezas breves de Mauro Giuliani (op. 50), Robert Schumann (op. 2, y una pieza única titulada *Papillon* en op. 9), un ballet de Jacques Offenbach, canciones de Franz Schubert (op. 57/1 D. 633), Gabriel Fauré (op. 1/1), Calixa Lavallée (op. 18), Camille Saint-Saëns, y un rondó para piano de William Clifton Daland (op. 2). A partir de Schubert, algunos compositores sugirieron el vuelo errático del insecto, mientras que otros parecen haber invocado al insecto por su valor simbólico.

13. Reproducido en Brian WHITEHOUSE (ed.): *The Tárrega-Leckie Guitar Manuscripts: Lessons with the Maestro*, Halesowen: ASG, [2015], pp. 196-200.

14. *Ibidem*, p. 129b.

¿Mordente invertido o tresillo?

La distinción entre un mordente invertido y un tresillo no es ambigua. Se trata de figuras rítmicas completamente diferentes y con distinta capacidad expresiva. Mientras que el tresillo es una división artificial con una gracia distintiva, el mordente tiene una cualidad más abrupta y percusiva, que recuerda al rápido estallido de las castañuelas. En sus manuscritos autógrafos y ediciones supervisadas, Tárrega, Llobet y prácticamente todos los principales compositores españoles de este periodo son escrupulosos cuando llega el momento de diferenciar entre los mordentes invertidos y los tresillos.

Emilio Pujol, alumno de Tárrega, advierte que no se deben confundir las dos figuras: «Para que el mordente no se confunda con el tresillo, su ejecución debe ser rápida con acento en su nota principal».¹⁵ Pujol también especifica que «el mordente simple ascendente» se ejecuta «con la mayor prontitud posible».¹⁶

Al igual que Pujol, Pascual Roch analiza mordentes y tresillos en diferentes secciones, y requiere un movimiento rápido: «En los mordentes de una nota subiendo y otra bajando se pulsa únicamente la notita, se deja caer el dedo correspondiente sobre la 2ª y se retira inmediatamente para que suene la nota».¹⁷

Las primeras grabaciones de guitarristas españoles que estudiaron con Tárrega generalmente observan la distinción entre mordentes invertidos y tresillos. Como ejemplos, Miguel Llobet cuidadosamente incluye los mordentes invertidos en su interpretación grabada de *Evocación* de Isaac Albéniz, de su suite *Iberia* (arreglado a dúo con María Luisa Anido); Daniel Fortea, en su grabación de 1933 de la serenata *Capricho árabe* de Tárrega, toca correctamente la mayoría de los mordentes invertidos;

finalmente, una tercera alumna de Tárrega, Josefina Robledo, incluye todos los mordentes invertidos en su grabación del *Capricho árabe* (c. 1950). Pero los guitarristas modernos han descuidado la distinción empezando con Andrés Segovia, quien cambió la mayoría de los mordentes invertidos por tresillos en sus grabaciones del *Capricho árabe*, y al igual que hizo su alumno Christopher Parkening. Julian Bream ocasionalmente interpreta mordentes invertidos como si fueran tresillos, David Russell frecuentemente elimina arrastres y cambia mordentes invertidos por tresillos. Manuel Barrueco elimina la mayor parte de los arrastres y mordentes invertidos. Otro ejemplo se encuentra en la grabación de David Russell de *Danza odalisca* de Tárrega. Este virtuoso transforma los mordentes invertidos en tresillos en la primera mitad de la pieza y en sus grabaciones de los preludios de Tárrega elimina una gran parte de los arrastres mientras que convierte en tresillos varios mordentes invertidos.

Un último ejemplo instructivo se encuentra en *La maja de Goya*, de Enrique Granados. En las grabaciones de los pianistas Alicia de Larrocha¹⁸ y Enzo Oliva¹⁹ se observa estrictamente la distinción entre mordentes invertidos y tresillos. Sin embargo, los guitarristas regularmente interpretan los mordentes invertidos como tresillos, comenzando con Segovia²⁰ y continuando con Christopher Parkening,²¹ Julian Bream,²² John Williams²³ y Manuel Barrueco.²⁴ Aquí es preciso reconocer que David Russell lo hace correctamente.²⁵

Los guitarristas no se limitan a los errores mencionados anteriormente. Muchos ignoran habitualmente otros elementos anotados en las partituras de Tárrega, incluidos los signos de compás, las indicaciones de tempo y la dinámica. Pero estos temas están fuera del alcance del presente ensayo.

15. PUJOL: *Escuela razonada de la Guitarra*, op. cit., vol. 3, p. 105.

16. *Ibidem*, vol. 3, pp. 83-84.

17. ROCH: *A Modern Method for the Guitar School of Tárrega...*, op. cit., vol. 2, p. 42.

18. Véase <youtube.com/watch?v=QIHdIam59A>, <youtube.com/watch?v=SOGYVrBllew> (consultadas el 30 de agosto de 2023).

19. <youtube.com/watch?v=fMgFcSQKops&t=16s> (consultada el 30 de agosto de 2023).

20. <youtube.com/watch?v=SYazi2fsF6Y> (consultada el 30 de agosto de 2023).

21. <youtube.com/watch?v=i_6ndPXG1Ho> (consultada el 30 de agosto de 2023).

22. <youtube.com/watch?v=S5K5AscUloc> (consultada el 30 de agosto de 2023).

23. <youtube.com/watch?v=BsCkGkh7D94> (consultada el 30 de agosto de 2023).

24. <youtube.com/watch?v=Cav0An1djC4> (consultada el 30 de agosto de 2023).

25. <youtube.com/watch?v=r3ntn0ksyZ8> (consultada el 30 de agosto de 2023).

Some Observations on Slurred Slides, Inverted Mordants, and Butterflies.*

David J. Buch

Among the misunderstandings of expression, genres and technique in the performing tradition of the guitar repertory of period ca. 1850-1930, are two that seem most persistent. The first is the omission of the slide with slur, the *arrastre ligado*, an expressive technique delineated in method books documenting the performance practice of the leading and most influential composer-guitarist of that era, Francisco Tárrega (1852-1909). These method books were written by Tárrega's students, Emilio Pujol¹ and Pascual Roch.² Although the *arrastre ligado* has been discussed in modern commentary, these discussions seem to have had little or no impact on most performers. The result is a distortion not only on the level of detail, but one that can govern the essential features of the piece as a whole.

The second misunderstanding, equally widespread, usually takes the form of substituting triplets for inverted mordents. Although this distinction is clear and consistently indicated in the notation of all leading Spanish composers in this era, and although it is carefully observed by professional pianists and conductors, most guitarists have chosen to ignore it.

This essay will demonstrate/discuss these two misunderstandings using examples from autograph scores, first editions supervised by the composers, and recordings.

The Arrastre ligado

The "Tárrega school," as seen in the writings of his students Pujol and Roch, delineates a number of techniques as expressive rather than merely technical. Such techniques, including the *arrastre ligado*, are meant to convey emotion. These slides have their roots in violin technique, which in turn was derived from singing. Hence it is no coincidence that Pujol refers to the *arrastre ligado* with a purely vocal term, namely portamento: "Los elementos expresivos de que dispone el guitarrista, además de la variedad de pulsación en la mano derecho, son: el *ligado*, el

* I wish to thank Lucia Schuger for her help with the Spanish texts.

¹ Emilio Pujol, *Escuela razonada de la Guitarra Basada en los principios de la técnica de Tárrega. Prólogo de Manuel De Falla. Edición bilingüe Castellano, Francés*. 3 volumes. (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956 .[primera publicación. Casa Romero y Fernández, 1947]).

² Pascual Roch *A Modern Method for the Guitar School of Tárrega in Three Volumes* (New York: Schirmer, 1921-1924).

arrastre, el *portamento* y el *vibrato*, que corresponden a la mano izquierda.”³ Roch categorizes slides among the “bellezas y efectos de la guitarra,” then creating subcategories of various effects that clearly show the link to vocal expression such as sobbing, stammering and crying.⁴

Still, it is difficult to specify the origin of this technique on the guitar. It may be that Tárrega was the first to fully exploit it, because of his knowledge of violin literature and technique.⁵ His brother Vicente Tárrega was a professional violinist, with whom he performed on occasion. Tárrega transcribed a number of pieces from the violin repertory, works by J. S. Bach, Jean-Delphin Alard (*Études artistiques*, Op. 10/2) and Henri Vieuxtemps (*Konzert-Etude*, Op. 16/4).

Violin slides that involve more than one finger are described beginning in the early 18th century, beginning with G[iacomo] G[otifredo] Ferrari, *Breve trattato di canto italiano* (London: Schulze & Dean, 1818), who refers to an “interrupted” slide. Both Louis Spohr (*Violinschule*, Vienna, 1832) and Pierre Baillot (*L'Art du violon*, Paris: 1834) forbade sliding with the same finger that plays the second note in an ascending portamento. This technique required an intermediate note to be begin the slur after the slide. Spohr provided an example showing the intermediate note (See Ex. 1). Carl Flesch, mentions Jacques Thibaud (1880-1953), who specified these intermediate notes. Flesch discusses such notes in detail, which always are harmonically consistent with the passage being played.⁶



³ Emilio Pujol, *Escuela Razonada*, vol 1, 68-9.

⁴ Roch vol. 2, 76-78.

⁵ Wolf Moser, *Francisco Tárrega: Devenir y repercusión, La guitarra en España entre 1830 y 1960* (Ajuntament de Castellón, 2007), 181, suggests that Tárrega may have invented the technique on the guitar.

⁶ See Carl Flesch, *Die Kunst des Violin-Spiels* (Berlin: Ries & Erles, 1923–28, translated as *The Art of Violin Playing* (New York: Carl Fischer, 1924, 1930, 1939, etc.), vol 1, pp. 27-39.⁶ Also see Clive Brown, “Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing,” *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113, No. 1 (1988), pp. 97-128; Emma Williams, ‘The Singing Violin: Portamento use in Franz Schubert’s violin music’, Research Catalogue (2023) <https://www.researchcatalogue.net/view/561381/561388/0/0> [accessed 30/08/2023].

So when executing the *arrastre ligado* there will be a “intermediate” note, that is to say the note that ends the slide and starts the slur. This note seems to depend upon the fingering used and the harmonic context. Pujol specifies that this note must be harmonically consistent with the sonority of the phrase, usually an interval of a third. Roch, on the other hand (p. 64), gives examples of intervals of a second, both minor and major when the device is ascending and a second or third when descending.

The indication of when a slur is attached to a slide is not always obvious. It requires that the left hand finger of the first note of a slide be different than the left hand finger of the final note of the slur, which is usually the third or most often the fourth finger. But in cases where no numbers are indicated for the left hand fingers, the performer must decide when an *arrastre ligado* is appropriate.

La Mariposa and other examples

The elimination of slides has been a general trend by guitarists since the mid 20th century. One commonly finds recordings of Tárrega’s music where all slides have been omitted in the belief that these expressive devices are outdated ornaments, marring a pristine “Utopian” version that can only be realized by imagining the piece as if it were composed for a piano.

A particularly telling example of this distortion is found in Tárrega’s study, *La mariposa*. In his book on Tárrega and his music, Wolf Moser emphasizes the importance of the *arrastres ligados* to the character of the piece.⁷ Yet in almost every recording of this piece guitarists have eliminated the *arrastres ligados* (found in measures 3-4, 8, and 28). Perhaps this is owing to faulty editions or to a mistaken tradition established by guitarists of the past. Even the great

⁷ Wolf Moser, *Francisco Tárrega: Devenir y repercusión, La guitarra en España entre 1830 y 1960* (Ajuntament de Castellón, 2007), 181: “En esta pieza la digitación de la mano derecha la hace imprescindible el movimiento de la izquierda, la cual tiene que ejecutar un *glissando* que desemboca en un legato. Tal figura, que Tárrega podría haber inventado, hace superflua la segundo note del dedo de ataque, y precisamente por eso se ha de insertar minuciosamente en la digitación de la mano derecha. La figura mencionada une los compases 3 y 4 y aún reaparece en otros tres puntos de la pieza: cada vez, después del ataque de la primera nota el dedo que pisa se desplaza hasta una tercera menor por debajo de la segunda notas, es decir, tres trastes antes de la nota escrita. Una vez alcanzado este punto, la segunda nota se produce mediante el ataque del cuarto dedo de la mano izquierda, sin que la derecha intervenga. Puesta que este ocurrencia se repite en diferentes tiempos de compás, probablemente alude al impredecible revoloteo del lepidóptero.

virtuoso David Russell performs the piece without these expressive devices, rendering a mechanical arpeggio study demonstrating velocity, evenness and volume.

Is this study intended merely to develop loud and fast arpeggios? Evidence suggests *La mariposa* may be a different genre.

The primary source for *La mariposa* is a print by the Valencian publisher Antich y Tena from 1901, supervised by Tárrega, and dedicated to his friend and fellow guitarist Manuel Loscos. The piece was among the first group of six original compositions (and one transcription) by the Tárrega. This group of pieces was first announced in the periodical *Las Provincias: Diario de Valencia*, XXXVI Número 12.836 (18 octubre 1901). The following month the same periodical (Número 12.851, 2 noviembre 1901) published a review of those compositions. This first-ever review of Tárrega's published music, entitled "Obras para guitarra, por el maestro Tárrega," was signed "EDUARDUS," the composer, critic and musicologist Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970).⁸ After complaining of Tárrega's music having been "desfiguradas por copias infieles," Chavarri praises the publications for their quality and fidelity. Among the commentary on the individual pieces is a sentence describing *La mariposa*: "A continuación sucede un característico estudio; La mariposa, obra llena de movimiento y suavidad, como los giros aéreos del insecto que le da nombre." Here Chavarri specifies the genre: "un característico estudio." Not merely a technical arpeggio study, but a piece that depicts the character of a butterfly. Chavarri provides details. The piece is "full of motion and suavity, depicting the butterfly's "giros aéreos." The word "suavidad" suggests a gentle delicate affect.⁹ This description stands in stark contrast with the performances mentioned above, which would be

⁸ Chavarri was a friend and admirer of Tárrega. A photograph of Tárrega with a warm dedication to the 29-year-old Chavarri survives. It reads: "Al eminente crítico musical Sr. / D. E:duardo López Chavarri. / Su amigo y admirador / Francisco Tárrega / Valencia, diciembre 1900." See Adrián Rius Espinós, *Francisco Tárrega 1852-1909: Una biografía documental*. Nueva edición revisada y aumentada. Segorbe: Orphenica Lira Segobricensis, 2018, 214. His full name would appear in a third review of Tárrega's publications in *La Provincias*, XLII/14.932, Suplemento. Valencia, 21 July 1907: "Crónica Musical. Francisco Tárrega y su nueva colección de obras escogidas para guitarra."

⁹ Manuel Gonzalez de la Rosa, ed. *Campano ilustrado. Diccionario castellano enciclopedico basado en el de Campano y en el ultimo de R Academia Espanola . . . Octava Edición Ilustrada* (Paris: Garnier Hermanos, 1899), 981: Suavidad. f. Dulzura, delicadeza, blandura. || Apacidibilidad, tranquilidad.

more appropriately entitled “The Sewing Machine,” “The Typewriter,” “The Pneumatic Drill,” or even “The Machine Gun” rather than “The Butterfly.”

The butterfly (rhopalocera) belongs to the lepidoptera, a family of insects that includes moths. The flight of these insects does not follow a linear path. Rather than flapping its wings the insect contracts its body, making a slanted figure-eight pattern with its wings. As it's body contracts, the motion pushes air under the wings, effectively propelling it through the air. With this fluttering motion the butterfly suddenly changes its direction, and it is one of the few insects that glides. The erratic fluttering pattern of its flight protects it from predators. All of this suggests that a music depicting this insect in flight cannot be consistently metrical and loud, like the typical performances of *La mariposa* mentioned above. The fact that Tárrega does not specify dynamics or rhythmic changes may be owing to the seemingly random nature of this kind of flight. These changes would be up to the performer; the title itself suggests that kind of interpretation.

Tárrega's student Domingo Prat¹⁰ seems to have disapproved of *La mariposa*. In his entry on Julián Arcas, Prat all but accuses Tárrega of plagiarism, suggesting that Arcas's *Preludio in Re*¹¹ is the original source. It is true that earlier arpeggios studies by Dioniso Aguado (there are at least two of these, Exercise 10, *Nouvelle Méthode de Guitare*, Op. 6, 1834, and Estudio 25, *Nuevo método*, Paris, 1843, 108) and the *Preludio* by Arcas use similar arpeggio patterns in D major.

Rather than plagiarize, Tárrega may have transformed the rather mechanical arpeggio exercises of Aguado and Arcas into a character piece in the romantic tradition. A better

¹⁰ Domingo Prat, *Diccionario de guitarristas* (Buenos Aires: Romero y Fernandez 1934). 33: Preludio en Re mayor, del cual el que suscribe, repetando el texto, lo guitarizó en propias digitaciones dándole el nombre de "La Mariposa" creo no seria aventurado afirmar que F. Tárrega inspiró su "Mariposa" en dicho "Preludio."

¹¹ The *Preludio* was first published ca. 1860 in *Una pieza y un preludio para guitarra por Julián Arcas*, (La Ausetana, c[alle]. [del] C[onde]. [de] Asalto 62. Lit: F. Durán, y España Editor Barna). The copy in the Biblioteca Nacional de España, call number MP/1810/7 (Olim) R.1095871, was signed and dated 4 de Abril de 1861 by Julián Arcas. It was reprinted in in *Dos Preludios* (Coleccion piezas para guitarra, 1e Série, Barcelona hijos de Andres Vidal y Roger), p. 2.

understanding of the nature of this genre will lead to creative and individual ways to interpret a music that evokes the graceful and unpredictable motion of a beautiful creature in flight.¹²

Some probable examples of *arrastres ligados* may be found in the following pieces:

Tárrega, *Capricho árabe*, measure 52, third and fourth 16th notes.

-----, *Las dos hermanas*, m. 3, autograph manuscript.¹³

-----, Transcription of Chopin's *Nocturne* ([Op. 9/2], m. 8, autograph manuscript.¹⁴

Miguel Llobet, *El Mestre*, mm. 42-3, 70-71.

Heitor Villa-Lobos, *Prelude* 1, mm. 5-6.

Inverted Mordent or Triplet?

The distinction between an inverted mordent and a triplet is not ambiguous. These are entirely different rhythmic figures, with entirely different expressive capabilities. While the triplet is an artificial division with a distinctive grace, the mordent has a more abrupt and percussive quality, reminiscent of the rapid burst of castanets. In their autograph manuscripts and supervised prints, Tárrega, Llobet and virtually all leading Spanish composers in this period are scrupulous in differentiating inverted mordants from triplets.

Tárrega's student Emilio Pujol warns not to confuse the two figures: "Para que el mordente no se confunda con el tresillo, su ejecución debe ser rápida con acento en su nota principal."¹⁵ Pujol also specifies that "El "mordente simple ascendante" se ejecuta "con la mayor prontitud possible."¹⁶

¹² A number of 19th-century composers composed pieces entitled marispoa, papillon, Schmetterling and butterfly. These include collections of short pieces by Mauro Giuliani (Op. 50), Robert Schumann (Op. 2, and a single piece entitled "Papillon" in Op. 9), a ballet by Jacques Offenbach, songs by Franz Schubert (Op. 57/1 D. 633), Gabriel Fauré (Op 1/1), Calixa Lavallée (Op. 18), Camille Saint-Saëns, and a rondo for piano by William Clifton Daland (Op. 2). Beginning with Schubert, some composers suggested the erratic flight of the insect, while others seem to have invoked the insect for its symbolic value.

¹³ Reproduced in *The Tárrega–Leckie Guitar Manuscripts: Lessons with the Maestro*. Edited by Brian Whitehouse. Halesowen: ASG, [2015], 196–200.

¹⁴ Reproduced in *The Tárrega–Leckie Guitar Manuscripts*, p. 129B.

¹⁵ Pujol, vol. 3, 105.

¹⁶ Pujol, vol. 3, 83-84.

Like Pujol, Pascual Roch discusses mordents and triplets in different sections, and requires a quick movement : “En los mordentes de una nota subiendo y otra bajando se pulsa unicamente la 1a notita, se jeja care el dedo correspondiente sobre la 2a y se retiira inmediatamente para que suene la nota.”¹⁷

The earliest recording of Spanish guitarists who studied with Tárrega generally observe the distinction between inverted mordents and triplets. For example, Miguel Llobet plays inverted mordants correctly in his recorded interpretation of Isaac Albeniz’s *Evocación*, from his suite *Iberia*. arranged as a duet with Maria Luisa Anido. In his 1933 recording of Tárrega’s serenata *Capricho Árabe* Daniel Fortea plays most of the inverted mordants correctly. A third student of Tárrega, Josefina Robledo, plays all the inverted mordants correctly in her recording of *Capricho Árabe* (c. 1950). But the distinction has been regularly neglected by modern guitarists since Andrés Segovia, who played almost every inverted mordant as a triplet in his recordings of *Capricho Árabe*, as did his student Christopher Parkening. Julian Bream only occasionally plays inverted mordants as triplets, while David Russell eliminates many *arrastres* and plays many inverted mordants as triplets. Manuel Barrueco simply eliminates many *arrastres* and inverted mordents.

Another example is found in David Russell’s recording of Tárrega’s *Danza Odalisca*. This virtuoso plays all of the inverted mordants as triplets in first half of piece. Likewise, in his recordings of Tárrega’s *Preludios* he generally eliminates many of the *arrastres* and plays a number of inverted mordants as triplets.

A final instructive example is found in Enrique Granados’s Tonadilla, *La maja de Goya*. In recordings by the pianists Alicia de la Rocha¹⁸ and Enzo Oliva¹⁹ the distinction between the inverted mordants and triplets is strictly observed. In their transcriptions guitarists consistently play the inverted mordants as triplets, beginning with Segovia²⁰ and continuing with Christopher

¹⁷ Roch, vol. 2, 42.

¹⁸ See <https://www.youtube.com/watch?v=QIHDdIam59A> and <https://www.youtube.com/watch?v=S0GYVrBl1ew>

¹⁹ See <https://www.youtube.com/watch?v=tMgFcSQKops&t=16s>

²⁰ See <https://www.youtube.com/watch?v=SYazi2fsF6Y>.

Parkening,²¹ Julian Bream,²² John Williams²³ and Manuel Barrueco.²⁴ To his credit, David Russell does it properly.²⁵

Guitarists do not restrict themselves to the errors mentioned above. Many routinely ignore other notated elements in Tárrega's scores, including meter signs, tempo indications and dynamics. But these topics are outside the scope of the present essay.

Spanish version published in *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra* 19-20 (2023-24), 229-232.

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=i_6ndPXG1Ho

²² <https://www.youtube.com/watch?v=S5K5AscU1oc>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=BsCkGkh7D94>

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Cav0An1djC4>

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=r3ntnOksyZ8>