

Federico Moretti (1769-1839). II. Descripción y estudio de las ediciones de los Principios*

ANA CARPINTERO FERNÁNDEZ

Resumen: Federico Moretti es conocido, sobre todo, por sus *Principios para tocar la guitarra...*, publicación que ocupa un lugar relevante entre las obras didácticas escritas para este instrumento en su transcurso histórico, por su sistema ordenado, razonado y pedagógico, por las novedades que aporta en su momento y la influencia que tuvo en la generaciones inmediatamente posteriores de guitarristas. Este artículo contiene un estudio comparativo de las ediciones localizadas de la opus 1 de Moretti, y la evolución, que a través de ellas, experimenta su autor en el concepto de la guitarra.

Palabras clave: Federico Moretti, guitarra, Principios para guitarra, método musical, siglos XVIII y XIX.

* El presente artículo es continuación del publicado en *NASSARRE* 25 (2010) de esta misma revista con el título *Federico Moretti (1769-1839) I. Vida y obra musical*. En dicho artículo es necesario hacer las siguientes correcciones:

En la nota a pie de página nº 26 (p. 119), donde dice *Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHPC)*, debe decir *Archivo Histórico Municipal de Cádiz (AHMC)* y exactamente igual en todas las notas al pie y referencias de la página 120.

En el capítulo ÚLTIMA ETAPA (p. 120, primer párrafo): “Don Miguel Oliván fue quien ordenó el enlace, oficiando el sacramento Don Juan Antonio Fernández Rubio, presbítero y teniente de cura de la iglesia parroquial de San Sebastián”.

En el capítulo BARTOLOMÉ WIRMBUS Y EL ESTABLECIMIENTO DE UNA CALCOGRAFÍA MUSICAL EN MADRID figuran algunas inexactitudes, debidas a la complicación y extensión de los legajos, en lo referente al proceso de presentación y aceptación del proyecto. La fecha de solicitud y plan inicial fue el 6 de noviembre de 1816 (ASEM 170/5), escrito hológrafo de Federico Moretti y firmado por Wirmbus. El 16 de abril de 1817 se insta a la resolución del expediente (ASEM 246/8). En junta de la clase de artes de 4 de junio de 1817 (ASEM A/42) se aprueba la solicitud y se traslada a la junta de la Real Sociedad que lo da por “aprobado en todas sus partes”, el 7 de junio del mismo año (ASEM A/100/41). Tengo que agradecer a D.ª Fabiola Azanza, encargada del Archivo-Biblioteca de la Real Sociedad Matritense de Amigos del País, su generosa ayuda y valiosa guía, indispensables para dilucidar estos detalles.

Abstract: Federico Moretti is known mainly by his *Principios para tocar guitarra*, that attained historically a relevant position among the didactical works written for this instrument, due to its coherent, justified and instructive system, the innovations it provided to the period and the influence it had on following guitarists generations. This work constitutes a comparative study of the extant editions of the opus 1 of Moretti, and the evolution they represent of its author concepts on guitar.

Key words: Federico Moretti, guitar, music method, XVIII, s. XIX.

Cuando comencé mi investigación¹ sobre la vida y la obra de Federico Moretti, muy poco se conocía sobre él. Si bien siempre suscitó gran interés, sus datos biográficos –incluyendo su fecha de nacimiento y muerte– eran un misterio². A través de los trabajos ya realizados he ido dando a conocer su biografía y gran parte de su obra musical y militar –localizada y recopilada–, que últimamente he podido incrementar aún más.

A pesar de ser bien conocido por sus contemporáneos –numerosas citas, dedicatorias, ediciones musicales compartidas, avisos en prensa y catálogos de editores así lo avalan–, Federico Moretti ha llegado a nuestros días como guitarrista y compositor clásico–romántico, citado en la mayoría de la bibliografía referida a dicho período en relación a la guitarra y la canción, y del que poco más se sabía que lo declarado por él mismo en las diversas ediciones de su obra más conocida *Principios para tocar la guitarra*.

Consciente de la dificultad que conlleva reunir y tener acceso a las ediciones de los *Principios* –pues aún no se ha realizado una publicación moderna de las mismas–, he creído conveniente comenzar la aproximación al estudio de la extensa obra de Federico Moretti, describiendo y comparando las ediciones de 1792, 1799, 1804, 1807, y una rara edición italiana, que se podría fechar entre 1794 y 1799. Para tener una perspectiva más objetiva y precisa de la trayectoria y evolución del concepto que Moretti tenía acerca de la guitarra, así como para conocer sus aportacio-

1. Este trabajo forma parte de mi tesis de doctorado –actualmente en fase de redacción final– inscrita en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, bajo la dirección del Doctor Don José Luis Pano Gracia.

2. Para más información sobre la biografía y la obra de Federico Moretti ver los siguientes artículos: CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana. “Federico Moretti (*1769-†1839). I. Vida y obra musical”. En: *Nassarre*, (2009), n. 25, pp. 109-134. “Federico Moretti: un enigma descifrado”. En: *Anuario Musical*, (2010,) n. 65, pp. 79-110. “El Mariscal de Campo Don Federico Moretti (*1769-†1839): vida y obra militar”. En: *Revista de Historia Militar* (2010), n. 108, pp. 77-109.

nes pedagógicas, técnicas y musicales al instrumento en el periodo comprendido entre 1792 y 1807, es imprescindible estudiar y comparar su *opera prima*, a lo largo de las cuatro –o cinco, según veremos– ediciones que se conservan³ de la obra, dos españolas y dos italianas. Hubiera sido también muy interesante poder ver el manuscrito de los Principios del año 1786, por el momento aún no localizado.

Deseando que mi trabajo sobre la vida y obra de Federico Moretti abra líneas a futuras investigaciones y se una a las ya realizadas por otros autores⁴ sobre Fernando Ferandiere, Fernando Sor y Dionisio Aguado, para completar el estudio y conocimiento de la música y los músicos en el período clásico-romántico, y en particular de la guitarra.

LA EDICIÓN DE 1792

La primera edición de los *Principios*, escrita en italiano⁵, muestra un bello grabado en su portada (Fig. 1), formado por una elegante orla rectangular dentro de la cual se lee *Principj per la Chitarra / Composta dal dilettante / Signor Don Federico Moretti / In Napoli / Presso Luigi Marescalchi, Editore Privilegiato de Sua Maestà (D. G)*. Bajo este texto, en la zona central y sobre la orla, se halla la figura de Apolo sobre nubes, con una lira a sus pies y tocando una guitarra de cinco órdenes simples, mientras lee un libro de música –con el mismo formato que esta edición– que, a su izquierda, mantiene sujeto con sus manos un amorcillo, mientras que a su derecha se halla uno de los cisnes que llevan su carro. En ninguna parte de este ejemplar se encuentra el año de edición, aunque por las referencias de la misma que facilita Moretti en las otras tres ediciones de los *Principios*, y por ser la única edición citada por el autor para guitarra de cinco órdenes, no ofrece duda de ser la de 1792.

3. Además de las obras halladas, se encuentran referencias a una traducción al inglés por Arnold Merrick, el mismo que publicó el método de Sor en 1832.

4. VICENT LÓPEZ, Alfredo: *Fernando Ferandiere: un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*, Colección de estudios, vol. 74, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002; JEFFERY, Brian: *Fernando Sor composer and guitarist*, London, Tecla Editions, 1994; GÄSSER, Luis y otros: *Estudios sobre Fernando Sor*, Madrid, ICCMU, 2003; PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*, Madrid, Sociedad Española de Musicología - Ed. Alpuerto, 2003.

5. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella (Nápoles). Signatura: 1.6.34.

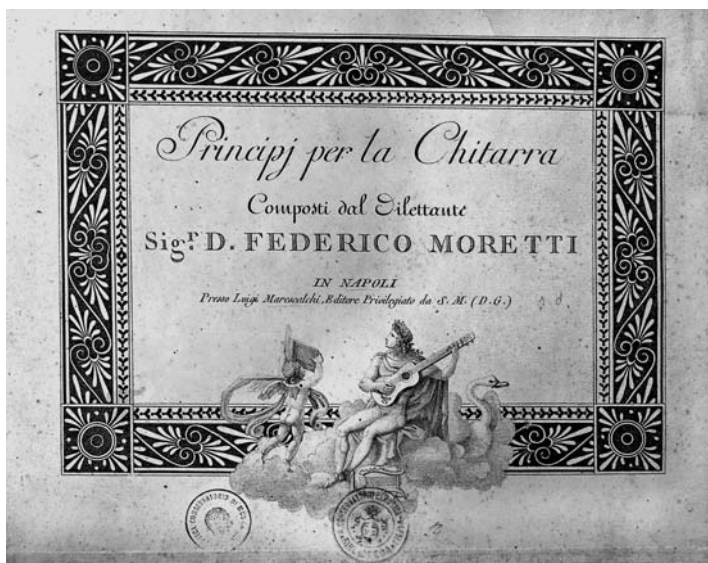


Fig. 1. Portada de la edición de *Principj per la Chitarra*, Nápoles 1792.

En el prólogo de la obra, Moretti, hace referencia a la propiedad que diferencia a la guitarra de otros instrumentos de ejecución más brillante y extensa, que es la facilidad de tocar acordes, lo que la convierte en uno de los instrumentos más apropiados para acompañar el canto y le da en esto ventaja sobre aquéllos. Dice, que hace ya muchos años había combinado, para su uso, una tabla de acordes y varios ejercicios progresivos, con el objeto de poder seguir él mismo un método, no habiendo aparecido a la luz pública ninguno. Presionado por sus amigos, a quienes la novedad del instrumento atraía, les proporcionó algunas copias. Éstas se copiaron y circularon tanto, que él mismo las pudo ver en varias ciudades italianas atribuidas a diversos autores. Por esta causa decidió quitar alguna hora a sus ocupaciones y dedicarse a reducir las combinaciones de la guitarra a principios simples.

En lo referente al mecanismo del instrumento, es decir, el perfecto conocimiento del mástil, posiciones, etcétera, Moretti anuncia una colección de ejercicios adecuados para adquirir pronto facilidad. No cree pertinente introducir las nociones elementales correspondientes a la lectura musical, pues existen infinidad de tratados en el establecimiento del editor. Comenta no haber podido evitar emplear varios signos, usando sólo los que eran de absoluta necesidad para evitar en lo posible toda confusión.

Para hacer que estos principios se utilizaran de forma general, los adaptó para una guitarra de cinco cuerdas por ser ésta, según dice, la más utilizada por todas partes. Toma la precaución de no emplear el pulgar de la mano izquierda sobre la quinta cuerda, para que pueda ser igualmente útil a quien desee usar una guitarra de seis cuerdas, con la única diferencia de una pequeña añadidura. La misma razón le han hecho usar arpeggios sólo con tres dedos, a lo cual hay que añadir la utilidad que obtiene la mano en habituarse por este medio a estar más quieta y mejor puesta sobre el instrumento. Las apoyaturas, mordentes y demás adornos, por no pertenecer a los acompañamientos, serían incluidos en los ejercicios ya citados, que Moretti tenía intención de publicar. Concluye el prólogo con la esperanza de que su trabajo sea útil a quien quiera tocar el instrumento, por ser el único objetivo que se ha propuesto.

En la página siguiente con el título de *Annotazioni* figura en primer lugar un párrafo que trata de la siguiente forma la colocación de la guitarra y, de la disposición de los brazos y las manos:

- La guitarra se debe apoyar sobre el muslo derecho.
- El brazo izquierdo redondo y alto.
- El mástil no apoyado sobre la palma de la mano, sino sostenido por el arco que forma el dedo índice y el pulgar.
- Los dedos estarán arqueados sobre las cuerdas.
- La mano derecha libre, apoyando el dedo meñique y el anular sobre la tapa de la guitarra, un poco separados de la primera cuerda, y más hacia el puente que hacia la rosa, o apertura de la misma.

Después pasa a explicar los números y signos utilizados en las escalas:

- Los números situados por encima de las escalas denotan los dedos de la mano izquierda.
- El número 4 repetido más veces sobre la misma cuerda, está puesto para evitar un cambio de posición, pudiendo obtener el mismo propósito con alargar el mismo dedo.
- El signo 0 indica la cuerda al aire.
- Los números situados por debajo de las escalas indican los trastes de la guitarra.
- Las escalas de octavas, que siguen a las escalas simples, serán útiles al estudiante para acostumbrarse a hallar fácilmente la correspondencia de las dos cuerdas en la cuales caen las octavas; en éstas no están indicadas más que las cuerdas, pudiendo ver en las escalas puestas por encima, a golpe de vista, los dedos que se deben emplear.

En la página 6 comienza la Tabla I (Fig. 2), en la que se puede ver en un pentagrama la afinación de las cinco cuerdas de la guitarra al aire, de la quinta a la primera, con su nombre escrito bajo cada una de las notas, y en un segundo pentagrama dos modos de afinarla: por octavas y por unísonos. También contiene un diseño esquemático de una guitarra de cinco cuerdas simples y quince trastes, y de su diapasón, indicando todas las notas que se pueden encontrar en cada cuerda y en todos los trastes, ya sean sonidos naturales, sostenidos o bemoles. A partir de esta tabla (incluida) comienza a aparecer en la parte central e inferior de las páginas el número de plancha 274:

- Tabla II: contiene las escalas generales en las cinco cuerdas (comenzando por la quinta) a lo largo de los quince trastes y separadas en primera (desde el primero al cuarto traste), segunda (desde el quinto al noveno traste) y tercera (desde el décimo al decimoquinto traste) posición del mástil.
- Tabla III: contiene escalas ascendentes, una diatónica y dos cromáticas (una con sostenidos y otra con bemoles), una escala de octavas simples y otra escala cromática de octavas. Todas ellas son en la primera posición del mástil –del primer traste al quinto– a partir del La de la quinta cuerda al aire, hasta el La del quinto traste.
- Tabla IV: La estructura del contenido es igual que en la tabla anterior; pero se efectúa en la segunda posición del mástil, desde el Re de la quinta cuerda en el quinto traste, hasta el Re de la primera cuerda en el traste décimo.
- Tabla V: Lo mismo que las dos anteriores pero en la tercera posición del mástil, del Sol de la quinta cuerda en el traste décimo hasta el Sol de la prima en el traste décimo quinto.

Página 11: aquí se explican las letras, los números y signos usados en los acordes:

- Significado de las letras: *A* (Alamire), *B* (Bemi), *C* (Cesolfaut), *D* (Delasolre), *E* (Elami), *F* (Fefaut), *G* (Gesolreut).
- Los números *I*, *II*, *III*, *IV* que están delante de cada acorde demuestran las diferentes combinaciones en que se puede realizar un acorde.
- Las figuras *1*, *2*, *3*, etcétera, que están escritas bajo dichos números, se refieren a los acordes usados en las cadencias.
- Los números situados delante de las notas denotan los trastes, y los de detrás, los dedos.
- El cero *0* significa cuerda al aire.

- El signo [] significa que dos sonidos cayendo en el mismo traste se pisan con un sólo dedo.
- El signo en diagonal de pequeños trazos discontinuos entre una nota y otra significa que levantando aquel dedo se quiere hacer uso de la cuerda al aire por ser perteneciente al mismo acorde como al siguiente.
- El signo / significa que el dedo índice se debe usar como cejilla sobre las cinco cuerdas.
- Tablas VI y VII: Contienen acordes consonantes en todas las combinaciones posibles.
- Tabla VIII: Acordes disonantes, de séptima menor, en todas las combinaciones posibles.
- Tabla IX: Acordes disonantes, de séptima disminuida, en todas las combinaciones posibles.
- Tabla X: Cadencias con tercera mayor, en primera posición.
- Tabla XI: Cadencias con tercera menor, en primera posición.
- Tabla XII: Cadencias con tercera mayor, en segunda posición.
- Tabla XIII: Cadencias con tercera menor, en segunda posición.
- Tabla XIV: Cadencias con tercera mayor, en tercera posición.
- Tabla XV: Cadencias con tercera menor, en tercera posición.
- Tabla XVI: Acordes de séptimas disminuidas resueltas.
- Tabla XVII: Modos diversos de arpeggiar en todos los acordes posibles. Comienza con arpeggios de tres notas, aumentando progresivamente el número de notas del arpeggio en cada ejercicio, hasta llegar a arpeggios de doce notas.

Al comienzo de esta última tabla figuran las siguientes instrucciones:

- Los números 1, 2, y 3 colocados sobre las notas se corresponden con los dedos pulgar, índice y medio.
- El signo ° sobre dos notas que deben tocarse simultáneas quiere decir que hay que pulsarlas con los dedos pulgar y medio.
- El signo • en el mismo caso anterior significa que deben tocarse con índice y medio.
- El signo + sobre tres notas que se toquen a la vez, significa que se deben pulsar con los dedos pulgar, índice y medio.
- El signo) que abraza dos o más notas con un sólo número, significa que las mismas se deben tocar sólo con el dedo que indica dicho número arrastrándolo de una cuerda a otra a medida de su valor.

Esta tabla contiene 60 ejercicios de arpeggio, en varias combinaciones y modos.

6

TAVOLA I. Quinta Corda: Quarta Corda: Terza Corda: Seconda Corda: Prima Corda.

Acervo della Chitarra

Clairé. Delicé. Gourbé. Roni. Lami.

Per Quae MODI DI ACCORDARLA Per Quisouli

Tueto 2 Corda 5 Tueto 3 Corda 4 Tueto 3 Corda 5 Tueto 2 Corda 5 Tueto 3 Corda 4 Tueto 2 Corda 5 Tueto 3 Corda 4 Tueto 5 Corda 5 Tueto 5 Corda 4 Tueto 4 Corda 5 Tueto 5 Corda 2

MANICO

Con la distinzione Cromatica del modo di aprire tutte le Voci, come in esso si rilevano.

	Tueto 1	Tueto 2	Tueto 3	Tueto 4	Tueto 5	Tueto 6	Tueto 7	Tueto 8	Tueto 9	Tueto 10	Tueto 11	Tueto 12	Tueto 13	Tueto 14	Tueto 15
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	F	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D
Prima	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D

las tonalidades y también en las tres posiciones, están pensados para desarrollar la técnica de la mano izquierda, así como para un profundo conocimiento del diapason de la guitarra.

De su interesante prólogo podemos deducir que el concepto de la guitarra que Moretti tiene en esta edición es de un instrumento acompañante –concepto que cambiará más adelante– y no de un instrumento solista y con cualidades para el virtuosismo. El desproporcionado número de ejemplos dedicados a los acordes –si lo comparamos con el de escalas y arpeggios– puede reafirmar esta opinión.

Los *Principios*, en esta edición, los ha adaptado para la guitarra de cinco cuerdas, por ser –según comenta– la más utilizada en general. Se debe notar que no dice cinco órdenes, sino “cinco cuerdas”, es decir, cinco cuerdas sencillas, como se puede apreciar en la primera tabla. Esto nos indica que en Italia en 1792 no se usaban, generalmente, cuerdas dobles. Si, como dice, “los ha adaptado”, es que para su uso personal empleaba una guitarra de seis cuerdas sencillas, o quizá ya la de siete cuerdas sencillas que dice tocar en la edición de 1799. Además, “ha tomado la precaución de no emplear el pulgar en la quinta cuerda” –algo muy habitual en la época para pisar con él las notas más graves del instrumento–, a fin que la obra sea igualmente útil para quien toque la guitarra de seis cuerdas, prueba también de que en Italia en el año de esta publicación, convivían la guitarra de cinco cuerdas con la de seis.

El uso de los arpeggios, “con sólo tres dedos”, está enfocado desde un punto de vista didáctico, para que el anular y el meñique se apoyen en la tapa y, con ello, habituar a la mano derecha a estar mejor situada en el instrumento. Si nos fijamos en la palabra “sólo” nos sugiere que él empleaba los cuatro dedos (pulgares, medio, índice y anular) para realizar arpeggios. Arpeggiar con cuatro dedos no era en este momento algo novedoso, pues Gaspar Sanz en su *Instrucción de música sobre la guitarra española*⁶ –publicada en Zaragoza 1674–, en la “Regla nona para tañer arpeado” dice: “Se suele hacer el arpeado de dos modos , o con tres dedos o con cuatro...”.

Para el mejor conocimiento del mástil y los mecanismos del instrumento, Moretti, pensaba publicar después una colección de ejercicios. Pues bien, existe un manuscrito que contiene una colección de lecciones de Moretti para guitarra de cinco cuerdas⁷ que por su estructura podrían

6. Edición facsímil publicada por la Institución “Fernando El Católico” de la Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1979.

7. Biblioteca del Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” (Milán), signatura: Nosedo M.30-11

ser las que Moretti se proponía publicar. En la primera hoja de dicho manuscrito, en la parte superior central, aparece $II^{\circ}=2$ –como si se tratara de una segunda parte de un todo– y se lee: *Prime Lezione / Per Chitarra / Del Dilettante / Signor Don Federico Moretti*, y debajo con otro tipo de letra *Proprietá della Litografía Patrelli*. La litografía⁸ en Nápoles se establece después de que Moretti regresa a España en 1805 y Marescalchi se había exiliado años atrás. Probablemente la litografía Patrelli adquirió parte de los fondos de Marescalchi, entre los que se hallarían los borradores de Moretti para las posibles ediciones que no vieron la luz.

El manuscrito está incompleto en cuanto al número de estudios que lógicamente debiera comprender, y también por el hecho de estar escritas para dos guitarras de cinco cuerdas, una con la función de acompañar a la otra, aunque sólo hay dos lecciones (“Lezione prima alla prima posizione” y “Lezione prima al secondo manico”) en las que aparecen las dos partes completas, teniendo el resto escrita la primera guitarra y dejando el espacio vacío para la segunda. Esta estructura de las lecciones hace pensar que estuvieran concebidas para ser tocadas por el alumno y su profesor, sistema utilizado posteriormente por otros autores.

Contiene doce lecciones para la primera posición del mástil, doce para la segunda, y dos para la tercera, aunque lo lógico serían otras doce, por lo que supongo está sin concluir. Estos ejercicios técnicos o lecciones están escritos en varias tonalidades, combinando en cada uno escalas, arpeggios, acordes, terceras y diversos ritmos, utilizando compases de 3/8, 3/4 y, sobre todo, compasillo.

Si bien en estas lecciones la escritura musical para la guitarra es aún violinística –lo que en esa época era habitual–, en una de ellas, comienza a ser diferente a la utilizada hasta el momento, abandonando la manera de la escritura para violín en la que los graves, medios y agudos se escribían como si de una sola melodía se tratara, para respetar la duración de las voces. Esta forma de escritura para guitarra vino con Moretti a España, y a esto quizá puede hacer referencia un anuncio del *Diario de Madrid* de 4 de octubre de 1800, donde se ponían a la venta obras de otro autor escritas “según el nuevo estilo del Señor Moretti”.

La editorial italiana S.P.E.S. publicó en 1983 el facsímil de una copia manuscrita de la edición de 1792, que carecía de portada.

8. La litografía fue desarrollada por el bávaro Alois Senefelder en 1796, y las noticias más antiguas que se tienen de su establecimiento en Italia se remontan a 1805, en Roma, de manos del trentino G. Dall’Armi. La actividad de la litografía de Annibale Patrelli en Nápoles parece ser posterior a la restauración borbónica de 1815.

UNA EDICIÓN RARA DE LOS PRINCIPIOS NO CITADA POR MORETTI

Existe otra edición⁹ de Marescalchi cuya portada es exactamente igual que la edición de 1792, incluso en el número de plancha: 274. Lo extraño es que en el prólogo –en el que se han omitido algunos párrafos de dicha edición– dice haberse adaptado “a la guitarra de seis cuerdas, por ser ésta la más usada”. La página siguiente corresponde a las “Annotazioni” y el contenido es igual. Estas dos páginas están impresas por calcografía, a diferencia de la edición del 1792 donde se había realizado mediante tipografía.

A la Tabla I (Fig. 3), también con los mismos contenidos, se le ha añadido el Mi de la sexta cuerda, y al esquema del diapasón del instrumento la adición de dicha cuerda (todas las cuerdas son sencillas). Las tablas II, III, IV y V se modifican en lo que respecta siempre a la sexta cuerda. Estas cinco primeras tablas no tienen número de plancha, luego se verá por qué. El resto de las tablas están modificadas exclusivamente lo que afecta a la adición de la sexta cuerda y todas llevan el número de plancha 274, el mismo que llevan las planchas de la edición de 1792. Si nos fijamos con atención en la nota modificada en función de la sexta cuerda, se aprecia que la forma es diferente al resto, por lo que seguramente se grabó sobre la plancha original con otro punzón (Fig. 4).

TAVOLA I Sesta Corda. Quinta Corda. Quarta Corda. Terza Corda. Seconda Corda. Prima Corda.
Accordi delle Chitarre

Elabli. Alamiri. Delasobri. Gascobrent. Romi. Llami.

Per Ottava

MODI DI ACCORDARLA Per Vaisoni

Tasto 2. Tasto 3. Tasto 5. Tasto 8. Vasto Corda 5. Vasto Corda 1.
 Corda 6. Corda 5. Corda 4. Corda 3. Corda 2. Corda 1.

Vasto Corda 6. Vasto Corda 5. Vasto Corda 4. Vasto Corda 3. Vasto Corda 2. Vasto Corda 1.

Tasto 2. Tasto 3. Tasto 5. Tasto 8. Tasto 12. Tasto 15.
 Corda 6. Corda 5. Corda 4. Corda 3. Corda 2. Corda 1.

MANICO
 Con la distinzione Cromatica del mondo di esprimere tutte le Voci come in esso si ritrovano.

	Tasto 1	Tasto 2	Tasto 3	Tasto 4	Tasto 5	Tasto 6	Tasto 7	Tasto 8	Tasto 9	Tasto 10	Tasto 11	Tasto 12	Tasto 13	Tasto 14	Tasto 15
Prima	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E
Seconda	F	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#
Terza	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G
Quarta	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A
Quinta	B	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B
Sesta	C	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G	A	B	C
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

Fig. 3. Tabla I.

9. Biblioteca del Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” (Milán). Signatura: Nosedo T39-2.

Esempio

TAVOLA VI *Accordo di G: Fig:6* { II. *Tasto Dito*

edición 1792

E così in tutti gli altri simili.

Esempio

TAVOLA VI *Accordo di G: Fig:6* { II. *Tasto Dito*

edición rara (1794-99)

Eccola in tutti gli altri simili

Fig. 4. Se puede apreciar la diferencia de forma en la nota añadida, correspondiente al sol de la sexta cuerda.

Esto lleva a concluir que entre 1794, año en que Moretti se traslada a España, y 1799, año en que Marescalchi abandona Nápoles, hubo un auge en Italia de la guitarra de seis cuerdas, y no pudiendo comunicarse con Moretti, pues éste se hallaba ya en España, decidió hacer una edición de los *Principios* adaptados para guitarra de seis cuerdas utilizando las mismas planchas de la edición de 1792 –añadiendo las notas correspondientes a la sexta cuerda– que son las que conservan el número de plancha 274 y, haciendo nuevas las que eran difíciles o imposibles de modificar y en las que no figura dicho número.

Probablemente Moretti no llegó nunca a tener noticia de esta edición, ni siquiera cuando volvió a Nápoles entre 1802 y 1805, pues es seguro que la habría citado, al menos, en la edición Napolitana de 1804 para seis cuerdas, como cita las demás, incluido su manuscrito de 1786.

Es importante esta edición rara de Marescalchi, pues permite datar con buena aproximación el uso generalizado de la guitarra de seis cuerdas en Italia.

LA EDICIÓN DE 1799

En la portada de esta edición se puede leer (Fig. 5): *PRINCIPIOS / PARA TOCAR LA GUITARRA DE SEIS ORDENES, / Precedidos / de los Elementos Generales de la Música. / DEDICADOS/ A LA REYNA NUESTRA SEÑORA, / POR EL CAPITÁN DON FEDERICO MORETTI / Alférez de Reales Guardias Walonas. / Grabados por Josef Rico. / Se hallarán en Madrid en la librería de Sancha Calle del Lobo.* Lo primero que sorprende de esta portada es que Moretti sea capitán y alférez a la vez. Pero viendo las ordenanzas de 1750 de Guardias de Infantería Españolas y Walonas, podemos comprobar que el grado de alférez en éstas, equivalía al de capitán en el ejército regular. En la portada de los Elementos está escrito *EN MADRID / EN LA IMPRENTA DE SANCHA. / AÑO DE MDCCXCIX. / SE HALLARÁ EN SU LIBRERÍA , CALLE DEL LOBO.*



Fig. 5. Portada de los *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, Madrid 1799.

Sigue una dedicatoria a la Reina María Luisa de Parma, en la que comenta que los principios vieron por primera vez la luz en italiano en el año 1792 y añade:

“[...] nunca me hubiera atrevido a presentarla en un idioma extraño para mí, y a una nación de quien es peculiar la guitarra, si Vuestra Majestad no se hubiese dignado abrirla con su augusto nombre, poniéndola a cubierto de la desconfianza pública.”

El comienzo del prólogo es similar al de 1792, dando como fecha en la que realizó los *Principios* manuscritos para su uso 1787. Cita también la edición de Marescalchi de 1792 y comenta que tuvo tanto éxito que algunos ejemplares llegaron a España, siendo aceptados por los mejores profesores del instrumento, proponiendo alguno traducirlos al idioma español. Pero al saber que se encontraba en Madrid, le comunicaron su intención por lo que se decidió a imprimirlos traducidos al español y adaptados a la guitarra de seis ordenes. En la primera nota a pie de página de este prólogo, menciona que él usa una guitarra de siete órdenes sencillos¹⁰, pero adaptó la obra para guitarra de seis órdenes por ser la que se toca generalmente en España y añade:

“[...] esta misma razón me obligó a imprimirlos en italiano en el año 1792 adaptados a la guitarra de cinco ordenes; pues en aquel tiempo ni aún la de seis se conocía en Italia.”

Esta noticia es muy interesante, pues mientras en Italia generalmente se tocaba con ordenes sencillas, en España en 1799 aún lo más común era el uso de los órdenes dobles. Por otra parte, es bastante contradictorio que diga que la guitarra de seis en 1792 no se conocía en Italia, cuando él mismo en el prólogo de la edición de 1792 dice haber tomado la precaución de no utilizar el pulgar sobre la quinta cuerda, para que pueda ser útil a quien toque una guitarra de seis cuerdas.

En esta edición, a diferencia de la italiana, ha añadido los *Elementos* por no haber encontrado una obra en español para que quien no conociese las reglas pudiera aprenderlas, “pues los pocos que hay escritos unos son incompletos, otros oscuros y casi todos antiguos”. Moretti cita a Tartini, Rameau, D’Alambert [D’Alembert], Rousseau, Martini, Kirker [Kircher], Fuz [Fux], Azopardi, Sala, Eximeno e Iriarte, pues sus obras son de gran utilidad para los estudiantes avanzados. “Faltaba pues una obra meramente elemental, y ésta es la que precede a mis Principios de Guitarra”. Ofrece publicar Seis Caprichos que comprendan todas las modulaciones para la guitarra que ...”servirán de regla para acompañar con propiedad y estilo modernísimo toda especie de canto”.

10. En el transcurso de su historia, la guitarra ha experimentado la adición de cuerdas a las cuatro iniciales con las que contaba: “...y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le acrecentó la quinta, y por esso, como de aquí, se originó su perfección” (Gaspar Sanz, Instrucción de Música para la Guitarra Española, 1674). Moretti, como él mismo dice, tocaba con una guitarra de siete cuerdas sencillas, aunque la más común en España era la de seis órdenes. Ferdinando Carulli, escribirá un *Método para el Decacordo* (guitarra de diez cuerdas), Mertz y Coste adicionarán mas cuerdas a su instrumento, y en el pasado siglo, Narciso Yepes usará una guitarra de diez cuerdas.

En la introducción que sigue al prólogo, el discurso de Moretti le identifica claramente con la corriente filosófica y artística de la época. Por ello el propósito de las artes, según dice, es mover las pasiones y el modo de conseguirlo es seguir la naturaleza que huye de la afectación y busca la sencillez y naturalidad. Prosigue el autor su introducción, manifestando que el mayor florecimiento de las artes tuvo lugar entre los griegos, y todas ellas se han ido perfeccionando a excepción de la música por haberse alejado de la sencillez con que la utilizaban. En una nota a pie de página dice que entonces la música es bien acogida en casi toda Europa y en especial en Italia, donde es una parte esencial de la educación y se tiene en gran estima a los músicos.

Hace una defensa de la melodía sobre la armonía y critica la excesiva importancia que le dan a ésta en sus composiciones los maestros del momento, confundiéndose las voces con el artificio de los instrumentos, además desfiguran la poesía y adaptan la letra a la música, lo que interfiere en su significado. La música, según Moretti, no puede evolucionar si los compositores no son filósofos o literatos, aunque reconoce también a excelentes compositores e instrumentistas de su época, aconsejando imitarlos.

La siguiente página recoge los contenidos de los *Elementos* divididos en dos partes: la primera comprende cinco artículos y la segunda siete, con nociones teóricas de solfeo. Aquí insiste en su deseo de que su exposición sea breve y clara, temiendo por su dificultad no poder conseguirlo. Los *Elementos* se desarrollan a lo largo de 21 páginas comenzadas a numerar desde la página que contiene el Artículo I, seguidos por un índice de todos los artículos y 8 láminas con ejemplos, tablas explicativas y abundantes citas a Rousseau, Eximeno, y en la nota 3 de la página 17 y 1 de la 18, a su maestro Giròlamo Masi.

Primera parte de los Elementos

Artículo I. Signos o puntos musicales

Habla del sistema empleado por Guido D'Arezzo¹¹, del pentagrama, de las líneas adicionales –a las que él llama accidentales– del cuántas y cuáles son las notas, del ámbito de las tres octavas –grave, aguda y sobreaguda–, así como de la utilización de la clave de violín –clave de sol– “por ser

11. “Eximeno, tom. I pág. 45” sin citar título, refiriéndose a la obra de Antonio Eximeno (1729-1808) *Sobre el origen de las reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y renovación*, 1774.

la más común en los instrumentos y especialmente en la guitarra”. Explica un procedimiento para que el principiante aprenda de memoria las notas y su colocación en el pentagrama en clave de sol, pudiendo aplicarlo para aprender la colocación en otras claves.

Artículo II. Notas o figuras musicales

Explica las figuras antiguas y actuales, siendo en ese momento siete: semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea, fusa y semifusa, que siguen la misma proporción que las antiguas. Cita el nombre de las partes que componen cada figura.

Artículo III. Las claves

Trata de las siete claves de Guido D’Arezzo y las explica todas, aunque sólo se utilizan cinco: bajo, tenor, contralto, tiple y violín.

Artículo IV. Los compases

El compás es la referencia para poder medir el valor de las figuras. Se divide en perfecto o binario (C y 2/2) y sus derivados (2/4, 6/4, 12/4, 6/8, 12/8, 16/8, 6/16 y 12/16) e imperfecto o ternario (3/4) y de éste sus derivados (3/1, 3/2, 9/4, 3/8, 3/16 y 9/16). De todos los derivados sólo se usan el 2/4, 6/8, 12/8 y 3/8. Explica un sistema que facilita el aprendizaje de los compases consistente en escribir sobre la pauta diversos sonidos con diferentes figuras e ir poniendo la línea divisoria según el compás que se está estudiando.

Hay cinco palabras en italiano para los cinco movimientos fundamentales de la música: *Largo* (equivale a despacio o lento), *Adagio* (moderado), *Andante* (gracioso), *Allegro* (vivo o alegre) y *Presto* (veloz). Estos cinco movimientos tienen sus derivados: *Larghetto* (entre lento y moderado), *Andantino* (entre moderado y gracioso), *Allegretto* (entre gracioso y vivo), *Vivace* (entre vivo y veloz) y *Prestissimo* (entre veloz y precipitado). Además hay otras palabras que indican la expresión de las obras a ejecutar: *cantabile* (equivale a con sensibilidad), *lamentabile* (con sentimiento), *grave* (con majestad), *affettuoso* (con afecto), *con brio*, *con moto* y *con spirito* (con alegría). “Pero por mucho que se expliquen tales palabras, si el músico no siente, nunca hará sentir a los demás”.

Artículo V. Los accidentes

Se dividen en sensibles, porque el oído los percibe (sostenido, bemol, becuadro, punto y ligadura) y mudos, los que no son percibidos por el

oído (pausas, puntillos, párrafos, calderón y guión). Los sostenidos son siete: fa, do, sol, re, la, mi, si; y otros siete los bemoles: si, mi, la, re, sol, do, fa. Hay dos modos de situar los sostenidos y bemoles: junto a la clave y accidentalmente. Los primeros indican el tono y el modo en que está escrita la pieza y su efecto continúa hasta final de la obra, de no ser anulados por un becuadro (en cuyo caso vuelven a ser naturales dentro del compás o compases donde se encuentre) o se cambie de tono. Los accidentales sólo afectan a las notas dentro del compás o compases donde se encuentran. También se pueden encontrar en una pieza musical el sostenido y el bemol cromático (los actuales doble sostenido y doble bemol).

Para expresar un determinado número de compases en silencio se usan dos barras perpendiculares al pentagrama: una debe situarse entre la tercera y la cuarta línea y equivale a dos compases; la otra de la segunda a la cuarta línea y equivale a cuatro. Con estas dos líneas y la pausa de semibreve se podrá escribir un número infinito de compases de espera.

Hay dos especies de calderón uno de tiempo indeterminado, *ad libitum* del instrumentista, cuando se coloca sobre una nota; otro de tiempo limitado, cuando se coloca sobre una pausa, siendo la suspensión muy breve. También existe un calderón para que el cantante o instrumentista pueda realizar una cadencia final.

Segunda parte de los Elementos

Artículo I. La octava

Definición de octava. Octava de tercera mayor y menor y distancia de tonos y semitonos entre sus notas.

Artículo II. Intervalos

Definición de intervalos. Intervalos conjuntos y disjuntos. Consonantes perfectos (5^a, 4^a y 8^a) e imperfectos (3^a y 6^a). Disonantes (2^a y 7^a). Sencillos y dobles (los que no pasan o pasan de la octava, respectivamente). Superfluos y diminutos (nuestros aumentados y disminuidos). Sigue una tabla general de los intervalos.

Artículo III. Los modos

Definición de modo. Diferencia entre modo y tono. Cómo el grado mediante determina la modalidad. Indica la forma de saber la tonalidad y la modalidad de una obra teniendo en cuenta la armadura, si la domi-

nante está o no alterada en los primeros compases y el último compás de la pieza que en general termina en la tónica. Para dar variedad y expresión a una pieza musical no debe permanecer en el mismo tono de principio a final, sino que es preciso modular. Por este hecho los tonos se dividen en principales y relativos, siendo el principal el tono propio de la composición, y el o los relativos los que aparecen en el transcurso de la pieza. También se pueden clasificar en análogos (si su armonía es parte del modo principal) y desemejantes (los otros). Los más análogos al modo mayor son los de la quinta y la cuarta, y al modo menor el mayor de la tercera. No da reglas de modular porque sería preciso explicar los principios de la composición. Alude a Rousseau y a su *Diccionario de Música* donde se recogen las mejores reglas para modular.

Artículo IV. Acordes

Definición del acorde y sus especies: consonantes y disonantes, mayor, menor y disminuido. Acorde de séptima de dominante, sensible y disminuida.

Artículo V. Las cadencias

Define cadencia como el descanso que hace la voz en una cuerda. Describe los tipos de cadencia. También se llama cadencia al trino que sirve para finalizar una aria o un solo de una pieza instrumental. Cuando habla de cadencia en los *Principios* es para expresar los cuatro acordes que generalmente se hacen antes de ejecutar una pieza de música y sirven para determinar el tono a que pertenece (tónica, subdominante, dominante y tónica).

Artículo VI. Explicación de los nombres de los signos

Explicación histórica de cómo evolucionan los nombres de las notas después de haber adoptado las seis sílabas de Guido D'Arezzo y de los nombres compuestos.

Artículo VII. Bajo numerado para regla de los acompañamientos

Definición de bajo continuo. Cuando el bajo acompaña un canto hay que realizar los acordes que pertenecen a la armonía. Para ello se usan números sobre las notas del bajo y no hay que escribir todas las notas de cada acorde. Esto se conoce con el nombre de bajo numerado o cifrado. Explica la forma de numerar los acordes. En este artículo vuelve a insistir en que la guitarra es:

“Un instrumento más apto para acompañar, que para ejecutar dificultades o sonatas de muchas notas [...] Este modo de tocar es propio del violín, flauta, clave, etcétera, más que de la guitarra, por no poder combinar la mucha ejecución con la debida armonía [...] la experiencia me ha convencido de que lo más acertado es contentarse deleytando con el lleno de voces propias para la pieza que se acompaña [...] Bien han conocido esta verdad los italianos y los franceses, pues tanto los unos como los otros cifran todo su esmero en acompañar con precisión, armonía y brillantez [...] yo sigo este mismo sistema, y no puedo menos de aconsejar a todos los que se aplican a tocar la guitarra que lo prefieran a cualquier otro.”

Principios

Constan de 53 páginas, numeradas desde la explicación de las tablas hasta la tabla XXIV. Las diferencias de estos *Principios*, respecto a la edición de 1792, además de estar escritos para la guitarra de seis órdenes y en español, son varias: ampliación de sus tablas con 72 escalas y 140 arpeggios (en realidad 141); añadir después de la introducción la explicación de cada una de las 24 tablas que contiene; y un índice final de dichas tablas.

En cuanto a la posición de la guitarra (páginas 1 y 2), aparte de explicar que el cuerpo debe estar airoso y sin afectación, con compostura y comodidad, dice lo siguiente:

“1º La parte final inferior del cuerpo de la guitarra debe apoyarse sobre el muslo derecho. 2º El brazo izquierdo debe estar alto, en semicírculo, y que diste lo menos seis dedos del cuerpo. 3º El mango o mástil, en vez de descansar en la palma de la mano, debe ser sostenido por el medio círculo que forma el dedo índice con el pulgar. 4º Los dedos de la mano izquierda han de estar bien arqueados sobre las cuerdas; pues así se consigue tener la mano más ayrosa, y hallarlos más prontos para pisar la cuerdas. 5º El brazo derecho caerá naturalmente sobre la parte final superior del cuerpo de la guitarra; de forma que la mitad de lo que va desde el codo a la muñeca sea el punto de apoyo. 6º La mano derecha será bien que se tenga casi horizontalmente con las cuerdas, de cuya situación resulta que los dedos puedan puntear con más facilidad, y que las uñas no incomoden; pues de otro modo será imposible puntear con dulzura y armonía. 7º Los dedos meñique y anular de la misma mano deben descansar sobre la tapa de la guitarra en el espacio que dista entre el puente y el agujero o rosa del medio, poco distantes de la primera cuerda, y más cerca del puente que de la rosa.

El tocador que se acostumbre a situar la guitarra de este modo, conseguirá tener el cuerpo airoso y natural, y tocará con menos trabajo y sin cansancio por hallarse enteramente en su natural situación.”

Por lo demás la Tabla I es igual a la primera edición italiana, con la salvedad de añadir el Mi de la sexta cuerda, aparecer el esquema de una guitarra de seis órdenes dobles, y determinar en el mismo la división del diapasón en primera mano (posición), que abarca del 1° al 5° traste (y no del 1° al 4°, como figura en la tabla II de la edición de 1792); segunda mano, del 6° traste al 9° (y no del 5° al 9°); y tercera mano, del 11° al 15° (y no del 10° al 15°). Las tablas II, III, IV y V tienen los mismos contenidos. La tabla VI varía, por añadir a partir de ella un considerable número de escalas.

- Tabla VI: escalas en los doce tonos de modo mayor, para la primera mano.
- Tabla VII: escalas en los doce tonos de modo menor, para la primera mano.
- Tabla VIII: escalas en los doce tonos de modo mayor, para la segunda mano.
- Tabla IX: escalas en los doce tonos de modo menor, para la segunda mano.
- Tabla X: escalas en los doce tonos de modo mayor, para la tercera mano.
- Tabla XI: escalas en los doce tonos de modo menor, para la tercera mano.
- Tabla XII, XIII, XIV y XV: iguales a la VI, VII, VIII y IX de la edición de 1792 con la nota correspondiente a la sexta cuerda añadida.
- Tabla XVI: incluye la novedad de poner acordes equivalentes (C# y F# son equivalentes a Db y Gb, respectivamente).
- Tabla XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII y XXIII: iguales que la X, XI, XII, XIII, XIV, XV y XVI de la ya dicha edición, con la misma salvedad.
- Tabla XXIV: contiene arpeggios sencillos de tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho y doce notas; arpeggios dobles de seis, ocho, nueve, diez y doce notas. En total 201 arpeggios diferentes, todos ellos realizados con tres dedos.

Añade un nuevo signo ^ que indica que las notas sobre las que se sitúe deben tocarse con pulgar e índice. En la explicación de esta tabla dice no usar arpeggios de cuatro dedos por no ser necesarios en estos *Principios*. Estos arpeggios, así como los adornos, los explicará en una tabla que precederá a los seis caprichos que piensa publicar.

Finalizan estos principios con un índice de las veinticuatro tablas.

En la Real Biblioteca de Madrid se halla un ejemplar muy bello y muy especial de esta edición de 1799 (signatura MUS 1160), que seguramente

obsequió Moretti a los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma. Encuadernado en tafílete granate y con elegantes hierros dorados, tiene en la esquina superior izquierda de la primera guarda el exlibris de Carlos IV (utilizado también, posteriormente, por Fernando VII). En él se han eliminado las páginas de portada de los *Elementos* y los *Principios*, pero los contenidos son iguales.

Tiene además la peculiaridad única de que la portada, las láminas y las tablas, es decir, todo lo realizado con plancha, están estampadas en color verde oscuro, y lo grabado con los punzones resalta en blanco sobre dicho verde. A primera vista da la sensación estar mirando el negativo de una fotografía. Esta técnica era habitualmente la manera de realizar las pruebas finales de las planchas grabadas, antes de llevar a cabo la tirada, en principio para detectar posibles errores, aunque en este ejemplar se usó dicho procedimiento como distintivo por ser obsequio para la Casa Real.

Existe un manuscrito en la Biblioteca de Cataluña¹³ (signatura, M. 588/4) en cuya portada se puede leer *PRINCIPIOS / PARA TOCAR LA GUITARRA DE SEIS ORDENES / por el Alférez de Guardias Walonas / D. FEDERICO MORETTI*. Dicho manuscrito, si bien presenta muchas similitudes con la edición de 1799, no es una copia y contiene algunas notables diferencias, entre ellas sus tablas se reducen a veintiuna, contienen un menor número de escalas, acordes, cadencias y arpeggios, y están organizadas en una estructura diferente, con 24 páginas, portada incluida.

Sin los *Elementos* ni la dedicatoria a la reina, probablemente es un borrador, bastante elaborado, para un primer intento de publicación, más modesta –seguramente por limitaciones de presupuesto– que la finalmente publicada edición de 1799. Moretti la debió realizar a partir de mayo de 1798 –fue ascendido a Alférez el día 24 de ese mes y año–, pero no es un texto hológrafo, pues no coincide en las características de su caligrafía con ninguno de los numerosos documentos autógrafos que he manejado de Moretti.

Algunas observaciones sobre la edición de 1799

Esta obra amplía los recursos pedagógicos y técnicos para el instrumento, con una constante inquietud del autor por ser entendido y exponer sus conocimientos con sencillez y con claridad, indicando sistemas de aprendizaje que faciliten lo más posible el estudio de la música y el

13. Debo agradecer a D.^a Rosa Montalt, de la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña, su ayuda y amabilidad.

instrumento. Contiene esta edición un total de 93 escalas, 220 acordes, 72 cadencias y 201 arpeggios.

La edición de 1799 tuvo bastante éxito y una extensa difusión, como se puede apreciar en un anuncio de la misma, en la portada del *Diario de Madrid* de 4 de noviembre de 1805, informando de su venta en varias librerías de Madrid, Cádiz, Sevilla, Valencia, Salamanca, Barcelona y Zaragoza. Precisamente en ésta última ciudad, en la Biblioteca del Real Seminario de San Carlos, se halla uno de los ejemplares (signatura: 108/2/14) que he podido consultar de esta obra, figurando en ella una lista –que no aparece en otros– de 95 suscriptores¹⁴ que garantizan unas ventas de cien ejemplares, pues algunos solicitan más de uno. Entre los suscriptores hay diez nobles titulados, seis mujeres, un doctor, un fraile y Vicente Garviso, que será impresor de música en Madrid en los primeros años del siglo XIX.

Según el expediente que se halla en el Archivo Histórico Nacional, con fecha 22 de agosto de 1798¹⁵, Moretti solicita, “precedida la correspondiente censura”, permiso para la impresión de los *Principios*. La obra fue remitida el 30 de agosto a la censura del Padre Don Miguel García, monje basilio, en el monasterio de la orden existente en Madrid. La elección para censor de los *Principios* del Padre Basilio –nombre por el que también es conocido Miguel García– no agradó a Moretti, como se puede apreciar en la carta que escribe con fecha 9 de septiembre del mismo año:

“...que habiendo presentado en el Supremo Consejo de Castilla una obra de Música de su composición que lleva por título Principios para La Guitarra, con los Elementos generales de la Música y solicitando licencia para imprimirla, ha sabido por un efecto de Casualidad que se ha remitido para su examen a la Censura de un Religioso del Orden de San Basilio, Aficionado: en cuyos términos el Suplicante no puede menos de representar a Vuestra Excelencia, que aunque la referida Obra suene que es respectiva al uso de la Guitarra, contiene principios elementales de la Música, y de la Armonía, de cuyo fundamento nadie puede juzgar, que no tenga un profundo, y radical Conocimiento de esta Ciencia; y aunque no duda, que dicho Religioso los tenga relativos al Instrumento de la Guitarra, estos no son suficientes para juzgar de una Obra, que abraza todos los ramos de la Música, con relación a sus principios.

En esta atención suplica a Vuestra Excelencia se sirva mandarla remitir a la Censura de reconocida por inteligentes a fondo en dicha Ciencia para que pueda formar el correspondiente juicio de ella.”

14. Para hacernos una idea de la demanda de los *Principios*, la lista de suscriptores de la obra de Ferrandiere del mismo año es de menos de 40, y el *Méthode Complète pour la Guitare* de Dionisio Aguado, publicado en París en 1826, tenía 71 suscriptores listados.

15. AHN, Consejos, legajo 5562, expediente n° 75.

Este documento hace muy dudoso que Moretti, como algunos suponen, fuera alumno del Padre Basilio, quizá sólo por el hecho de que ambos tocaban una guitarra de siete cuerdas.

Al final –como figura escrito al margen de esta carta de Moretti– se acordó, el 11 de septiembre, remitir la obra a la censura del Maestro de Capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid, Francisco Antonio Gutiérrez, que emite su informe favorable en carta con fecha 1 de noviembre de 1798. El día 5 del mismo mes “se concede licencia para la impresión en la forma ordinaria”.

Un extenso anuncio en el *Diario de Madrid* de 21 de noviembre siguiente, invitaba a la subscripción de estos *Principios*, al precio de 60 reales (el precio sin subscripción sería de 80 reales), debiendo anticipar los interesados la cantidad de 20 reales. Se describen en este anuncio los contenidos y el formato de la obra, el nombre del grabador –Josef Rico–, así como las librerías y las ciudades donde debían dirigirse los subscriptores.

Nueve meses después, también en el *Diario de Madrid*, número 239 del martes 27 de agosto de 1799, aparecería el siguiente anuncio:

“Los Subscriptores a los principios para tocar la guitarra de 6 órdenes, precedidos de los elementos generales de la música, dedicados a la Reyna Nuestra Señora, por el Capitán Don Federico Moretti, Alférez de Reales Guardias Walonas, se servirán pasar a recoger sus exemplares, y abonar 40 reales de vellón a las librerías de Sancha, calle del Lobo, y Castillo frente a las gradas de San Felipe, donde hay exemplares de venta para los que no se hayan suscripto. No se ha puesto la lista de los Subscriptores como se ofreció al anunciar esta obra, por no haber remitido aún los nombres de los Subscriptores de fuera.”

En el transcurso de mi investigación he podido constatar que la publicación del *Arte de tocar la Guitarra Española* de Fernando Ferandiere es posterior. Se anunció a la venta en el *Diario de Madrid* del domingo 29 de septiembre de 1799, en la librería del Barco, Carrera de San Jerónimo, al precio de 22 reales, indicando a los subscriptores acudieran a recoger sus ejemplares a la imprenta Aznar. Dos meses antes, el 19 de julio, se anunciaba en el citado diario, se iba a imprimir la obra de Ferandiere, “el que lo hace presente, para que el que quiera subscribirse se vea con el autor, o dexé su nombre en dicha Imprenta para que los nombres de los subscriptores bayan impresos en el libro”.

EL MÉTODO¹⁶ PARA GUITARRA DE 1804

Método / Per la Chitarra a sei corde / Con gli Elementi Generali della Musica / Composto e Dedicato / A Sua Maestà La Regina di Spagna . / Dal

16. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella (Nápoles), signatura: 57.1.45

Signor Don Federico Moretti / Capitano degli Eseciti / Ed Alfieri delle Reali Guardie Walloni di Sua Maestà Cattolica / Terza Edizione. / Tradotta dallo Spagnolo, e dallo stesso Autore acresciuta / di Scale, Accordi, Arpeggi a quattro ditta. / In Napoli/ Si vende alla Calcografia al Gigante, Número 19 / Op. Prima. Incisa da Giuseppe Amiconi Napoli. Prezzo Ducati 2.40. Esto se lee en la portada a la que sigue la de los Elementi Generali /della Musica / o sia / Grammatica Musicale Ragionata. / Napoli MDCCCIV./ Nella Stamperia Simoniana. Con licenza De' Superiori (Fig. 7).



Fig. 7. Portada del *Método per la chitarra a sei corde*, Nápoles 1804.

En la “Introducción” de los mismos define la música como el arte de reunir y combinar varias voces, que juntas forman un acorde armónico y que para hacerla se han inventado progresivamente signos para representar el sonido y su valor. Luego hace referencia a Guido y a su sistema. Continúa describiendo los signos fundamentales de la música que son los que forman el lenguaje y la escritura musical.

Al igual que en la edición madrileña de 1799, estos *Elementos* (16 páginas numeradas y 8 láminas impresas a una cara) están divididos en dos partes, con el mismo número de artículos en la primera (cinco) y en la segunda parte (siete), y con los mismos contenidos, ampliados, en algunas ocasiones, con aspectos históricos de la música y con alguna supresión en otras. En el artículo V, después del “punto di aumento”, hay una novedad: la apoyatura, el mordente y otros adornos. La define como una nota pequeña que se pone junto a un sonido cualquiera. A continuación

siguen ocho láminas iguales en número y contenido que en la edición de 1799, a excepción de la lámina 5, que además de los acordes contiene su bajo armónico.

Principios

Con 10 páginas numeradas y 47 páginas de tablas numeradas, continuando el orden de las láminas de los *Elementos*, de la 9 a la 55, el prólogo comienza, como en la edición de 1799, contando toda la trayectoria de los *Principios* desde su primer manuscrito (aquí lo fecha en 1786, mientras en la edición de 1799 lo hace en 1787), con las razones que le determinaron a publicarlo y citando las ediciones anteriores. Comenta que en el año 1795 se encontraba en España al servicio de su Majestad Católica.

El dato de que en ese año estaba en España, se ha visto anteriormente, pues llega en 1794 e ingresa en las Reales Guardias Walonas como cadete en 1796. Lo que aún no he podido averiguar es cuál fue su ocupación en el transcurso de esos dos años. En gran parte de la bibliografía donde aparece citado –comenzando por la *Historia de la Música* de Mariano Soriano Fuertes¹⁷– se dice que que era violoncellista de la cámara de su majestad, sin nombrar las fuentes de donde se obtiene tal información. Otro testimonio, de Andrew Thomas Blayney¹⁸, dice haberle visto formando parte de la Orquesta de la Ópera de Palermo. Por el momento no he encontrado en el Archivo del Palacio Real de Madrid a Moretti entre los músicos de cámara.

Continuando con el prólogo (p. 3) de estos *Principios*, Moretti, dice que esta tercera edición es fruto de una prolongada meditación, y que todos los que la lleven a cabo la encontrarán fundada en la razón y la verdad, sin salir de la circunscripción propia de la guitarra, como la tiene todo instrumento, y que un músico debe procurar con la mayor escrupulosidad:

“Aquellos que tocan con toda perfección dificultades que no son propias de un instrumento, el único premio que obtienen de su incansable esfuerzo es el sorprender, pero difícilmente seducen, y demasiado a menudo han sido espectadores de un éxito similar. Por tanto no es mi pensamiento poner

17. “Don Federico Moretti, de quien podemos decir que fue natural de Nápoles y guitarrista de España, era oficial de guardias Walonas al servicio de nuestros reyes y gran tocador de violoncello con vastos conocimientos en el arte de la música [...] tan distinguido profesor llegó a ser brigadier de los ejércitos nacionales, y violoncellista de la cámara de Su Majestad.” (SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española, editada en cuatro volúmenes*, Tomo IV, Madrid, 1859, pp. 211 y 212).

18. BLAYNEY, Andrew Thomas: *Narrative of a forced journey through Spain and France: as a prisoner of war, in the years 1810-1814*, Londres, E. Kerby, 1814, pp. 29 y 30.

En el texto dedicado a la colocación del instrumento (p. 4) da una serie de reglas, dirigidas a profesores y aficionados, que más bien parecen, excepto la segunda, destinadas para hacer una aparición pública en concierto, que para propiamente el estudio del instrumento, las siguientes:

- Presentarse sin afectación.
- Tener el cuerpo naturalmente derecho.
- Tener bella fisionomía.
- Un aire de soltura al realizar las dificultades, procurando al mismo tiempo encontrar aquella posición que, sin oponerse a lo anteriormente citado, sea la más cómoda en función del instrumento que se toca.

Después de reiterar que sólo expondrá los conocimientos a los que ha llegado después de un maduro y continuado examen, pasa a explicar la posición del instrumento, de forma similar a los *Principios* de 1799, pero con una diferencia respecto a éstos: no habla de las uñas cuando trata de la posición de la mano derecha; y otra respecto a ambos anteriores: la parte inferior del cuerpo de la guitarra se coloca sobre la rodilla derecha, y no el muslo.

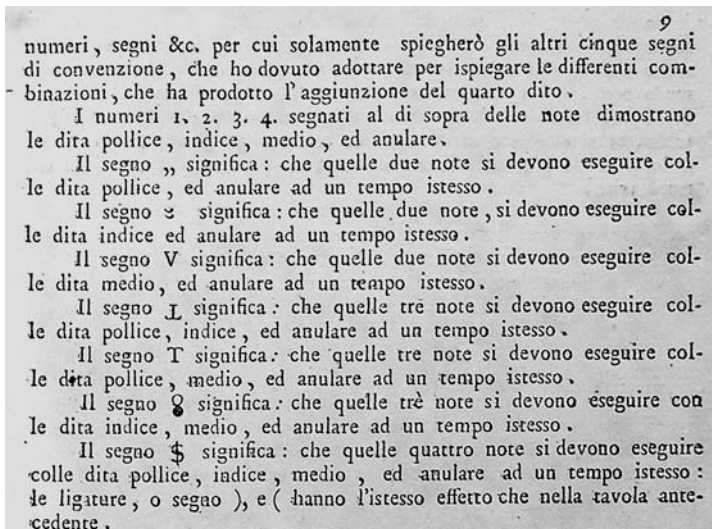


Fig. 9. Signos para indicar las diferentes digitaciones de mano derecha para los arpeggios de cuatro dedos.

La explicación de las tablas que continúa es también igual en contenidos que en la primera edición madrileña, excepto la de la tabla XXV, “Arpeggios generales de cuatro dedos” (p. 9), que se incluye solamente en esta edición de 1804 (Fig. 9). En ella figura la explicación de los números y signos que representan los dedos pulgar, índice, medio y anular de la mano derecha y sus combinaciones, como consecuencia de la adición del anular en la realización de los arpeggios. En una nota al pie de esta página 9, el autor dice ser innumerables las combinaciones que ofrecen los arpeggios de cuatro dedos, escribiendo aquí las más necesarias y reservándose dar otra tabla cuando salgan a la luz los ya citados *Seis caprichos para la guitarra*, que formarán una segunda parte de estos *Principios*.

Después de la explicación de la Tabla XXV, está la de la lámina que figura en la página 55, que contiene ejemplos prácticos del empleo de los signos usados en los arpeggios de tres y cuatro dedos, sobre la forma de realizar los adornos (apoyatura, mordente, trino), el arpeggio acentuado (acorde arpegiado) y varios movimientos de notas elegidas y ligadas en sentido ascendente y descendente. En los ejemplos 3, 4, 5, y 6 de esta lámina están escritos sólo los dedos de la mano derecha, ya que los de la mano izquierda se encuentran escritos en las 72 escalas diatónicas. El mordente se debe hacer sobre una sola cuerda y comenzando con el dedo medio de la mano izquierda; el trino, si se toca en una sola cuerda, se puede hacer ligado, siendo así mucho más dulce su efecto, y más fácil y clara su ejecución.

TAVOLA I. *Accordo della Chitarra*

Sesta Quinta Quarta Terza Seconda Prima 9

Clavi 5 Alamo Delavro Gualcovat Bofani Clavi

Per ottave *Modo di accordarla* *Per unisono.*

Tasto 2. Corda 4. Tasto 2. Corda 3. Tasto 3. Corda 2. Tasto 3. Corda 1. Tasto 3. Corda 2. Tasto 3. Corda 1. Tasto 5. Corda 5. Tasto 4. Corda 4. Tasto 3. Corda 3. Tasto 2. Corda 2. Tasto 2. Corda 1. Tasto 5. Corda 6. Tasto 5. Corda 5. Tasto 5. Corda 4. Tasto 4. Corda 3. Tasto 5. Corda 2.

MANICO.

Con la distinzione Cromatica del modo di esprimere tutte le Note come in fto si ritrovano.

	Tasto 1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	16°
Prima	E	F#	F#	G	A	A#	B	B	C	C#	D	D#	E	F#	G
Seconda	B	C	C#	D	D#	E	F#	F#	G	A	A#	B	B	C	D
Terza	G	A	A#	B	B	C	C#	D	D#	E	F#	F#	G	A	B
Quarta	D	E	F#	F#	G	A	A#	B	B	C	C#	D	D#	E	F#
Quinta	A	B	B	C	C#	D	D#	E	F#	F#	G	A	A#	B	C
Sesta	E	F#	F#	G	A	A#	B	B	C	C#	D	D#	E	F#	G

Prima posizione *Seconda posizione* *Terza posizione*

Fig. 10. Tabla I de la edición napolitana de 1804.

Las tablas contienen lo mismo que en la edición de 1799, salvo por estar representada en la primera el diapasón de una guitarra de seis cuerdas sencillas (Fig. 10), la adición de la tabla XXV y la lámina de la última página 55.

Observaciones sobre esta edición

Esta edición napolitana de 1804 es la más interesante, desde mi punto de vista, como ya dije al comienzo de este artículo. Lo primero que llama la atención de esta obra es su título que comienza con la palabra “método”, aunque aún incluye la de “principios”. Debido al considerable número de documentos, manuscritos o impresos escritos por Moretti que he estudiado, sé con toda certeza que emplea las palabras y su significado con extremada precisión, y cuando utiliza una determinada es porque ha querido emplear precisamente ésa y no sin fundamento.

Para Moretti su obra deja de ser un conjunto de proposiciones fundamentales para el inicio del estudio de la guitarra, para comenzar a ser una obra que enseña los elementos de una ciencia y un arte (la música), que emplea para su discurso como instrumento la guitarra. Desde una perspectiva filosófica, sigue un procedimiento para hallar la verdad, o su verdad, y enseñarla:

“[...] y me alegro que todos los que sigan estos principios míos los hallarán fundados en la razón y sobre la verdad.”

También se aprecia un cambio notable de Federico Moretti en su concepto sobre la guitarra y su posibilidades. Aquí, en el prólogo, ya no habla de la propiedad particular que posee la guitarra para acompañar al canto y que la convierte en uno de los instrumentos más aptos para ello (como lo hace en 1792 y 1799). Del mismo modo, en el artículo VII de los *Elementos* (p. 16), ya no escribe lo mismo que en el artículo VII de 1799 (p. 20): que la guitarra es un *instrumento más apto para acompañar, que para ejecutar dificultades o sonatas de muchas notas*. Es más, en el prólogo de los *Principios* de 1804 dice no querer poner:

“...límites a un instrumento, que creo aún en su infancia, y me consideraré muy feliz si llega el momento, tan deseado por mí, de ver en un guitarrista unidas al gusto, limpieza y buena cuerda, la armonía y la gran ejecución, revelándonos las condiciones ideales que debe tener par él quien se dedique al cultivo de este instrumento.”

Lo que no acepta Moretti es la idea de un guitarrista cuyo objetivo es demostrar su capacidad de ejecutar las mayores dificultades, más preo-

cupado por las ‘acrobacias’, que a menudo sobrepasan la circunscripción propia de todo instrumento (no sólo de la guitarra) y sólo consiguen sorprender al espectador, que por hacer música respetando los límites que tiene todo instrumento, lo que realmente seduce al oyente.

Las otras ediciones estaban destinadas a los “principiantes”, esto podría explicar que en su afán de no complicar las cosas a los que empiezan, y por tener que complacer y llegar al público en general, limite las cuestiones técnicas y las indicaciones vayan enfocadas desde un punto de vista pedagógico, para alguien que comienza, más que hacia los profesionales de la guitarra. La edición de 1804 está dirigida, por primera vez, a los profesores y a los aficionados, por lo que los recursos técnicos y los aspectos que trata se hallan a un nivel más elevado.

La aportación en este método de numerosas escalas en casi todas las tonalidades, la inclusión (con noticia ya en la portada) y el uso que hace de los arpeggios de cuatro dedos, y sobre todo el empleo del anular en sus diversas combinaciones, convierten esta edición en hito para la técnica guitarrística en ese momento, referente para su posterior evolución, y a Federico Moretti en el auténtico precursor de una técnica moderna de la guitarra de la que sienta las bases para las posteriores generaciones de guitarristas.

Las tablas que contienen los 230 arpeggios del Método de Moretti de 1804, tienen gran similitud con los ciento veinte arpeggios contenidos en el *Studio per la chitarra op.1^a* del también napolitano Mauro Giuliani (1781–1829), publicado por la editorial Artaria en Viena años más tarde. Giuliani se trasladó de Nápoles a Viena en 1806, y parece imposible que no llegara a conocer alguna de las ediciones de los *Principios* de Moretti y especialmente la napolitana de 1804, con la adición de arpeggios de cuatro dedos y las diversas combinaciones de los mismos.

LA EDICIÓN DE 1807

Esta edición, aunque posterior a la napolitana de 1804, no aporta nada nuevo, pues en realidad es una reimpresión de la edición de 1799, con modificación de la fecha, la corrección de una errata de la edición de 1799 en la portada de los *Elementos* (LIBRERIA por LIBRRIA) y el cambio del orden de colocación del índice de las veinticuatro tablas de los *Principios*, pues en la de 1799 figura al final de las citadas tablas, y en ésta de 1807 después de la página 8 y antes de las tablas. En esta edición de 1807 se utilizaron las mismas planchas calcográficas que en la de 1799, pero se recompusieron las formas tipográficas, como se puede apreciar a

lo largo de todo el texto por la sutil diferencia en las fuentes de los tipos y en la aparición de algún acento ortográfico, la corrección de varias erratas o aparición de otras que no figuran en la edición de 1799.

En 1807 Federico Moretti se hallaba combatiendo en el bloqueo de Gibraltar contra el ejército inglés. El éxito de ventas que tuvo la edición de 1799, dio lugar a que se agotaran²⁰ los ejemplares en 1807, y sin supervisión del autor la imprenta de Sancha elaboró la reimpresión. Pero al haberse acabado las existencias de las páginas que contenían el texto, la imprenta tuvo que realizar una nueva composición de los tipos, que si bien similares en cuanto a la forma de los de 1799, serían diferentes y nuevos, debido al desgaste de los mismos con el uso en los ocho años que habían transcurrido desde la primera edición madrileña.

EPÍLOGO

A continuación figura un cuadro comparativo de las ediciones de los *Principios* de Federico Moretti, exceptuando la “rara”, para guitarra de seis cuerdas, por ser igual que la del año 1792 para guitarra de cinco cuerdas, y la de 1807 por ser igual que la de 1799.

NÚMERO DE EJEMPLOS DE ESCALAS, ACORDES, CADENCIAS Y ARPEGIOS						
Edición	Escalas	Acordes	Cadencias	Arpeggios	Elementos	Páginas (elem + prin)
Principios de 1792	21	213	72	60	NO	0 + 32
Manuscrito de la Biblioteca de Cataluña	69	92	54	53	NO	0 + 24
Principios de 1799	93	220	72	201	SI	29 + 53
Principios de 1804	93	220	72	230	SI	24 + 57

20. El mismo Moretti confirma este hecho en la página “AL LECTOR” de su *Gramática Razonada Musical* (Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1821): “En el año 1807, habiéndose concluido la primera edición de aquella obra, redacté los elementos en forma de diálogos, dándoles mayor extensión; pero las desgraciadas ocurrencias del año de ocho y siguientes me hicieron abandonar hasta la idea de su publicación”.

A pesar de las carencias que el guitarrista moderno puede encontrar en estas ediciones de la obra didáctica de Moretti, debemos situarnos en el contexto y limitaciones de la época del autor para valorar con justicia lo que estos *Principios* suponen en la historia y evolución de la guitarra. Los músicos de nuestros días tenemos que agradecer las aportaciones hechas con gran esfuerzo, pocos medios y a menudo difíciles condiciones que han hecho posible el desarrollo de la técnica, cultura y repertorio musical de una manera progresiva.

La *opera prima* de Moretti muestra a un autor comprometido en transmitir los conocimientos musicales y técnicos que ha cultivado, con el objetivo de facilitar a los principiantes el estudio de las bases para leer y comprender la música, y enseñar la técnica elemental para el instrumento. Si se compara con las obras del mismo género escritas hasta el momento, es la primera vez en donde con mayor claridad y método se dan instrucciones sobre la posición de la guitarra, la colocación de brazos y manos sobre la misma, haciendo hincapié en mostrar varios sistemas pedagógicos, con lógica y orden, para facilitar el aprendizaje. Todo ello acompañado de numerosos ejercicios sistemáticos fruto de la preocupación del autor por asegurar el fin propuesto:

“...ver en un guitarrista unidas al gusto, limpieza y buena cuerda, la armonía y la gran ejecución...”

Más que mostrarnos su técnica, que se trasluce bastante más avanzada, los *Principios* se limitan a lo que puede ser de utilidad al aprendiz de guitarrista.

Es importante notar la evolución de Federico Moretti en el concepto de las capacidades del instrumento, pues si en las primeras ediciones considera a la guitarra más apta para acompañar que como instrumento solista, en la última se aprecia claramente, en varios puntos de la obra, un cambio en el concepto del instrumento, por la ampliación en contenidos y ejercicios técnicos, arpeggios de cuatro dedos y especialmente la utilización del anular; y sobre todo en el reconocimiento expreso de un instrumento aún en su infancia y con muchas facetas por explorar, al que no quiere poner límite.

Esto, junto a la evidencia de sus obras para el instrumento, con un nivel de calidad musical y dificultad claramente elevado, e incluso el hecho de haber compuesto un concierto para guitarra y orquesta, disipa por completo la idea que al inicio Moretti pudo tener sobre la función del instrumento como acompañante, para reconocer la versátil capacidad de un instrumento, con todo derecho, solista.

Recibido: 5 de junio de 2010

Aceptado: 7 de julio de 2010