

Los conceptos contrapuntísticos de Pablo Nassarre*

LUIS CARLOS ANZALDÚA GONZÁLEZ

Resumen: Pablo Nassarre, por sus aportaciones en el campo de la teoría musical, es uno de los teóricos españoles más importantes del siglo XVIII. Sin embargo, a pesar de su relevancia, ha faltado contextualizar sus teorías que sobre el contrapunto vertió en sus obras *Fragmentos Músicos...* (1700) y *Escuela Música...* (1723) las cuales tuvieron una recensión muy favorable que ha perdurado hasta nuestros días. El objetivo fue analizar la metodología y técnica contrapuntística de Nassarre así como la influencia que tuvo en los teóricos de la época. Se contrastaron otros 24 tratados lo cual arrojó que el 36% de los teóricos más importantes del siglo XVIII declaran haber considerado a Nassarre para fundamentar sus teorías, el 34% a Cerone, el 16% a Lorente y el 13% a Bermudo. Asimismo, se hacen interesantes analogías con algunos modelos contrapuntísticos de preceptistas del siglo XX lo que motiva a considerar la necesidad de una transformación en la metodología de enseñanza del Contrapunto en consonancia con las exigencias del músico del siglo XXI.

Palabras clave: Contrapunto, Tratadística, Nassarre, Composición, Musicología.

Abstract: Pablo Nassarre, through his contribution in the field of musical theory, is one of the most important Spanish theorists of the 18th Century. In spite of his relevant position, there is no contextualization of his counterpoint theories that he poured in his works *Fragmentos Músicos...* (1700) and *Escuela Música...* (1723). These works have had a favorable recension that prevails up to the present time. The proposed objective was to overview Nassarre's methodology and contrapuntal techniques as well as the influence he had with other theorists of his time. Twenty four more treatises were subject to contrast and the study shows that 36% of the most important theorists of the 18th Century made a statement to say that they considered Nassarre to fundament their theories, 34% Cerone, 16% Lorente and 13% Bermudo. Moreover, interesting analogies are made among some contrapuntal models belonging to 20th Century preceptists, fact that motivates us to make a consideration on the need of a transformation in the teaching methodology of Counterpoint in consonance with the general claim of the 21th Century musician.

Key words: Counterpoint, Treatise, Nassarre, Composition, Musicology.

* Este trabajo fue realizado con el apoyo de la SES de México a través del "Programa de mejoramiento al profesorado, promep".

El contrapunto actual, como asignatura, es la suma de las teorías que en su momento han aportado los teóricos más destacados de cada época, donde algunos conceptos permanecen intactos, otros modificados, y no faltan aquellos que constituyen una innovación al complejo mundo de la técnica del contrapunto. Considerar a Pablo Nassarre y sus teorías sobre el contrapunto resulta ser una necesidad si se quiere comprender las técnicas contrapuntísticas expuestas por los teóricos del siglo XVIII y posteriores. Podemos decir que de los preceptistas más importantes del siglo XVIII un 36% declara haber tomado en cuenta las teorías de Nassarre (*Escuela de Música*, 1723), un 34% las de Cerone (*Melopeo Maestro*, 1613), un 16% las de Lorente (*El porqué de la música*, 1672) y un 13% las de Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1555). Es decir, existe una influencia muy marcada de Nassarre en sus contemporáneos, incluso con matices de plagio que el mismo Felipe Pedrell señala de Antonio de la Cruz Brocarte con su *Médula de la Música Theorica* (1707¹) y de Jorge de Guzmán en su obra *Curiosidades del canto llano* (1709) que Rafael Mitjana (1869-1921), apoyando a Pedrell señala que “no hicieron avanzar nada ni la técnica ni las teorías estéticas del arte, pues no tenían por finalidad más que, en lo puramente práctico, cubrir las necesidades del campo religioso”² declarando la obra de Jorge de Guzmán como una copia de las obras de Cerone y Nassarre. Véase cuadro 1.

Cuadro 1. Teóricos influidos por las teorías de Nassarre, Cerone, Lorente y Bermudo

Nassarre	Cerone	Lorente	Bermudo
Comes y Puig	Comes y Puig	Martín y Coll	
De la fuente, José	Salado José	González, Luis Cirilo	De la Fuente José
Martín y Coll	González, Luis Cirilo	Sayas, Juan Francisco	Salado, José
González, Luis Cirilo	Rodríguez de Hita, Antonio	Marcos y Navas, Francisco	
Ventura Roel del Río, Antonio	Ventura Roel del Río, Antonio		
Sayas, Juan Francisco	Sayas, Juan Francisco		
Marcos y Navas, Francisco	Marcos y Navas, Francisco		
Santa María, Francisco	Santa María, Francisco		

1. PRECIADO, Dionisio: “Cruz Brocarte, Antonio de la”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, p. 717.

2. Citado por María Sanhuesa Fonseca en *Diccionario de la música...*, op. cit., vol. 6, p. 169.

Ahora bien, aunque muchos de los teóricos no lo manifiestan abiertamente en sus textos, no podemos dejar de lado la fuerte presencia de la escuela antigua: Boecio, Arezzo, Plutarco, Zarlino, S. Agustín, S. Ambrosio, S. Isidoro, S. Mateo, S. Gregorio, Platón, Aristóteles o Pitágoras; tanto en el propio Nassarre como en sus coetáneos que, a su vez, se conectan con un importante músico de transición al siglo XIX: Pedro de Aranz, llamado también “El Águila de la Música” cuyo trabajo como compositor y pedagogo fue de gran importancia. En su obra *Tratado completo de composición de los niños que se dedican al estudio de la música, y principalmente en las catedrales de España*³, escrita en 1807, le confiere al contrapunto importancia fundamental para el estudio de la composición.

Veamos el cuadro 2 donde se muestran los más destacados teóricos relacionados de manera directa o indirecta con las teorías del contrapunto:

Cuadro 2. Relación de teóricos españoles más importantes del siglo XVIII⁴

Autor	Tratado	Año
1. Nassarre, Pablo	<i>Fragmentos Músicos...</i> <i>Escuela Música...</i>	1700 1723
2. Brocarte De la Cruz, Antonio	<i>Médula de la Música Theorica</i>	1707
3. Guzmán, Jorge de	<i>Curiosidades del canto llano...</i>	1709
4. Tosca Mascó, Tomás Vicente	<i>Compendio matemático...</i> T. II	1757
5. Ulloa, Pedro de	<i>Música Universal...</i>	1717
6. Martín y Coll, Antonio	<i>Arte de canto llano...</i>	1719
7. Salado, Joseph	<i>Defensa sobre unas especies...</i>	1728
8. González, Luis Cirilo	<i>Restáurese la propiedad de Bb</i>	1731
9. Rabassa, Pedro	<i>Guía para los principiantes...</i>	1724
10. Comes y de Puig, Bernardo	<i>Fragmentos músicos...</i>	1739
11. Valls, Francisco	<i>Mapa armónico Práctico</i>	1724
12. Ventura Roel del Río, Antonio	<i>Institución Harmónica...</i>	1748

3. ARANAZ y VIDES, Pedro y OLIVARES, Juan: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*, Salamanca, [s.n.], 1807. (Archivo de la Biblioteca Nacional de España (B.N.E.), sig.: M/1244, micro.: 1133, formato de 16 cm de ancho, por 22 cm de largo, empastado en cartón duro).

4. En la bibliografía final se encuentran las referencias completas de los tratados citados.

Autor	Tratado	Año
13. De la Fuente, José	<i>Reglas de canto llano...</i>	1742
14. Rodríguez de Hita, Antonio	<i>Diapasón instructivo...</i>	1747
15. Roxas y Montes, Diego de	<i>Prontuario armónico</i>	1760
16. Romero de Ávila, Jerónimo	<i>Arte de canto llano</i>	1761
17. Sayas, Juan Francisco de	<i>Música canónica, motética y sagrada...</i>	1761
18. Eximeno y Pujades, Antonio	<i>Del origen y reglas de la Música... (T. I-III) Duda de Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto de Juan Bautista Martini</i>	1774
19. Marcos, Francisco	<i>Arte, o compendio general de canto llano...</i>	1776
20. Santa María, Francisco de	<i>Dialectos músicos</i>	1778
21. Pérez Calderón, Manuel	<i>Explicación de sólo el canto llano...</i>	1779
22. Travería, Daniel	<i>Ensayo gregoriano...</i>	1793
23. Pérez Martínez, Vicente	<i>Prontuario de canto llano gregoriano...</i>	1799

Dada la condición de invidente de nacimiento de Pablo Nassarre, este músico aragonés tuvo que hacer un doble esfuerzo para lograr la publicación de sus obras, logrando ser uno de los teóricos más destacados de su tiempo así como buen organista y compositor, aunque su producción de obra musical práctica es un tanto exigua.

Nos ha legado dos grandes obras teóricas motivadas por ofrecer reglas precisas que ayudaran a los músicos a fundamentar sus gustos en la razón y no por la única satisfacción de dar gusto al oído. Nos referimos a *Escuela música*, de la cual nos ocuparemos más tarde, y *Fragmentos Músicos...* que fue publicada en su primera edición en Zaragoza por Tomás Gaspar Martínez en el año 1683. La segunda edición, sobre cuyo original hemos trabajado directamente, es la de Madrid de 1700⁵.

5. Según consta en la primera hoja del libro, en letra manuscrita: "Este ejemplar es de la segunda edición. La primera se publicó en Zaragoza, 1683 [se nota una corrección del número nueve en un ocho] en 4º, Zaragoza por Tomás Gaspar Martínez, año 1683, 8 hojas de preliminares sin filiación y 142 páginas de texto. [Signado por Barbieri]". (NASSARRE, Pablo: *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, ed. a cargo de D. José de Torres. Madrid, Imprenta Real de Música, 1700, h. 1. En B.N.E., sig.: R/4456).



Cubierta del libro *Fragmentos Músicos* de Pablo Nassarre.

[B.N.E., sig.: R/4456. Dimensiones: 15,4 cm de ancho y 20,7 cm de largo, encuadernado en pergamino].

Fragmentos Músicos

Consta de cuatro grandes secciones que el autor denomina *Tratados*. El primero se refiere al canto llano, el segundo a la música métrica, el tercero versa sobre contrapunto y composición, y el cuarto lleva por título: “De las cuatro especies disonantes”.

Nos centraremos ahora en los tratados tercero y cuarto, que es donde se desarrollan los temas del contrapunto y composición, y de las especies, respectivamente.

El contenido del tercer tratado está dividido en once capítulos clasificados de la siguiente manera:

- Cap. I. De la definición de contrapunto.
- Cap. II. De las siete especies que se hallan en la música y de las consonantes que hay en éstas, de que usa el contrapunto.
- Cap. III. De las reglas generales y particulares del contrapunto suelto, y de la variedad que de ellos comúnmente se enseña.

- Cap. IV. Del contrapunto sobre tiple y de la variedad sobre canto de órgano.
- Cap. V. De los conciertos a tres y a cuatro, sobre bajo y sobre tiple.
- Cap. VI. Del modo de ir de la sexta a la octava, de las circunstancias que se requieren en la ligadura y de otras circunstancias esenciales.
- Cap. VII. De la posibilidad o imposibilidad del uso de las especies perfectas sucesivas.
- Cap. VIII. En que se trata de los tonos primero, segundo, tercero y cuarto.
- Cap. IX. Donde se trata de los tonos, quinto, sexto, séptimo y octavo.
- Cap. X. Del uso del sostenido.
- Cap. XI. Del uso del bemol⁶.

El cuarto y último tratado, dedicado a las especies, es el siguiente:

- Cap. I. Del modo como se usan las especies disonantes.
- Cap. II. Como el encuentro de las especies disonantes excusa algunos golpes prohibidos de las especies perfectas.
- Cap. III. De algunas posturas, que estando en forma de ligadura suponen por otra cosa.
- Cap. IV. De la suposición de tiempo.
- Cap. V. Del uso de las especies disonantes puestas en ligadura.
- Cap. VI. Del uso de las especies disonantes entre las voces particulares.
- Cap. VII. De las especies disonantes puestas en ligadura entre las voces particulares.
- Cap. VIII. En que trata de los modos con que pueden entrar las voces particulares.
- Cap. IX. De algunas extraordinarias posturas de especies disonantes.
- Cap. X. Del modo de hacer las ligaduras debajo de otros tiempos, fuera del compasillo y compás mayor y del modo que las partes pueden usar de las consonancias en su modo de cantar⁷.

Está escrito bajo el sistema de pregunta-respuesta, de manera clara, concisa y por grado de dificultad. Inicia el tercer capítulo diciendo que la música se puede dividir para su estudio, desde el punto de vista teórico, en las siguientes tres partes: armónica, que es el canto llano; métrica o mesural, que es el canto de órgano; y rítmica. Asimismo, se entiende por música rítmica la composición, y como su principio y origen el contrapunto. Para Nassarre, el “Contrapunto es la concordancia armoniosa de voces contrapuestas aprobadas por el Arte”⁸ y, para dar vida a su defini-

6. *Ibidem*, p. 287.

7. *Ibidem*, p. 288.

8. *Ibidem*, p. 65.

ción, continúa con la explicación de las siete especies que se hallan en la música y de las consonancias y disonancias que contienen. Dichas especies son: unísono, segunda, tercera, cuarta, quinta sexta y séptima, siendo consonantes o de contrapunto: el unísono, tercera, quinta y sexta; y disonantes: la segunda, cuarta y séptima.

Como vemos, la forma de percibir los intervalos o, usando el término de la época, las especies, continúa siendo para Nassarre la misma que un siglo atrás habían establecido los teóricos. Además, las reglas del contrapunto suelto, muy lejos todavía de llamarse contrapunto severo, nos hacen confirmar las raíces de éste último. Para ello, por ejemplo, se puede observar que Nassarre dice que no se pueden dar dos octavas o dos quintas una después de otra ya que dos especies perfectas de un mismo género y cualidad no deben utilizarse sucesivamente. Es natural que por el tipo de escritura musical utilizada todavía en el siglo XVIII haya algunas consideraciones de esa época que evidentemente no se aplican en la actualidad y, aunque interesantes, no sería este el lugar para detenernos en ellas. Tal es el caso de todas esas normas que toman en cuenta el tipo de compás utilizado, ya sea el llamado compasillo o el mayor; el tipo de tiempo, perfecto o imperfecto, entre otros⁹. También es interesante observar que se hace hincapié en que se debe iniciar y terminar el contrapunto que acompaña al canto llano con especie perfecta, o sea, con octava o quinta y nunca en otras especies. En el aspecto de la rítmica o tipo de figura empleada para hacer contrapunto, podemos aventurarnos a decir que ya en esta época se observa, aunque en un contexto diferente, lo que en un futuro se consolidará como parte del sistema de especies expuesto por J. Fux en 1725 en su *Gradus ad parnassum*, aunque está documentado que ya desde Domingo Marcos Durán (1460-1529?), Juan Bermudo (1510-1560?) y Francisco de Montanos (1528?-1592) se habían hecho alusión a estas ideas aunque con otra terminología¹⁰. Para Nassarre y sus

9. Para ampliar la información sobre estos conceptos, NASSARRE, *op. cit.*, pp. 57-60.

10. "Las especies contrapuntísticas [antes de Fux] son ya conocidas, con diferentes denominaciones [...] Domingo M. Durán habla del contrapunto llano, partido y disminuido; Bermudo lo llama llano y diminuto y admite, además de éste (que llama forçoso), el libertado; Montanos diferencia tres maneras de enfrentar el contrapunto al cantus firmus, aparte del contrapunto libre". (VEGA CERNUDA, Daniel: prólogo a CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, Contrapunto Severo*, Madrid, Música Didacta, 1997, p. III). Es importante considerar también el ms. Escorialense (1480) que también hace referencia al contrapunto disminuido al referirse a las reglas del contrapunto: "Estas reglas se observan máxime en el contrapunto llano porque en el diminuído [*sic*] según los modernos cantan no se guardan todas veces más antes se apartan de ellas" (Anónimo: *Tratado completo de canto llano, contrapunto y canto de órgano*. [Conocido como *Manuscrito Escorialense*] Sevilla [s.n.], 1480, p. 158).

contemporáneos, hacer contrapunto de mínimas equivale a presentar sobre cada punto de canto llano únicamente dos figuras iguales de mínima en diferentes especies e iniciando con su pausa o silencio respectivo. Lo que después es conocido como la segunda especie de Fux. Veamos el ejemplo 1:



Ej. 1. Nassarre, Pablo: Ejemplo de contrapunto de mínimas.
(En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 73).

Se observa, y así lo dice Nassarre, que se entra al principio con pausa de mínima para que pueda el contrapuntante tomar tono, oyendo el canto llano para después entrar en especie consonante. El contrapunto de semimínimas [semínimas], llamado también de compasillo, se compone de variedad de figuras que pueden ser semimínimas, mínimas, y algunas semibreves que se utilizarán de preferencia para hacer grados conjuntos ascendentes o descendentes y provocando consonancia en el dar y alzar del compás. También se ha de notar que ya se dan reglas para hacer dichas sucesiones de grados conjuntos con las semimínimas, como por ejemplo no iniciar éstas por salto, ni al dar del compás y, que al finalizar, en compasillo, dicha sucesión ascendente o descendente, sea en el dar del compás.

Veamos el ejemplo de Nassarre, el cual también nos recuerda la incipiente especie del florido de Fux:



Ej. 2. Nassarre, Pablo: Ejemplo de contrapunto a semínimas o compasillo.
(En Nassarre, P.: *Fragments Músicos...*, pp. 76-77).

Nótese aquí la síncopa del final que hace un retardo superior de séptima, resolviendo a la sexta mayor y concluyendo en octava en el último compás. Elementos muy conocidos por los teóricos del contrapunto de los siguientes siglos.

El contrapunto en compás mayor es igual, su única diferencia es que las figuras en el compás están duplicadas. Usa las mismas figuras que el compasillo, iniciando también con silencio o pausa de mínima. Veamos el ejemplo 3.

Ahora nos introduciremos a lo que en época de Nassarre se conocía como contrapunto a sexquialtera que se compone solamente de semimínimas, dándose seis a cada punto del canto llano, siendo consonantes la que se coloca en el dar y alzar del compás, aunque en el alzar se puede dar también cualquier otra. Se observa que cuando se salta, tanto la nota que se deja como a la que llega deben ser consonantes. También se debe iniciar con el silencio respectivo de la figura. Ejemplo 4.



Ej. 3. Nassarre, Pablo: *Ejemplo de contrapunto a compás mayor.*
(En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 78).

Ejemplo de la Sexquialtera à seis.

This musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, with a 6/4 time signature and a tempo marking of 'Allegro'. The melody is characterized by sixteenth-note patterns. The lower staves are arranged in pairs, providing a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The title is written in a cursive script above the first staff.

Ej. 4. Nassarre, Pablo: *Ejemplo de contrapunto a sexquialtera a seis*
(En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 80).

Al ver este ejemplo, no podemos evitar recordar la tercera especie fuxiana, tanto en sus figuras como en las reglas de intervalos armónicos y melódicos.

También encontramos otro tipo de contrapunto que, por su fisonomía, evoca a las especies ternarias manejadas en los tratados del siglo XX¹¹.

Este tipo de contrapunto es el que se conoce como contrapunto sexquinona, que consiste en utilizar nueve figuras al compás, siendo todas semimínimas y obligatoriamente consonantes las ubicadas en el primer pulso del dar y alzar del compás. Se consideran las seis primeras figuras el dar del compás y las otras tres el alzar. También se inicia con silencio o pausa como en los anteriores contrapuntos.



Ej. 5. Nassarre, Pablo: Ejemplo de contrapunto de sexquinona.
(En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 81).

Otros aspectos que el tratado aborda son aquellos relacionados con hacer contrapunto sobre tiple, es decir, cuando la parte del tiple lleva el canto llano y la parte del bajo el contrapunto. Las reglas utilizadas para el uso de las especies perfectas, en este tipo de contrapunto, se limitan a señalar que “subiendo el Contrapunto, y bajando el Canto Llano, se da la

11. BLANQUER PONSODA, Amando: *Técnica del Contrapunto*, Madrid, Real Musical, 1975, pp. 109-110.

quinta, y la octava al contrario, bajando el Contrapunto, y subiendo el Canto Llano”¹².

En la época de Nassarre es interesante el concepto de “conciertos” por la implicación que tiene en la utilización de voces. Dicho de otra forma, se entiende por “conciertos” cuando dos o más voces se ponen sobre un canto llano pudiendo resultar “conciertos” sobre bajo y sobre tiple, a tres, cuatro, cinco, seis y aun a siete voces¹³. En los casos de contrapunto a varias voces, Nassarre ratifica las mismas reglas para el uso de la octava y de la quinta utilizadas en contrapunto suelto. Al decir esto, nos referimos a la manera de abordar una quinta o una octava, es decir, por movimientos contrarios. A tres o cuatro voces las reglas son las mismas pero, además, se puede llegar a una octava o quinta en la misma dirección, entre el bajo y alguna de las voces superiores, cuando es el bajo el que procede por grado conjunto y la otra voz por salto, o viceversa¹⁴.

Con relación a las normas que Nassarre propone para determinar cómo se debe pasar de la sexta a la octava, podemos decir que existen circunstancias específicas que se deben tomar en cuenta. Considerando que la sexta es una especie áspera entre las consonantes, y la octava la más dulce y perfecta, en palabras de Nassarre, si se pasara de una a otra sin mediar otra especie, es como ir de un extremo a otro. Por lo tanto, se debe realizar esta práctica por movimientos contrarios y ambas voces por grados conjuntos¹⁵.

Es claro, pues, que se prestaba especial atención al resultado sonoro producido por el enlace de intervalos armónicos consonantes. Se pensaba que en la música era importante la variabilidad en el discurso y, al utilizar dos consonancias como es la sexta y después la octava, era conveniente preparar la llegada a dicha octava de tal manera que su llegada fuera menos violenta. Para el mismo Nassarre la composición era una variedad de consonancias y disonancias.

Pasando ahora al uso de las disonancias, su práctica está condicionada a aquellos casos en los que se utilizan con cierta velocidad de tal manera que no se note su efecto o también cuando se usan por ligadura¹⁶. Pero, ¿qué debemos entender por uso de ligadura?¹⁷ Es evidente que estamos

12. NASSARRE, *op. cit.*, p. 82.

13. *Ibidem*, p. 90.

14. *Ibidem*, pp. 91-93.

15. *Ibidem*, pp. 95-96.

16. *Ibidem*, p. 97.

17. “La ligadura, es usar de la especie disonante en puesto principal del compás, habiendo de antes prevenido en la misma, u otra, y teniendo después su salida en el movimiento siguiente, bajando de grado a especie imperfecta”. NASSARRE, *op. cit.*, p. 173.

hablando de lo que en nuestra época llamamos “retardo”, incluso con los tres momentos que lo caracterizan: preparación, retardo propiamente dicho, y resolución. Sin embargo, a principios del siglo XVIII, Nassarre lo explica diciendo que las condiciones que ha de tener una ligadura son tres: prevenir, ligar y desligar¹⁸.

Ahora bien, las especies que se “ligan” pueden ser todas las disonantes o falsas, aunque el autor distingue entre una y otra, explicando así:

“[Diferencia entre disonante y falsa] Sí la hay: porque en tanto es especie falsa, en cuanto está introducida en la Música, en lugar de especie buena: y como con la especie mala se engaña al oído, usándola con engaño, por eso se llama especie falsa; pero no tiene duda, si que considerada por sí sola, y separada de la Música, sólo se puede llamar especie mala, y disonante; y sólo falsa, cuando introducida”¹⁹.

Es curioso que las consonantes no se ligaran, argumentándose que la ligadura sólo era para que las especies disonantes se pudieran usar en la música a través de este recurso. Las especies disonantes que podían ligarse, en principio eran la segunda, la cuarta perfecta²⁰, la quinta menor y la séptima²¹. De esto concluimos que la utilización de las notas retardadas, expuestas por Nassarre, y que, además, en el siglo anterior eran utilizadas por Cerone²², son las que seguirán vigentes en los siglos XIX y XX en tratadistas como Eslava²³, Calés Otero²⁴, Blanquer²⁵ y García Gago²⁶.

Nassarre precisa también las especies con las que pueden ser acompañadas las especies ligadas, así como dónde pueden desligar:

18. *Ibidem*, p. 97.

19. *Ibidem*, p. 98.

20. “La cuarta de tritono hace padecer al bajo cuando se liga, pero nunca se liga en ella”. NASSARRE, *op. cit.*, p. 99.

21. *Ibidem*.

22. CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro...* Por Iban Bautista Gargano y Lucrecia Nucci, Nápoles, 1613, p. 573. Asimismo, podemos resaltar que Cerone utiliza el término *síncopa* y lo define como “[...] suspensión de voz en medio de compás o de medio compás, la cual se hace cuando en medio de una figura se canta otra, y anda suspendida desde la mitad de la figura que hiere en compás o en medio compás”. CERONE, *op. cit.*, p. 527. [Localización: B.N.E., sig.: R/9274; R/14751; R/14776].

23. ESLAVA, Hilarión: *Escuela de Composición, Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga*, Madrid, [s.n.], 1864, p. 12.

24. CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, (Contrapunto Severo, Parte Teórica)*, Madrid, Música Didáctica, 1997, pp. 73-76.

25. BLANQUER, *op. cit.*, pp. 33-35.

26. GARCÍA GAGO, José: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, Barcelona, Clivis, 2ª ed., 1986, p. 34.

“[Pregunta] ¿Cuando la séptima se liga, necesita de otra voz que le acompañe?

[Respuesta] No necesita, como se puede ver con el Contrapunto suelto, que se liga, careciendo de otra voz que le acompañe.

P. ¿La cuarta necesita de acompañamiento?

R. No [,] puede ligar sola, sino no hay otra voz que le acompañe.

P. ¿Y con qué especies se acompaña la cuarta?

R. Con quinta, y sexta, o a lo menos con una de estas dos especies.

P. ¿La quinta menor cuando liga, necesita de quien la acompañe?

R. No necesita en rigor de acompañamiento; pero siempre es mejor acompañarla con sexta.

P. ¿Y siendo Música en dúo, se podrá ligar la quinta menor?

R. Sí se puede.

P. ¿Y la quinta menor puede desligar en cualquier imperfecta?

R. Sólo en la tercera suena bien, y así nunca se debe desligar en sexta, por el triste efecto que hace.

P. ¿Y la séptima, en qué especie hace mejor efecto cuando desliga?

R. [Ya] sea en sexta, o en tercera, pues parece muy bien el efecto que hace en cualquiera de estas especies.

P. ¿Y la especie, o ligadura de cuarta, dónde será mejor desligar?

R. El uso nos enseña, que en la tercera, aunque no tiene duda, que en algún caso muy especial se podría desligar en sexta.

P. ¿La segunda, dónde se desliga?

R. Puede desligar en tercera, y sexta, porque en cualquiera de estas especies hace buen efecto”²⁷.

Vemos, pues, las bases y los elementos que conformarán gran parte de la teoría del retardo que los preceptistas del contrapunto edificarán en sus tratados, como es el caso de Torre Bertucci cuando expone el tema de las notas acompañantes a los retardos en su *Tratado de Contrapunto* (1947)²⁸.

Como es de suponer, la técnica para el uso de quintas y octavas se presenta en el tratado, con algunas variantes²⁹, sin embargo, podemos decir que la norma dice que se prohíbe el uso de dos especies perfectas de un mismo género. También podemos agregar que se acepta el uso de una quinta y una docena, a pesar de que dicha docena es compuesta de la

27. NASSARRE, *op. cit.*, pp. 99-100.

28. TORRE BERTUCCI, José: *Tratado de Contrapunto*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, p. 79.

29. Es posible utilizar dos octavas o dos quintas, mediando una pausa. Véase NASSARRE, *op. cit.*, p. 100.

quinta. La razón es que la docena, aunque se compone de la quinta, siempre tiene más armonía, por ser especie precisamente compuesta, y lo que busca la música es variedad, aunque en este caso el uso de esta práctica debe ser moderado³⁰.

En este mismo sentido de la sucesión de consonancias, las terceras o sextas sucesivas, no son prohibidas, situación que vemos en la actualidad de forma diferente ya que se aconseja no practicar más de tres terceras o sextas sucesivas.

Pero, ¿qué se dice en este tratado con relación a la posibilidad de utilizar las disonancias en función de nota extraña, es decir, en nuestro lenguaje actual, la nota de paso? A decir verdad, todos estos elementos son contemplados en el tratado, pero, como es de suponer, con un lenguaje muy diferente que, finalmente, nos lleva a concluir que las notas de paso son practicadas de la misma manera: en pulso débil del tiempo fuerte y en pulso fuerte de tiempo débil³¹, siempre por grado conjunto, atendiendo a nuestra definición de la nota de paso como aquella que conecta un intervalo melódico de tercera, ascendente o descendente, por grado conjunto.

La relación de intervalos armónicos disonantes entre las voces superiores, o llamadas por Nassarre voces particulares, es también considerada por la técnica contrapuntística de la época, de tal manera que es posible usar de golpe entre las voces particulares la cuarta perfecta, la quinta de tritono y la quinta menor, pero no es conveniente usar la segunda ni la séptima por considerarse más ásperas que las otras³². Sin embargo, como es natural por las características de los intervalos, será posible y necesario utilizar la cuarta perfecta entre las voces particulares³³.

Llama la atención el concepto o visión que algunas veces se tenía para interpretar algunos movimientos de voces que parecían equívocos a simple vista. Nos referimos, por ejemplo, cuando provocando disonancias con voces particulares o incluso con el bajo, se justificaba dicho movi-

30. *Ibidem*, p. 101.

31. *Ibidem*, pp. 127 y ss.

32. *Ibidem*, pp. 179-181.

33. *Ibidem*, p. 183. Por otro lado, agregamos que la clasificación de los intervalos en la actualidad es prácticamente igual que en los tiempos de Nassarre, sin embargo, las pequeñas diferencias son que la cuarta justa la llama diatesaron, la cuarta aumentada, cuarta mayor o tritono; la quinta disminuida: semidiapente o quinta menor; la quinta justa, Diapente o quinta perfecta; la sexta menor y mayor, Exacordio o simplemente sexta menor o sexta mayor, según sea el caso; la séptima menor, Etacordio menor o también séptima menor; la séptima mayor; Etacordio mayor y también séptima mayor. NASSARRE, *op. cit.*, pp. 14-15.

miento arguyendo que alguna de las notas era considerada de un valor mayor a pesar de estar escrita en valor menor y, por tanto, otras notas se omitían³⁴. Es curioso que tuvieron que pasar varios siglos para que el teórico Schenker nos hablara de esto mismo al acuñar sus conceptos de prolongación y embellecimiento³⁵. Con esto no afirmamos, ni mucho menos, que Schenker haya tomado de estas teorías del siglo XVIII algunos elementos para conformar su sistema analítico; quizá se trate, como muchas ocasiones sucede, de simples coincidencias. Veamos el ejemplo de Nassarre al que hacemos referencia:



Ej. 6. Nassarre, Pablo: Ejemplo de disonancias en voces particulares.
(En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 186).

34. *Ibíd.*, pp. 187-188: Nos encontramos con un ejemplo en el que el tenor en sexta pasa en el movimiento de alzar inmediatamente a la cuarta, encontrándose con el contralto en séptima, por lo que explica NASSARRE: “[...] como se debe entender semejante postura: no obstante digo, que el fa, mi, re, del tenor, supone todo por fa, siendo lo mismo, que si en este estuviera todo el compás”.

35. Para ampliar los conceptos de “prolongación” y “embellecimiento”, SALZER, Felix: *Audición Estructural, (Coherencia Tonal en la Música)*, Barcelona, Labor, 1990, pp. 33-38 y, 114 y ss., y FORTE, Allen y GILBERT, S.: *Introducción al Análisis Schenkeriano*, Barcelona, Labor, 1992, pp. 201-207.

Podemos concluir que las disonancias tienen su grado de aceptación si son empleadas de tránsito entre consonancias, evitando así asperezas auditivas. Todo esto tendrá que ver según el tipo de compás y figuras que se utilicen: recordemos que en esa época las figuras de las notas tenían un valor relativo, supeditado al compás y colocación sucesiva de ellas, perfectas o imperfectas³⁶.

Antes de pasar al siguiente apartado, es conveniente mencionar algunas reglas que destacan en el contexto de las sucesiones de intervalos como por ejemplo utilizar de forma sucesiva dos quintas, una perfecta y la otra mayor³⁷ y, que no es posible el uso entre voces particulares de la octava disonante³⁸.

Hemos visto lo relacionado con las notas que llamamos de paso, consonantes y disonantes. Pero, ¿qué se puede decir de lo que en nuestro lenguaje actual llamamos bordados o floreos? Nassarre explica estos elementos dentro de una serie de condicionantes que, en resumidas cuentas, se acerca a lo que estamos acostumbrados, sin embargo, su retórica es compleja y muy elaborada³⁹.

El tratado es realmente interesante y nos conduce a través de su sistema de preguntas y respuestas por todo ese enjambre de reglas que condicionan el movimiento de las voces, tanto en el sentido melódico como en el armónico. Aunque es de notar que todo lo que se dice en el aspecto vertical es analizado desde la perspectiva interválica que se suscita entre las voces.

Escuela Música

Esta obra está dividida en dos tomos. El primero, editado en Zaragoza por los Herederos de Diego de Larumbe, en 1724, cuyas dimensiones son 21 cm de ancho por 30 cm de largo y empastado en cuero. Contiene cuatro libros: el primero trata del sonido armónico, de sus divisiones y sus efectos; el segundo, del canto llano, de su uso en la iglesia y del provecho espiritual que produce; el tercero, del canto de órgano y del fin por el que se introdujo en la iglesia con otras advertencias necesarias; el cuarto, de las proporciones que se contraen de sonido a sonido, de las que ha de llevar cada instrumento músico y las observancias que han de tener los artífices.

36. Para la teoría de la escritura musical en el siglo XVIII, NASSARRE, *op. cit.*, p. 31 y ss.

37. *Ibidem*, p. 188.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*, pp. 191-200.

Esta primera parte es realmente muy interesante y, dentro del lenguaje de la época, la explicación de los temas es clara y ordenada, siempre cuidando que el grado de dificultad que se presenta sea de menor a mayor. Nos llama la atención, a manera de dato curioso y sólo porque está en el original, una indicación escrita a mano, con lápiz, dentro del tema de los nombres de las figuras, fusas y semifusas, en la página 217, que dice: “Hoy se dice garapatea [*sic*] a la figura que tiene 5 fajas, y semigarapatea [*sic*] a la que tiene 6 fajas. [Firma:] M^a del Romero. [Lugar y fecha] Madrid, mayo de 1854”. El mismo Nassarre así lo señala diciendo que esos nombres son dados por los modernos.

Pasando a la segunda parte de *Escuela Música...*, que es la que nos interesa dada nuestra investigación, ésta fue editada en Zaragoza por los Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, en 1723. Sus dimensiones son de 21 cm de ancho por 30 cm de largo, las mismas que tiene la primera parte, así como el mismo tipo de empastado, en cuero. Contiene cuatro libros: el primero trata de todas las especies, consonantes y disonantes, de sus cualidades y cómo se deben usar en la música; el segundo, de la variedad de contrapuntos, sobre canto llano, canto de órgano, conciertos, sobre bajo, sobre tiple, a tres, a cuatro y a cinco voces; el tercero, de todo género de composición, a cualquier número de voces y; el cuarto, de la glosa y de otras advertencias necesarias a los compositores. Reproducimos a continuación el contenido del segundo libro:

Libro Segundo

En que se trata de variedad de contrapuntos sobre Canto Llano, así sobre Bajo, como sobre Tiple, y Canto de Órgano, conciertos a tres, a cuatro, y a cinco, así sobre bajo, como sobre Tiple.

- Cap. 1. Qué es contrapunto, y de las reglas generales que se han de observar en él, fol. 140.
- Cap. 2. De cómo se hace el contrapunto a semibreves, y mínimas sobre Bajo, y de las razones que hay para estudiar, así los contrapuntos sueltos, como a concierto sobre Canto llano, fol. 144.
- Cap. 3. De la explicación del contrapunto suelto a compasillo sobre Bajo, fol. 151.
- Cap. 4. Del contrapunto suelto a compás mayor sobre Bajo, fol. 158.
- Cap. 5. En que se explican los contrapuntos de sexquialtera seis, y sexquialtera doze [*sic*] sobre Bajo, fol. 164.
- Cap. 6. En que se explican los contrapuntos de sexquialtera nueve en dos modos; y el de Proporción menor sobre Bajo, fol. 171.
- Cap. 7. En que se explican los contrapuntos de semibreves al alzar, mínimas síncopas, Ternario perfecto, y Ternario imperfecto sobre Bajo, fol. 177.

- Cap. 8. En que se trata de los contrapuntos en general sobre Tiple, y de la utilidad grande que pueden sacar los Músicos de trocarle todos los movimientos, y especies, así consonantes, como disonantes, fol. 184.
- Cap. 9. En que se explican los contrapuntos sobre Tiple de semibreves, mínimas, compasillo, compás mayor, sin imitación, y con ella, figurada la práctica de todos ellos, fol. 190.
- Cap. 10. En que se trata de los contrapuntos de sexquialtera a seis, a doze [sic], a nueve, de dos modos, y de proporción menor sobre Tiple, fol. 199.
- Cap. 11. En que se explican los contrapuntos sobre Tiple de semibreves al alzar, mínimas síncopas, Ternario imperfecto, y cómo se puede echar un mismo contrapunto sobre Bajo, [como] sobre Tiple, fol. 208.
- Cap. 12. Del contrapunto sobre canto de órgano en general, y particularmente del compasillo, compás mayor, y semibreves al dar, fol. [213].
- Cap. 13. En que se explican los contrapuntos sobre canto de órgano, de semibreves al alzar, mínimas síncopas, sexquialtera seis, proporción tripla, y sexquialtera doze [sic], fol. 213.
- Cap. 14. En que se explican los contrapuntos de Ternario, de proporciones, sexquitercia, y sexquialtera sobre el compás desigual, y sexquitercia sobre compasillo, fol. 220.
- Cap. 15. En que se explican los conciertos sobre Bajo, fol. 231.
- Cap. 16. En que se explican los conciertos a tres sobre Tiple, fol. 237.
- Cap. 17. Explicación, y práctica de los conciertos a cuatro sobre Bajo, fol. 243.
- Cap. 18. Explicación, y práctica de los conciertos a cuatro sobre Tiple, fol. 249.
- Cap. 19. En que se trata de los conciertos a cinco sobre Bajo, y explicación de su práctica, fol. 254.
- Cap. 20. De los conciertos a cinco sobre Tiple, fol. 258⁴⁰.

En 121 páginas nos explica detalladamente Nassarre los elementos que conforman la técnica del contrapunto, los cuales ya hemos analizado en los comentarios de su primera obra *Fragmentos Músicos...*, sin embargo, para complementar los puntos tratados, agregaremos la siguiente cita que hace Nassarre con relación a *materia y forma*:

“[...] las partes en toda composición son materia, y forma. Es la materia de la Composición Música, las especies de consonancias, y disonancias; y la forma es, la ejecución de ellas”⁴¹.

40. NASSARRE, Pablo: *Escuela de Música según la Práctica moderna, Segunda parte*, por los herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Zaragoza, 1723, p. 5 y ss.

41. *Ibidem*, p. 140.

Nassarre, como vemos, también parte de estos elementos para así estructurar su teoría del contrapunto, es decir, el uso adecuado de consonancias y disonancias dentro del contexto horizontal o melódico de las voces. Encontramos, asimismo, una grafía musical que empieza a dejar las figuras cuadradas para acercarse a la escritura moderna.

Volviendo a las reglas, se observa la forma en que se manejan los intervalos armónicos en un contrapunto sobre cantollano, ya sea con figuras semibreves o mínimas. Se inicia y termina con octava, y en el transcurso utiliza consonancias de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a, abordando siempre las 5.^{as} y 8.^{as} por movimientos contrarios. Respecto a la utilización de terceras o sextas, nos dice: “[...] sé que los principiantes, como hacen aprehensión, que dos, o más terceras, o sextas se pueden dar sucesivamente, acostumbran abusar tanto, que las más consonancias que usan, son terceras. No ha de ser pues así; porque cuanto más variedad de consonancias haya, tanto más armonioso será el *Contrapunto*”⁴². La finalidad del contrapunto es, para Nassarre, primero, aprender a formar consonancias, casi de forma espontánea y natural. Después, formar líneas con sentido melódico interesante y funcional, esto es, el grado conjunto, saltos compensados y finales convincentes. Además, podemos agregar el recurso de la imitación que, en su momento, también lo aconseja.

La utilización de diversos compases, tanto el compasillo ($\frac{2}{2}$), el mayor ($\frac{4}{2}$) y de sexquialtera ($\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{6}$), da la posibilidad evidentemente de variedad en el ritmo. Esta situación crea la necesidad de normas que Nassarre vierte en algunos apartados de su libro, pero que, en resumidas cuentas, se basan en los mismos principios establecidos tanto en el sentido vertical como horizontal de la música.

El término síncope, utilizado por nuestro tratadista, denota la articulación de un sonido en tiempo débil que se prolonga en un tiempo o parte de tiempo fuerte, siendo un elemento que enriquece el tejido contrapuntístico por la posibilidad de utilizar lo que llamamos en la actualidad notas retardadas o simplemente retardo. La forma de escribir Nassarre estas síncoas, escribiendo la nota a la mitad de la barra de compás, influyó todavía en los tratadistas del siglo XIX, como es el caso de Hilarión Eslava.

Por otro lado, en el sentido de la línea melódica, diremos que no hay tanta preocupación por evitar las tríadas que sugieren el sentido acordal, situación que tanto preocupa a los tratadistas del siglo XX, como es el caso de Francisco Calés⁴³.

42. *Ibidem*, p. 145.

43. CALÉS OTERO, *op. cit.*, pp. 23-24.

Posteriormente, el tratado aborda todo lo relacionado con hacer o echar el contrapunto sobre canto de órgano, lo que requiere de mayor destreza ya que en el canto de órgano hay movimiento de la voz sobre la que se hace el contrapunto, a diferencia del cantollano en el que sólo una voz se mueve. Sin embargo, las normas para utilizar las especies, es decir, los intervalos, son prácticamente las mismas, en la inteligencia de adaptarse a la variedad que en sí implica el uso de los compases y, por ende, las figuras de nota, todo esto en un universo que abarca desde las dos voces a los conciertos a cinco sobre tiple⁴⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- BROCARTE DE LA CRUZ, Antonio: *Médula de la Música Theorica*, por Eugenio Antonio García. Salamanca, 1707, 234 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/875].
- COMES Y DE PUIG, Bernardo: *Fragmentos Músicos. Caudalosa Fuente Gregoriana, en el arte de canto llano, cuyos fundamentos, teórica, reglas, práctica y ejemplos, copiosamente se explican sobre los ocho tonos, con sus entradas, clausulaciones finales, y diversidad de seculorum, que en la Obra se manifiestan. Con la edición de las procesiones más solemnes, que en la Santa Iglesia se practican*. Barcelona, por los Herederos de Juan Pablo y María Martí, administrada por Mauro Martí, 1739. [Localización: B.N.E., sig.: M/50].
- DE LA FUENTE, José: *Reglas de Canto Llano, que en método, y estilo, el más breve, y claro, para aprenderlo, explicó y dispuso en forma de dialogo el P. Fr. Joseph de la Fuente, del Orden de Ntro. Padre S. Francisco; Organista Mayor del Convento de San Antonio de Padua en la Ciudad de Sevilla, Provincia de los Ángeles: La que lo saca a la luz, para que estudien sus hijos, cantar con toda perfección, las divinas alabanzas en sus Coros*. 1742. 26 p. (Localización: B.N.E., sig.: R/14667).
- EXIMENO Y PUJADES, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, [sus progresos] decadencia y restauración*, tomo I, Madrid, Imprenta Real, 1796, 259 p. Título Original: *Dell origine della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Trad.: D. Francisco Antonio Gutiérrez. [Localización: B.N.E., sig.: M/3278-1880-1888, micro: 537].
- : *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*, tomo II. Madrid, Imprenta Real, 1796, 255 p.

44. NASSARRE, *op. cit.*, p. 213 y ss.

Título Original: *Dell origine della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Trad.: D. Francisco Antonio Gutiérrez. [Localización: B.N.E., sig. M/1881, 5/5404, micro: 3445].

—: *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*, tomo III. Madrid, Imprenta Real, 1796, 258 p. Título Original: *Dell origine della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Trad.: D. Francisco Antonio Gutiérrez. [Localización: B.N.E. sig.: M/1890 y M/3280, micro: 537].

GONZÁLEZ, Luis Cirilo.: *Restáurese la propiedad de B.Mol, desterrada por Don Gregorio Santisso, Maestro de canto, y seisses de la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Sevilla*, por Tomás Rodríguez Frias. Madrid, 1731, 30 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/3878/12].

GUZMÁN, Jorge de: *Curiosidades del Canto Llano, Sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bergamo, y de otros Autores...* Madrid, Imprenta de Música, 1709, 280 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/49-1869].

MARCOS Y NAVAS, Francisco: *Arte, o compendio general de canto-llano, figurado y órgano, en método fácil, ilustrado con algunos documentos, o capítulos precisos para el aprovechamiento y la enseñanza. Dividido en cinco tratados, de los que el primero manifiesta la Teórica del Canto-Llano: el segundo su práctica, con el Oficio de Difuntos, sepultura, Misa, y Procesión: el tercero, y cuarto la Especulativa, y práctica de Canto Figurado, y de Órgano, según el moderno estilo; y el quinto las nueve Lamentaciones, y las Bendiciones de Cirilo, vestidas, o adornadas de cláusulas sobre su mismo Canto-Llano*. Madrid, Imprenta de Don Joseph Doblado, 1776, 578 p. (Localización: B.N.E. sig.: M/54; 2ª ed., de 1816, sig.: M/189 y 2142).

MARTÍN Y COLL, Antonio: *Arte de Canto Llano y Breve Resumen de sus principales reglas para cantores y choro. Dividido en dos libros. En el primero se declara lo que pertenece a la Theorica; y en el segundo lo que se necesita para la Práctica...* Madrid, Imprenta de Música por Bernardo Peralte, 1719, 345 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/2736-992, micro: 217].

NASARRE, Pablo: *Escuela Música según la Práctica Moderna. Primera parte*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, 511 p. [Localización: B.N.E., sig.: R/9268].

—: *Escuela Música según la Práctica Moderna. Segunda parte*, Zaragoza, Herederos de Manuel Roman, Impresor de la Universidad, 1723, 506 p. [Localización: B.N.E., sig.: R/9269].

- : *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para el canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición.* Edición a cargo de D. José de Torres. Madrid, Imprenta Real de Música. 1700, 288 p. (Localización: B.N.E., sig.: R/4456).
- PÉREZ CALDERÓN, Manuel: *Explicación de sólo el Canto-Llano, que para instrucción de los novicios de la provincia de Castilla del Real y Militar Orden de N. Señora de la Merced.* Por Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., Madrid, 1779, 189 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/83 y 2484].
- PÉREZ MARTÍNEZ, Vicente: *Prontuario de cantollano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las iglesias catedrales como en las parroquias y conventos de estos reynos, según práctica de la muy santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias iglesias catedrales,* tomo I. Por don Pedro Julián Pereyra, Impresor de Cámara de S. M. Madrid, Imprenta Real, 1799, 836 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/1866].
- RABASSA, Pere [Pedro]: *Guía para los principiantes que dessean [sic] perfeccionarse en la composicion de la Mussica.* [1724], Barcelona, Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas", 1990, xvij, 516 p. [Localización: B.N.E., sig.: 9/81663, ed. fac-símil].
- RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapasón instructivo. Consonancias musicas, y morales. Documentos a los profesores de Música. Carta a sus discípulos, de Don Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular, Maestro de Capilla de la santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y fácil methodo de estudiar composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo,* Madrid, Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, 1757, 23 fos. s.n. + 36 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/2456].
- ROMERO DE ÁVILA, Gerónimo: *Arte de Canto-Llano, y Órgano, ó Prontuario Músico, Dividido en quatro partes...*, por Joachin Ibarra. Madrid, 1761, 535 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/2132].
- ROXAS Y MONTES, Diego de: *Prontuario Armónico y Conferencias theoricas y prácticas de Canto Llano, Con las entonaciones de Choro, y Altar, segun la coftumbre de la Santa Iglefia Cathedral de Cordoba,* por Antonio Serrano y Diego Rodríguez, Impresores del Santo Tribunal de la Inquisición y de dicha Ciudad. Córdoba, 1760, 484 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/1936].

- SALADO, Joseph: *Defensa sobre unas especies de Canto Llano, que se dudaron en un papel impreso en esta ciudad de Sevilla, el año de 1728*, Sevilla, [s.n.], 1730, 15 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/3878/14].
- SANTA MARÍA, Francisco de: *Dialectos Músicos, en que se Manifiestan los Principales Elementos de la Armonía desde los principios y reglas del canto llano, canto de órgano y contrapunto en todas sus especies y hasta la composición*, por Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1778, 310 p.
[Localización: B.N.E, sig.: M/99, micro: 20].
- SAYAS, Juan Francisco de: *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas, la veneración, respeto y modestia con que la debemos todos los sacerdotes practicar en su santo templo, cantando los Divinos Oficios con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deidades en sus templos profanos; contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la Moda por agena, teatral y profana: Fundado en las Escrituras Divinas, Concilios Sagrados, Decretos y Bulas Pontificáis, Santos Padres y Autores de los más graves de la Facultad*, por José Rada. Pamplona, 1761, 411 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/44].
- SORIANO FUENTES, Indalecio: *Tratado de Armonía y Nociones Generales de Todas las Especies de Contrapunto Libre Moderno, del trocado y del Canto Retrógrado o cangrizante*, Madrid, Almacén de Música de Lodre, 1845, 331 p. [Localización: B.M.M., sig.: H66; B.N.E., sig.: M/1018].
- TOSCA MASCÓ, Tomás Vicente: *Compendio Matemático, en el se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la cantidad, Tomo II*, Valencia, Imprenta de Joseph García, 3.^a ed., 1757, 490 p. [Localización: B.N.E., sig.: 5/5038].
- TRAVERIA, Daniel: *Ensayo Gregoriano o estudio práctico del Canto-Llano y Figurado en método fácil, ilustrado con algunas cosas curiosas para el aprovechamiento, y enseñanza de los que siguen los concursos en las Santas Iglesias Catedrales de España a las Sochantrías, Plazas de Salmistas, y Capellanías de Coro. Dividido en tres partes, La primera contiene una simple explicación del Canto-Llano, con varios Solfeos, y un juego de lecciones bajo los ocho tonos con varias mutaciones de claves sobre las Misas Gaudeamus, y Salve Sancta parens, etc. La segunda la nueva composición de las Misas de los Santos de España, la que puede servir de Cantoral; y la tercera la explicación y práctica del Canto Figurado con un juego de Lecciones, y las Seqüencias del año con otras cosas curiosas*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Don Joaquín Ibarra, 1793, 270 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/2147].

- ULLOA, Pedro de: *Música Universal o Principios Universales de la Música*, por Bernardo Peralta. Madrid, Imprenta de Música, 1717, 104 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/1805].
- VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico*, [1742], Ed. Facsímil del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona [ms. 783]. Joseph Pavia i Simó, ed. Barcelona, C.S.I.C., col. "Textos Universitarios", n.º 37, 2002, 535 p.
- VENTURA ROEL DEL RÍO, Antonio: *Institución harmónica o doctrina musical theórica, y práctica que trata del canto llano y de órgano; exactamente y según el moderno estilo explicada, de suerte que excusa casi de maestro*, Madrid, por los herederos de la Vda. de Juan García Infanzón, 1748, XVIII, 279 p. [Localización: B.N.E., sig.: M/1877].