

Pablo Nassarres *Escuela Musica segun la practica moderna*

Ein Beitrag zur spanischen Kontrapunktlehre der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Daniel Serrano

Fray Pablo Nassarre (um 1655–um 1730) war Organist, Komponist und einer der bedeutendsten spanischen Musiktheoretiker seiner Zeit. 1683 erschien sein erstes musiktheoretisches Werk *Fragmentos Músicos*, das im Jahre 1700 in Madrid nochmal aufgelegt wurde. Ähnlich den *Gradus ad Parnassum* (1725) von Johann Joseph Fux wurden die *Fragmentos Músicos* als Lehrdialog verfasst. Hier präsentiert Nassarre bereits etliche Regeln und Ideen zum Kontrapunkt, die er später in der *Escuela Música según la práctica moderna* (1723 und 1724) weiterentwickelt. Letzteres Lehrwerk wurde im 18. bis hinein ins 19. Jahrhundert neben Pietro Cerones *El melopeo y maestro* (1613) und Andrés Lorentes *El porqué de la música* (1672) zu einer der weithin bekannten Musiklehren in Spanien sowie in den lateinamerikanischen Teilen der Neuen Welt. In dem Beitrag werden vor dem Hintergrund zeitgleich erschienener Kontrapunktlehren die wesentlichen Züge von Nassarres Kontrapunktlehre herausgearbeitet.

Fray Pablo Nassarre (c. 1655–1730) was an organist, composer and one of the most important Spanish music theorists of his time. In 1683 his first music-theoretical work *Fragmentos Músicos* was published, which was later reissued in Madrid in 1700. Similar to the *Gradus ad Parnassum* (1725) by Johann Joseph Fux, the *Fragmentos Músicos* were written in the form of a teaching dialogue. Here Nassarre already presents numerous rules and ideas concerning counterpoint which he later developed further in the *Escuela Música según la práctica moderna* (1723 and 1724). In the eighteenth and earlier nineteenth centuries, this latter textbook became, next to Pietro Cerone's *El melopeo y maestro* (1613) and Andrés Lorente's *El porqué de la música* (1672), one of the most well-known music theories in Spain as well as in the Latin American parts of the New World. This contribution highlights the fundamental features of Nassarre's counterpoint theory when viewed in conjunction with contemporaneously published treatises on counterpoint.

»[...] te respondo con Seneca, escribiendo à su Lucilo: *Beatam vitam sapientia perfecta efficit.*«¹

Die spanischen Kontrapunktlehren der Jahre um 1700 haben in der internationalen musiktheoretischen Forschung bisher wenig Beachtung gefunden.² Die bedeutendsten auf Spanisch verfassten Schriften jener Jahre stammen von Pablo Nassarre (ca. 1655–1730), dessen Hauptwerk, die *Escuela Musica segun la practica moderna*, in seinen wesentlichen Zügen hier vorgestellt werden soll.

1 Nassarre 1724, c.

2 Sowohl *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) als auch *Grove Music Online* enthalten Kurzbiografien von Nassarre, die nur oberflächlich auf die Bedeutung seiner Werke *Fragmentos Músicos* und *Escuela Musica* eingehen.

Über Nassarre sind nur wenige biografische Angaben überliefert worden. Es wird vermutet, dass er um 1655 in Zaragoza oder Daroca geboren wurde.³ Laut Diego Xábara y Bruna⁴ lernte er Orgel bei Pablo Bruna.⁵ Nassarre gehörte dem Franziskanerorden an und übte über vier Dekaden das Hauptorganistenamt im *Real Convento de San Francisco* in Zaragoza aus, wo er bis zu seinem Tod 1730 lebte. 1683 gab Nassarre sein erstes Lehrwerk heraus – die *Fragmentos Músicos* –, das 1700 in Madrid in einer korrigierten und erweiterten Ausgabe wieder aufgelegt wurde.⁶ In diesem in klarer Sprache abgefassten musiktheoretischen Handbuch stellte Nassarre bereits ein erstes Regelwerk zum Kontrapunkt auf und äußerte Ideen, die er später in der *Escuela Musica* weiterentwickelte. Die *Fragmentos Músicos* beinhalten vier Traktate, die in Form eines Lehrdialogs den »Canto Llano« (*Cantus planus*), den »Canto de Órgano« (einen verzierten »Canto Llano«), den »Contrapunto« sowie die »Composicion« abhandeln. Die überaus positive Rezeption dieser Abhandlung ermutigte Nassarre, zwischen 1723 und 1724 ein deutlich umfangreicheres Lehrwerk zu publizieren, nämlich die *Escuela Musica segun la practica moderna*. Sie besteht aus zwei Bänden, die sich in jeweils vier Bücher gliedern, und bildet mit ihren über tausend Seiten ein monumentales Kompendium des gesamten musikalischen Wissens jener Zeit.⁷ Es ist daher nicht verwunderlich, dass die in spanischsprachigen Ländern viel gebrauchten musiktheoretischen Traktate Pietro Cerones – *El Melopeo y el maestro* (1612) – sowie Andrés Lorentes – *El porqué de la música* (1672) – einen wesentlichen Einfluss auf dieses Werk ausgeübt haben. Nassarres Lehren genossen in Spanien sowie in Lateinamerika⁸ auch über seinen Tod hinaus einen sehr guten Ruf und dienten im 18. Jahrhundert als Grundlage für die Vorbereitung auf die Auswahlverfahren zur Besetzung einer der begehrten Kapellmeister- und/oder Organistenstellen der Kathedralen, Klöster sowie Kirchen in ganz Spanien.⁹ Nassarres Renommee zeigt sich ebenso in den damals üblichen Gutachten, die er als vermittelnde Autorität erstellte, wie in seiner beratenden Tätigkeit.¹⁰ Eine von Anzaldúa González durchgeführte Studie, in der 24 spanische Musiktraktate des 18. Jahrhunderts untersucht wurden, ergab, dass der größte Teil dieser Traktate auf Nassarres Musiktheorie Bezug nahm – gefolgt von Cerone.¹¹ Verglichen damit ist das überlieferte kompositorische Werk Pablo Nassarres allerdings schmal und wurde weniger rezipiert. Zu ihm zählen ein Villancico – *Arde en incendio de amor* –, drei Toccaten für Orgel, zwei kurze Verse für das Sanctus sowie ein Tiento.

3 Das genaue Geburtsdatum des Komponisten konnte bisher nicht ermittelt werden.

4 Diego Xábara y Bruna unterschrieb eine Genehmigung zur Veröffentlichung der 1700 neu aufgelegten *Fragmentos Músicos*, in der er angibt, ebenso wie Pablo Nassarre Pablo Brunas Schüler gewesen zu sein.

5 Vgl. Zaldívar 2005, 6.

6 Álvaro Zaldívar Gracia, »Introducción«, in: Nassarre 2005, V–XIV, hier VIII.

7 Ebd.

8 Ramos-Kittrell 2016, 105 f.

9 Ebd., X.

10 Ebd.

11 Anzaldúa González 2009, 13.

Escuela Musica segun la practica moderna

Im Jahre 1724 hatte Nassarre den ersten Band seiner *Escuela Musica* veröffentlicht. Dieser Band handelt von dem *Sonido armonico* (dem »harmonischen Klang«), dem *Canto Llano*, dem *Canto de Órgano* sowie den musikalischen Proportionen. Bereits ein Jahr früher, also 1723 und damit zwei Jahre vor der Publikation von Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*, war der zweite Band der *Escuela Musica* erschienen, in dem die Arten von Zusammenklängen, Kontrapunkten, Kompositionsgattungen sowie *Glosas* – gemeint sind Auszierungsmöglichkeiten – abgehandelt werden.¹²

Im zweiten Buch dieses Bandes lässt sich eine große Anzahl von Besonderheiten sowie regionalen Merkmalen feststellen, die im Rahmen des zweistimmigen Satzes zu einem im Bass gegebenen *Canto Llano* präsentiert werden. Der sogenannte *Contrapunto suelto* – der zweistimmige Kontrapunkt – wird im Gegensatz zum *Contrapunto à concierto* – welcher drei-, vier- oder fünfstimmig durchgeführt wird – unter Einhaltung strenger Regeln praktiziert. Im *Contrapunto à Minimas* sollen beide in einem Takt enthaltenen Minimen konsonant sein und kommen daher nicht als Durchgänge in Betracht (siehe Bsp. 1). Diesbezüglich wird hier – im Unterschied zu den *Gradus ad Parnassum*, in denen Minimen auf leichter Zeit dissonieren dürfen – der von Diether de la Motte erwähnte häufig anzutreffende Makel gemieden: Die Verwendung von Durchgangsdissonanzen »wird von Kontrapunktlehrbüchern jedoch im Rahmen der ›Gattung 2:1‹ in merkwürdiger Praxisferne gelehrt.«¹³



Beispiel 1: P. Nassarre, *Escuela Musica segun la practica moderna* (1723, 147)

Einen weiteren interessanten Aspekt dieses Beispiels stellen die Akzentoktaven zwischen den Takten vier, fünf und sechs dar, was darauf hindeutet, dass diese in Nassarres Lehre grundsätzlich geduldet werden.

12 »El primero, trata de todas las especies, consonantes, y disonantes; de sus qualidades, y como se deven usar en la musica. El segundo, de variedad de contrapuntos, assi sobre Canto Llano, como de Canto de Organo, conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, à tres, à quatro, y à cinco. El tercero, de todo genero de composicion, à qualquier numero de voces. El quarto, trata de la Glossa, y de otras advertencias necessarias à los Compositores« (Nassarre 1723, Titelblatt).

Übertragung des Verfassers: »Der erste behandelt alle Arten, konsonante und dissonante; ihre Eigenschaften und wie sie in der Musik zu verwenden sind. Der zweite handelt von der Vielfalt der Kontrapunkte, über dem Canto llano, dem Canto de órgano, Konzerten, über dem Bass, dem Diskant, zu drei, zu vier und zu fünf Stimmen. Der dritte betrifft alle Arten von Kompositionen, für jede beliebige Anzahl von Stimmen. Der vierte behandelt die Glossa und weitere Hinweise, die für Komponisten notwendig sind.

13 de la Motte 1981, 76.

Eine weitere Besonderheit ist in den Beispielen der folgenden beiden Kapitel (im *Compasillo* und *Compás mayor*) zu erkennen, in denen drei unterschiedliche Notenwerte zur Verfügung stehen: Semibreven, Minimen und Semiminimen (punktierte Notenwerte scheidet Nassarre für dieses Stadium seiner Lehre noch aus). Im zweistimmigen Satz mit dem *Canto Llano* in der Unterstimme erscheint ausschließlich die Synkopen-dissonanz der Septime.¹⁴ Die in dieser Gattung gewöhnlich ebenfalls besprochene Synkopen-dissonanz der (reinen) Quarte¹⁵ kommt also hier nicht vor. Erst im dreistimmigen Satz erörtert Nassarre die Quarte als mögliche Dissonanz über einem *Canto Llano*.

Im Besonderen ist für Nassarre die Bildung der sogenannten *Carreras* (Läufe) wichtig, die mittels Semiminimen zustande kommen. Den Terminus *Carrera* – aus dem Verb ›correr‹, im Deutschen ›laufen‹, gebildet – verwendete bereits Lorente in seinem Traktat *El porqué de la música*.¹⁶ Die *Carrera* nimmt sowohl bei Nassarre als auch bei Lorente die Gestalt einer langen Tonleiter an. Auch Cerone erklärt in *El Melopeo y maestro* den richtigen Umgang mit der Semiminima, indem er darauf hinweist, dass man sie bei einer steigenden Bewegung gleichmäßig laufen lassen solle.¹⁷ In Cerones Traktat wird auf die Verwendung langer Tonleiterpassagen verwiesen.¹⁸ Für das Üben von Sätzen unter Einbeziehung von *Carreras* erwähnt Nassarre zwei Ziele, nämlich zum einen das richtige Setzen von Konsonanzen, die mal einfach, mal verziert erscheinen können – »assi con glossa, como sin ella«¹⁹ –, sowie zum anderen, sich mit dem Kontrapunkt in einer Weise vertraut zu machen, die es ermöglicht, solche *Glosas* und insbesondere die *Carreras* später möglichst ad hoc, also im musikalischen Vortrag improvisierend anzuwenden. Für die Bildung der *Carreras* sind nämlich folgende, recht strenge Regeln zu beachten: Die Semiminimen auf betonter (schwerer oder halbschwerer) Zeit sollen; daher scheidet der *Transitus irregularis* bzw. der harte Durchgang auf einer dritten Semiminima in diesen zweistimmigen Kontrapunktübungen aus. Auch Cambiata und Wechselnote sind noch nicht anzutreffen, denn die zweite und vierte Semiminima dürfen lediglich als Durchgang dissonieren. Diese drei Dissonanzarten tauchen erst in der Dreistimmigkeit auf, den *Conciertos à tres*. Von einem Wechsel der Bewegungsrichtung in der *Carrera* über einem gleichbleibenden Ton des *Canto Llano* wird abgeraten, da hierdurch jene *Carrera* unterbrochen würde und nochmals dieselben Konsonanzen erklingen würden:

14 Vgl. Nassarre 1723, 151.

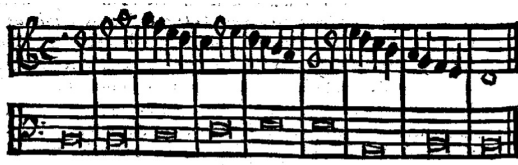
15 Fux erlaubt in der Zweistimmigkeit die Verwendung der Synkopen-dissonanz der Quarte (vgl. Fux 1742, 80 f.).

16 Vgl. Lorente 1672, 257, 297, 310 f., 318 und 391.

17 »[...] y si alçando, alçando: corriendolas todas igualmente« (Cerone 1613, 500). Übertragung: »[...] und wenn aufsteigend, aufsteigend: alle gleichmäßig durchlaufend.«

18 »Cerone knew how hard it was to write counterpoint against a repeated note in the CF, and he gave several examples of long scalar spans against a repeated note followed by a step« (Schubert 2008, 65).

19 Nassarre 1723, 153.



Beispiel 2: P. Nassarre, Escuela Musica segun la practica moderna (1723, 152)

Auch legt Nassarre hier besonderen Wert auf den *Contrapunto largo*, bei dem Carreras über jeweils lange Strecken ohne Richtungswechsel vorkommen. Denn gegenüber dem *Contrapunto corto* – dem kurzen Kontrapunkt – erweist er sich als vielfältiger sowie harmonischer: »[...] usa de las especies simples, yà de las compuestas, y yà de las sobrecompuestas, y esta variedad junto con la de hazer transito de unas especies à otras diferentes, hazen mucho mas armoniosa la musica, aumentando grados de perfeccion à la armonia«. ²⁰



Beispiel 3: P. Nassarre, Escuela Musica segun la practica moderna (1723, 156)

Sicherlich einer der interessantesten Aspekte der *Escuela Musica segun la practica moderna* bildet aber die Praxis des Kontrapunkts in verschiedenen Arten der *Proportio Sesquialtera*. Während es in den *Gradus ad Parnassum* nur ganz wenige Beispiele im Dreihalbetrakt gibt, wird die *Proportio Sesquialtera* im Sechsviertel-, Zwölfachtel-, Neunsechstel- sowie Dreihalbetrakt in der *Escuela Musica* sehr ausführlich unterrichtet. Auch in Lórentes *El porqué de la música* demonstriert jeweils ein Kapitel den Kontrapunkt im Sechshalbe- sowie im Zwölfvierteltakt. ²¹ Nassarre weist auf folgende allgemeine Aspekte für den zweistimmigen Kontrapunkt in der *Proportio Sesquialtera a seis* (6/4), *a doze* (12/8) und *a nueve* (9/6) hin: Das Ziel der Übungen in der *Proportio Sesquialtera* beruhe auf der Beherrschung der Semiminima ²² und deshalb werde in den

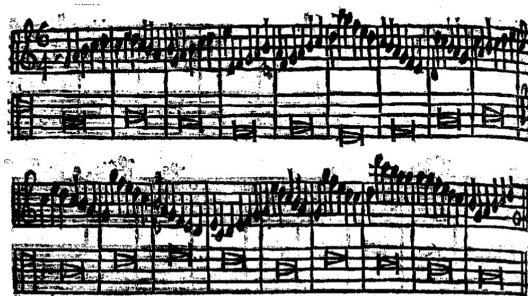
20 Ebd., 165. »Er verwendet sowohl einfache, zusammengesetzte als auch mehrfach zusammengesetzte Konsonanzarten, und diese Vielfalt, zusammen mit dem Übergang von einer Art zur anderen, macht die Musik wesentlich harmonischer und steigert den Grad der Vollkommenheit der Harmonie«.

21 Vgl. Lorente 1672, 177–180.

22 Vgl. Nassarre 1723, 164.

Beispielen vorrangig dieser Notenwert verwendet. Andererseits stellt Nassarre fest, dass ein solcher Kontrapunkt auf unterschiedlichste Weisen praktiziert werde, denn »jeder Maestro will seine eigenen Vorschriften aufstellen«²³.

Vom Wechsel der Bewegungsrichtung bei einer *Carrera* über einem liegenden Ton des *Canto Llano* rät er auch an dieser Stelle noch ab, wie folgendem Beispiel im Sechsvierteltakt zu entnehmen ist:



Beispiel 4: P. Nassarre, *Escuela Musica segun la practica moderna* (1723, 168)

Wechsel der Bewegungsrichtung sollten erst beim Tonwechsel des *Canto Llano* stattfinden, um die Gesanglichkeit des Kontrapunkts zu gewährleisten.²⁴ Auf solche Richtungswechsel der schrittweise verlaufenden Kontrapunktstimme solle man verzichten, um die Wiederholung bereits erklangener Konsonanzen zu vermeiden und somit dem Kontrapunkt mehr Vielfalt zu verschaffen sowie um einer etwaigen Häufung von Sprüngen entgegenzuwirken.²⁵ Obgleich der Gebrauch der Semiminima das methodische Hauptziel der Kapitel zur *Proportio Sesquialtera* darstellt, werden zuweilen auch weitere Notenwerte wie etwa Minimen verwendet, die aber weitgehend nur in den Klauseln eingesetzt werden.



Beispiel 5: P. Nassarre, *Escuela Musica segun la practica moderna* (1723, 166)

23 »[...] cada Maestro quiere poner preceptos à su modo« (ebd., 165).

24 Ist dies nicht der Fall, würde laut Nassarre der Kontrapunkt schlecht singen: »ha de cantar mal el Contrapunto« (ebd.).

25 Wäre ein Wechsel der Bewegungsrichtung nicht nur beim Taktwechsel erlaubt, so müsste die Stimme mehrmals inmitten eines Taktes springen, was aber Nassarre nicht für angemessen hält (vgl. ebd.).

Im vorletzten Takt dieses Beispiels fällt die dissonant angesprungene Diskantklausel auf, eine Wendung, die im Gegensatz zu anderen Lehrwerken der Zeit bei Nassarre häufig vorkommt und vermutlich dem Fokus auf ungerade Mensuren geschuldet ist. Für die Einordnung einer solch irregulären Kadenzbildung mag Nicola Vicentinos Nomenklatur²⁶ einer *Sincopa tutta cattiva*, die »in ihrer vollen Länge dissoniert«, als Herleitung das Modell bieten.²⁷

Für den richtigen Umgang mit den Semiminimen weist Nassarre darauf hin, dass deren Mehrzahl bei der *Proportio Sesquialtera* konsonant sein soll, wobei die betonten Semiminimen nach wie vor unbedingt konsonieren müssten. Ebenso solle vor einem Sprung des *Canto Llano* die letzte Semiminima im Kontrapunkt konsonieren. Allerdings kann eine *Quinta falsa* bzw. verminderte Quinte am Ende des Taktes gebildet werden, vorausgesetzt, dass sie unmittelbar danach in eine Terz weitergeführt wird, indem der Bass eine Sekunde steigt und der Kontrapunkt eine Sekunde fällt.²⁸ Wie bei Lorente weist auch in Nassarres Lehrwerk die verminderte Quinte eine gewisse Ambivalenz auf, indem sie kontextabhängig sowohl als Konsonanz wie auch als Dissonanz fungieren kann.²⁹

Der Kontrapunkt in der *Proportio Sesquialtera doze* – im Zwölfachteltakt – wird nahezu gleich dem in der *Sesquialtera seis* – im Sechsvierteltakt – notierten Kontrapunkt praktiziert, denn es handelt sich hierbei lediglich um die zweifache Vergrößerung jenes Taktes. Es lässt sich aber ein Unterschied zum Kontrapunkt in der *Proportio Sesquialtera nueve* – im Neunsechsteltakt – feststellen, da dieser auch über zwei Tönen des *Canto Llano* in jedem Takt ausgeführt werden kann. In diesem Fall umfasst der erste Ton des *Canto Llano* die ersten beiden Zeiten eines Taktes, der zweite die letzte Taktzeit:



Beispiel 6: P. Nassarre, Escuela Musica segun la practica moderna (1723, 175)

Der Dreihalbetakt stellt die letzte von Nassarre erläuterte Art der *Proportio Sesquialtera* dar. Er erscheint zwar ebenso in den *Gradus ad Parnassum*, ist dort jedoch ziemlich

26 Vicentino 1555, 30.

27 Vgl. Daniel 2002, 208.

28 In gleicher Weise wird die verminderte Quinte bei Lorente behandelt (Lorente 1672, 256).

29 Vgl. auch Menke 2015, 237.

unterrepräsentiert. Nur in dieser Taktart stehen auch Minimen zur Verfügung. Semiminimen werden nach wie vor für die Bildung der *Carreras* verwendet, Minimen hingegen nur, wenn sich jene nicht anbringen lassen. Die *Carreras* werden genauso wie im *Compasillo* – dem alla semibreve-Takt – sowie im *Compás mayor* – dem alla breve-Takt – gebildet.

Fazit

Im Vorwort zur *Escuela Musica* führt Pablo Nassarre als einen der wichtigsten Beweggründe für die Publikation seines Lehrwerks an, der aus seiner Sicht mangelhaften Praxis der Dissonanzbehandlung, die sich vor allem in der Musik aus dem Ausland für eine Stimme mit Begleitung finde³⁰ und die nach Spanien importiert worden sei, etwas entgegensetzen zu wollen. Aus dieser Motivation lassen sich etliche der hier vorgestellten Vorschriften zur Dissonanzbehandlung in der Zweistimmigkeit, dem *Contrapunto suelto*, nachvollziehen. Obgleich dieser Umgang mit den Dissonanzen etwas traditionell scheinen mag, weist die *Escuela Musica* in etlicher Hinsicht eine hochgradige Originalität und Nähe zur zeitgenössischen spanischen Praxis des oft improvisatorischen Spiels auf Tasteninstrumenten sowie auf der Gitarre auf,³¹ wie sie nicht in allen damaligen Traktaten anzutreffen sind. In der *Escuela Musica* werden zudem zahlreiche Regeln und stilistische Merkmale beschrieben, die sich nach der jeweiligen Taktart richten. Zwar wird hier der Kontrapunkt auch in ›Spezies‹ praktiziert, wie früher bei Lorente oder später bei Fux –, jedoch kommen diese in ihrer Reinform grundsätzlich nur unter der Voraussetzung zum Einsatz, dass direkte Übertragbarkeit auf die kompositorische Praxis möglich ist. Beispielsweise ist der *Contrapunto à Semiminimas* lediglich im Sechsviertel-, Zwölfachtel- und Neunsechsteltakt zu finden. Zwar werden Semiminimae auch in anderen Taktarten eingesetzt, dort jedoch stets gemischt mit anderen Notenwerten.

Ein origineller Aspekt der *Escuela Musica* ist die besondere Bedeutung, die der stilgemäßen Behandlung der Semiminima zukommt. Erst auf dieser Grundlage kann eine *Glosa* gebildet werden.³² Die letztere verbindet Nassarre eng mit dem Kontrapunkt

30 »Esta corruptela se halla por comun en Musica de una voz sola, poniendo los acompañamientos de ella en especies disonantes en algunos periodos, fuera de las reglas que el Arte tiene dispuestas para su uso« (Nassarre 1724, »Prologo al lector«, o. S., zweite Seite des Prologs). Übertragung des Verfassers: »Diese Verirrung findet man häufig in Musik für eine einzige Stimme, deren Begleitung in bestimmten Abschnitten mit dissonanten Intervallen versehen wird, und zwar außerhalb der Regeln, die die Kunst für deren Anwendung festgelegt hat.«

31 Werke, bei denen sich Interdependenzen zu Nassarres Absatz finden lassen, sind beispielsweise die *Tientos* von Pablo Bruna (1611–1679), Joan Cabanilles (1644–1712) und José Elías (1690–1760) sowie die Lehrwerke *Instruccion de musica sobre la guitarra española* (1674–1697) von Gaspar Sanz (1640–1710) und *Poema Harmonico* (1693) von Francisco Guerau (1649–1722).

32 »De las minimas se usa siempre que no puede aver glossa de el modo que se practica en Contrapunto. Esta se haze siempre con Semiminimas [...]« (Nassarre 1723, 151). Übertragung: »Minimen

und weist sogar auf die gleiche Bedeutung beider Termini hin.³³ Auf solche Weise setzt er jene Tradition des Glossierens fort, die auf Diego Ortiz – mit seinem *Trattado de Glossas* (1553) – und Antonio de Cabezón zurückgeht. Die spanische Technik des Glossierens im 18. Jahrhundert wird in der *Escuela Musica segun la practica moderna* mittels Anwendung von Semiminimen in unterschiedlichen Taktarten sowie durch die Bildung der sogenannten *Carreras* erworben.

Literatur

- Anzaldúa González, Luis Carlos (2009), »Los conceptos contrapuntísticos de Pablo Nassarre«, in: *Nassarre* 25, 13–37. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/83/02anzaldua.pdf> (30. 03. 2019)
- Bruach, Agustí (2016), »Art. Nassarre, Pablo«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/533872> (28. 02. 2025)
- Cerone, Pietro (1613), *El melopeo y maestro*, Neapel: Gargano & Nucci.
- Daniel, Thomas (²2002), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* [erste Auflage 1997], Köln: Dohr.
- Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition*, übers. von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig: Mizlerscher Bucherverlag.
- Howell, Almonte / Juan José Carreras (2001), »Art. Nassarre [Nasarre], Pablo«, in: *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019595> (29. 02. 2025)
- Lorente, Andrés (1672), *El porqué de la música*, Alcalá de Henares: Xamares.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Motte, Diether de la (1981), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel: Bärenreiter.
- Nassarre, Pablo (1723), *Escuela Musica segun la practica moderna*, Bd.2, Zaragoza: Herederos de Manuel Roman.
- Nassarre, Pablo (1724), *Escuela Musica segun la practica moderna*, Bd.1, Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.
- Nassarre, Pablo (1683/1700), *Fragmentos Músicos*, hg. von Álvaro Zaldívar Gracia (2005), Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Ortiz, Diego (1553), *Trattado de Glossas*, Rom: Dorico & Dorico.
- Ramos-Kittrell, Jesús A. (2016), *Playing in the Cathedral: Music, Race and Status in New Spain*, New York (NY): Oxford University Press.
- Schubert, Peter (2008), *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, New York (NY): Oxford University Press.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582234.r=vicentino.langDE> (10. 05. 2025)

verwendet man immer dann, wenn keine Glossa auf jene Weise möglich ist, wie sie im Kontrapunkt geübt wird. Diese wird stets mit Semiminimen ausgeführt [...].«

33 »[...] pues el *contrapunto* no es otro que *glossa* [...]« (Nassarre 1723, 150). Übertragung: »[...] denn der Kontrapunkt ist nichts anderes als Glossa [...]«.«

