

Dos categorías de canto litúrgico y su acompañamiento en los siglos modernos: Canto llano y canto figurado

Louis Jambou

LA NOTACIÓN musical del manuscrito para “tecla” del convento dominico del Santo Espíritu de Jerez de la Frontera¹ —de la primera parte del siglo XVIII— es una tablatura o cifra alfabética que contrasta con la tradición hispánica de la cifra numérica, tradicional en los impresos o manuscritos. Este manuscrito contiene 44 folios de notación musical. Por otra parte, dos rasgos diferencian esta cifra²: unas obras, para instrumento solista, vienen en cifra alfabética minúscula inscrita en tetragramas que representan las voces de bajo, tenor, alto y tiple; ésta es un traslado de la cifra numérica tradicional con sus puntillos, rasguillos o dobles rasguillos... Pese a sus múltiples erratas e imprecisiones no presenta mayores dificultades de interpretación aunque sí de transcripción. Otras obras, más bien litúrgicas o paralitúrgicas, vienen puntadas en cifra alfabética mayúscula y utiliza las primeras letras del alfabeto: las del hexacordo tradicional, de A a G. Van pauta-
das entre

las rayas del tetragrama cuando se ha preparado el papel pauta-
do o en el mismo papel blanco, en campo abierto y en una sucesión lineal que sigue la lógica del discurso literario. Las obras que reciben esta cifra son, aunque algunas reciben la primera notación minúscula³, las del oficio litúrgico (Kiries, Glorias, Credos, Sanctus, Agnus, Himnos..., unos “gozos”) que se enuncian en tal o cual modo. Las alteraciones figuran a continuación de las letras y afectan las B (con una “b”), la E (con la señal ★) y, pocas veces, la G (con la misma señal que la E). Estas alteraciones modifican la altura de la misma letra, fundamento del acompañamiento, y no una componente interválica del mismo. Es de notar la intención práctica de la recopilación y la relación que pudo haber entre esta cifra, una tabla teórica y su posible representación “pintada” (según vocablo de Bermudo) en el teclado. Aunque su transcripción no dé resultados totalmente satisfactorios creemos que es un guión de acompañamiento del canto litúrgico. Llamada por nosotros “cifra alfabética acordal”, esta segunda cifra, a la cual no se prestó al principio mayor atención, ofrece orientaciones múltiples. A continuación ofrecemos algunas reflexiones investigativas que nos ha sugerido este manuscrito y su cifra acordal, única hasta el momento en la literatura musical hispana.

¹Fue el Padre Antonio Ramírez Palacios quien, en los años 1984, nos hizo descubrir este manuscrito. Agradecemos sumamente su amabilidad en comunicarnos su copia. Esperamos aún que el común acuerdo que nos llevó a trabajar con vista a su edición tenga pronta solución.

²En el monasterio de San Pedro de las Dueñas (Sahagún-León), lo presentamos por primera vez con motivo del VI Symposium y Cursos internacionales Diego Fernández de música de tecla española (FIMTE 2005, 16–18 de septiembre de 2005): “Un manuscrito jerezano de la primera mitad del siglo XVIII. Aspectos codicológicos y musicales”.

³Sin duda a modo de transición o de modo experimental entre una cifra y otra.

APROXIMACIÓN TEÓRICA Y TERMINOLÓGICA AL CANTO LLANO Y AL CANTO FIGURADO

Las interrogaciones que suscita este punto se reducirán aquí a algunos apuntes exploratorios limitados a los siglos XVII y XVIII. Tanto más cuanto que los estudios sobre el acompañamiento del canto gregoriano en los siglos modernos quedaron velados por las polémicas surgidas en el siglo XIX. Sin duda alguna éstas no pudieron aclararse antes por varios motivos entre los cuales pueden destacarse varias principales⁴ que trataremos de dilucidar a continuación. La lenta transformación en el tiempo, que se intentará definir aquí, del mismo canto litúrgico en dos categorías distintas es la primera: el canto isoritmico, el más tradicional, tiende a dejar libre un espacio para el canto métrico o canto figurado, que nace del primero. Por otra parte, el nacimiento y la representación gráfica del continuo y del bajo cifrado se amoldará perfectamente al desarrollo del nuevo canto monódico que cuajaría en nuevas formas musicales como la ópera o el oratorio. Finalmente la paralela y progresiva definición práctica y teórica, entre los siglos XVII y XVIII, de la armonía funcional limitaría igualmente una realización armonizada del canto eclesiástico antiguo. Precisamente es éste el punto álgido de las polémicas que se manifestaron en los primeros decenios del XIX que no dejan de insistir en la diferencia entre dos sistemas musicales el uno, el canto llano, que tiene “que abandonar sus normas, su tonalidad, para doblarse a la tonalidad y a las normas de la música [“tonal”]”⁵ del segundo.

En los siglos XVII y XVIII, sobre todo, se nota pues que de forma progresiva los tratados empiezan a distinguir en el canto eclesiástico dos categorías: el canto llano y el canto figurado, distinción que cuajaría igualmente en los distintos países católicos y cuyos rasgos distintivos vamos a tratar de precisar a partir de algunos tratados contemporáneos.

⁴ Otras serían el considerar la influencia, indirecta por cierto, de los decretos del concilio de Trento, la movilidad de la voz en el matenimiento de la entonación inicial y, por consiguiente, la introducción de instrumento de sostenido de la voz, como el bajón, en España, y el *serpent* en Francia.

⁵ d'Ortigue, Joseph, *Introduction à l'étude comparée des tonalités et principalement du Chant grégorien et de la Musique moderne*, Paris L. Potier, 1853, p. 216. El autor remite además a un tratadista, Poisson, de mediados del siglo XVIII.

Entre los músicos españoles, teóricos o prácticos, del siglo XVI⁶ este segundo sintagma, “canto figurado”, no aparece sino en los textos del vihuelista Luis Milán⁷. Sus tratados suelen dividirse en dos bloques (antes del estudio del contrapunto y de la composición): Canto llano y Canto de órgano que no deja espacio para el calificativo “figurado” y, aun menos, para el estudio de un hipotético “canto figurado”. En el siglo XVII, cuando el término se hace más usual en la teoría española, no parece sea galicismo como podría creerse ya que la teoría musical francesa distingue, tradicionalmente, entre “Plain Chant” (Canto Llano) y “Chant figuré” (Canto de Órgano). De ahí en la teoría del XVII y principios del XVIII las dificultades retóricas en introducir en la teoría del “Chant figuré” de lengua francesa las novedades del canto llano que recibirá varias denominaciones⁸.

A principios del siglo XVII, en 1609, Pedro Cerone edita en Nápoles un manual, escrito en italiano, del “canto fermo” destinado al estudio elemental del canto eclesiástico⁹. Cerone reproduce casi literalmente¹⁰ este opúsculo en el libro III de su tratado de

⁶ Cuando aparece es derivación de “figura” y no calificativo de “canto”. — Recientes estudios tienden también a poner en tela de juicio la isoritmia del canto llano y a distinguir varios cantos litúrgicos; véase, por ejemplo, M^a. Julieta Vega García Ferrer, *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, Granada, Junta de Andalucía/Universidad de Granada, 2005, pp. 176 y ss.

⁷ Así consta del estado actual de nuestra base de datos LMR (“Lexique Musical de la Renaissance”).

⁸ Así según el *Directoire du Chant grégorien* de Jean Millet (1618–1684) se distinguen dos clases de canto eclesiástico o gregoriano: uno es el “plain-chant” o “chant stable” y el otro “chant figuré” también llamado “musique”, dando el primero nacimiento al segundo (citado por Cécile Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers: un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris, CNRS, 2004). Asimismo en el siglo XVIII, François de la Feillée distingue igualmente, en 1748, entre “Plain-Chant ordinaire” o “uni” y “Plain-Chant figuré” o “Plain-Chant musical”. En sus ejemplos musicales propone una “messe musicale du premier Ton. Qui se chante alternativement en Musique ou Plain-Chant figuré par un seul, & en plain-chant uni par le chœur (*Méthode nouvelle, pour apprendre facilement les règles du Plain-Chant et de la psalmodie...*, Poitiers, Jean Faulcon, 1748, p. 96–97 y 177). De Sébastien de Brossard se ha consultado los *Mélanges sur la Musique* (Paris, Bnf, ms N.A.F. 5269).

⁹ Cerone, Pietro, *Le regole più necessarie per l'introduzione del Canto fermo...*, Nápoles, Gio. Battista Aragano e Lucretio Nucci, 1609. Ed. facsímil Libreria Musical Italiana Editrice, Bolonia, 1989 con un estudio de Bonifacio Baroffio.

¹⁰ En la ed. facsímil (nota anterior) Bonifacio Baroffio hace un estudio comparativo (IX–XXII) entre una y otra edición.

1613, el *Melopeo* y *Maestro*¹¹. Pero lo amplía de forma que el estudio del canto llano ha de abarcar, además del libro III, el contenido de los libros IV y V del mismo tratado¹², independientemente de las excursiones que ha de hacer el estudioso hacia otros libros. Los *Regole* de 1609 o el Libro III del *Melopeo* repiten tan sólo, ambos, la definición del canto llano por San Bernardo (*Musica plana, est notarum simplex, & vniformis prolatio; quae nec augeri; nec minui potest*)¹³. En el libro IV del *Melopeo*, recorriendo y repitiendo, adaptandolas, las mismas definiciones anteriores de igualdad y uniformidad en la pronunciación del canto litúrgico¹⁴, Cerone ha de matizar al introducir, de manera prolija, al estudio de “las notas y pausas en los exemplos vsadas à la Romana”. Los cinco valores de las notas adoptados¹⁵ han de interpretarse, de manera subjetiva¹⁶, entre

¹¹ Cerone, Pedro, *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theórica y practica...* Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613; ed. facsímil Forni editore bologna, 1969; introducción por Alberto Basso.

¹² *Ob. cit.*; Libro III: *En el qual se ponen las reglas mas necessarias, para la instruccion del Cantollano* (pp. 337-364); Libro IV: *En el qual se pone el modo de cantar las Oraciones, Epistolas, Euangelios & assi ala Española como à la Romana* (pp. 365-396); Libro V: *En el qual van puestos vnos Avisos muy necessarios en Canto llano* (pp. 397-481).

¹³ Remite además al Libro II, cap. 7, p. 211, para otras definiciones en el cual seleccionamos éstas: “La musica de Canto llano, ó canto firme, es una cantidad de notas pronunciadas debazo [sic] de un mismo tiempo o medida o es, segun S. Bernardo, vna prolation de notas simples y vniformes, la qual ni se puede aumentar, ni diminuyr (Va seguida de la cita en latín, luego de otras definiciones de Lanfranco, Vaneo, Gafurius, Roseto...)”. En la siguiente cita (pp. 211-212) Cerone introduce tanto las denominaciones españolas como las de origen italiano: “Musica harmonica, el Canto comun, Canto comun, Canto plano, Canto vniforme, Canto inmesurable, Canto fermo, Canto llano, Canto gregoriano, es toda vna suerte de musica, y es lo mesmo”.

¹⁴ *El Melopeo*, Libro, IV, cap. XVIII, p. 377: “Canto llano es vna simple e ygal pronuncia de figuras: las quales no se pueden aumentar ni disminuir: y ue por esta causa se llama Canto llano, Canto firme, Canto uniforme y Canto inmesurable”.

¹⁵ *Triangulada, quadrada, quadrada con plica, doblada, y [doblada con plica]* (no tiene nombre) viene explicadas en el siguiente cap. XX del Libro IV, p. 378: “Del valor de las sobre dichas notas”.

¹⁶ Declara en efecto, Libro IV, cap. XVIII, p. 377: “... aunque lo dicho [el canto llano según la definición de San Bernardo] es verdad, con todo esto daremos aqui diferente valor a las sobre dichas notas: no como si realmente fueran en Canto de Organo. y que para esto, hayamos de hazer el Compas, teniendo las notas conforme el valor les daremos; sino fingidamente siruiendonos del juyzio, dandoles mas ò menos el valor que diremos y esto se haze para que podamos mostrar mas distintamente el modo

igualdad del canto llano y desigualdad del canto de órgano. En otro capítulo Cerone puntualiza, además, que son tres los compases en canto llano: uno para salmodia, otro para los himnos y el tercero para “todo lo demás”¹⁷. Así va definiéndose dos categorías de canto llano aunque la misma terminología no se precise y que el propio repertorio de una y otra sea poco indeterminado¹⁸. Una es la tradicional del canto eclesiástico y otra es canto mensurable y “figurado”, aunque flexible, que tiende a acercarse al canto de órgano.

Pierre Maillard, compositor y teórico francoflamenco al servicio de Felipe II durante algún tiempo en los años 1560, ha dejado un tratado *Les tons ou discours sur les modes de musique et les tons de l'Église et la discintion entre iceux* editado en 1610¹⁹. Es un tratado dedicado de manera exclusiva, según el título, al canto llano o gregoriano. Sin embargo no puede dejar de explicar, en su tercera y última parte, la división de la música en “musique simple ou pleine, & en figurée ou mesurée”²⁰. Antes de explicar las propiedades de ésta vuelve a insistir en la primera puntualizando que, aunque de misma figura y valor, no por ello todo el canto llano se escribe con notas de misma figura y se cante con igual compás²¹. No le extrañaría que las notas y

se ha de tener, para cantar con buena gracia las Oraciones Y Prophecias, con lo demas”.

¹⁷ Cerone, *ob. cit.*, Libro V, cap. XIII, p. 414. Se ha de notar que gran parte de este capítulo se copia literalmente del cap. 19, fol. 62v del *Libro primero de la Declaración de instrumentos* (Osuna, 1549) de Bermudo que no cita Cerone. El franciscano vuelve a repetir esta definición en su *Declaración* de 1555 (I, cap. 18, f17vab).

¹⁸ Naturalmente haría falta un estudio más preciso de los ejemplos dados, que en su notación no difieren de los que anteceden en este capítulo. También sería de interés poder precisar lo que entiende Cerone por canto “a la española” y canto “a lo romano” (véase nota 8). Sin duda sería una consecuencia de las ediciones propias del canto eclesiástico después del concilio de Trento.

¹⁹ Tournai, Chez Charles Martin, 1610, Genève, Minkoff Reprints, 1972.

²⁰ *O. c.*, Premier chapitre. De la diuision de la Musique, pp. 328-329.

²¹ *O. c.*, p. 329, “La Musique simple ou pleine est celle qui est composée de notes de semblables figures, & de mesme valeur, telle qu'est le chant de l'Église, appelé vulgairement le chant Gregorien [...] Je ne veux pas dire que tout le plein chant soit escrit par notes de mesme figure, & chanté de mesme mesure; car il est certain que le chant Gregorien (que nous appelons maintenant plein chant) en aucunes choies a esté anciennement, & est encore à présent, escrit par notes de diuerses figures, & chanté par diuerse mesure”.

figuras que existen en la Música [figurada=canto de órgano], procedieran directamente del canto llano²². Pero Maillard, sensible a la práctica diferenciada, no crea sin embargo una nueva categoría verbal dentro del campo del "Chant Plein".

Esta ambigüedad, o más bien indiferenciación, terminológica va a perdurar. En los escritos españoles de la segunda mitad del siglo XVII, aparece por cierto el sintagma "canto figurado" pero viene a confundirse con el canto de órgano y no a crear una categoría del canto llano. Tal es el caso de Andrés Lorente en su tratado *El Porqué de la música*²³. Su definición del canto de órgano es la de Montanos²⁴. Pero la amplía con su propia acepción: "Canto de Organo (ò en Canto figurado por otro no[m]bre; assi llamado, por la diuersidad de figuras de que se compone)", introduciendo así el sintagma "canto figurado" que no aparece en Montanos. Naturalmente Lorente sigue estudiando los dos bloques "Canto llano" y "Canto de Órgano"²⁵, sin diferenciar este último del canto figurado ni crear dos categorías dentro del canto llano. Tales bloques, en sendos libros, siguen iguales en el manual didáctico, básico pues, de los *Fragmentos Musicos*²⁶ del franciscano ara-

²² O.c., pp. 329-330.

²³ ed. José Vicente González Valle, Barcelona, Institución Milà y Fontanals, CSIC, 2002. Este tratado está dividido en los libros siguientes: "Arte de canto llano", "Arte de canto de órgano", "Arte de contrapunto", "Arte de composición". En el segundo ("Arte de canto de órgano"), se lee en el cap. 2 ("Definición de figura", p.146) esta definición que glosa la de Montanos: "Figura est signum quoddam vocis, & silentij representantium, vocis, propter notarum; silentij, propter pausas notis, aequivalentes Vt cit Montanos à fol3. La Figura en Canto de Organo (ò en Canto figurado por otro no[m]bre; assi llamado, por la diuersidad de figuras de que se compone) es cierta señal que representa voz y silencio..."

²⁴ Montanos, Francisco de, *Arte de musica theorica y practica...*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba y Obiedo, 1592, fol. 3r. Lorente copia esta definición, en latín, con algunas modificaciones: "En el arte de canto de organo ay ocho figuras [...]. Es su definicion de "figura": *Figura est signum quodam vocis & silentij representantium vocis propter notarum silentij propter pausas notis aequivalentes*".

²⁵ Andrés Lorente no distingue, en el texto, entre canto llano y figurado, tal como lo venimos aclarando, ya que, incluso en los cinco equivalentes terminológicos de canto llano no aparece el de figurado o mensural (p. 142: "El canto [llano] es nombrado en cinco maneras, es à saber, Monodía, Simphonía, Harmonía, Melodía, Modulación") Sin embargo en sus ejemplos musicales del primer libro sobre Arte de canto llano no cabe la menor duda sobre el ritmo deseado de los himnos o salmos (ejemplos entre pp. 95-190).

²⁶ Nassarre, Pablo, *Fragmentos musicos repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales, y muy necessarias*

gonés Pablo Nassarre, de forma que en éste el organista zaragozano no emplea el calificativo figurado y no distingue así entre canto llano y canto figurado. En la *Escuela Musica*²⁷ matiza y puntualiza su discurso. En la primera parte de esta obra magna el "canto llano" forma, por cierto, el segundo libro y antecede al tratado "de canto de órgano" que constituye el tercero. Pero al final del primero va separando definiciones y aplicaciones que corresponden a las dos clases de canto llano, aunque no sean tan claras en la terminología empleada²⁸ para llegar finalmente a declarar, en un capítulo que trata de "composiciones mixtas"²⁹, "que si el Canto llano [...] es una simple proclación de notas de igual valor, como se vè aver de distintos valores en lo que se ha tratado [...] digo, que ay dos modos de canto en el que llamamos Canto Eclesiástico. El uno es Canto llano, y otro Canto mixto, de Canto llano, y Canto de Organo"³⁰ porque "tiene tanto de canto llano, como de Canto de organo"³¹.

Por las mismas fechas que Nassarre su correligionario, Antonio Martín y Coll, edita en Madrid su *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantoria de choro* que trae, entre otras, la habitual definición de San Bernardo: "Canto llano es una firme proclación de figuras ó notas; las quales no se pueden augmentar o disminuir". En este tratado, que recibe varias ediciones³², Martín y Coll estudia el canto gregoriano en dos niveles distintos,

para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion. Zaragoza, 1673, 2da ed. 1700, ed. facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.

²⁷ *Escuela Musica segun la practica moderna...* ed. facsímil de la ed. de Zaragoza, 1724, (estudio por Lothar Siemens), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980. Primera parte Libro II (*Del canto llano*, pp. 89-208) y Libro III (*Del Canto de organo*, pp. 209-359).

²⁸ *Ob. cit.* Primera parte, Lib. II, cap. XVI, sobre todo a partir de la p. 172 en la cual matiza declarando "aunque del Canto llano dexo dicho, que son todas sus notas de igual valor, y aqui digo distintos valores que tienen...", para luego, precisar que el *Credo* es "orginariamente de canto de órgano"... "modo de composición mixta" (p.176-177).

²⁹ *Ob. cit.*, Primera parte, Lib. II, cap. XIX, p. 194: "De las composiciones mixtas, que se hallan de Canto llano, y Canto de Organo. Y como en los hymnos se usan mas, generalmente, y de otras circunstancias concernientes".

³⁰ *Ob. cit.*, Primera parte, Lib. II, cap. XIX, p. 194.

³¹ *Ob. cit.*, Primera parte, Lib. II, cap. XIX, p. 195.

³² La primera edición es de 1714, luego las hay en 1719 y 1728. La segunda viene completada por un "Arte de canto de órgano". La que se ha consultado en E: Mn es la de 1714, M.93.

el teórico y el práctico y en su definición del compás, que “se ha de echar ayroso, ni muy de prissa, ni muy de espacio”, repite que no puede ir contra la definición de San Bernardo ya que “cada figura, ó nota, de el Canto llano es su medida un compas y jamas se aumenta o disminuye”³³. En 1734, Martín y Coll edita en Madrid un *Breve suma de todas las Reglas de Canto llano y su explicación*³⁴ que parece resumir las reglas de la edición de 1714 con finalidad pedagógica. Pero no deja de romper con ésta al introducir, en su último capítulo³⁵, una clara diferencia³⁶ entre el valor de las figuras en “mero Canto llano”, que siempre se canta a compasillo, y el del “Canto figurado” que suele usarse en los “Hymnos, Credos y Sequencias” que se canta a compás mayor, o proporción mayor y que usa de tres figuras (=cuadrado, triangulado y cuadrado con plica). Así parece que tanto Nassarre como Martín y Coll son los primeros tratadistas en distinguir, en lengua española, dos categorías de canto llano.

Más adelante, en el XVIII, la segunda categoría se seguirá calificando a veces de “canto llano de órgano”³⁷ o “canto figurado o de órgano” cuyos himnos “no se tendran por canto llano”³⁸, de “canto mixto... tanto tienen de canto llano como de canto de órgano”³⁹ o de “canto llano mixturado con el canto de órgano y por esta razón llaman algunos a estas composiciones mixtas”⁴⁰. Los tratadistas cuyas citas se

acaban de citar —Coma y Puig, de la Puente, Roxas y Montes— limitan sus consideraciones al mismo canto eclesiástico⁴¹ y no llegan a definir claramente las dos clases distintas enunciadas ya por Nassarre y Martín y Coll. Pero tal va a ser el caso de algunos tratados didácticos dirigidos a un público determinado. Es el de la “obrilla” del organista Nicolás Pasqual Roig escrito en principio para los novicios agustinos de su orden. La primera clase conserva una definición tradicional, isorítmica e inmensurable, que es la de San Bernardo: “Canto llano es una firme prolación de figuras las cuales no se pueden aumentar ni disminuir”. La segunda es el “canto figurado” que “es una variedad de figuras las cuales se aumentan, ò disminuyen según el tiempo ò compas que las rige”. “Ambas se distinguen únicamente en el valor de las figuras”⁴². Se comprende así que, algunos decenios más tarde, se divida el estudio de la música, en los tratados tradicionales que incluyen el canto llano en sus programas⁴³, en nuevos libros requeridos por el “nuevo” canto. Tal es el caso del *Arte ò Compendio general del Canto-llano, figurado y órgano en método fácil...*, de Francisco Marcos y Navas⁴⁴ que consta de cinco libros: dos libros sobre canto llano (teoría y práctica), uno sobre canto figurado (teórica y práctica), uno sobre canto de órgano y el último que se dedica a las nueve lamentaciones.

CANTO LLANO, CANTO FIGURADO Y REPERTORIO

Tal evolución esbozada aquí, en la práctica y en el pensamiento teóricos, arranca sin duda alguna de la práctica de un repertorio que no resulta fácil captar y cuyos límites entre una clase de canto llano y otra son difíciles de trazar. Intentémoslo sin embargo a través

³³ *Ob. cit.*, pp. 30–31.

³⁴ E, Mn. M.992.

³⁵ E, Mn. M.992, p. 36–42, VI. “De las figuras que se hallan en Canto llano, y el valor de ellas según los tiempos que en él se usan”.

³⁶ Puede que esta diferencia se exprese ya en la segunda edición de 1719 de su *Arte de canto llano...* que no hemos consultado.

³⁷ Así por ejemplo en Antonio Ventura Roel del Río *Insitucion harmonica ò Diapason musical, Theorica y practica que trata del canto llano y de organo. exactamente y según el moderno estilo explicada, de suerte que excuse casi de maestro...* (Madrid, herederos Viuda de Jaén, 1748, p. 69–70)

³⁸ Ver en Francisco José León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, en Bernardo Comes y Puig (p. 488). El tratado, *Fragmentos musicales, caudalosa fuente gregoriana en el arte de canto llano...*, es del año 1739.

³⁹ Fuente, José de la, *Reglas de canto llano...* Sevilla, s.f.. Citado y estudiado en Francisco José León Tello, *La teoría española...* pp. 490–493.

⁴⁰ Roxas y Montes, Diego de, *Promptuario armónico y conferencias teóricas de canto-llano con las entonaciones...*, Córdoba, 1760. Citado y estudiado en Francisco José León Tello, *La teoría española...* pp. 494–503.

⁴¹ Es muy revelador que el valioso trabajo de José León Tello *La teoría española...* haya dedicado la segunda parte de su trabajo a los “Tratados de canto llano y figurado” (pp. 453–538).

⁴² Roig, Nicolás Pasqual, *Explicación de la teorica y practica del canto llano y figurado*, Madrid, Joachim Ybarra, 1778, p. 7 y p. 93. El autor, organista del convento agustino de Valencia, califica su tratado, destinado a los novicios de su orden, de “obrilla”.

⁴³ Tal no es el caso por ejemplo de los que rompen con esta visión tradicional como el *Mapa armonico practico, Breve resumen de las principales reglas* (1742) de Francisco Valls (ed. Josep Pavía y Simò, Barcelona, CSIC, Institución Milá y Fontanals, 2002).

⁴⁴ Madrid, Joseph Doblado, primera ed.: s.f.; 2da ed.: 1816.

de algunos tratados faros. Como vimos⁴⁵, Cerone va perfilando ya fronteras entre tres clases de canto llano según tres clases de repertorios distintos, no del todo determinados es verdad. En Lorente, dijimos, no parece haber distinción teórica entre una y otra clase o modo de canto llano. Sin embargo, en el repertorio, muchos de sus ejemplos de entonaciones de himnos vienen marcado por signos de mensuración (de compás mayor, de proporción mayor...). Las definiciones de éstas vienen solamente en el libro siguiente, de "Canto de Órgano", aunque se exijan para la ejecución de estos himnos⁴⁶. Nassarre va perfilando sus definiciones teóricas como vimos. Asimismo va definiendo y precisando el repertorio de uno y otro modo de canto llano así como define las cinco figuras que declaran diversos valores en el "canto mixto"⁴⁷. A éste pertenece, en los cantos comunes, el *Credo* de la Misa (y aunque con menos afirmación taxativa por su parte los *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* y *Agnus*⁴⁸), los salmos, los himnos, las secuencias que generaliza a "canticos" sin más precisiones⁴⁹. Martín y Coll incluye, como vimos, los "Hymnos, Credos y secuencias" en el campo del canto figurado. En 1748 Roel del Río se conforma con entrar en el canto "llano de órgano", de ritmo ternario, "los hymnos, secuencias, glorias, Credos &", sin más precisiones... A finales de siglo Marcos y Navas incluye ejemplos de misas en su libro dedicado al canto figurado pero con los cinco cantos comunes: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus*.

En la vecina Francia, Pierre Maillard incluye en su "Chant plein", "écrit par diuerses figures, & chanté par diuerse mesure", el *Credo*, los himnos (cita y da ejemplo de *Iste confessor*, *Veni sancte spiritus*), secuencias y prosas (*Mittit ad virginem*, *Praeter rerum*)⁵⁰. Los teóricos del canto gregoriano del siglo XVII diferencian el canto llano del canto figurado en bloques genéricos: antifonas responsos, misas para el primero y lo demás (salmos, himnos y prosas) para

el segundo⁵¹. Más adelante, en 1748, François de la Feillé ofrece ejemplos de misas que se cantan en "canto llano figurado" por un solista y "en canto llano unido" por el coro⁵².

En resumidas cuentas, la diferencia teórica está definida pero el repertorio, que sería anterior a las teorizaciones, que incumbe a uno o a otro queda más indefinido aunque se puede suponer que habría coincidencias entre países de misma tradición católica y diferencias según tradiciones locales e, incluso, entre tradiciones de órdenes religiosas. En todo caso el canto llano es isorítmico cuando el canto figurado deja fluir el canto en ritmo binario y ternario. En los siglos XVII y, sobre todo, XVIII, se crean así dos niveles de canto eclesiástico, dos prácticas que no pueden dejar de tener una plasmación vocal, e instrumental, diferenciada,

UN NUEVO ACTOR DEL CANTO FIGURADO: EL SOCHANTRE TENOR

Este proceso de maduración teórica va precedido en la práctica, de la aparición en algunas catedrales de una nueva figura de cantor. Sólo dos muestras de actas capitulares permitirán entrever su intromisión en el coro de las catedrales.

En fecha temprana, en 1650, el cabildo de la catedral de Jaén, al comprobar que una bula ha otorgado dispensa "para que una ración desta s[an]ta ygl[esia] se de a un Cantor que cante Canto figurado", solicita se pueda dar dicha ración a un "maestro que toque el órgano"⁵³. Esta afirmación del cargo de cantor de "canto figurado" queda confirmada durante la segunda mitad de siglo en un tira y afloja de la misma ración aplicada y afecta a voces de canto figurado o al organista. Así en 1671-1672 esta ración la goza el tenor Pedro de Soto, que pasa a ser maestro de capilla, antes del tenor Andrés Cascante recibido el 26/10/1672, cuando en 1681 y en 1686 se decide se

⁴⁵ Véase nota 17.

⁴⁶ *Ob. cit.*, Ejemplos a partir de la p. 208, en el cap. LV, "Entonación de los hymnos", "Tabla de valor de las figuras...", pp. 186-187.

⁴⁷ Nassarre, *ob. cit.*, pp. 194-195.

⁴⁸ Nassarre, *ob. cit.* En el capítulo XVI "De todo el canto de la missa que se canta en el altar, y coro", pp. 168-178, sólo distingue al *Credo* como "composición mixta" aunque dedique consideraciones varias al *Kyrie*, o a la *Gloria*.

⁴⁹ Nassarre, *ob. cit.* cap. XIX, pp. 194-198.

⁵⁰ Maillard, *ob. cit.*, pp. 331-334.

⁵¹ Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers: un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris, CNRS, 2004. Esta diferencia se da en el tratado de canto llano del benedictino Jumilhac de 1673.

⁵² Feillé, François de la, *Méthode nouvelle, pour apprendre facilement les règles du Plain-Chant et de la psalmodie...*, Poitiers, Jean Faulcon, 1748, p. 77.

⁵³ Jiménez Cavalle, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén. I. Actas capitulares*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998, n° 2157 y p. 570.

afecte al organista Francisco de Medina⁵⁴. A mediados del siglo XVIII, se distingue, aunque la oposición se haga al mismo tiempo, la provisión de la ración de tenor en sujeto que “supiera canto figurado” de la de sochantre⁵⁵.

En Segovia, un decreto del cabildo catedralicio del 30/07/1660 acuerda “que los mozos de coro suban a cantar al órgano los días que se ofreciere, excepto en los de primera clase y los demas que haya canto figurado, porque en éstos han de subir los músicos”⁵⁶. Más adelante, en 1681, fray Manuel de Santa María, músico del monasterio jerónimo del Parral, examina al sochantre de esta catedral, Juan Guerrero, “en lo tocante al canto figurado”, “Corto en esta ciencia, pero con esperanzas de hacerse capaz en ella si en ella trabajaba”, no obtiene la media ración aneja a la plaza⁵⁷. A principios del siglo XVIII, el cabildo discutiendo sobre la provisión de plazas de músicos vacantes y en primer lugar sobre la de sochantre, observa que la ración se puede proveer en “sujeto que sepa canto llano y canto figurado o solo canto llano” y, vacilando en dividir el salario en dos partes iguales, determina no se divida⁵⁸.

Aunque estudiado aquí de modo meramente puntual y circunstanciado en dos centros catedralicios, queda manifiesto sin embargo una práctica diferenciada del canto eclesiástico en dos categorías distintas que han llevado a los cabildos de Jaén y de Segovia en crear una plaza de cantor⁵⁹ distinta a la del responsable esencial del Coro, el sochantre.

CANTO LLANO, CANTO FIGURADO E INSTRUMENTOS

Sin embargo, si este aspecto teórico queda algo despejado resulta más arduo el intentar definir el papel de los instrumentos en una clase u otra del canto eclesiástico.

⁵⁴ *Ob. cit.*, n° 2671–2673, 2731, 2791, 2888. También en 1717 se confiere dicha ración de canto figurado al organista Andrés Ramos (n° 3 631).

⁵⁵ *Ob. cit.*, n° 3 999 del 0/11/1746.

⁵⁶ López-Calo, José, *Documentario musical de la catedral de Segovia. Vol. I Actas Capitulares*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, n° 1701.

⁵⁷ *Ob. cit.*, n° 1931 del 18/08/1681.

⁵⁸ *Ob. cit.*, n° 2290 del 06/02/1712.

⁵⁹ La cuerda de la voz queda indefinida en las actas de Segovia. En Jaén la ración es la de tenor pero nada indica si se provee en esta cuerda o en otra, aunque parece que sea bien la de tenor bien la de contralto.

Una tentación sería la de descartar el papel del bajo continuo y del cifrado instrumental en este contexto del canto litúrgico ya que explora nuevas dimensiones de la sensibilidad musical. Tal es el caso de Andrés Lorente. Éste es, en España, el primer teórico en dejar apuntes sobre esta práctica notacional de “poner sobre algunos puntos en los Acompañamientos (esto es, en los Baxos que se haze[n] para el Organo, ò el Arpa) algunos Numeros”⁶⁰. Pero estos apuntes concluyen su libro sobre la composición musical y manifiestan que se aplican, “en las composiciones que se sacan de Tono”, para una música accidental alejada ya del canto llano, de una categoría u de otra.

En 1702, Joseph de Torres Martínez Bravo edita un tratado cuyo título es elocuente ya que introduce por primera vez el “canto figurado” en sus intenciones explicativas: *Reglas generales de Acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte ò un baxo en Canto figurado*. Esta edición corresponde al “estilo riguroso de España”, tal como lo declara en la segunda edición de 1736⁶¹. Este tratado acaba con un capítulo dedicado a “las clausulas con que se acompañan los Versos solos en canto de organo” que contiene algunos consejos a los acompañantes de los “tonos con que regularmente se acompañan los Psalmos, cuando se cantan a versos solos...”. En este contexto no cabe preguntarse sobre la definición de “canto de órgano” del en aquel momento organista de la real Capilla. Lo cierto es que en los ejemplos que trae a colación en su demostración figuran los salmos, el canto de *O admirable* y el himno *Tantum ergo*⁶². Es decir de parte del repertorio del canto llano que, se supone, se consideraba “canto figurado” antes de su definición teórica. Torres Martínez Bravo manifiesta así una tradición: la del acompañamiento de gran parte del

⁶⁰ Lorente, Andrés, *ob. cit.*, *Libro Quarto, Arte de Composición*, p. 688, Nota XXXVII, “Que enseña lo que significan los Numeros, que algunos Maestros ponen sobre los Acompañamientos, en los Baxos de las Composiciones Musicas”.

⁶¹ Torres Martínez Bravo, Joseph de, *Reglas generales de Acompañar, en Organo, Clavicordio, y Harpa con solo cantar la parte o un baxo en canto figurado*. Madrid, Imprenta de Musica, 1702. La segunda edición es de 1736 y consta de un cuarto libro “donde se explica el modo de acompañar las Obras de Musica, segun el estilo italiano”, en cuya Introducción (p. 97) viene esta declaración. Edición facsímil de Arte tripharia, MFA 28, Madrid, 1983.

⁶² La edición de 1736, tiene el mismo texto que la de 1702 pero amplía los ejemplos musicales; además la de 1736 añade un ejemplo completo del acompañamiento de un “Asperges me”.

canto litúrgico, la del canto llano mixto⁶³, en un instrumento de tecla y no en un instrumento monódico como solía hacerse. Éstos desempeñaban un papel acompañante o de sostén al canto litúrgico. En Francia es el “serpentón” (*le serpent*) el instrumento admitido en el acompañamiento del canto llano, del *plain-chant*, desde el siglo XVI, sin duda, y por cierto desde el siglo XVII⁶⁴. Tal es el caso y papel desempeñado en España, como se sabe, por el instrumento “bajón”⁶⁵. Instrumento multifuncional en las ceremonias profanas o religiosas, campea igualmente en los coros de las iglesias desde mediados del siglo XVI y, en ellos, sostiene y apoya —acompaña— al canto del Coro, es decir el canto gregoriano⁶⁶.

El papel acompañante del canto llano por instrumentos polifónicos (órgano, arpa, clavicordio) o grupos instrumentales queda aún sin definir en el siglo XVII: siempre se enuncia la alternancia vocal/instrumental, escasas veces, o nunca, se alude al acompañamiento⁶⁷. Incluso el de los instrumentos de tecla se limita a unas declaraciones generales,

⁶³ Aunque haya que preguntarse sobre lo antiguo de esta tradición y la aportación del italiano Lorenzo Penna que cita en dos ocasiones con su “libro del primer Arbol musical” (*Li primi albori Musicali per li principiani della musica figurata*, Bologne, 1672).

⁶⁴ Lebeuf, Jean, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique...*, Paris, 1741, reed. Genève, Minkoff, 1972, p. 177, alude que empezaba a ser usual en el momento del Antifonario de 1681 y que se ha hecho aún más común en su época.

⁶⁵ DMEHA, 2, [Madrid], SGAE, 1999, art. y bib. “bajón” de Beryl Kenyon de Pascual, p. 63–66. Véase también los ensayos sobre las capillas musicales del XVI y, de modo particular, el trabajo de síntesis del P. Jesús López Calo, sobre el papel del “bajón”, en la polifonía vocal e instrumental, “La música religiosa en el barroco español. Orígenes y características generales”, *La música en el barroco* (dir. Emilio Casares Rodicio), Oviedo, Universidad Servicio de publicaciones, 1977, pp. 147–189, sobre todo p. 150, nota 5 y p. 174 y ss.

⁶⁶ Independientemente de su papel en la capilla de ministriles o en la capilla de música.

⁶⁷ Los dos términos “alternar” y “acompañar” requerirían otro rastreo y vaciado lexicológico para separar su peso y realidad semántica. De modo específico pensamos en los textos de los documentos relativos a los ejercicios de oposiciones a las plazas de organista. Véase, por ejemplo el uso sistemático, en 1730 en Zaragoza, del vocablo “acompañar”, y no el de “alternar”, en la tercera jornada de la oposición, sobre todo. Estamos en 1730, es decir en un momento contemporáneo del manuscrito motivo de este ensayo. Véase Esquerro Esteban, Antonio, “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, *Anuario Musical*, 57, 2002, pp. 131–138. En Francia tampoco aluden a ello los ensayos de Jean-Yves Hameline en “Le Plain-Chant au lendemain du Concile de Trente et des réformes tridentines” en *Plain-Chant et liturgie en France au XVII^e siècle* (ed.

independientes del repertorio⁶⁸. La falta de documentos sobre el acompañamiento al órgano del canto gregoriano, en general, se debe sin duda a dos causas bien distintas. Una sería sustancial al culto religioso católico y consecuencia inmediata, aunque indirecta, del concilio tridentino: la no intromisión instrumental en la esencialidad verbal de los textos litúrgicos. La segunda atañe a la esencia de los sistemas musicales. El siglo XVIII no parece polemizar sobre esta cuestión y habría que llegar al XIX para que los teóricos se hagan sensibles a este segundo aspecto. Sus protagonistas actúan, después de tanteos a principios de siglo, entre los años 1830 y 1860 fecha en la cual Théodore Nisard quiere cerrar las “disensiones intestinas”⁶⁹. Todos admiten la singularidad del canto eclesiástico y por lo tanto la dificultad de que el canto llano pueda adoptar las “concepciones musicales de hoy... que atrae hacia la tonalidad moderna”. Así parece expresarse el jesuita Lambillote que edita (ca 1858) tres volúmenes de obras armonizadas por Cesar Franck⁷⁰. Las mismas conclusiones enuncia igualmente Joseph d’Ortigue que, con Louis Niedermeyer, edita en 1857 un tratado en el cual expresa sus dudas y vacilaciones en aceptar el acompañamiento del canto gregoriano que ha de conservar su “propia tonalidad”. En su tratado estos autores sistematizan

Jean Duron), Centre de Musique Baroque de Versailles, Paris, Klincksieck/Royaumont, pp. 13–30 o en “Sébastien de Brossard et le Plain-Chant” en *Sébastien Brossard, musicien* (ed. Jean Duron), Centre de Musique Baroque de Versailles, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 141–161.

⁶⁸ Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, Reprint G. Olms, Johnson, 1968, pp. 6–15, explica el acompañamiento de la voz por motivos fisiológicos (la dificultad de mantenerse la voz en una justeza del tono durante mucho tiempo) y diferencia las técnicas de acompañamiento entre clavecímalo y órgano.

⁶⁹ Nisard, Théodore, *Études sur la restauration du chant grégorien au XIX^e siècle*, Rennes, Paris, 1856, p. 521 y ss.

⁷⁰ Lambillote, le R. P., *Chant grégorien restauré. Accompagnement d’orgue par C. Franck (Ainé). Maître de chapelle de la paroisse Sainte-Clotilde*, Paris, Lib. Adrien Le Clere, s.f. La fecha de 1858 la indica la última ed. del *Grove*. El vol. I tiene un “avertissement” sin firmar pero que suponemos de Lambillote (la cita del texto, que se supone de él, es de este vol.). El segundo vol. tiene un corto texto “Observations relatives à l’Hymnaire”, firmado por C.F. (sin duda Cesar Franck). El tercero no tiene texto. El vol. I declara: “Accompagner correctement le Plain-Chant est une chose difficile; on en convient généralement. Le plus grand nombre des mélodies en usage dans l’Église ont un caractère totalement spécial, tellement éloigné de nos conceptions musicales d’aujourd’hui qu’il faut, pour les harmoniser savoir faire abstraction autant que possible du sentiment qui nous attire vers la tonalité”.

en cinco reglas la normativa relativa al acompañamiento del canto llano⁷¹. Louis Niedermeyer había fundado ya, en 1853, una escuela que lleva su nombre destinada a formar organistas y maestros de capilla⁷². Entre los premios, fundados por el Ministerio de Instrucción Pública en 1854, figura el de “acompañamiento del canto llano”⁷³. En su *Dictionnaire liturgique, historique et théorique du Plain-Chant*⁷⁴ el mismo Joseph d’Ortigue introduce dos voces significativas: “Accompagnement du Plain-Chant” y “Orgue d’accompagnement” que no son de su pluma sino en gran parte de Théodore Nisard. El primero comprende un trabajo debido a Jean-Louis Danjou (1812–1866), y reproduce un largo tratado de acompañamiento de Théodore Nisard (1812–1888)⁷⁵ que cita los trabajos de Alexandre Boely (1785–1858), Justin-Henri Knecht, el ya citado Père Louis Lambillote (1796–1855), Sebastien Stehlin y termina bromeando sobre una “obrita soberanamente ridícula” del organista M. Miné⁷⁶. En el segundo artículo, “Orgue d’accompagnement”⁷⁷, Nisard traduce una postura contraria, que fue la suya antes de la publicación de su *Traité* con el P. Lambillote; en él declara que “el órgano de acompañamiento cuyo empleo es hoy casi universal ha asestado el último golpe al canto

⁷¹ Niedermeyer, Louis, d’Ortigue, Joseph, *Traité théorique et pratique de l’accompagnement du Plain-Chant*, Paris, ed. Repos, 1857. Las reglas vienen enunciadas en el cap. 1, p. 31 y se resumen como sigue: 1- uso exclusivo en cada modo de los sonidos de la escala. 2- uso frecuente en cada modo de acordes determinados por la nota final y la dominante. 3- uso exclusivo de las fórmulas armónicas que convienen a las cláusulas de cada modo. 4- Se excluye cualquier acorde otro que el acorde perfecto y sus derivados. 5- Las leyes que rigen la melodía del canto llano han de observarse en cada una de las partes acompañantes. A ellas se recomienda que la melodía ha de colocarse a la parte superior. Hay ejemplos para cada modo.

⁷² Esta escuela hereda la misma finalidad que otra anterior de principios de siglo, fundada por Choron, que llegará hasta 1830.

⁷³ Julien Koszul, *Correspondances... Textes présentés et notés par Thierry Adhumeau, Les cahiers de Boëllman-Gigout*, 6–10, 2001–2005, p. 42.

⁷⁴ d’Ortigue, Joseph, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique du Plain-Chant*, Paris, J.P. Migne, 1860. Sobre d’Ortigue se puede consultar *Joseph d’Ortigue, Écrits sur la Musique 1827–1846. Textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L’Écuyer*, Paris, Société française de Musicologie, 2003.

⁷⁵ *Ob. cit.* El artículo consta de las pp. 22–92 entre las cuales las pp. 35–92 son de Th. Nisard.

⁷⁶ *Manuel simplifié de l’organiste, ou Nouvelle Méthode pour exécuter sur l’orgue tous les offices de l’année selon les Rituels parisien et romain sans qu’il soit nécessaire de connaître la musique par Miné, organiste de Saint Roch*, Paris, Rorel, s.d. Utiliza una cifra que reproduce en parte d’Ortigue.

⁷⁷ *Dictionnaire liturgique... ob. cit.*, pp. 1142–1143.

eclesiástico”, es decir al canto llano. Para puntualizar todavía más este proceso trae a colación el testimonio de Adrien de la Fage que, aunque contrario al acompañamiento del canto llano por el órgano, publicó muchos cantos armonizados y sobre todo, “introdujo en París el uso del órgano para el acompañamiento del coro en la iglesia” con la mera finalidad de abolir el serpentón, instrumento “aborrecible”, “vergonzoso” y “grosero”, de este uso secular⁷⁸.

Estas observaciones y estudios del siglo XIX dejan bien claro la dificultad en compaginar dos sistemas musicales distintos y la imposibilidad de supeditarlos a las mismas normas armónicas. Tal no fue la preocupación de Jean-Jacques Rousseau en cuyo diccionario la voz “accompagnement” se aplica a cualquier canto cuyas voces requieren un sostenimiento armónico para mantener la voz en la misma cuerda⁷⁹. Pero por aclaratorias que sean, estas afirmaciones pecan sin embargo por sus limitaciones espaciales y temporales. Así lo nota, sobre este último punto, el mismo Joseph d’Ortigue en su *Introduction à l’étude comparée des tonalités et principalement du Chant grégorien et de la Musique moderne*⁸⁰ en el cual no deja de aludir, para apoyarse en ellos, a autores del siglo XVIII como Poisson o el abate Lebeuf que observan que ya se “hacían acordes sobre este canto” [gregoriano], uso admitido o no en su momento y entorno eclesiástico.

Sin embargo, en el siglo XVIII, en este campo del acompañamiento no prevalecen tanto las consideraciones sobre las leyes armónicas como la propia evolución del canto eclesiástico en otro de sus parámetros: el ritmo y los valores métricos de las figuras. El manuscrito jerezano nos podría llevar hacia otras consideraciones de cifras propias de las penínsulas hispana e itálica, las de la guitarra. Pero la orientación de este modesto ensayo, requerida por el mismo manuscrito, quiere rendir un sentido y emocionado homenaje a nuestro amigo, el Excmo Señor D. Ismael Fernández de la Cuesta, eximio conocedor, excudriñador e intérprete del canto llano.

⁷⁸ *Dictionnaire liturgique... ob. cit.*: “Accompagnement du Plain-Chant” (pp. 22–92), “Orgue d’accompagnement” (pp. 1142–1143), “Orgue” (pp. 1099–1142).

⁷⁹ Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1768, ed. Reprint G. Olms, Johnson, 1968, pp. 6–15.

⁸⁰ d’Ortigue, Joseph, *Introduction à l’étude comparée des tonalités et principalement du Chant grégorien et de la Musique moderne*, Paris, L. Potier, 1853, pp. 190, 192, 216, 217. Este libro consta de varias partes: en la segunda (*Des tonalités*, a partir de p. 172) alude repetidas veces al *Traité historique sur le chant ecclésiastique* (1741) de Lebeuf.