VOLENTIBUS INTRODUCI IN ARTEM CONTRAPUNCTUS

Raphaël Picazos

To cite this version:

Raphaël Picazos. VOLENTIBUS INTRODUCI IN ARTEM CONTRAPUNCTUS. 2023. halshs-04267551

HAL Id: halshs-04267551
https://shs.hal.science/halshs-04267551v1

Submitted on 1 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

VOLENTIBUS INTRODUCI
IN ARTEM CONTRAPUNCTUS

secundum Philippum de Vitriaco

Édition bilingue de travail : Raphaël Picazos

Sources manuscrites utilisées ou en lien dans la présente édition :

1. ***CH-E* 689 (1200)**, f. 46-50 (début 15e s.) **E**
2. ***I-Fl* Plut. XXIX. 48**, f. 86-88v (15e s. avant 1471) **F**
3. ***I-Plu* 606 (IV.9)**, II/51 (extraits) (1429)
4. ***I-Rv* B 83**, f. 1-8v (15e s.)
5. ***I-Rvat* lat. 5321**, f. 23-25va (début 15e s.)

Editions modernes :

1. *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864-76; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 3:23–27.
2. Édition électronique du TML : **Volentibus introduci**

Résumé :

Volentibus introduci est un traité de contrepoint se référant à un musicien du 14e siècle a été recopié dans au moins quatre manuscrits qui apparaissent durant les trois premiers quart du 15e siècle, et ils ne différent que par quelques reformulations mineures. La copie retenue ici principalement est celle plus détaillée et indexée du codex Einsiedeln 689 (1200) avec ses exemples (f. 46-50) et celle de Florence (Plut. XXIX 48).

L'ouvrage est divisé en trois chapitres après un bref prologue : 1. *les treize intervalles* ; 2. *la musica ficta* ; 3. *les règles de contrepoint*. Il s'achève en se référant à l'art de Philippe de Vitry qui n'en est toutefois pas son auteur. La copie du ms. de Florence Bl. Plut.29.48 f. 86 à 88v est suivie d'une série d'exemples-exercices forts instructifs, publiés dans la même collection, dont nous conseillons la lecture aux étudiants.

Nous y ajoutons la table des matières et quelques titres de sous chapitres pour faciliter la lecture et la navigation du lecteur et quelques exemples musicaux. Tous les graissages de police, les mises en italique, puces et renvois sont de notre initiative. Les lettrines rouges du manuscrits ont été reportées. Tout ajout est clairement signalé entre […] par nos soins.

Ô honorable lectrice et lecteur, profitez de cette édition gratuite et soyez remercié.e par avance de signaler d'éventuelles erreurs, coquilles, oublis et d'adresser vos remarques à : unchemindemusique@picazos.fr Cela facilitera les mises à jours ultérieures.

Raphaël Picazos, oct. 2023

Abstract :

Volentibus introducti is a treatise on counterpoint referring to a 14th century musician and was copied in at least four manuscripts which appear during the first three quarters of the 15th century, and they differ only in a few minor reformulations. The copy mainly used here is the more detailed and indexed one from the codex Einsiedeln 689 (1200) with its examples (f. 46-50).

The work is divided into three chapters after a brief prologue: 1. *the thirteen intervals*; 2. *the musica ficta*; 3. *the rules of counterpoint*. It ends by referring to the art of Philippe de Vitry who is not, however, its author. The copy of the ms. of Florence Bl. Plut.29.48 f. 86 to 88v is followed by a series of very instructive example-exercises, published in the same collection, which we recommend reading to students.

We add the table of contents and some sub-chapter titles to facilitate reading and navigation for the reader and some musical exemples. All font bolding, italics, bullets and cross-references are our own initiative. The red initials of the manuscript have been carried over. Any addition is clearly indicated between […] by us.

O honorable reader, take advantage of this free edition and be thanked in advance for reporting possible errors, typos, omissions and for sending your comments to: unchemindemusique@picazos.fr This will facilitate subsequent updates.

Raphaël Picazos, oct. 2023

Table des matières

PROLOGUE 4
Ici commence une introduction au contrepoint. 4

[TRAITÉ PREMIER] 5

CHAPITRE PREMIER 5
Des treize intervalles… 5
Premier intervalle 5
Du deuxième intervalle 5
Troisième intervalle 6
Quatrième intervalle 6
Cinquième intervalle 7
Sixième intervalle 7
Septième intervalle 8
Huitième intervalle 8
Neuvième intervalle 8
Dixième intervalle 9
Onzième intervalle 9
Douzième intervalle 9
Treizième intervalle 10

TRAITÉ SECOND 11

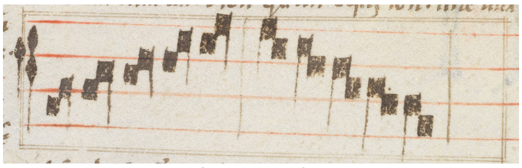
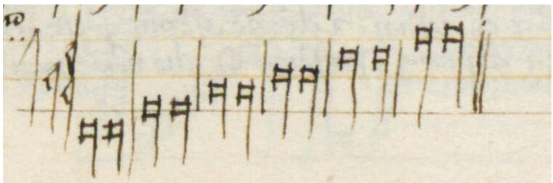
CHAPITRE PREMIER 11
[Concernant la musique fausse…] 11

TRAITÉ TROISIÈME 12
CHAPITRE PREMIER 12

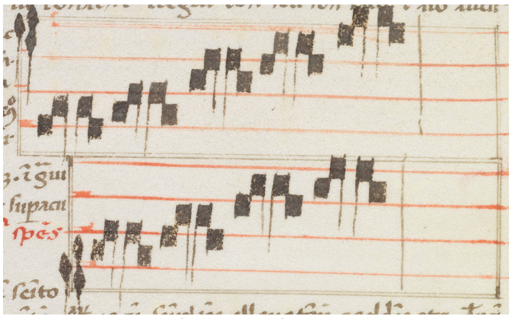
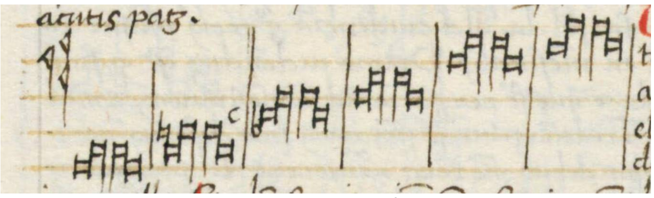
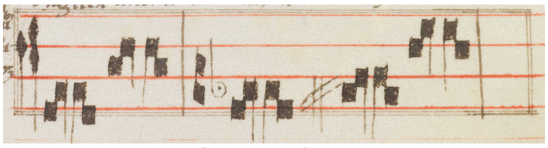
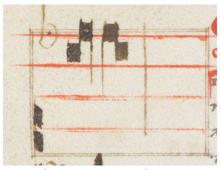
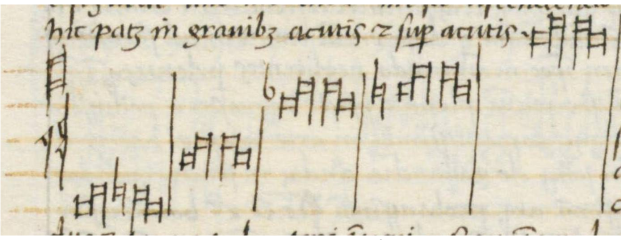
Réitération des choses dites précédemment 12
Du caractère distinctif des intervalles précités : [les espèces parfaites] 12
[Les intervalles imparfaits] 13
[Des intervalles discordants] 13
[Des principales règles du contrepoint…] 13
[Explicit] 15

[PROLOGUS]	PROLOGUE
Incipit introductio contrapunctus.	**Ici commence une introduction au contrepoint.**
[E f.46, F f.86] Volentibus introduci in artem contrapunctus, id est nota contra notam quam plura prenotanda sunt.	À ceux désirant être introduits dans l'art du ***contrepoint*** – qui signifie **note contre note**[1]– et pour lequel beaucoup de choses sont à prendre en compte.
Et primo et principaliter, notantum est quod omnes note mundi vocantur aliquo istorum sex nominum : ut, re, mi, fa, sol, la.	Et d'abord et principalement, on doit noter que toutes les notes de l'univers sont appelées par l'un de ces six noms : ***ut, ré, mi, fa, sol, la***.
Ad evidentiam totius musice, tam cantus mensurabilis quam inmensurabilis, primo videndum est quot sunt species eius, que sunt preambula, et que sunt neccessaria ad dinumerationem et intelligentum omnis cantus.	Pour la clarté de toute musique, tant du chant mesuré que non mesuré, d'abord on doit examiner combien sont les intervalles (*species*) de celui-ci, quelles sont les choses qui viennent en premier, et quelles sont les choses nécessaires au calcul et la compréhension de tout chant.
Sunt igitur 13 species cantus sive discantus, nec plures nec pautiores que debito modo rationem numeri tenent. Et iste tredecim species dantur de numero relato ad sonos proportionatos. Quia sicut dixit Guido sapientissimus musice magister, ita est de illis qui sine arte canunt, sicut de illis hominibus litteratis que numquam litteras didicerunt, item dixit Guido, vulgares cantatores in vanum laborant, qui differentiam unius toni aut semitonii discernere nesciunt. Tamen ipsos in cantando negligentes perdentes ipsam et divinam et secularem scripturam plene et perfecte cognoscere potuissent.	Il y a donc **treize intervalles de chant ou de déchant** – ni plus ni moins – qui contiennent un rapport de nombre d'une manière donnée. Et ces treize intervalles sont établis par un nombre relatif à des sons proportionnés. Parce que, comme l'a dit Guido[2], le plus sage des maîtres de musique : « *Il en est de ceux qui chantent sans technique* (sine arte) *comme de ces hommes de lettres qui n'étudieraient jamais les lettres » ;* de même Guido a dit : « *les chantres ordinaires qui ne sont pas capables de discerner la différence d'un ton ou d'un demi-ton travaillent inutilement »* (*vanum*). Toutefois en chantant ceux-ci, ces négligents et gaspilleurs auraient pu connaître pleinement et parfaitement cette écriture divine et profane[3].

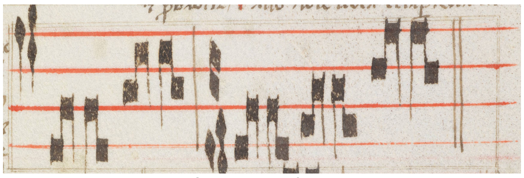
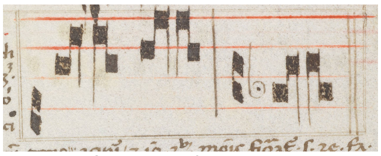
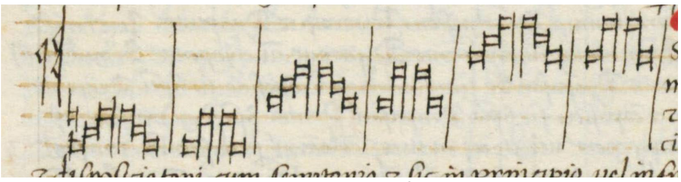
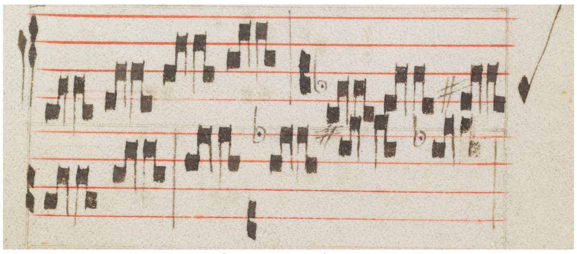
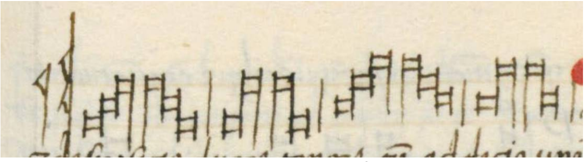
1 *Contrapuntus*, abréviation de '*punctus contra punctum*', ou 'un point en face d'un point'.
2 Guido d'Arezzo. Citation introuvable !
3 Cette remarque reformule à quelques mots près la citation déjà faite par J. de Garlande dans son *Introductio musice* (https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARINT). Elle semble toujours d'actualité dans la liturgie catholique contemporaine !

[TRACTATUS PRIMUS]	**[TRAITÉ PREMIER]**
CAPITULUM PRIMUM	**CHAPITRE PREMIER**
De tredecim spetiebus	**Des treize intervalles…**
Secundum sapietissimus guidonem monachum predictum in arte musice excellentissimum, et secundum magistrem Ioanem de Galadia, quondam in studio parisino expertissimum atquem probastissimum, ac est secundum Boetium, et secundum plures alios magistros, 13 sunt species quibus utuntur in omni cantu tam mensurabili quam immensurabili, et non plures neque pautiores, scilicet unisonus, tonus semitonus, ditonus, tritonus, diatexeron, diapente, tonus cum diapente, semitonum cum diapente, ditonus cum diapente, semiditonus cum diapente, et diapason ; et sicut additio et cumpositio fit speciey dyapente, ita additio et cumpositio fit speciei diapason.	Selon le très sage moine Guido déjà cité, le plus excellent dans l'art de la musique, et selon maître Jean de Garlande, jadis le plus expert et le plus approuvé dans son étude parisienne, et même selon Boèce et selon plusieurs autres maîtres, il y a **treize intervalles** qui sont utilisés dans tout chant, tant mesuré que non mesuré – et non en plus grande ou petite quantité – à savoir : **l'unisson, le ton, le demi-ton, la tierce majeure, la tierce mineure, la quarte, le triton et la quinte, la sixte majeure, la sixte mineure, la septième majeure, la septième mineure et l'octave** ; et de même que l'addition et la composition sont pratiquées sur l'intervalle de la quinte[4], ainsi l'addition et la composition sont pratiquées sur l'intervalle de l'octave.
Prima species	**Premier intervalle**
Prima species, scilicet unisonus, est quandocumque plures notae ut voces invicem collocantur in eadem linea vel spacio. Secundum discantum unisonum sit fieri quando discantus et cantus in eadem linea ut spatio conveniunt. [E f.46v] Et dicitur unisonum ab *unus-una-unum*, et sonus quasi unus equalis sonus sine ullam variationem ut hic per exemplum patet :	Le premier intervalle, à savoir **l'unisson**, existe à chaque fois que plusieurs notes ou voix sont placées successivement sur la même ligne ou dans le même espace. Conformément au déchant, un unisson peut être fait lorsque le chant et le déchant se trouvent sur la même ligne ou dans le même espace. Et on l'appelle unisson de *unus, una, unum* (un, une) et *sonus* (son) comme *un seul* et même *son*, sans aucune variation comme il apparaît ici par cet exemple :
 **CH-Ein. 689-f.046v**	 **I-Fl Plut. XXIX.48 f.86**
De secunda specie	**Du deuxième intervalle**
[F f.86v] Secunda species est tonus, que secundum Guidonem diffinitur sic : tonus est spatii magnitudo plenum et perfectum sonum emittens. Secundum Boetium, diffinitur sic : tonus est coherentia duarum vocum in plenam et integram elevationem reddens seu depositionem sine aliquo intervalo ; et dicitur tonus a *tonando*, vel a *sonando* quia integre sonat ut tonat, id est integrum tonum seu sonum facit in animo audientis ; et figuratur sic : ut-re, re-mi, fa-sol, sol-la ascendendo et e converso descendendo, ut hic per exempla in gravibus, acutis et	Le deuxième intervalle est **le ton**, qui selon Guido est défini ainsi : « *le ton est la grandeur d'un espace faisant sortir un son plein et parfait* ». Selon Boèce il est défini ainsi : « *le ton est la cohésion de deux voix restituant une élévation pleine et entière (ou un abaissement) sans quelque intervalle.* » Et 'ton' vient de '*en tonnant*' ou de '*en sonnant*' parce qu'il sonne ou tonne *entièrement*, c'est-à-dire qu'**il produit un ton ou un son entier** dans l'esprit de l'auditeur ; et on le figure ainsi : ***ut-ré, ré-mi, fa-sol, sol-la***, en montant, et inversement en descendant, comme ici par ces exemples dans les graves, les aigus et les suraigus[5] :

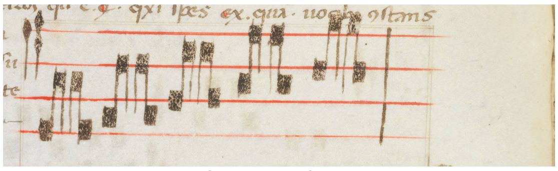
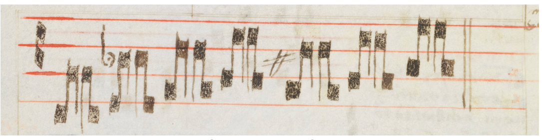
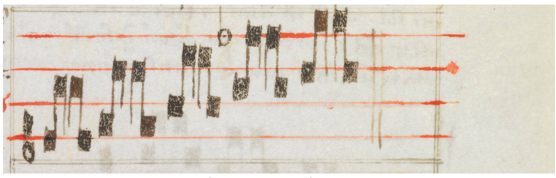
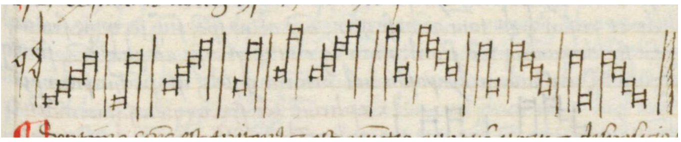
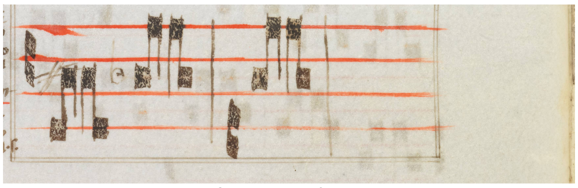
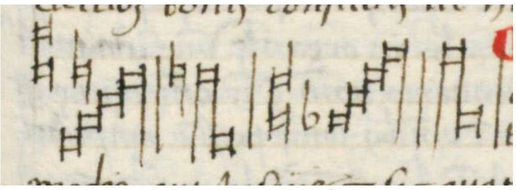
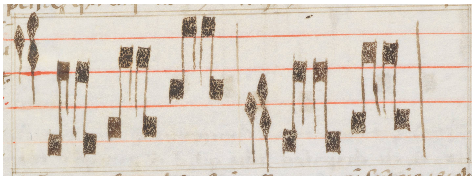
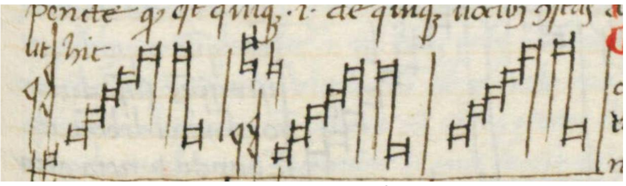
4 Comme '*tonus cum dyapente*' pour nommer la sixte majeure par ex.
5 Les suraigus ne figurent pas dans les exemples.

superacutus :	
 CH-Ein. 689-f.046v	 I-FI Plut. XXIX.48 f.86v
Tercia species	**Troisième intervalle**
Tertia species est *semitonium*, et est coniunctio duarum vocum semiplenam ellevationem reddens atque depositionem sine aliquo intervalo ; et dicitur semitonium non a *semis*, quod dimidium, sed a *semis* quod est imperfectum ut ait Boetius, quia due voces non plenum sonum facientes ; et figuratur uno modo tantum, scilicet mi-fa ascendendo, et e converso descendendo, ut hic infra gravibus et acutis et superacutis patet :	Le troisième intervalle est **le semi-ton**, et c'est la conjonction de deux voix rendant une élévation à moitié pleine (ou un abaissement) sans quelque intervalle ; et on l'appelle 'semi-ton' non de *semi*, qui signifie 'moitié,' mais de s*emi*, qui signifie 'imparfait' comme l'affirme Boèce), parce que ne formant pas deux voix pleines ; et **il est figuré d'une manière seulement, à savoir *mi-fa***, en montant ou inversement en descendant, comme on le voit ici dans les graves, les aigus et les suraigus :
 CH-Ein. 689-f.046v  CH-Ein. 689-f.047	 I-FI Plut. XXIX.48 f.86v
Quarta species	**Quatrième intervalle**
[E f.47] Quarta species est ditonus ; et est coniunctio trium vocum et dispositio duorum tonorum sine aliquo semitonio ; et dicitur ditonus a dia, quod est duo, et tonus quasi duo toni integri ; et figuratur duobus modis ut semiditonum, ascendendo, scilicet ut-mi, fa-la et e converso descendendo operabiliter et probalititer. Et alio nomine vocatur tercia perfecta, ut hic inferius in gravibus, acutis et superacutis [patet] :	Le quatrième intervalle est le **diton** (tierce majeure) ; et il est la conjonction de trois voix et l'agencement de deux tons sans quelque demi-ton ; et il est appelé 'diton' de *dia*, qui est 'deux', et de *ton*, comme '**deux tons entiers**' ; et il est formé de deux manières comme le semi-diton, à savoir en montant ***ut-mi, fa-la***, et inversement en descendant, directement et par changement[6]. Et par un autre nom on le nomme ***tierce parfaite***, comme [on le voit] ici plus bas dans les graves, les aigus et suraigus :

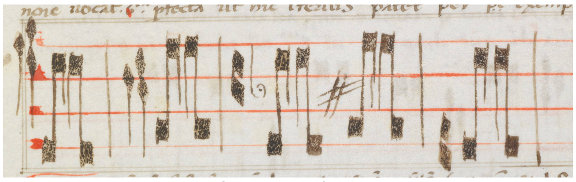
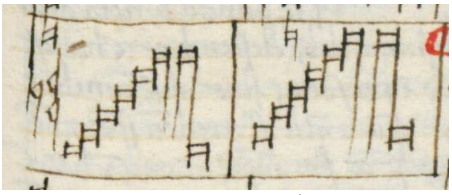
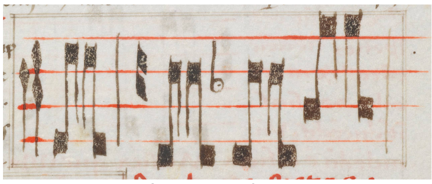
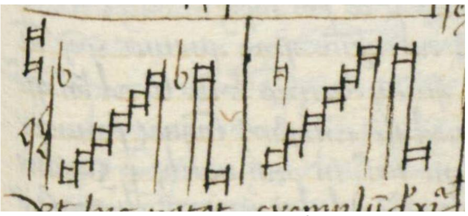
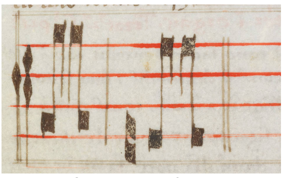
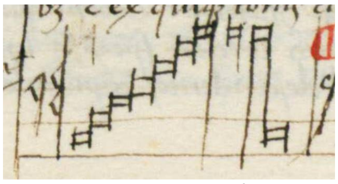
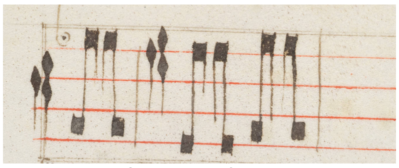
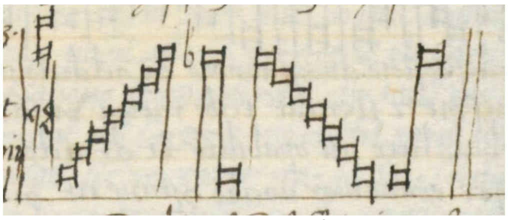
6 *Operabiliter ut probabiliter*, restent difficiles à traduire en deux adverbes. Le premier terme indique l'action de prendre soin, de travailler pour, se référant ainsi vraisemblablement à l'action d'oeuvrer ou opérer simplement au sein d'un même hexacorde ; le second terme signifie la vraisemblance, la probabilité ou supposition, donc l'hypothèse et par là l'opération de muance nécessaire entre deux hexacordes pour nommer un intervalle ; en l'occurence la tierce majeure peut être nommée par exemple *fa-re* par muance de l'hexacorde par nature à b carré ou de l'hexacorde par b rond à nature.

 CH-Ein. 689-f.047  CH-Ein. 689-f.047	 I-FI Plut. XXIX.48 f.86v
Quinta species	**Cinquième intervalle**
Quinta species est semiditonum, et est coniuncto trium vocu et dispositio tono cum semitonio, et sic in principio ut in fine semitonium cum tono apponitur. Et ideo duobus modis figuratur, scilicet re-fa, mi-sol, ascendendo ut descendendo. Et dicitur non a *semis* quod est dimidium, vero a *semis* quod est imperfectum, quasi ditonus imperfectus ; et alio nomine vocatur *tercia imperfecta*, ut hic [F f.87] inferius gravibus acutis et superacutis litteris patet :	Le cinquième intervalle est le **semi-diton** (tierce mineure) et c'est la conjonction de trois voix et l'enchaînement d'**un ton et d'un demi-ton,** et ainsi le demi-ton peut être placé au début comme à la fin. Et à cause de cela il est formé de deux manières, à savoir ***re-fa,*** [et] ***mi sol,*** en montant ou en descendant. Et il vient non pas de *semi*, qui signifie 'la moitié', mais de *semi*, qui signifie 'imparfait', comme pour ainsi dire un 'diton imparfait' ; et par un autre nom on le nomme ***tierce imparfaite***, comme on le voit ici ci-dessous dans les lettres graves, les aiguës et suraiguës :
 CH-Ein. 689-f.047	 I-FI Plut. XXIX.48 f.87
Sexta species	**Sixième intervalle**
[E f.47v] Sexta species est diatexeron et est coniunctio quatuor vocum et dispositio duorum tonorum cum additione unium semitonii, in principio, in medio ut in fine ; et idem dyatexeron trium modis figuratur, scilicet : ut-fa, re-sol, mi-la, ascendendo et e converso descendendo, probabiliter ut operabiliter. Et dicitur a dia, quod est duo, et tetros, quod est quatuor, quasi species ex quatuor vocibus constans ut inferius gravibus, acutis et super acutis litteris patet :	Le sixième intervalle est **le diatessaron** (la quarte), et c'est la conjonction de quatre voix et l'agencement de **deux tons avec l'ajout d'un demi-ton** soit commencement, [ou] au milieu comme à la fin ; et ce même diatessaron peut être formé de trois façons, à savoir ***ut-fa, re-sol, mi-la,*** en montant et inversement en descendant, directement comme par changement[7]. Et il vient de *dia*, qui signifie 'deux'[8], et *tetra*, qui signifie 'quatre', comme un intervalle constitué de quatre voix, comme on le voit plus bas dans les lettres graves, aiguës et suraiguës :

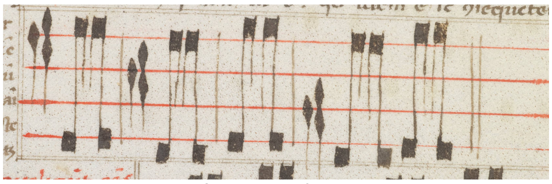
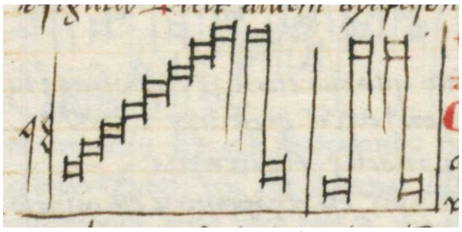
7 Ibid note 6.
8 *Dia* a ordinairement le sens de 'à travers' ou 'en divisant'.

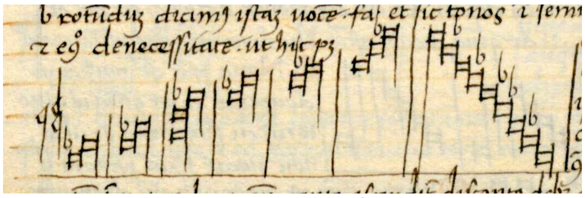
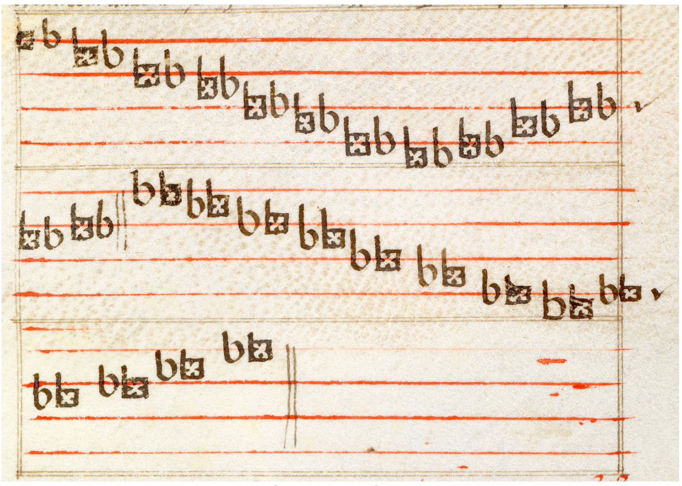
 CH-Ein. 689-f.047v  CH-Ein. 689-f.047v  CH-Ein. 689-f.047v	 I-Fl Plut. XXIX.48 f.87
Septima species	**Septième intervalle**
Septima species est tritonus, et est coniuncto quatuor vocum et dispositio trium tonorum sine aliquo semitonio. Et dicitur tritonus a tris, quod est tres, et tonus quod est tribus tonii constans ut hic inferius gravibus, acutis et super acutis patet :	Le septième intervalle est **le triton**, et c'est la conjonction de quatre voix et **l'enchaînement de trois tons sans quelque demi-ton**[9]. Et il est appelé 'triton' de *tris*, qui signifie 'trois', et de *ton*, de sorte qu'il est constitué de trois tons comme on le voit ci-dessous dans les graves, les aigus et les suraigus :
 CH-Ein. 689-f.047v	 I-Fl Plut. XXIX.48 f.87
Octava species	**Huitième intervalle**
Octava species est diapente, et est coniuncto quinque vocum et dispositio trium tonorum cum semitonio in principio aut in medio duobus modis aut in fine. Et sic quatuor modis eficiens, scilicet : [E f.48] ut-sol, re-la, mi-mi, fa-fa, idem ascendendo et e converso descendendo. Et dicitur diapente ad *dia*, quod est de, et pente, quod est quinque, quasi de quinque vocibus constans ; et alio modo vocatur *quinta*, ut hic in gravibus, acutis et super acutis litteris patet :	Le huitième intervalle est le **diapente** (la quinte) ; c'est la conjonction de cinq voix et l'enchaînement **de trois tons avec un demi-ton,** au commencement, ou au milieu selon deux manières, ou à la fin. Et ainsi il est réalisé de quatre manières, à savoir : ***ut-sol, re-la, mi-mi, fa-fa***, autant en montant qu'inversement, en descendant. Aussi *diapente* vient de *dia*, qui signifie 'par', et de *pente*, qui est 'cinq', comme 'composé par cinq voix' ; et d'une autre manière il est nommé **la quinte**, comme il apparaît ici dans les lettres graves, aiguës et suraiguës[10] :
 CH-Ein. 689-f.048	 I-Fl Plut. XXIX.48 f.87
Nona species	**Neuvième intervalle**

9 Lequel se nomme ordinairement *fa-mi, mi fa* d'un hexachorde au suivant à la quinte supérieure.
10 Seuls les graves et le début des aigus sont mis en exemple dans CH-Ein. 689 et I-Fl Plut. XXIX.48.

Nona species est tonus cum dyapente, et est coniunctio sex vocum, et dispositio quatuor tonorum cum semitonio ; et alio nomine vocatur *sexta perfecta*, ut hic inferius patet per exemplum :	Le neuvième intervalle est le **ton-et-quinte** (la sixte majeure) et c'est la conjonction de six voix, et l'enchaînement de **quatre tons avec un demi-ton** ; et d'une autre manière on l'appelle ***sixte parfaite***, comme il apparaît plus bas à travers l'exemple :
 **CH-Ein. 689-f.048**	 **I-Fl Plut. XXIX.48 f.87**
Decima species	**Dixième intervalle**
Decima species est semitonium cum dyapente, et est coniunctio sexta vocum, et dispositio trium tonorum cum duobus semitoniis ; et alio nomine vocatur *sexta imperfecta*, ut hic patet :	Le dixième intervalle est le **semi-ton-et-quinte**, et c'est la conjonction de six voix et l'arrangement de **trois tons avec deux demi-tons**[11] ; et d'une autre manière on parle de ***sixte imparfaite***, comme on le voit ici :
 **CH-Ein. 689-f.048**	 **I-Fl Plut. XXIX.48 f.87**
Undecima species	**Onzième intervalle**
Undecima species est ditonus cum diapente, et est species coniuncta ex septem vocibus et ex quinque tonis cum uno semitonio, ut hic patet :	Le onzième intervalle est le **diton-et-quinte** (la septième majeure) ; c'est un intervalle contigu en sept voix et à partir de **cinq tons et de un demi-ton**, comme on le voit ici :
 **CH-Ein. 689-f.048**	 **I-Fl Plut. XXIX.48 f.87**
Duodecima species	**Douzième intervalle**
Duodecima speties est [F f.87v] semiditonus cum dyapente, et est species coniuncta ex septem vocibus et ex quatuor tonis cum duobus semitoniis, ut hic inferius patet :	Le douzième intervalle est le **semi-diton-et-quinte** (la septième mineure) ; c'est un intervalle contigu en sept voix grâce à **quatre tons et deux demi-tons**, comme il apparaît ci-dessous :
 **CH-Ein. 689-f.048v**	 **I-Fl Plut. XXIX.48 f.87v**

11 Ce qui signifie qu'on dira deux fois mi-fa pour solmiser conjointement cette sixte mineure.

Terciadecima species	Treizième intervalle
[E f.48v] Terciadecima species et ultima est dyapason, et est coniunctio octo vocibus, et dispositio quinque tonorum cum duobus semitoniis quod non equivalent uni tono ineffabili. Et dicitur diapason a *dia*, quod est de, et *panson* quod est totum quia in se continet omnes alias suprascriptas species seu voces. Et sic est de quacumque littera simile manus, que clavis est usque ad aliam litteram sibi similem in figura. Dicitur autem dyapason ut octava, quod idem est, scilicet consequenter per exemplum manifeste patet :	Le treizième et dernier intervalle est le **diapason** (l'octave), et c'est la conjonction de **huit voix et l'arrangement de cinq tons avec deux demi-tons** (à savoir qu'ils n'équivalents pas à un ton imprononçable). Et *diapason* vient de *dia*, qui est 'par', et de *panson*, qui est la totalité, parce qu'il contient en lui tous les autres intervalles écrits ci-dessus (ou voix). Et il se trouve ainsi de n'importe quelle lettre de la main (qui est une clé) jusqu'à l'autre lettre se trouvant dans une figure lui étant semblable. On parle toutefois de diapason comme de ***l'octave*** (ce qui est la même chose), à savoir logiquement, comme on le voit clairement par les exemples :
 **CH-Ein. 689-f.048v**	 **I-Fl Plut. XXIX.48 f.87v**
Expliciunt omnes speties necessarie cantus et utiles omnibus musicis introducendis. Unde videndum est de ficta musica que in instrumentis musicalibus est necessaria, et spetialiter in organis.	**Ici s'achèvent tous les intervalles nécessaires du chant et utiles à tous les musiciens devant s'initier. De là, on doit examiner ce qu'il en est de *la musique feinte* qui est nécessaire dans les instruments de musique, et particulièrement dans les orgues.**

TRACTATUS SECUNDUM	TRAITÉ SECOND
CAPITULUM PRIMUM	**CHAPITRE PREMIER**
[De musica ficta]	[Concernant la musique fausse…]
Unde ficta musica est quando de tono facimus semitonium, et e converso de semitonio tonum.	Ainsi **il y a *musique feinte* lorsque à partir d'un ton nous faisons un demi-ton, et inversement depuis un demi-ton un ton**.
Omnis enim tonus est divisibilis in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt applicari. Signum enim, ut dicit sapiens signator, cor hominis letificat. Ubicumque igitur invenimus b rotundum, dicimus illam vocem *fa* ; et ubicumque invenimus b quadratus, dicimus istam vocem *mi,* et sic tonos [E f.49] in semitonia deducendo et e converso de necessitate ut hic rationabiliter et probabiliter per exemplum patet :	Tout ton est divisible en deux demi-tons, et par conséquent **des signes indiquant les demi-tons peuvent être placés sur tous les tons**. Car le signe, comme le dit le notateur avisé, réjouit le coeur de l'Homme[12]. Par conséquent, **en tout lieu où nous trouvons un *b* rond, nous appelons cette voix *fa* ;** et **partout où nous trouvons un *b* carré, nous appelons cette voix *mi,*** et ainsi en détournant les tons en demi-tons, et inversement par nécessité, comme on le voit ici rationnellement et vraisemblablement dans cet exemple[13] :
 I-Fl Plut. XXIX.48 f.87v	 CH-Ein. 689-f.049

12 Jeu de mots sur *signum/vinum* se référant vraisemblablement au psaume 103 15-17 : « *Vinum enim laetificat cor hominis* ».

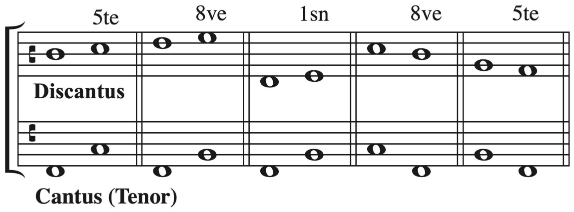
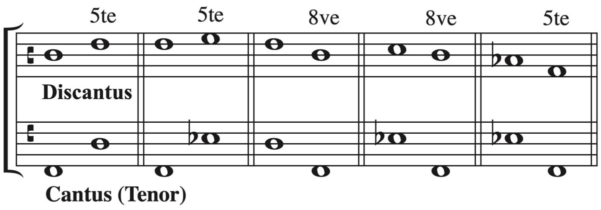
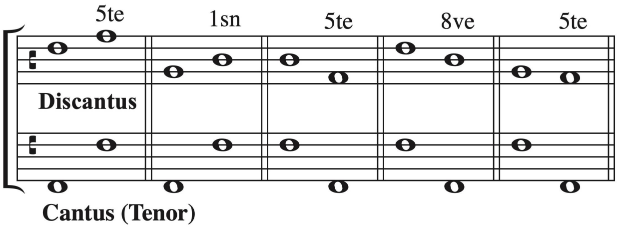
13 L'exemple de CH-Ein. 689 dénué de clé indique que n'importe quelle ligne ou espace, donc n'importe quel degré ou clé peut s'appeler *mi* ou *fa*. Néanmoins, l'auteur n'ajoute aucune explication pratique dans cet ouvrage destiné au contrepoint et il faut se référer à d'autres ouvrages, plus loquaces à ce sujet, comme le traité de Petrus Palma Ociosa (1336) ou celui de Goscalcus (1375) pour en comprendre la portée pratique. Ainsi, ces *mi* ou *fa* n'affectent pas chacun des degrés-clés de la même manière ou ne produisent pas le même effet qu'une pensée 'solfégique' moderne pourrait le conclure systématiquement. C s'appelle ordinairement *fa* dans la première déduction de l'hexacorde grave par b carré. C peut aussi s'appeler *mi* (se rehaussant d'un demi-ton vers D) dans le deuxième hexacorde feint commençant sur A. D peut s'appeler *fa* dans ce même hexacorde feint. D peut s'appeler *mi* dans le troisième hexacorde feint commençant sur B rond (abaissant en conséquence E d'un demi-ton, lequel s'appelle alors *fa*). E peut s'appeler *fa* dans ce même hexacorde fin. E s'appelle *mi* dans le premier hexacorde par nature. F s'appelle fa dans le premier hexacorde par nature. F peut s'appeler *mi* dans le quatrième hexacorde feint, s'élevant d'un demi-ton vers G. G peut s'appeler *fa* dans ce même hexacorde feint. G peut s'appeler *mi* dans le cinquième hexacorde feint (commençant sur E) et s'élève d'un demi-ton vers a. a peut alors s'appeler *fa* dans ce même hexacorde feint. b s'appelle *fa* lorsqu'il est b rond dans le premier hexacorde par b mol. b s'appelle *mi* dans le deuxième hexacorde par b carré. Tous ces hexacordes feints se repèrent par la présence des signes b rond ou b carré à des endroits inhabituels (hormis la clé b) etc.

TRACTATUS TERCIUS	TRAITÉ TROISIÈME
CAPITULUM PRIMUM	**CHAPITRE PREMIER**
Reppeticio predictorum	**Réitération des choses dites précédemment**
Modo dicendum est quomodo et qualiter iste species supradicte ordinari debeant in contrapunctum, id est nota contra notam.	À présent, on doit fixer de quelle manière et comment ces intervalles énoncés plus haut doivent être disposés dans le contrepoint, c'est-à-dire **note contre note**.
Prenotando que quando cantus ascendit, tunc discantus debet et e converso descendere. Quando vero descendit cantus, discantus debet ascendere. Et hec est regula generalis semper conservanda, nisi per species imperfectas sive aliis rationibus evitetur. Considerandum, ut superius dictum est, quomodo et qualiter sunt tredecim species, et non plures nec pauciores, considerando secundum doctores prelibatos, ac etiam secundum magistrum Octonem, in hac scientia quondam expertissimum.	Notons d'abord que **lorsque le chant monte, alors le déchant doit aussi réciproquement descendre.** Mais **lorsque le chant descend, le déchant doit monter**. Et cela est une règle générale devant toujours être observée, **sauf par intervalles imparfaits**, ou bien elle est évitée par d'autres procédés[14]. On doit considérer, comme il a été dit plus haut, de quelle façon et comment se comportent les treize intervalles, et ni plus ni moins, en s'appuyant sur les savants déjà mentionnés, et aussi selon maître Octon, jadis le plus expert en cette science.
Tamen alii magistri adiungunt illas quatuor species, videlicet decimam, duodecimam, terciadecimam et quintadecimam. Sunt tamen ad bene esse et ad voluntatem, quia consciderare debemus, quod sicut unisonus tamquam primum fundamentum omnium tredecim spetierum, que habent fieri in octo vocibus per gradus ascendentibus ut descendentibus [E f.49v] computando usque ad dyapente et diapason, [F f.88] simili modo sciendum est sicut se habet tunc unisonus ad terciam, sic se habet octava ad decimam ; et sicut se habet unisonus ad quintam, sic se habet octava ad duodecimam ; et sicut se habet unisonus ad sextam, ita se habet octavam as terciadecimam ; et sicut se habet unisonus ad octavam, ita se habet octava ad duplicem octavam, id est ad quintadecimam, et e converso.	Cependant, d'autres maîtres ajoutent ces quatre intervalles, à savoir **la dixième, la douzième, la treizième et la quinzième**. Mais ils le sont par confort et par sympathie, parce que nous devons considérer que, comme il existe l'unisson en tant que fondement premier de tous les treize intervalles qui peuvent être faits dans les huit voix en comptant par degrés ascendants ou descendants jusqu'à la quinte puis à l'octave, de manière semblable l'on doit savoir que, de même qu'on va de l'unisson à la tierce, ainsi l'on va de l'octave à la dixième ; et de même que l'on va de l'unisson à la quinte, ainsi l'on va de l'octave à la douzième, et de même que l'on va de l'unisson à la sixte, ainsi l'on va de l'octave à la treizième, et de même que l'on va de l'unisson à l'octave, ainsi l'on va de l'octave à la double octave (c'est-à-dire la quinzième), et inversement.
De distinctione predictarum specierum : [perfectae species]	**Du caractère distinctif des intervalles précités : [les espèces parfaites]**
Istarum autem specierum, tres sunt perfecte – scilicet unisonus, diapente (alio nomine quinta) et diapason (alio nomine octava) – et dicuntur perfecte quia perfectum et integrum sonum importat auribus audientium. Et cum ipsis, omnis discantus debet incipere et finire.	D'autre part, **trois de ces intervalles sont parfaits, à savoir *l'unisson*, le *diapente*** (autrement nommé la quinte) **et le *diapason*** (autrement appelé l'octave) – et ils sont dits parfaits en ce qu'ils apportent aux oreilles de l'auditeur un son parfait et intact. Aussi, **tout déchant doit commencer et se terminer avec ceux-ci**.
Et nequamquam istarum due specierum perfectarum debent sequi una per alteram in discantu, in divisis lineis vel spatiis, id est quod duo unisoni, due quinte, due octave, nec due alie species perfecte non debent sequi	Et **en aucune manière deux de ces [mêmes] intervalles parfaits ne doivent se suivre l'un après l'autre dans le déchant, sur des lignes ou dans des espaces différents**, c'est-à-dire que deux unissons, ou deux quintes ou deux octaves, ni les deux

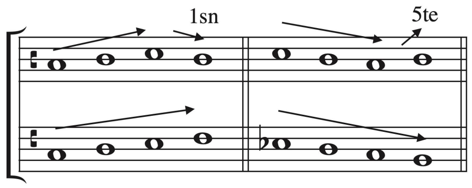
14 On peut vraisemblablement imaginer ici le mouvement oblique, ou l'interruption d'une voix (par un silence).

una per aliam, sed bene in una linea ut spacio ubi plures note repperiuntur.	autres intervalles parfaits[15] ne doivent se suivre l'un après l'autre, mais ils le sont tout à fait sur une seule ligne ou dans un seul espace là où plusieurs notes sont rencontrées[16].
Sed bene due diverse species perfecte, aut tres aut etiam quatuor, sequuntur una per aliam si necesse fuerit.	Mais **deux intervalles parfaits *différents,* ou trois ou encore quatre, peuvent tout à fait se suivre l'un après l'autre** si cela est nécessaire[17].
[imperfectae species]	**[Les intervalles imparfaits]**
Quatuor autem sunt imperfecte, scilicet : diptonus (alio nomine tercia perfecta), tonus cum diapente (alio nomine sexta perfecta), semidiptonus (alio nomine tercia imperfecta), semitonium cum diapente (alio nomine sexta imperfecta). Et dicuntur imperfecte quia non tam perfectum sonum reddunt ut important ut species perfecte, quia interponuntur speciebus perfectis in compositione.	D'autre part, il y a **quatre [intervalles] imparfaits**, à savoir ***le diton*** (appelé autrement tierce parfaite), ***le ton-et-quinte*** (autrement appelé sixte parfaite), ***le semiditon***, (appelé autrement tierce imparfaite), et ***le demi-ton-et-quinte*** (autrement appelé sixte imparfaite). Et on les dit imparfaits parce qu'ils ne rendent pas autant un son parfait comme en apportent les intervalles parfaits, pour cette raison ils sont interposés aux intervalles parfaits dans la composition.
[De discordantibus specibus]	**[Des intervalles discordants]**
Alie vero sex species, videlicet tonus, semitonium, diateseron, tritonus, diptonus cum dyapente et semidiptonus cum diapente sunt discordantes. Et propter earum discordantiam ipsis, non utimur in contrapuncto, sed bene eis utimur in *cantu fractibili* in minoribus notis, ubi semibrevis vel tempus in pluribus notis dividitur, id est in tribus partibus, tunc una illarum terciam partium potest esse in specie discordanti.	**Quant aux six autres intervalles, c'est-à-dire *le ton*, le *demi-ton*, la *quarte*, le *triton*, la *septième majeure* et la *septième mineure,* ce sont des discordances**. Et à cause de leur discordance **on ne les emploie pas en eux-mêmes dans le contrepoint mais on peut tout à fait les utiliser dans le chant diminué** (*cantu fractibili*) **dans de petites valeurs de notes**, lorsque la semi-brève ou le temps sont divisés en plusieurs notes, c'est-à-dire en trois parties ; alors, une de ces trois parties peut apparaître dans un intervalle discordant[18].
[De principalibus regulis contrapuncti…]	**[Des principales règles du contrepoint…]**
Ulterius etiam notandum est quod nullo modo debemus ascendere nec descendere in discantu cum tenore cum speciebus perfectis dum modo cantus ascendat de gradu ad gradum vel descendat. Siquis fecerit, falsum erit et contra artem. Sed bene cum speciebus imperfectis ascendere ut descendere poterimus ut dictus est.	Ensuite, il faut aussi noter qu'en aucune manière **nous ne devons monter ni descendre dans le déchant avec la teneur au moyen d'intervalles parfaits dès lors que le chant monte immédiatement degré par degré**[19] **(ou bien descend)**. Si quelqu'un le faisait, ce serait faux et contre l'art ! Mais **nous pourrons tout à fait monter ou descendre [degré par degré] par espèces imparfaites**, comme il a été dit.
Ulterius, notandum est quod quando cantus ascendit vel descendit per quinque voces – et aliqui magistri dicunt per quatuor voces et hoc necessitate cogente – tunc poterimus ascendere vel [descendere] cum tenore [E f.50] in discantu in specie perfecta per unam vocem tantum et non per plures.	De plus, on notera que **lorsque le chant monte ou descend par cinq voix**[20] – et quelques maîtres disent par quatre voix aussi, regroupant cela par nécessité – alors **nous pouvons monter ou [descendre] *dans le déchant* avec la teneur sur une espèce parfaite *seulement par une seule voix*, et non par plusieurs**[21].

15 C'est-à-dire la douzième et la quinzième.
16 C-à-d que les consonances parfaites identiques sont répétables sans mouvement (restant à l'unisson ou la quinte etc) ou encore par permutation des voix en maintenant l'intervalle.
17 Par ex. unisson, quinte, octave, quinte.
18 Voir à ce sujet les diminutions dans les douze modes de Petrus Palma ociosa dans cette même collection : Petrus Palma Ociosa . La semi-brève peut se diviser jusqu'en trois minimes, la brève jusqu'en trois semi-brèves.
19 Réitération de la règle énoncée plus haut, c-à-d pas de consonances parfaites identiques successivement par mouvement conjoint au cantus.
20 C-à-d par un intervalle mélodique de quinte.
21 Vraisemblablement la règle de comptage de l'intervalle mélodique n'est pas la même pour la teneur que pour le déchant. Une seule voix au déchant semble signifier le mouvement mélodique minimal de seconde, etc. Tous les exemples suivants sont inventés par nos soins.

	
Si autem per sex autem per septem voces, tunc possumus ascendere vel descendere in discantu cum tenore in specie perfecta per duas voces tantum.	Cependant, si nous procédons **par six ou sept voix**[22], alors nous pouvons **monter ou descendre dans le déchant** avec la teneur **sur une espèce parfaite *à travers deux voix seulement***[23].
	
Si autem cantus ascendit ut descendit per octo voces, tunc possumus ascendere vel descendere in discantu cum tenore cum specie perfecta per duas voces, aut tres et non plures.	D'autre part, si le chant monte ou descend **par huit voix**, alors nous pouvons **monter ou descendre dans le déchant** avec la teneur **pour une espèce parfaite *à travers deux voix ou trois* et non davantage**.
	
Prenotando generaliter quod unisonus requirit terciam, tercia quintam, quinta sextam, sexta octavam ; et ista [F f.88v] regula non fallit quondam post sextam debeat sequi octava, quia regula generalis est quod semper post sextam debeat sequi octava.	Notons que généralement **l'unisson demande la tierce, la tierce la quinte, la quinte la sixte, la sixte l'octave** ; et cette règle ne dit pas que *parfois* après la sixte doive suivre l'octave, parce que **la règle générale est que *toujours* après la sixte l'octave doit suivre**.
Et sic attamen post unisonum sequitur quinta, sexta, octava, et e converso, post terciam aliquando sequitur sexta vel octava et e converso ; post quintam sequitur unaqueque species ; post octavam unaqueque species, et hoc secundum diversos ascensus et descensus cantuum.	Et ainsi pourtant, il arrive qu'**après l'unisson** suit la quinte, la sixte ou l'octave (et inversement) ; **après la tierce** suit quelquefois la sixte ou l'octave (et inversement) ; **après la quinte**, tout intervalle peut suivre[24] ; **après l'octave**, tout intervalle [peut suivre] et cela selon les différents mouvements ascendants et descendants des chants.

22 C-à-d un mouvement mélodique de sixte ou de septième, ce qui est assez rare pour une partie de teneur.
23 C-à-d par un mouvement mélodique de seconde ou de tierce.
24 Exceptée la quinte (selon la règle précédente). Idem pour l'octave suivante.

Prenotando quod cum speciebus imperfectis, possumus ascendere et descendere ad libitum, et sicut species se habent ascendendo, sic se habent descendendo (et e converso).	Notons que **nous pouvons monter ou descendre librement sur les *intervalles imparfaits***[25], et de même que ces intervalles se gouvernent en montant, ainsi ils se gouvernent en descendant (et inversement).
Et sicut se habet unisonus ad octavam, sic se habet octava ad duplicem octavam.	Et de même que l'unisson se gère vers l'octave, de même se gère l'octave vers la double-octave.
Prenotando quod quondam due tercie vel tres ordinantur cantu ascendente sequitur immediate unisonus. Si autem ordinantur due tercie, tres et quatuor vel plures cantu descendente, sequitur immediate quinta. Et eadem regula sive modus observatur in speciebus venientibus ab octava usque ad duplicem octavam (ut superius dictus est).	Notons que parfois **deux ou trois tierces sont disposées dans un chant de mouvement ascendant, alors l'unisson suit immédiatement**. Cependant, **si deux, trois, quatre tierces ou plus sont disposées par un chant de mouvement descendant, alors la quinte suit immédiatement** ; et on observe la même règle ou manière dans les intervalles rencontrés depuis l'octave jusqu'à la double-octave (comme il a été dit plus haut).
	
[Explicit]	**[Explicit]**
Et hec dicta de contrapunctu, sive nota contra notam, ad presens sufficiant. Explicit Ars contrapuncti secundum Philipum de Vitriaco. Deo gratias.	Et ces choses énoncées au sujet du *contrepoint*, ***note contre une note*** pour mieux dire, sont à présent suffisantes. Fin de « L'Art du contrepoint » selon **Philippe de Vitry**[26]. [Rendons] les grâces à Dieu.

25 C-à-d que le chant n'est pas soumis à un mouvement mélodique particulier.
26 Voir la note dans le résumé.