



HAL
open science

TROIS TRAITÉS DE DÉCHANT ET DE CONTREPOINT (2e moitié du 15e siècle)

Raphaël Picazos

► **To cite this version:**

Raphaël Picazos. TROIS TRAITÉS DE DÉCHANT ET DE CONTREPOINT (2e moitié du 15e siècle). 2024. halshs-04637592v2

HAL Id: halshs-04637592

<https://shs.hal.science/halshs-04637592v2>

Submitted on 2 Oct 2024

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

[Anonyme]

TROIS TRAITÉS DE DÉCHANT ET DE CONTREPOINT

(2e moitié du 15e siècle)

Édition bilingue de travail : Raphaël Picazos

Sources manuscrites **utilisées** ([en lien](#)) dans la présente édition :

[B-Gu 70 \(71\)](#), 34ra-36ra (Gand, 1503-4)

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), 3:68–113.
2. Édition électronique du TML : [Ars discantus secundum Johannem de Muris](#)

Voir aussi :

Jean de Murs, Écrits sur la musique, traduction et commentaire de Christian Meyer, coll. Sciences de la musique, Ircmf, CNRS éditions, 2000 (ISBN : 2-271-05817-1). p.54, note 6.

Résumé et note éditoriale

Trois traités de déchant et de contrepoint (2e moitié du 15e siècle) sont une suite de brefs traités de déchant trouvés successivement et sans attribution dans le manuscrit 70 de la bibliothèque universitaire de Gand (B-Gu 70 copié en 1503-4). Ce manuscrit contient de nombreux ouvrages ou d'extraits épars d'auteurs anciens (Odon, Guido d'Arezzo) comme d'autres contemporains à sa rédaction (Iohannes Tinctoris). Les textes retenus ici vont de la première letrine « Ad sciendum » (f. 34ra) jusqu'à la première rubrique annonçant peut-être un auteur plus important (*De speciebus discantus et contrapunctus*, f.36ra). Par la redondance de leur propos, on peut déduire qu'ils peuvent vraisemblablement être d'auteurs différents et de périodes différentes. Les articles traduits ici furent d'abord confondus en un seul texte et faussement attribués à J. de Murs par E. de Coussemaker (1864). Toutefois, si de récentes recherches ont permis d'attribuer par concordance certains des chapitres ultérieurs à Jean de Murs (*Libellus, Compendium, Notitia*, voir l'étude de C. Meyer, op. cité), les traités retenus ici demeurent anonymes, inédits depuis l'édition de Coussemaker (dont nous avons corrigé les quelques erreurs d'édition) et, hélas, sans concordance.

1. **AD SCIENDUM ARTEM DISCANTUS** offre une formulation des intervalles et règles ordinaires de déchant, ainsi que quelques exemples d'enchaînements souhaitables, plus modernes qu'au début de l'*Ars nova* dans l'usage des consonances imparfaites.
2. **QUOT SUNT CONCORDATIONES ?** est un simple article sommaire classant les intervalles du contrepoint et il n'indiquent que deux règles minimales quant à leur utilisation. Peut-être s'agirait-il d'un traité plus ancien destiné à un complément de formation pour des étudiants non-musiciens ?
3. **QUOT SUNT DIVERSE PERFECTE CONCORDATIONES... ?** est le plus complet des trois textes ; il classe les intervalles du contrepoint sur un ambitus de deux octaves et une quinte en représentant les exemples sur une *tabula compositoria* allant jusqu'à 10 lignes. Les ambitus évoquent ainsi un usage polyphonique de la 2e moitié du 15e siècle (on notera un sol -1). Il indique la règle mélodique de la broderie inférieure par demi-ton (sur ré, sol et la) et reste exemplaire pour sa présentation des corrections et ajouts à pratiquer par la *musica ficta* dans certaines relations contrapuntiques et mélodiques (sans jamais la nommer). Il s'achève sur une série d'enchaînements contrapuntiques à éviter ou choisir dans des situations courantes de mouvements mélodiques à la partie de teneur.

Sur la présente édition : pour favoriser l'utilisation du document, nous avons créé une **Table des matières** (dynamique dans l'édition électronique et accessible directement en bas de chaque page) en y ajoutant entre [...] les entrées permettant un accès direct aux sujets et paragraphes par thème recherché. Les notes de bas de pages contiennent de nombreux liens électroniques et renvois vers les références citées. Le texte latin original a été revérifié et tout ajout est clairement signalé entre [...] par nos soins. Tous les graissages de police, les mises en italique, puces et renvois (dynamiques) sont de notre initiative.

Dans cette édition, comme dans l'ensemble de notre collection en ligne sur [HAL](#) et [Academia](#), nous essayons ainsi d'apporter un outil moderne à la portée de tous pour faciliter la connaissance de textes théoriques originaux du Moyen âge avec l'iconographie des manuscrits disponibles. Ô honorable lectrice et lecteur, profitez de cette édition gratuite et soyez remercié.e par avance de signaler d'éventuelles erreurs, coquilles et oublis, ou dysfonctionnement, et d'adresser vos remarques à : unchemindemusique@picazos.fr. Cela facilitera les mises à jours ultérieures.

Traduction et notes : Raphaël Picazos.

Summary and editorial note

Three treatises on deschant and counterpoint (2nd half of the 15th century) are a series of brief treatises on deschant found successively and without attribution in manuscript 70 of the university library of Ghent (B-Gu 70 copied in 1503-4). This manuscript contains numerous works or scattered extracts from ancient authors (Odo, Guido d'Arezzo) as well as other contemporaries of its writing (Iohannes Tinctoris). The texts retained here range from the first drop cap "Ad sciendum" (f. 34ra) to the first heading perhaps announcing a more important author (*De speciebus discantus et contrapunctus*, f.36ra). By the redundancy of their words, we can deduce that they could probably be by different authors and from different periods. The articles translated here were first confused into a single text and falsely attributed to J. de Murs by E. de Coussemaker (1864). However, if recent research has made it possible to attribute by concordance some of the later chapters to Jean de Murs (*Libellus, Compendium, Notitia*, see the study by C. Meyer, op. cited), the treatises retained here remain anonymous, unpublished since Coussemaker's edition (of which we have corrected the few editing errors) and, alas, without concordance.

1. AD SCIENDUM ARTEM DISCANTUS offers a formulation of the ordinary intervals and rules of deschant, as well as some examples of desirable sequences, more modern than at the beginning of Ars nova in the use of imperfect consonances.

2. QUOT SUNT CONCORDATIONES? is a simple summary article classifying counterpoint intervals and it indicates only two minimal rules for their use. Perhaps this is an older treatise intended as supplemental training for non-musician students?

3. QUOT SUNT DIVERSE PERFECTE CONCORDATIONES...? is the most complete of the three texts; he classifies the counterpoint intervals on an ambitus of two octaves and a fifth by representing the examples on a *tabula compositoria* of up to 10 lines. The ambitus thus evokes a polyphonic use of the 2nd half of the 15th century (note a G -1). It indicates the melodic rule of the lower embroidery by semitone (on D, G and A) and remains exemplary for its presentation of the corrections and additions to be practiced by the *musica ficta* in certain contrapuntal and melodic relationships (without ever naming it). It ends with a series of contrapuntal sequences to be avoided or chosen in common situations of melodic movements in the tenor part.

On the present edition: to encourage the use of the document, we have created a Table of Contents (**Table des matières** dynamic in the electronic edition and accessible directly at the bottom of each page) by adding between [...] the entries allowing direct access to the topics and paragraphs by desired theme. The footnotes contain numerous electronic links and references to cited references. The original Latin text has been rechecked and any additions are clearly indicated between [...] by us. All font bolding, italics, bullets and (dynamic) references are our own initiative.

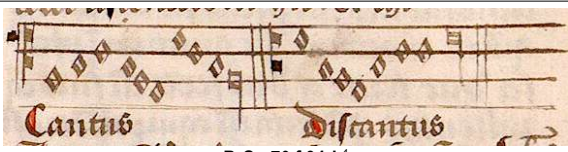
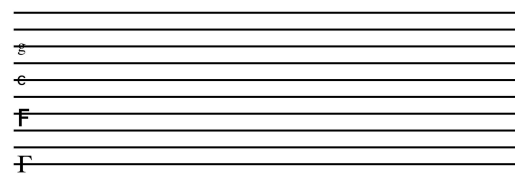

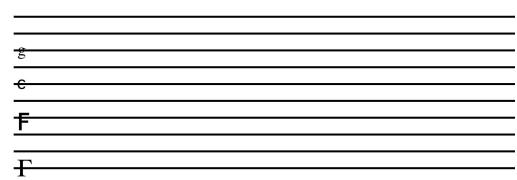
In this edition, as in our entire online collection on [HAL](#) and [Academia](#), we try to provide a modern tool within everyone's reach to facilitate the knowledge of original theoretical texts from the Middle Ages with the iconography of the manuscripts available. O honorable reader, take advantage of this free edition and be thanked in advance for reporting any errors, typos and omissions, or malfunctions, and for sending your comments to: unchemindemusique@picazos.fr. This will facilitate subsequent updates.

Translation and notes: Raphaël Picazos.

Table des matières


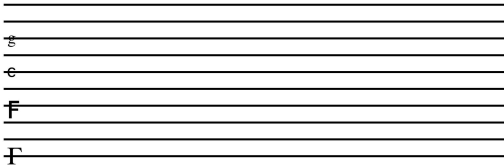

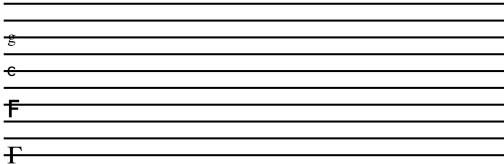

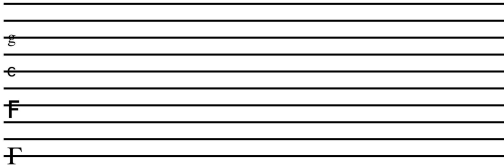

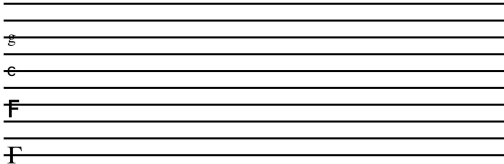
Résumé et note éditoriale.....	2
Summary and editorial note.....	3
[1. POUR CONNAÎTRE L'ART DU DÉCHANT].....	5
[Concernant les sept intervalles du déchant...]	5
[Au sujet des genres de consonances...]	6
[Concernant les règles du déchant...]	6
[2. COMBIEN SONT LES COMBINAISONS ?].....	8
[3. COMBIEN SONT LES DIFFÉRENTES COMBINAISONS PARFAITES ?].....	9
[De la complétude des tierces et des sixtes...]	9
[De la correction des intervalles parfaits...]	11
[De la correction des intervalles imparfaits].....	12
[De la tierce imparfaite en montant...]	12
[De la dixième imparfaite en montant...]	12
[De la double-dixième imparfaite en montant...]	13
[De la sixte imparfaite en montant...]	13
[De la double sixte imparfaite en montant...]	13
[De la correction des intervalles parfaits].....	14
[De la tierce parfaite en descendant...]	14
[De la dixième parfaite en descendant...]	14
[De la double dixième parfaite en descendant...]	15
[De la sixte parfaite en descendant...]	15
[De la double-sixte parfaite en descendant...]	15
[Règles de corrections mélodiques...]	17
[Des règles du contrepoint...]	18

[1. AD SCIENDUM ARTEM DISCANTUS]	[1. POUR CONNAÎTRE L'ART DU DÉCHANT]
[De septem discantus speciebus...]	[Concernant les sept intervalles du déchant...]
<p>Ad sciendum artem discantus, primo est sciendum quod sunt septem consonantie, per quas omnis melodia componitur, videlicet unisonus, semiditonus, dyapente, tonus cum dyapente, semitonus cum dyapente, et dyapason.</p>	<p>Pour connaître l'art du déchant, il faut d'abord savoir qu'il y existe sept consonances au moyen desquelles toute mélodie est composée, c'est-à-dire l'unisson, la tierce [majeure, la tierce] mineure, la quinte, la sixte majeure, la sixte mineure et l'octave.</p>
<p>Unde scire debemus quid sit unisonus. Unisonus est unius et ejusdem vocis immediata repetitio, et dicitur ab unus, a, um, et sonus, soni, quasi unus sonus immediate prolatus.</p>	<p>De là nous devons savoir ce qu'est l'unisson. L'unisson est la répétition immédiate d'une seule et même voix, et on le nomme à partir de <i>unus, a, um</i>, (un, une), et de <i>sonus -ni</i>, (son) comme un seul son immédiatement présenté.</p>
<p>Semiditonus est quedam species discantus que tertia imperfecta dicitur; et fit ex tribus vocibus continentibus tonum cum semitono, videlicet de re ad fa, et de mi ad sol; et dicitur a semis, quod est imperfectus, et ditonus, quasi imperfectus dytonus.</p>	<p>Le semiditon [la tierce mineure] est un certain intervalle de déchant que l'on appelle <i>tierce imparfaite</i>; et elle est faite de trois voix contenant un ton et un demi-ton, c'est-à-dire de ré à fa et de mi à sol; on l'appelle à partir de <i>semis</i>, qui signifie imparfait, et de <i>ditonus</i>, pour ainsi dire 'un diton imparfait'.</p>
<p>Dytonus est quedam species discantus que tertia perfecta dicitur, et fit ex tribus vocibus continentibus duos tonos, sicut de ut ad mi, et de fa ad la; et dicitur a dya, quod est duo, et tonus toni, quasi duo toni simul juncti.</p>	<p>Le diton [la tierce majeure] est un certain intervalle de déchant que l'on appelle <i>tierce parfaite</i>, et il se produit en trois voix contenant deux tons, comme de ut à mi et de fa à la; et on le nomme à partir de <i>duo</i>, (deux), et de <i>tonus, i</i>, (ton), pour ainsi dire deux tons réunis ensemble.</p>
<p>Dyapente est quedam consonantia que quinta vel media dicitur, et fit de quinque vocibus continentibus tres tonos cum semitono, sicut de ut ad sol et de re ad la, et dicitur a dya, quod est de, et penta quod est quinque, quasi de quinque vocibus constans.</p>	<p>Le diapente [la quinte] et une certaine consonance que l'on nomme <i>quinte</i> ou <i>médiane</i>, et elle est faite par cinq voix contenant trois tons et un demi-ton, comme de ut à sol et de ré à la; on la nomme à partir de <i>dia</i>, qui signifie 'en prenant sur', et <i>penta</i> qui est cinq, pour ainsi dire 'en prenant par cinq voix'.</p>
<p>Tonus cum dyapente est quedam species discantus, que sexta perfecta dicitur, et fit ex sex vocibus continentibus quatuor tonos cum semitono, sicut de ut, de c fa ut ad la, de A la mi re acutum, et de ut, de c sol fa ut, ad la, de a la mi re superacutum.</p>	<p>Le ton-et-quinte [la sixte majeure] est un certain intervalle de déchant que l'on appelle <i>sixte parfaite</i>; il se produit à partir de six voix contenant quatre tons et un demi-ton, comme depuis ut de c-fa-ut, à la de A-la-mi-re aigu, et comme depuis ut de c-sol-fa-ut, à la de a-la-mi-re suraigu.</p>
<p>Semitonus cum dyapente est alia species discantus que sexta imperfecta dicitur; et fit ex sex vocibus continentibus tres tonos cum duobus semitonis, veluti de mi, in e la mi gravis, ad fa, de c sol fa ut.</p>	<p>Le demi-ton-et-quinte [la sixte mineure] est un autre intervalle de déchant que l'on nomme <i>sixte imparfaite</i>; il est fait de six voix contenant trois tons et deux demi-tons, par exemple depuis mi sur e-la-mi grave, à fa de c-sol-fa-ut.</p>
<p>Dyapason est quedam consonantia que dupla vel octava dicitur, et concordat ad modum unisoni, que fit ex octo vocibus continentibus quinque tonos cum duobus semitonis, sicut de C fa ut in C sol fa ut, et de D sol re in D la sol re, sic de aliis. [f.34rb] Et dicitur a dia quod est de et pan quod est totum et son quod est sonus, quia continet in se omnes alias consonantias existentes sub</p>	<p>Le diapason [l'octave] et une certaine consonance qui est appelée <i>le double</i> ou <i>l'octave</i>, et elle concorde à la manière de l'unisson; elle se produit par huit voix contenant cinq tons et de deux demi-tons, comme de c-fa-ut à c-sol-fa-ut, et de d-sol-re à d-la-sol-re, et ainsi des autres; elle est appelée de <i>dia</i>, qui signifie 'en prenant sur', puis de <i>pan</i>, qui est la totalité, et de <i>son</i>, qui est le son, parce qu'elle contient en elle toutes les autres consonances exis-</p>

se.	tant à l'intérieur d'elle.
[De genibus consonantiis...]	[Au sujet des genres de consonances...]
E t possunt iste consonantie reiterari juxta possibilitatem et habilitatem vocis ; sicut potest dici semiditonus supra diapason. Tonus cum diapente supra dyapason; semitonus cum diapente supra diapason, et usque bis vel ter diapason.	Aussi, ces consonances peuvent être redoublées conformément à la possibilité et l'aptitude de la voix ; par exemple on peut dire la tierce mineure sur l'octave [la dixième mineure]. Il y a le ton-et-quinte sur l'octave [la treizième mineure], et ainsi jusqu'à la double ou triple octave.
Et notandum quod istarum septem consonantiarum, tres consonantie perfecte dicuntur, scilicet unisonus, dyapente et dyapason cum suis reiterationibus.	Aussi l'on doit noter que de ces sept consonances, trois sont appelées des consonances parfaites, à savoir l'unisson, la quinte et l'octave avec leurs redoublements.
Relique imperfecte dicuntur; que sunt semidytonus, dytonus, semitonus cum dyapente et tonus cum dyapente cum eorum reiterationibus.	Les autres sont dites des [consonances] imparfaites , et ce sont la tierce mineure, la tierce majeure, la sixte mineure et la sixte majeure avec leurs redoublements .
[De discantus regulis...]	[Concernant les règles du déchant...]
Item notandum est quod discantus debet incipi et fini per unam perfectam consonantiam et non aliam. Et quum cantus descendit, discantus debet ascendere, ut hic :	On doit également noter que le déchant doit être commencé et achevé par une consonance parfaite et non par une autre. Et lorsque le chant descend, le déchant doit monter , comme ici :
 B-Gu 70 f.34rb ¹	 (?²)
Item notandum quod due perfecte consonantie similes non debent poni in discantu consequentes, sed bene possunt poni dyapente et dyapason, ut hic :	De même, il faut noter que deux consonances parfaites semblables consécutives ne doivent pas être placées dans le déchant ; mais la quinte puis l'octave peuvent tout à fait être utilisées comme ici :
 B-Gu 70 f.34rb	
Item notandum quod bene possunt poni due imperfecte consonantie similes consequentes vel plures, ut hic :	On notera pareillement que deux ou plusieurs consonances imparfaites semblables consécutives peuvent tout à fait être employées comme ici :

1 Il manque deux semi-brèves dans le discantus, vraisemblablement après entre la quatrième et la cinquième, il est possible d'insérer a – c.

2 N.D.É. : que le lecteur ou l'élève superpose les voix des exemples manuscrits sur cette *tabula compositoria*, en écrivant, en chantant, pour mieux les étudier.



 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34rb</p>	
<p>Item notandum est quod prohibitum est facere sextam sine dupla sequente, sive aliqua mediatione descendendo per unum gradum, ut hic :</p>	<p>De même on doit noter qu'il est défendu de faire la sixte sans l'octave en suivant, ou sans quelque médiation en descendant par un degré, comme ici :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34rb</p>	
<p>Sed si cantus ascendat vel descendat per quatuor gradus, tunc si descendat, sextam illum potest sequi [f.34va] tertia supra dyapason que decima dicitur, ut hic :</p>	<p>Mais si le chant monte ou descend par quatre degrés, lorsqu'il descend, la tierce-sur-octave, que l'on appelle <i>dixième</i>, peut suivre cette sixte, comme ici³ :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34va</p>	
<p>Si ascendat, sextam illum potest sequi tertia, si consonantia sequatur tertiam illamque tendit in altum in unum gradum, ut hic :</p>	<p>Si [le chant] monte, une tierce peut suivre cette sixte, si une consonance suit la tierce et si celle-ci se dirige vers le haut par un seul degré, comme ici :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34va</p>	
<p>Item prohibitum est descendere vel ascendere discantum cum tenore, nisi per consonantias imperfectas.</p>	<p>De même, il est interdit de descendre ou monter le déchant avec la teneur sinon par des consonances imparfaites⁴.</p>




3 On remarquera alors la présence du mouvement conjoint au déchant.

4 Règle restrictive (modernisme?) interdisant de fait les mouvements courants du déchant depuis l'Ars nova, comme octave □ quinte en montant ou descendant conjointement.

[2. QUOT SONT CONCORDATIONS ?]	[2. COMBIEN SONT LES COMBINAISSONS ?]
<p>Quot sunt concordationes que, pueris vocis non mutatis, supra voces hominum possunt cantari ? Undecim.</p> <p>Que sunt? Unisonus, tertia, quinta, sexta, octava, decima, duodecima, duplex sexta, duplex octava, duplex decima et duplex duodecima.</p> <p>Quarum concordationum tres sunt perfecte : scilicet unisonus, quinta et octava; et quatuor imperfecte: scilicet, due tertia et due sexta cum suis equipollentiis.</p> <p>Perfectarum equipollentie sunt duplex quinta que [duo]decima dicitur, vel cum duplici duodecima, vel cum duplici octava.</p> <p>Quibus perfectis speciebus debet inchoari et finiri contrapunctus, et etiam in medio contrapunctus possunt poni.</p> <p>Imperfectarum equipollentie sunt duplex tertia que decima dicitur, vel duplex decima, vel duplex sexta.</p> <p>Quibus concordationibus imperfectis non potest inchoari nec finiri contrapunctus ; sed solummodo in medio contrapunctus possunt poni.</p>	<p>Combien y a-t-il de combinaisons qui, par des enfants n'ayant pas mué de la voix, peuvent être chantées au-dessus des voix d'hommes ? Onze.</p> <p>Quelles sont-elles ? L'unisson, la tierce, la quinte, la sixte, l'octave, la dixième, la douzième, la treizième, la double-octave, la double-dixième, la double-douzième⁵.</p> <p>Trois de ces consonances sont parfaites, à savoir l'unisson, la quinte et l'octave ; aussi quatre sont imparfaites, à savoir les deux tierces et les deux sixtes et leurs équivalences.</p> <p>Les équivalences des [consonances] parfaites sont la double-quinte (que l'on nomme douzième), ou la douzième avec l'octave, ou l'octave avec l'octave.</p> <p>Aussi le contrepoint doit être entrepris et achevé par ces intervalles parfaits, et ils peuvent aussi être disposés au milieu du contrepoint.</p> <p>Les équivalences des imparfaites sont la double-tierce (que l'on nomme dixième) ou la double dixième, ou la double-sixte.</p> <p>Aussi le contrepoint ne peut être commencé ni achevé par ces consonances imparfaites ; mais elles peuvent être seulement disposées au milieu du contrepoint.</p>

⁵ Ce qui constitue un ambitus de deux octaves et une quinte existant dans la main musicale, par ex. entre \square -u t et dd-sol-la, ou depuis A-ré jusqu'à ee-la.

[3. QUOT SUNT DIVERSE PERFECTE CONCORDANTIONES ?]	[3. COMBIEN SONT LES DIFFÉRENTES COMBINAISONS PARFAITES ?]
<p>Quot sunt diverse perfecte concordationes sive species? Tres que sunt unisonus, quinta et octava cum suis equipollentiis.</p> <p>Que est equipollentia quinta? Duodecima vel duplex duodecima.</p> <p>Que est equipollentia octava? Duplex octava.</p> <p>Potest contrapunctus talibus perfectis concordantiis inchoari et finiri, sic et etiam possunt tales concordationes perfecte in medio contrapun [B-Gu 70 f.34vb] ctus ubique poni.</p>	<p>Combien y a-t-il de concordances différentes ou d'intervalles parfaits? Trois, qui sont l'unisson, la quinte et l'octave avec leurs équivalences.</p> <p>Quelle est l'équivalence de la quinte? La douzième ou la double quinte.</p> <p>Quelle est l'équivalence de l'octave? La double octave.</p> <p>Le contrepoint peut être commencé et achevé par de telles concordances parfaites, et aussi de telles combinaisons parfaites peuvent être ainsi disposées en tout lieu au milieu du contrepoint.</p>
<p>Quot sunt diverse imperfecte concordationes sive species? Quatuor que sunt due tertie, due sexte cum suis equipollentiis.</p> <p>Que est equipollentia tertie? Decima et duplex decima.</p> <p>Que est equipollentia sexte? Duplex sexta.</p> <p>Potest contrapunctus talibus imperfectis concordationibus non inchoari nec finiri, sed possunt tales concordationes imperfecte in medio contrapunctu ubique poni.</p>	<p>Combien sont les différentes combinaisons ou intervalles imparfaits? Quatre, qui sont les deux tierces, les deux sixtes et leurs équivalences.</p> <p>Quelle est l'équivalence de la tierce? La dixième et la double dixième.</p> <p>Quelle est l'équivalence de la sixte? La double sixte.</p> <p>Le contrepoint ne peut ni être commencé ni achevé par de telles combinaisons imparfaites, mais de tels accords imparfaits peuvent être disposés en tout lieu au milieu du contrepoint.</p>
[De plenitudine terciarum sextarumque...]	[De la complétude des tierces et des sixtes...]
<p>Tertia est plena de tonis quando, duobus plenis tonis in eius unisono descendit, exemplum ut : fa la, mi ut. Tertia non est plena de tonis, quando nisi tono et semitono in bono ejus unisono descendit, exemplum ut :</p>	<p>La tierce est <i>complète</i> en ce qui concerne ses tons lorsque par deux tons entiers elle arrive à son unisson ; exemple comme : fa-la, mi-ut. La tierce n'est pas <i>complète</i> quant à ses tons lorsque elle arrive à seulement à son bon unisson par un ton et un demi-ton ; exemple comme [ici] :</p>
 <p>B-Gu 70 f.34vb</p>	
<p>Et nota quod eodem modo dicendum est de decima. Decima est plena de tonis, quando duobus plenis tonis in bona ejus octava descendit, ut hic :</p>	<p>Notez également que l'on doit statuer de la même manière au sujet de la dixième. La dixième est <i>complète</i> en ce qui concerne ses tons lorsqu'elle descend à sa bonne octave par deux tons, comme ici :</p>
 <p>B-Gu 70 f.34vb</p>	
<p>Decima non est plena de tonis, quando nisi tono et semitono in bono ejus unisono descendit, exemplum</p>	<p>La dixième n'est pas <i>complète</i> quant à ses tons lorsqu'elle descend à sa bonne [octave] seulement par un ton et un demi-ton, par exemple</p>

ut hic :	comme ici :
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34vb</p>	
<p>Duplex decima est plena de tonis, quando duobus plenis tonis in bona ejus duplici octava descendit, exemplum ut hic:</p>	<p>La double-dixième est complète en ce qui concerne ses tons lorsqu'elle descend vers sa bonne double-octave par deux tons, comme ici :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34vb⁶</p>	
<p>Duplex decima non est plena de tonis, quando nisi tono et semitono in bona ejus duplici octava descendit, exemplum ut hic :</p>	<p>La double-dixième n'est pas complète quant à ses tons lorsqu'elle descend seulement par un ton et un demi-ton à sa bonne double-octave, par exemple comme ici :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34vb⁷</p>	
<p>Sexta est plena de tonis, quando pleno tono in bona ejus quinta descendit :</p>	<p>La sixte est complète en ce qui concerne ses tons lorsqu'elle descend vers sa bonne quinte par un ton, [comme ici] :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34vb</p>	
<p>Sexta non est plena de tonis, quando nisi semitono in bona ejus quinta descendit, ut :</p>	<p>La sixte n'est pas complète par rapport à ses tons lorsqu'elle descend seulement par un demi-ton à sa bonne quinte, comme :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34vb</p>	
<p>Duplex sexta est plena de tonis, quando pleno tono in duodecima ejus descendit, ut hic :</p>	<p>La double-sixte est complète en ce qui concerne ses tons lorsqu'elle descend vers sa bonne douzième par un ton, comme ici :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.34vb</p>	
<p>Duplex sexta non est plena de tono, quando nisi</p>	<p>La double-sixte n'est pas complète quant à ses tons lorsqu'elle des-</p>

6 La note grave du 2e exemple devrait être une tierce plus bas.

7 La note aiguë du 2e exemple devrait être une tierce plus haut.

<p>semitono in bona ejus duodecima descendit, exemplum ut hic : [B-Gu 70 f.35ra]</p>	<p>cend seulement par un demi-ton à sa bonne douzième, par exemple comme ici :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35ra</p>	
<p>[De emmendatione perfectarum specierum...]</p>	<p>[De la correction des intervalles parfaits...]</p>
<p>Item quodcumque habueris mi in quodam tenore contra quintam, octavam, duodecimam sive perfectarum specierum aliquam componere intendis, oportet te mi contra illud apponere, quia nullibi talibus perfectis concordationibus potest poni mi contra fa, cum insimul discordarentur ; sed si contra illud mi ponitur fa, confortetur hoc fa sive perficiatur <i>mi</i> duro, et sic insimul bene concordabunt. Exemplum de quintis (primo), de octavis, de duodecimis :</p>	<p>De même, à chaque fois que vous aurez un <i>mi</i> dans la teneur en face d'une quinte, d'une octave, d'une douzième ou de quelque intervalle parfait que vous comptez assembler, il faudra placer un <i>mi</i> contre celui-ci, parce que nulle part il n'est possible de placer mi contre fa dans de telles concordances parfaites puisqu'elles seront discordantes ensemble ; mais de plus, si contre ce <i>mi</i> on a placé un <i>fa</i>, que ce <i>fa</i> soit soulagé ou rendu parfait par un <i>b-car-ré</i> (<i>mi</i>), et ainsi ils s'accorderont bien ensemble. Exemple de la quinte (en premier), de l'octave et de la douzième :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35ra</p>	
<p>Item quodcumque habueris fa in quodam tenore contra quintam, octavam, duodecimam sive aliquam perfectarum specierum componere intendis, oportet etiam fa contra illud apponere, quia nullibi talibus concordationibus perfectis potest contra fa my poni, cum insimul discordarentur. Sed si contra illud fa ponatur mi, imperficiatur hoc fa sive annihilatur b molli, et sic insimul bene concordabuntur. Exemplum [de quintis, de octavis, de duodecimis] :</p>	<p>De même, à chaque fois que vous aurez un <i>fa</i> dans la teneur en face d'une quinte, d'une octave, d'une douzième ou de quelque intervalle parfait que vous comptez assembler, il faudra placer un <i>fa</i> contre celui-ci, parce que nulle part il n'est possible de placer contre fa un <i>mi</i> dans de telles concordances parfaites puisqu'elles seront discordantes ensemble ; mais encore, si contre ce <i>fa</i> un <i>my</i> est disposé, que l'on rende imparfait ce <i>mi</i>⁸ ou qu'on l'annule⁹ par un <i>b-mou</i>, et ainsi ils s'accorderont bien ensemble. Exemple [de la quinte, de l'octave et de la douzième] :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35ra</p>	

8 B-Gu 70 : fa.

9 *Annihilo, are* : réduire à néant !

Breviter dicendo in contrapunctu, supra perfectas species nullibi contra mi potest poni fa, nec e contra. In contrapunctu, supra perfectas species nullibi contra fa potest poni my.	En résumant, dans le contrepoint sur les intervalles parfaits, on ne peut placer nulle part mi contre fa, ni le contraire . Dans le contrepoint, on ne peut placer fa contre mi sur les intervalles parfaits.
--	--




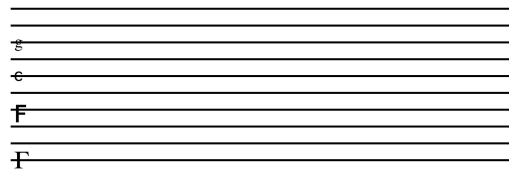



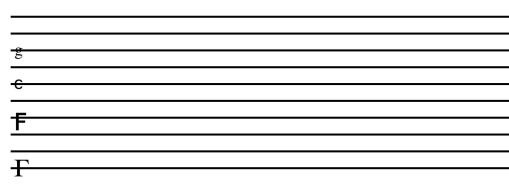


[De emendatione imperfectarum specierum]	[De la correction des intervalles imparfaits]
[De imperfecta tertia ascendendo...]	[De la tierce imparfaite en montant...]
<p>Quandocumque tertia imperfecta, id est non plena de tonis, immediate post se habet quintam sive etiam aliam quamcumque speciem perfectam, ascendendo solam notulam, illa tertia imperfecta debet imperfici mi duro. Exemplum :</p>	<p>Chaque fois que la tierce imparfaite, c'est-à-dire non complète dans ses tons¹⁰, occasionne immédiatement après elle une quinte, ou aussi n'importe quel autre intervalle parfait¹¹, en montant seulement d'une note, cette tierce imparfaite doit être rendue parfaite¹² par un b-dur (mi). Exemple :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35ra</p>	 <p>La tierce occasionne une quinte. [Tierce] occasionnant une octave après elle</p>
[De imperfecta decima ascendendo...]	[De la dixième imparfaite en montant...]
<p>Quandocumque [B-Gu 70 f.35rb] decima imperfecta, id est non plena de tonis, immediate habet post se duodecimam, sive etiam quamcumque aliam speciem perfectam, ascendendo solam notulam, illa decima imperfecta debet imperfici mi duro, ut hic :</p>	<p>Chaque fois qu'une dixième imparfaite, c'est-à-dire non complète dans ses tons, occasionne immédiatement après elle une douzième, ou aussi n'importe quel autre intervalle parfait, en montant d'une seule note, cette dixième imparfaite doit être rendue parfaite par un b-dur (mi), comme ici :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35rb¹³</p>	 <p>Dixième présentant une douzième après elle. Dixième présentant une double-octave après elle.</p>

10 Cf. plus haut la définition de tierce imparfaite (*non plena*) et parfaite ou complète (*tercia plena*).

11 Essentiellement l'octave par mouvement contraire ou l'unisson (très rare) par mouvement direct.

12 La négation « *imperfici* » du manuscrit est illogique et vraisemblablement une erreur que nous rectifions au vu des exemples et § suivants. Le lecteur remarquera que tous les exemples n'indiquent sciemment pas les signes b-carré évoqués dans la règle, que ce soit sur les tierces ou autres intervalles qui suivront, laissant au chanteur le soin de les ajouter. On remarquera aussi que le terme b-dur (ou b-carré) est utilisé sur D, G, F et on sur le seul B.

13 Le déchant du 4e exemple devrait être une tierce au-dessus.

<p>[De duplice imperfecta decima ascendendo...]</p>	<p>[De la double-dixième imparfaite en montant...]</p>
<p>Quandocumque duplex decima imperfecta de se, non plena de tono, immediate post se habet duplicem duodecimam, ascendendo solam notulam, illa duplex decima imperfecta debet perfi  duro :</p>	<p>Chaque fois qu'une double-dixième imparfaite (non comète de ses tons en elle-même) occasionne immédiatement après elle une double douzième en montant une seule note, cette double-dixième imparfaite doit être rendue parfaite par un b-dur  :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35rb</p>	 <p>Double-dixième présentant une double douzième après elle.</p>
<p>[De imperfecta sexta ascendendo...]</p>	<p>[De la sixte imparfaite en montant...]</p>
<p>Quandocumque aliqua sexta imperfecta, id est non plena de tonis, immediate habet post se aliquam octavam sive quancumque aliam perfectam speciem, ascendendo solam notulam, illa tunc duplex sexta imperfecta debet perfi  duro, ut hic :</p>	<p>Chaque fois qu'une sixte imparfaite, c'est-à-dire non entière en ce qui concerne ses tons, présente immédiatement après elle une octave, ou n'importe quel autre intervalle parfait, en montant d'une seule note, alors cette sixte imparfaite doit être rendue parfaite par un b-dur , comme ici :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35rb¹⁴</p>	 <p>Sixte présentant après elle une octave. Sixte présentant une douzième après elle.</p>
<p>[De duplice imperfecta sexta ascendendo...]</p>	<p>[De la double sixte imparfaite en montant...]</p>
<p>Quandocumque duplex sexta imperfecta, id est non plena de tonis, immediate post se habet duplicem octavam sive quamcumque aliam perfectam speciem, ascendendo solam notulam, illa duplex sexta imperfecta perficitur  duro, ut hic :</p>	<p>Chaque fois qu'une double-sixte imparfaite, c'est-à-dire non remplie par des tons, présente immédiatement après elle une double-octave, ou n'importe quel autre intervalle parfait, en montant d'une seule note, alors cette double-sixte imparfaite est rendue parfaite par b-dur , comme ici :</p>

14 Le déchant du 4e exemple devrait être une tierce au-dessus.

 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.35rb¹⁵</p>	 <p>Double-sixte présentant une double-octave après elle. Double-sixte présentant une double-douzième après elle.</p>
<p>[De emendatione perfectarum specierum]</p>	<p>[De la correction des intervalles parfaits]</p>
<p>[De perfecta tertia descendendo...]</p>	<p>[De la tierce parfaite en descendant...]</p>
<p>Quandocumque [B-Gu 70 f.35va] tertia perfecta, id est plena de tonis, immediate post se habet quintam sive aliam quamcumque perfectam speciem ascendendo solam notulam, illa tertia perfecta debet imperfici b molli. Exemplum :</p>	<p>Chaque fois qu'une tierce parfaite (c'est-à-dire complète par ses tons) présente immédiatement après elle une quinte, ou n'importe quel autre intervalle parfait, en descendant¹⁶ d'une seule note, alors cette tierce parfaite doit être rendue imparfaite par b-mou. Exemple :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.35va¹⁷</p>	 <p>Tierce ayant une quinte après elle¹⁸. Tierce ayant une octave après elle.</p>
<p>[De perfecta decima descendendo...]</p>	<p>[De la dixième parfaite en descendant...]</p>
<p>Quandocumque decima perfecta, id est plena de tonis, immediate habet post se duodecimam sive etiam aliam quamcumque speciem perfectam, descendendo solam notulam, illa decima perfecta debet imperfici b molli. Exemplum ut hic :</p>	<p>Chaque fois qu'une dixième parfaite, c'est-à-dire complète pour ce qui est de ses tons, présente immédiatement après elle une douzième, ou n'importe quel autre intervalle parfait, en descendant d'une seule note, alors cette dixième parfaite doit être rendue imparfaite par un b-mou. Exemple comme ici :</p>

15 Le déchant du 2e exemple devrait être une tierce au-dessus.

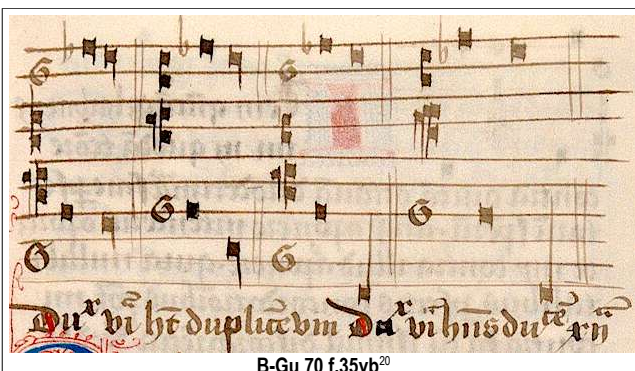
16 Le gérondif « ascendendo » du ms est visiblement une erreur. L'agencement des voix dans les exemples suggère que le copiste n'a pas compris la règle.

17 La première note du déchant du 3e exemple (voix grave) devrait être une seconde au-dessous (G-sol-re-ut).

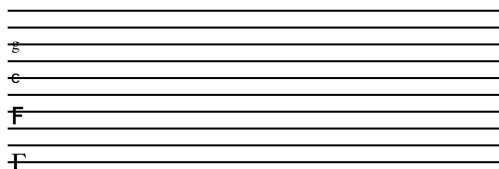
18 Le lecteur remarquera que deux des exemples sont fautifs (les 2e et 3e commencent par une seconde au lieu de la tierce minorisée).

 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.35va¹⁹</p>	 <p style="text-align: center;">Dixième présentant une douzième après elle. Dixième présentant une double-octave après elle.</p>
<p>[De duplici decima perfecta descendendo...]</p>	<p>[De la double dixième parfaite en descendant...]</p>
<p>Item eodem modo est perfecta duplex decima imperficienda, quando immediate post se habet duplicem duodecimam.</p>	<p>De même, la double dixième parfaite doit être rendue imparfaite de la même manière lorsque immédiatement après elle se présente une double douzième.</p>
<p>[De perfecta sexta descendendo...]</p>	<p>[De la sixte parfaite en descendant...]</p>
<p>Quandocumque sexta perfecta, id est plena de tonis immediate post se habet octavam sive aliam quamcumque speciem perfectam descendendo solam notulam, illa sexta perfecta debet imperfici b molli. Exemplum ut hic :</p>	<p>Chaque fois qu'une sixte parfaite (c'est-à-dire complète de par ses tons) présente immédiatement après elle une octave, ou quelconque autre intervalle parfait, en descendant d'une seule note, cette sixte parfaite doit être rendue imparfaite par b-mou. Exemple comme ici :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.35va</p>	 <p style="text-align: center;">Sixte présentant une octave après elle. Sixte présentant une douzième après elle.</p>
<p>[De duplici perfecta sexta descendendo...]</p>	<p>[De la double-sixte parfaite en descendant...]</p>
<p>Quandocumque duplex perfecta sexta, id est plena de tonis, immediate post se habet duplicem octavam sive etiam quamcumque aliam speciem descendendo solam notulam, illa duplex perfecta debet imperfici b molli. Exemplum, ut hic : [B-Gu 70 f.35vb]</p>	<p>Chaque fois qu'une double-sixte parfaite (c'est-à-dire complète de par ses tons) présente immédiatement après elle une double-octave (ou quelconque autre intervalle [parfait]) en descendant d'une seule note, cette double-sixte parfaite doit être rendue imparfaite par b-mou. Exemple comme ici :</p>

19 La première note du déchant du 3e exemple (voix grave) devrait être une tierce au-dessus (G-sol-re-ut).




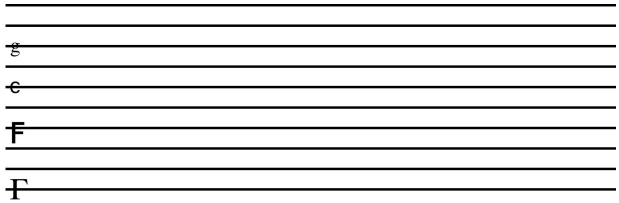

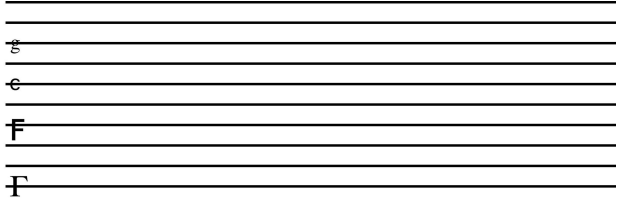

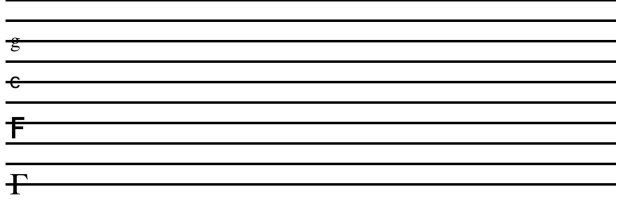
B-Gu 70 f.35vb²⁰



La double-sixte présente une double-octave.

Double-sixte présentant une double-douzième.

²⁰ La deuxième note de la teneur du 1er exemple (voix grave) devrait être une tierce au-dessous (A-ré).

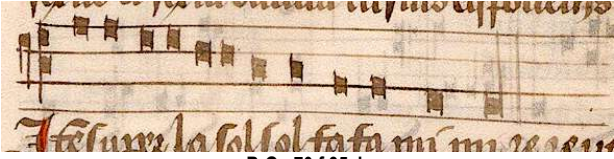
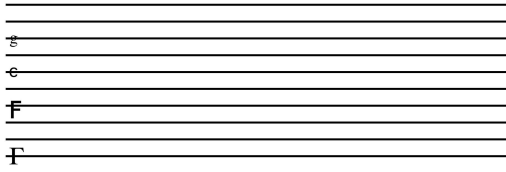
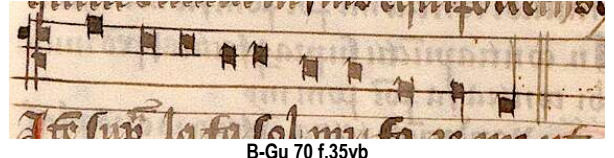
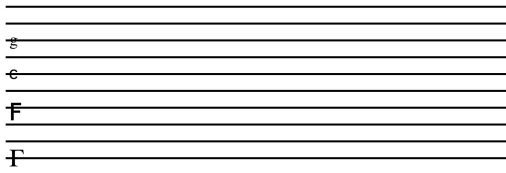

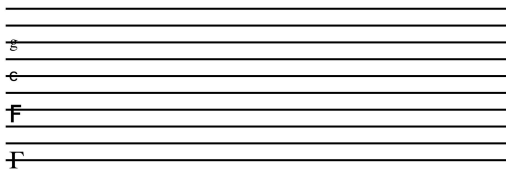
[Regule melodicarum emendationum...]	[Règles de corrections mélodiques...]
<p>Quamdocumque in simplici cantu est la sol la, hoc sol debet sustineri et cantari sicut fa mi fa, ut :</p>	<p>Chaque fois que dans un chant simple²¹ il y a la sol la, ce sol doit être soutenu²² et chanté comme fa mi fa, comme :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35vb</p>	 <p>(?²³)</p>
<p>Quandocumque habetur in simplici cantu sol fa sol, hoc fa sustineri debet et cantari sicut fa mi fa, ut :</p>	<p>Chaque fois que l'on a dans un chant simple sol fa sol, ce fa doit être soutenu et il doit être chanté comme fa mi fa, comme :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35vb</p>	
<p>Quandocumque habetur in simplici cantu re ut re, hoc ut sustineri debet et cantari sicut fa mi fa, ut :</p>	<p>Chaque fois que l'on a dans un chant simple ré ut ré, ce ut doit être soutenu et il doit être chanté comme fa mi fa, comme :</p>
 <p>B-Gu 70 f.35vb</p>	
<p>Et est notandum quod in contrapunctu nulle alie note sustinentur, nisi iste tres, videlicet : sol fa et ut.</p>	<p>Et l'on doit noter que dans le contrepoint, aucune autre note n'est soutenue à l'exception de ces trois, à savoir : sol, fa et ut.²⁴</p>

21 Chant simple : il s'agit d'une règle mélodique, ici sans rapport avec un intervalle contrapuntique déterminé.

22 C-à-d ici rehaussé d'un demi-ton. Le verbe *sustineo-ere* apparaît dans cette acception autrement nommée *musica ficta* dès 1337 dans le [Compendium de discantu mensurabili](#) de Petrus dictus palma ociosa puis chez Johannes de Muris (*Notitia, Ars contrapuncti*) dans les années suivantes et chez de nombreux autres théoriciens par la suite jusqu'à Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*) qui en dénonce les dissonances qui peuvent être engendrées par cette pratique (Livre II, ch.17). On remarque ici que l'auteur n'indique pas ce demi-ton par le signe b-carré dans le premier et le troisième exemple.

23 Ici encore, nous invitons le lecteur ou l'étudiant à écrire (en chantant) cet enchaînement, ici exemplifié dans l'hexacorde par nature, dans tous les hexacordes.

24 Ces trois voix qui peuvent être 'soutenues' (rehaussées d'un demi-ton) offrent ainsi l'élévation des c, d, f, g (correspondant aux 'modernes' do#, ré#, fa# et sol#). Seuls les e et a ne peuvent être soutenus.


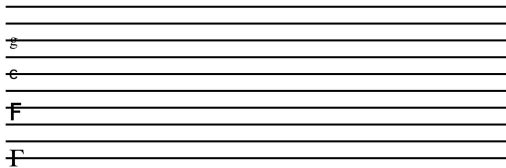
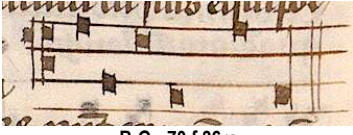
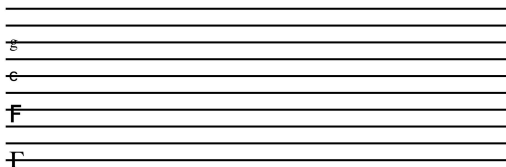
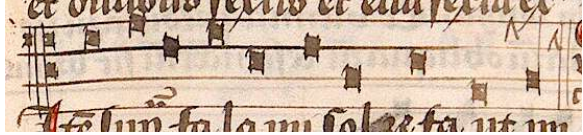
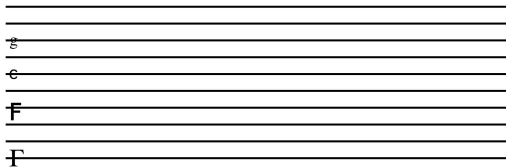
[De contrapuncti regulis...]	[Des règles du contrepoint...]
Item contrapunctus debet incipi et finiri concordationibus perfectis.	De même, le contrepoint doit être commencé et achevé par des concordances parfaites ²⁵ .
Item in contrapunctu non possunt poni post unisonum unisoni ; post quintam non potest poni quinta ; post octavam, octava; et sic de eorum equipollentiis.	Également dans le contrepoint, un unisson ne peut être placé après un unisson ; après une quinte une quinte ne peut être disposée ; après une octave, une octave ; et ainsi pour leurs équivalences.
Item supra notulas in eadem linea vel eodem spatio sese sequentes, sicut sunt la la, sol sol, fa fa, mi mi, re re, ut ut, possunt poni omnes concordantie, exceptis duabus tertiis et duabus sextis et sexta octava cum suis equipollentiis :	De même, au-dessus de notes se succédant sur la même lignes ou dans le même espace, comme le sont <i>la la, sol sol, fa fa, mi mi, ré ré, ut ut</i> , toutes les concordances peuvent être employées exceptées deux tierces et deux sixtes , et [l'enchaînement] sixte-octave ²⁶ , avec leurs équivalences :
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.35vb</p>	
Item super la sol, sol fa, fa mi, mi re, re ut, possunt poni omnes concordantie, exceptis quinta octava cum suis equipollentiis. Exemplum:	Également au-dessus de <i>la sol, sol fa, fa mi, mi ré, ré ut</i> , toutes les concordances peuvent être employées excepté [l'enchaînement] quinte-octave ²⁷ , avec leurs équivalences. Exemple :
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.35vb</p>	
Item super la fa, sol mi, fa re, mi ut, possunt poni omnes concordantie, exceptis duabus tertiis et duabus sextis cum suis equipollentiis. Exemplum ut hic :	Semblablement sur <i>la fa, sol mi, fa ré, mi ut</i> , toutes les concordances peuvent être employées, exceptées deux tierces et deux sixtes avec leurs équivalences. Exemple comme ici ²⁸ :
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.35vb</p>	

25 Qui sont listées plus haut : voir [supra](#).

26 Mais octave-sixte est possible (voir plus bas la dernière règle). Tierces et sixtes ne peuvent seulement qu'être utilisées conjointement et dans le mouvement sans répétition à l'unisson.

27 Enchaînement qui était très apprécié au XIVe siècle. Il sera ici remplacé par sixte-octave (cf. dernière règle).

28 L'exemple semble fautif (répétition *sol mi*). L'auteur indique plus qu'il n'est pas admis d'enchaîner plusieurs tierces ou sixtes disjointement.


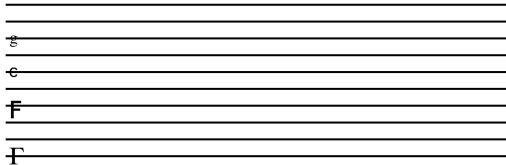

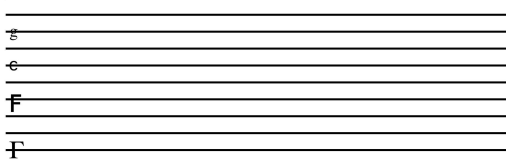

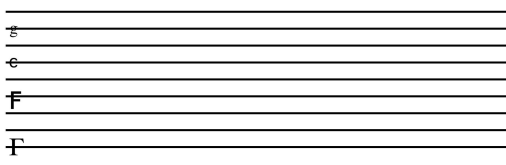
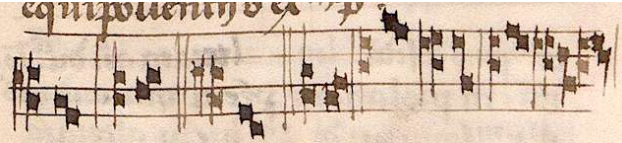
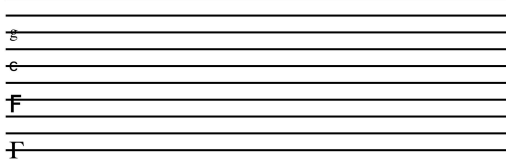
<p>Item super la mi, sol re, fa ut, possunt poni omnes [B-Gu 70 f.36ra] concordantie, exceptis duabus tertiis et duabus sextis, et etiam sexta octava cum suis equipollentiis. Exemplum ut :</p>	<p>De même sur <i>la mi, sol ré, fa ut</i>, toutes les concordances peuvent être utilisées, exceptées deux tierces et deux sixtes, et aussi sixte-octave, avec leurs équivalences²⁹. Exemple comme :</p>
 <p>B-Gu 70 f.36ra</p>	
<p>Item super la re, sol ut, et etiam super la ut, possunt poni omnes concordantie, exceptis sexta octava cum suis equipollentiis. Exemplum ut :</p>	<p>Également sur <i>la ré, sol ut</i>, et aussi sur <i>la ut</i>, il est possible d'employer toutes les concordances excepté sixte-octave³⁰, avec leurs équivalences. Exemple comme :</p>
 <p>B-Gu 70 f.36ra</p>	
<p>Item supra sol la, fa sol, mi fa, re mi, ut re, possunt poni omnes concordantie, exceptis duabus tertiis et duabus sextis et etiam sexta et octava cum sequente. Exemplum ut :</p>	<p>De même sur <i>sol la, fa sol, mi fa, ré mi, ut ré</i>, toutes les concordances peuvent être utilisées, exceptées deux tierces et deux sixtes, et aussi sixte-octave³¹ avec la suivante. Comme ici :</p>
 <p>B-Gu 70 f.36ra</p>	
<p>Item supra fa la, mi sol, re fa, ut mi, et etiam supra ut la possunt poni omnes concordantie, exceptis duabus tertiis et duabus sextis et etiam sexta octava cum suis equipollentiis. Exemplum :</p>	<p>Également sur <i>fa la, mi sol, ré fa, ut mi</i>, et aussi sur <i>ut la</i>, il est possible d'employer toutes les concordances, exceptées deux tierces et deux sixtes, et aussi sixte-octave avec leurs équivalences. Exemple³² :</p>

29 On remarquera que cette règle contredit l'exemple de minorisation de la sixte exemplifié plus haut, cf. [supra](#), ainsi la dernière règle de ce traité, qui indique sixte-octave par mouvement direct et conjoint sonne moins bien mais reste possible.

30 Vraisemblablement parce que cela entraîne une arrivée sur l'octave par mouvement direct et disjoint.

31 Qui entraîne aussi une arrivée sur l'octave par mouvement direct et disjoint.

32 Le deuxième exemple n'est pas commenté. On peut toutefois imaginer que le principe décrit s'applique de la même manière afin d'éviter le l'arrivée sur l'octave par mouvement disjoint et direct.

 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.36ra</p>	
<p>Item nullibi possunt poni due vel tres vel quatuor tertie, nec etiam due vel tres vel quatuor sexte, nisi solummodo super notulas descendentes vel ascendentes solam notulam vicissim. Exemplum :</p>	<p>De même, il n'est nulle part possible de placer deux, trois ou quatre tierces, ni aussi deux ou trois ou quatre sixte, excepté seulement sur des notes descendant ou montant successivement d'une seule note. Exemple³³ :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.36ra</p>	 <p style="text-align: center;">Teneur. Contrepoint. Teneur.</p>
<p>Et est notandum quod eodem modo dicendum est de earum equipollentiis. Exemplum ut :</p>	<p>Et on doit noter qu'il faut traiter de la même manière concernant leurs équivalences. Exemple comme :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.36ra</p>	
<p>Item nullibi potest poni sexta octava, nisi solummodo supra notulas descendentes per unum gradum, sicut super la sol, sol fa, fa mi, mi re, re ut, et etiam la mi, sol re, fa ut, quamvis non sit dulciter sonans. Et eodem modo dicendum est de earum equipollentiis. Exemplum pono :</p>	<p>Et encore, il n'est nulle part possible de placer sixte-octave, sinon seulement au-dessus de notes descendant par un seul degré, par exemple sur la sol, sol fa, fa mi, mi ré, ré ut, et aussi sur la mi, sol ré, fa ut, bien que ce ne soit pas doucement résonnant. Et il faut traiter de la même façon de leurs équivalences. Je mets un exemple³⁴ :</p>
 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.36ra</p>	

33 On notera de nouveau des exemples fautifs : le contrepoint du premier semble devoir être en clé de F pour fonctionner en tierces successives. Le contrepoint du second pourrait commencer par un c-sol-fa-ut pour éviter la quarte. Toutefois cette règle aurait gagné à être placée en amont puisqu'elle explique les règles précédentes.

34 Exemples de nouveau fautifs exceptés les deux premiers. La teneur ou voix grave du quatrième semble manquante. Elle pourrait être la mi en descendant (contre fa mi au dessus).