

Musiktheorie als literarischer Text

Die beiden Solitaire-Dialoge des Pontus de Tyard in ihrer Vermittlerfunktion zwischen Poetik und Musiktheorie

Die Bedeutung der humanistischen Dichtergruppe um Pierre de Ronsard — die sich zunächst Brigade nannte, später aber (1556) von ihm selbst den Namen Pléiade erhielt —, und ihrer die starre artifizielle Kunst der spätmittelalterlichen Rhétoriqueurs ablösenden Dichtung ist allgemein erforscht.¹ Zu Ronsards Weggefährten der ersten Stunde gehörte Pontus de Tyard (1521-1605), ein Philosoph und Dichter, von 1569 bis 1578 als Lektor für Astronomie, Geographie, Mathematik und Philosophie im Dienst König Heinrichs III., danach Bischof von Châlon. Tyard war — so scheint es — der Theoretiker und Philosoph der Gruppe; in seinen theoretischen Schriften, die 1587 — also noch zu seinen Lebzeiten — zu einer Gesamtausgabe, den *Discours philosophiques*², zusammengefaßt wurden, behandelt er praktisch das gesamte Wissen seiner Zeit. Frances Yates hat sie als «Miniatur-Renaissance-Enzyklopädie» bezeichnet.³

In seinen beiden Solitaire-Dialogen (erschienen 1552 und 1555) referiert Tyard die komplexen Gebiete des *furor poeticus* (*Solitaire premier*) und der antiken Musiktheorie (*Solitaire second*). Beide Dialoge vereinigen sich zu einer neoplatonisch orientierten theoretischen Grundlegung der Musik und der Frage nach ihrer Anwendung in der Dichtung. Dem *Solitaire second* kommt dabei die besondere Bedeutung zu, daß er bis zu diesem Zeitpunkt als einzige Schrift gelten kann, durch die die antike Musiktheorie überhaupt in Frankreich bekannt gemacht wurde. Die *furor*-Lehre übernimmt Tyard von den Kommentaren Marsilio Ficinos zu den platonischen Dialogen *Phaidros*, *Ion* und *Symposion*⁴; dabei entstammt die Definition fast wörtlich dem *Phaidros*⁵. Sie lautet bei Tyard:

Der *furor poeticus* geht von den Musen aus und ist eine Verzückerung der willigen und unbesiegbaren Seele; durch ihn wird sie erweckt und ergriffen und zu Gesängen und anderen Dichtungen verleitet, die der Erziehung der Menschen dienen.⁶

Von zentralem Interesse ist die Rolle, die der Musik zukommt; durch sie und die in ihr waltende universale proportionale Harmonie ist es möglich, die Seele zu erwecken und dem Göttlichen, von dem sie ursprünglich abstammt, wieder zuzuführen. Der Dichtkunst fällt dabei eine andere Rolle zu: Durch sie können die Taten der Alten gepriesen werden, die dadurch als Vorbild erhalten bleiben. Hieraus ergibt sich fast zwingend die Konsequenz: Indem sich der Dichter in den Zustand des *furor poeticus* versetzt, erhebt er seine Seele — und damit sich selbst — in die Sphäre des Göttlichen. Um dies jedoch zu erreichen, muß er seine Dichtung mit der Musik verbinden, die einzig die proportionale Harmonie als Abbild des Göttlichen enthält. Bei dieser zentralen Rolle der Musik wundert es nicht, daß sich bereits im *Solitaire premier* neben der *furor*-Lehre einige Aussagen zur Musik feststellen lassen, die auch über symbolisch-allegorische Umschreibungen hinausgehen:

- 1 Stellvertretend für den gewaltigen Bestand an Untersuchungen zu diesem Thema sei nur das Standardwerk genannt, Henri Chamards vierbändige *Histoire de la Pléiade*, Paris 1939/40.
- 2 Weitere theoretische Schriften Tyards und die in ihnen behandelten Themenbereiche (alle Erstausgaben erschienen in den 1550er Jahren): *Premier curieux* (Philosophie), *Second curieux* (Religion und Theologie) — beide zusammen auch unter dem Titel *L'univers. Discours du temps, de l'an et de ses parties* (philosophische und mythologische Betrachtung der Ewigkeit), *Mantice* (Zusammenstellung von Meinungen für und gegen Astrologie).
- 3 Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century (Studies of the Warburg Institute 15)*, London 1947, S. 94.
- 4 Yates, *Academies*, S. 81/82; Henri Franchet, *Le poète et son œuvre d'après Ronsard*, Paris 1923 (Reprint: Genf 1969), S. 12, 15, 16; Robert Valentine Merrill u. Robert J. Clements, *Platonism in French Renaissance Poetry*, New York 1957, S. 121-123; Gilbert Gadoffre, «Ronsard et la pensée Ficinienne», in: *Archives de Philosophie* 26 (1963) S. 47. Zur Rolle Ficinos allgemein siehe: Sabine Ehrmann, «Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600», in: *AfMw* 48 (1991) S. 234-249.
- 5 Wilhelm Seidel, «Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert», in: Wilhelm Seidel und Barry Cooper, *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich, England (Geschichte der Musiktheorie 9)*, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1986 S. 26.
- 6 «La fureur Poétique procede des Muses (dy-je) et est un ravissement de l'Ame, qui est docile et invincible: au moyen duquel elle est esveillée, esmue, et incitée par chants, et autres Poésies, à l'instruction des hommes.» Pontus de Tyard, *Solitaire Premier ou Discours des Muses et de la fureur poetique*, Lyon 1552. Herangezogen wurde die kritische Ausgabe von Silvio F. Baridon (Genf/Lille 1950), die auf der Ausgabe letzter Hand (Paris 1587) beruht. Die Erstausgabe war noch anonym erschienen. Im *Phaidros* heißt es: «Eine dritte Form der Besessenheit und des Wahnsinns ist die von den Musen kommt: wenn sie eine zarte und verschlossene Seele ergreift, weckt sie diese auf und versetzt sie in schwärmerische Erregung, und indem sie in Liedern und den anderen Arten der Dichtkunst tausend Taten der Alten verherrlicht, bildet sie die nachwachsenden Geschlechter.» Zit. nach: *Platons Dialog Phaidros*, übersetzt, erläutert und mit ausführlichem Register versehen von Constantin Ritter, Leipzig 1922, S. 56. (Reprint als *Sämtliche Dialoge*, Bd. 2, Hamburg 1988).

So beschreibt der Einsiedler (*Solitaire*) gleich zu Beginn die erste Begegnung mit seiner Gesprächspartnerin — und der Geliebten in seinem lyrischen Werk, den *Erreurs amoueuxes*⁷ — Pasithée⁸, wie sie die Laute spielt und dazu eine französische Ode anstimmt⁹, durch deren himmlische Harmonie er sich entzückt fühlt.¹⁰ Tyard zeichnet damit bereits am Anfang der Schrift das Bild der Vereinigung von Dichtung und Musik exakt im Sinne der Vorstellungen der Pléiade.¹¹ Später benutzt er dann Pasithées Laute, um ihr einige Einzelheiten des antiken Tonsystems zu erläutern.¹² Der Einsiedler möchte die weitere Behandlung dieser Materie allerdings auf einen späteren, geeigneteren Zeitpunkt verschieben, und so endet schließlich der *Solitaire premier* auch, wie er begann, nämlich mit einer Ode, die diesmal der *Solitaire* zu seiner eigenen Lautenbegleitung singt, und deren Wirkungen sich beide nicht entziehen können.¹³

Im *Solitaire second, ou Prose de la musique* (1555)¹⁴ wird das im *Solitaire premier* für den nächsten Tag angekündigte zweite Treffen des Einsiedlers mit Pasithée wiedergegeben. Die Hauptquelle für diese Schrift ist Franchino Gaffurio. Tyard, der seine Ansichten wieder durch die Figur des *Solitaire* äußert, beginnt bei den grundlegenden Begriffen des Tons, seiner Erzeugung und Notationsweise und gelangt über die Erläuterung der Intervalle zu den drei antiken Genera diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Das zur Darstellung der Unterschiede zwischen den Tongeschlechtern notwendige Tetrachord führt ihn schließlich zur vollständigen Entfaltung des antiken Tonsystems. Nach dem diatonischen berechnet Tyard noch die Saitenlängen für das chromatische und das enharmonische Genus. Doch wie er schon bei deren erster Erwähnung schrieb, diese Genera seien wohl nur etwas für Gelehrte¹⁵, so sieht er auch jetzt keine realistische Möglichkeit zu deren Wiederbelebung, da die Fähigkeiten von Theoretikern wie praktischen Musikern kaum Berührungspunkte hätten. Viele Theoretiker könnten keinen Ton sauber anstimmen; und wenn ein Musiker über die Begabung verfügte, die Feinheiten der Intervallstruktur wiederzugeben, wie sie beim chromatischen und besonders beim enharmonischen Genus vorkommen, dann fehlte ihm das nötige Wissen, um davon Gebrauch zu machen.¹⁶ Wenn Tyard das Tonsystem trotzdem in dieser Detailfülle erläutert, so geschieht dies wohl nur aus Gründen einer enzyklopädischen Vollständigkeit, wobei er allerdings auch hier eine Auswahl trifft.¹⁷

In diesem Zusammenhang ist auch ein Notationssystem von Bedeutung, das Tyard einer nicht weiter bezeichneten alten Handschrift entnommen hat (er selbst spricht von einem «viele livre escrit en main»). Die Herkunft dieser Tonsymbole ist recht komplex und soll hier nur kurz angesprochen werden: Die Symbole selbst sind boethianisch; bei der erwähnten Schrift scheint es sich nach Ansicht von Alberto Gallo um einen griechischen Codex des Alypius zu handeln.¹⁸ Folgt man dem Hinweis Cathy M. Yandells¹⁹, die boethianischen Zeichen würden sich von Ausgabe zu Ausgabe ändern und kämen der Version am nächsten, die der dänische Polyhistor Marcus Meibom in seiner kommentierten Anthologie *Antiquae musicae auctores septem*²⁰ liefert,

7 Lyon 1549-1554.

8 Die genaue Rolle der Pasithée im gesamten Gefüge der Schrift kann hier nicht dargestellt werden. Vgl. hierzu auch Yates, *Academies*, S. 79.

9 In den ersten beiden Auflagen war es bezeichnenderweise noch eine «Ode Italienne» gewesen. *Solitaire premier*, S. 5 (Fußnote 14).

10 «Où je la trouvay assise, et tenant un Leut en ses mains, accordant au son des cordes, que divinement elle touchoit, sa voix douce et facile: avec laquelle tant gracieusement elle mesuroit une Ode Française, que desja je me sentois ravy comme d'une celeste harmonie [...]». *Solitaire premier*, S. 5.

11 Yates, *Academies*, S. 79.

12 Tyard orientiert sich dabei offensichtlich an Pietro Abanos *Expositio problematum Aristotelis cum textu latine*, Mantua 1475, Venedig 1482 und öfter (zit. nach F. Alberto Gallo, «Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance», in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre (Geschichte der Musiktheorie 7)*, Darmstadt 1989, S. 29). Abano hatte diesen Kommentar um 1310 nach einem Studienaufenthalt an der Pariser Universität und vor Aufnahme seiner Lehrtätigkeit an der Universität Padua angefertigt (Gallo, «Theoretikerquellen», S. 12). Er wurde 1475 erstmals gedruckt und hatte durch Folgeauflagen eine bemerkenswerte Verbreitung. D'Abano ist der erste Kommentator griechischer Philosophie, der sich auch mit der Musik befaßt. Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven/London 1985, S. 51, 63/64. Dort auch Einzelheiten zur Konstruktion.

13 Vgl. auch Yates, *Academies*, S. 85: «The *Solitaire premier* thus culminates, as it has begun, with a miniature academic concert. And here we have an academic concert placed in its philosophical setting, where it becomes a symbol of furor poëticus, the first of the four degrees by which the soul returns to the One.» Vgl. auch: Isidore Silver, «The Marriage of Poetry and Music in France: Ronsard's Predecessors and Contemporaries», in: *Poetry and Poetics from Ancient Greece to the Renaissance. Studies in Honor of James Hutton*, hrsg. v. G. M. Kirkwood, Ithaca/London 1975, S. 178.

14 Zitiert wird nach der von Cathy M. Yandell herausgegebenen kritischen Ausgabe (Genf 1980), die sich auf den Druck Paris 1587 (innerhalb der *Discours philosophiques*) bezieht. Der Untertitel lautet hier *discours de la musique*.

15 *Solitaire second*, S. 89.

16 «Je croy, en bonne foy, qu'un grand nombre de ceux qui ont escrit la Musique ne sceurent onques entonner un vray ton. Comme aussi la plus grande parti de ceux qui chantent, voire qui composent (ainsi nomment-ils pratiquer les accors) ne sceurent onques en quelles proportions se rapportent les uns aux autres tons.» *Solitaire second*, S. 171.

17 Seidel, «Musiktheorie», S. 37.

18 Gallo, «Theoretikerquellen», S. 25.

19 Kritische Ausgabe des *Solitaire second*, S. 96/97.

20 Amsterdam 1652.

dann zeigt sich zweierlei: 1. Meibom wußte vom Beispiel Tyards, das er bereits in der Einleitung («Lectori Benevol») erwähnt und sogar abdruckt — nicht ohne zu erwähnen, daß Tyard dabei viele Fehler unterlaufen seien («multos errores committit»). 2. Meibom druckt die *Introductio musica* des Alypius ab und stellt ihr — wohl aus Gründen der Vollständigkeit — das dritte Kapitel aus dem IV. Buch der *Musica* des Boethius voran, in dem diese Notenzeichen behandelt werden («Musicarum per Graecas ac Latinas literas notarum nuncupatio»).

Die Symbole bezeichnen bestimmte Positionen im Tonsystem, beziehen sich also auf (relative) Tonhöhen, nicht aber auf die Dauern. Tyard verwendet sie in einer Beispielvertonung einer einfachen Odenstrophe (auch dieses Beispiel wird von Meibom abgedruckt). Auf den Einwand Pasithées, daß die Notation keinen Aufschluß auf die Länge der Notenwerte zuließe, gibt der Einsiedler zu bedenken (und eben dieser Einsicht scheint das Beispiel gedient zu haben), daß die französische Sprache der griechischen und lateinischen unterlegen sei, in denen derartige Fragestellungen wegen ihrer Vollkommenheit gar nicht auftauchen könnten.²¹ Daß die moderne Notation Längenwerte zusätzlich berücksichtigt, erscheint Tyard nicht als Fortschritt, sondern vielmehr als Indiz für die Unvollkommenheit der eigenen Sprache. Denn eine Kultur, in der die Vereinigung von Dichtung und Musik bereits vollzogen ist, benötige keine Angaben über die Länge einer Note, sondern nur über deren Höhe bzw. Position im Tonsystem. — Diese Unvollkommenheit der Landessprache gehört zu den meistdiskutierten Komplexen der frühen Pléiade.

An dieser Stelle erfährt der Traktat einen gleichzeitig (dramaturgisch) sinnfälligen Einschnitt, denn erstmalig tritt nun eine dritte Gestalt in den fiktiven Dialog ein: es ist der «Curieux» (Neugierige).²² Das Gespräch wird mit der Erörterung der sieben antiken Modi fortgesetzt, in denen, so fügt Tyard hinzu, wegen ihrer unterschiedlichen Anlage die ganze Mannigfaltigkeit des Gesangs enthalten ist; und diese Anlage («disposition») ist es auch, die durch geheimnisvolle Kraft die verschiedensten Leidenschaften zu erwecken vermag.²³ Die Wirkungen der antiken Musik, die sich durch die Kraft der Modi erst eigentlich entfalten, erfahren in diesem Zusammenhang eine ausführliche Beschreibung. Die Erzählungen stammen ebenfalls von Boethius und Gaffurio.²⁴ Tyard erhöht ihre Glaubwürdigkeit durch die Schilderung der Wirkungen, die das Lautenspiel des Francesco da Milano ausgeübt hat. Indem er so ein Beispiel aus der gegenwärtigen musikalischen Kultur liefert, geht er weit über die bloße Kolportage tradierter Begebenheiten hinaus. Weil er behaupten kann, er selbst habe die Macht gespürt, die die Musik auszuüben in der Lage ist,²⁵ kann er damit auch die unbehinderte Gültigkeit aller Qualitäten der antiken Musik postulieren. Daß es sich bei dem geschilderten Beispiel um Instrumentalmusik handelt, die Wirkungen der Musik also offenbar auch ohne eine Verbindung mit dem Text möglich sind, ist für Tyard, wie es scheint, unerheblich, wengleich ein solcher Einwand durchaus dazu angetan wäre, die niemals in Frage gestellte Vorherrschaft der Dichtung in Zweifel zu ziehen. Immerhin läßt Tyard Pasithée dem Curieux unmittelbar darauf die Begebenheit des Vortags erzählen, als die beschriebenen Wirkungen von der Ode ausgegangen waren, die der Einsiedler gesungen hatte, und bringt dadurch ein gewisses Korrektiv an.

Auf die Frage des Curieux, ob der Einsiedler dem einstimmigen oder dem mehrstimmigen Gesang den Vortag gebe, antwortet der Solitaire entschieden zugunsten der Einstimmigkeit — und damit zugunsten der Dichtung, da nur hier die Vereinigung von Dichtung und Musik sinnfällig werden kann. Nur durch die Vermählung von Dichtung und Musik hätten die antiken Dichter die beschriebenen Effekte hervorrufen können. Tyard hält es nicht gänzlich für ausgeschlossen, daß sich auch die mehrstimmige Musik dem Wort anpassen kann; das Problem liegt vielmehr darin, daß sich einerseits die französische Sprache nicht eindeutig in kurze und lange Silben einteilen läßt, und daß andererseits von einer Vereinigung der Künste selbst nicht gesprochen werden kann: Die Musiker haben kaum Achtung vor und Kenntnis von der Dichtung, und die Dichter schätzen die Musik gering oder kennen sie gar nicht.²⁶

Im *Solitaire second* behandelt Tyard mit den Berechnungen der Intervalle, der Konstruktion des Systems teleion und der Darstellung der Modi den Bereich der musica instrumentalis; die Wirkungen der Musik sind der musica humana zuzurechnen und die kosmischen Dimensionen der musica mundana. Doch Tyard fügt diesen klassischen Bereichen einen weiteren hinzu: Es ist das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik, und hierin

21 «Icy [...] est notre langue moins parfaite que la Grecque ou la Latine, ausquelles ce scrupule seroit osté par la longueur et briefvété des syllabes observées des Orateurs et Poètes.» *Solitaire second*, S. 98.

22 Es ist kennzeichnend für den neoplatonischen Charakter der Tyardschen Schriften, daß — nicht nur in diesen beiden Dialogen — der Solitaire und Pasithée den festen Personenbestand bilden, während weitere Gesprächspartner wechselnd auftreten und dabei neue Aspekte repräsentieren, mit denen sie die Erörterungen beleben.

23 «Cestes sont les sept Modes qui comprennent toutes les varietez de chanter, à cause de leur contraire disposition, qui par une secrette energie, esmeut contraires passions.» Tyard, *Solitaire second*, S. 183.

24 Yandell (im kritischen Apparat zum *Solitaire second*), S. 190.

25 «Telle puissance [...] est tres certaine, et pourrois moy-mesme porter tesmoignage de pareil accident.» *Solitaire second*, S. 193; vgl. auch Seidel, «Musiktheorie», S. 29.

26 «Non toutefois que je croye estre impossible d'accomoder proprement la Musique figurée aux paroles, ny que je desespere de ce temps, mais la difficulté de nostre langage non encores mesuré en certaines longueurs ou briefvetez de syllabes, et le peu d'égard que je voy y estre pris par les Musiciens, qui tous, ou la plus part, sont sans lettres et cognoissance de Poésie; comme aussi le plus grand nombre des Poètes mesprise et, si j'ose dire, ne cognoit la Musique, me fait craindre que tard, ou rarement, nous en puissions voir de bons et naturels exemples.» *Solitaire second*, S. 215; vgl. auch Silver, «Marriage», S. 179.

scheint das eigentliche Ziel dieser Schrift zu liegen. Der *Solitaire second* ist kein Lehrbuch der antiken Musiktheorie. Er ist eine brauchbare Kompilation der Quellen, über die Tyard verfügte²⁷, wengleich sich an einzelnen Details — wie etwa dem Notationsbeispiel — zeigt, daß er sich in der Bedeutung einzelner Momente für die Tradierung der antiken Theorie nicht immer sicher war.

Bedeutsam ist der *Solitaire second* aber auch durch die Position, die er in der Geschichte der französischen Musiktheorie einnimmt. Die einzigen vor ihm entstandenen vergleichbaren Traktate Guillaume Guersons *Utilissime musicales regule* (1495), Jacobus Faber Stapulensis' *Musica libris demonstrata quattuor* (1496) und Nicolaus Wollicks *Enchiridion musices* (1509) — sind universitäre Lehrschriften. Bei den ab der Jahrhundertmitte nachweisbaren Traktaten handelt es sich um praxisorientierte Abhandlungen geringen Umfangs, die bald zur Landessprache übergehen, oftmals musikalisches Wissen bereits voraussetzen und ihre Leserschaft bisweilen ganz explizit weiterverweisen. So ist eine späte Auflage von Michel de Menehous *Nouvelle instruction familière* (1582, die Schrift erschien zuerst 1558) nurmehr 14 Seiten lang und fordert ihren Leser am Schluß auf, er möchte doch einen anderen Traktat lesen, der ihm von größerem Nutzen sei.²⁸

Die Darstellung Tyards ist in diesem Umfeld in der vorliegenden Form tatsächlich einmalig. Damit soll ihr Originalitätswert nicht überbewertet werden, da das meiste eben von Franchino Gaffurio stammt. Wichtiger für die Interpretation ist allerdings der Umstand, daß Tyard Mitglied der Pléiade war, und in dieser Hinsicht eröffnen sich weiterreichende Perspektiven: Das abstrakte Ziel der Vereinigung von Dichtung und Musik muß konkret durch eine Sensibilisierung der Vertreter beider Künste auf dem jeweils anderen Gebiet erfolgen: Der Dichter muß, will er den *furor poeticus* erlangen, um die Gesetze der Musik wissen. Dies ist für Tyard von essentieller Bedeutung. Daß auch der Musiker für die Dichtung zumindest empfänglich sein sollte, wird ebenfalls gewünscht, ist aber nicht Ziel der *Solitaire*-Dialoge.

Der in ihnen vermittelte Stoff ist auch hinsichtlich einer Institution bedeutsam, in der die abstrakten Ziele der Pléiade Wirklichkeit wurden: In der 1570 von dem Dichter Jean-Antoine de Baïf und dem Musiker Joachim Thibault de Courville gegründeten *Academie de poésie et de musique*, die überdies durch königliches Patent Karls IX. offiziell anerkannt wurde, wird die von den beiden Gründern entwickelte sog. *musique mesurée à l'antique* gepflegt, ein chorisch-homophoner und homorhythmischer, offenbar instrumentalbegleiteter Gesang, der den Zielen Tyards wie auch der Pléiade fast genau zu entsprechen scheint.²⁹ Tyard war aller Wahrscheinlichkeit nach Mitglied der Akademie; bezeugt ist, daß er der nach dem Tod Karls IX. (1574) von Heinrich III. initiierten *Académie du Palais* angehörte.³⁰

Aus der anfänglich simplen Kompilation überlieferter Quellen zur Theorie des *furor poeticus* und dem antiken Tonsystem sowie den in ihm sich eröffnenden Möglichkeiten entsteht bei Tyard eine neoplatonisch orientierte, praktische Anleitung zur Erlangung des *furor* durch die Vereinigung der Dichtung mit der Musik. Diese wird dann in der Akademie Baïfs verwirklicht — zu einem Zeitpunkt übrigens, zu dem die Pléiade von diesem Ziel bereits wieder abgertückt war — und prägt den Stil der *musique mesurée à l'antique*. Daß diese wiederum mit der gängigen Gattung der sogenannten (Pariser Chanson) satztechnische Gemeinsamkeiten aufweist, läßt Grundlinien erkennen, die einer Beschreibung genuin französischer Renaissancetendenzen dienen können.

(Universität zu Köln)

27 Vgl. Kathleen M. Hall, *Pontus de Tyard and his Discours philosophiques*, Kapitel III: «Sources», Oxford 1963S, S. 60-104.

28 Vgl. auch Seidel, «Musiktheorie», S. 22/23.

29 In der Akademie wurde statuarisch eine strikte Geheimhaltung verordnet, so daß die dort gepflegte Musik nicht mehr erhalten ist. Die Prinzipien der *musique mesurée* sind aber auch außerhalb ihrer Mauern in anderen Werken zu verfolgen, so etwa in der Chansonsammlung *Le printemps* (1603) von Claude Le Jeune.

30 Yates, *Academies*, S. 31-32.