

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
DENKSCHRIFTEN, 355. BAND

08657

p 120 - 122 + 144

JUBAL. / TUBAL

Au -

KAROLINE CZERWENKA-PAPADOPOULOS

g_n: TYPOLOGIE DES MUSIKERPORTRÄTS
IN MALEREI UND GRAPHIK

Das Bildnis des Musikers
ab der Renaissance bis zum Klassizismus

TEXTBAND

Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften



Wien 2007

OAW

Notenbücher und eine auf den Boden gelegte Lyra runden die symbolbeladene „Apotheose“ ab, während der Bekrönte selbst einen Fruchtkranz in Händen hält.

Das hohe Prestige eines Sopransängers der barocken Oper dokumentiert aufs Eindringlichste ein weiteres Porträt Broschis (Abb. 093; BrosCar 07)⁴⁹⁸, das CORRADO GIAQUINTO (1703–1775) bald nach seiner Berufung als Hofmaler an den spanischen Hof (1753) und während Broschis Aufenthalt dortselbst (ab 1757) ausführte. Wie in Broschis Testament beschrieben, „trägt der aufrecht Stehende den Mantel des königlichen Militärordens der Calatrava, die eine Hand ruht am Cembalo, während ein Prospekt mit einem Medaillon mit den Porträts des Königs und der Königin von Spanien, Ferdinand der Sechste und Maria Barbara, als Büsten sowie auch der Maler selbst dargestellt sind, gemeinsam mit Putten: die Personen sind nach der Natur gemalt ...“. Ein Notenblatt mit einer Komposition Broschi-Farinellis weist ihn auch als Komponist aus, während die Juwelen auf seinen beträchtlichen Wohlstand hinweisen.

Durch einen Lorbeerkranz auf dem Haupte stellte der Maler JEAN-BAPTISTE GREUZE den überragenden Komponisten Jean-Philippe Rameau (um 1760) als Heroen dar, der gerade seine Inspiration zu Papier bringt (Abb. 357; RameJea 03; J. Chauvet griff 1879 t.p. diese Komposition in einer Heliogravüre auf). Diese schlichtere, wenig pompöse Verherrlichung knüpft m. E. an solche der Renaissance an, wie wir sie z. B. aus einer um 1500 zu datierenden Darstellung des Horaz von Luca Signorelli auf einem Wandgemälde im Dom von Orvieto kennen⁴⁹⁹.

Als „Laureata“ tritt uns auch die mehrmals von der Malerin ROSALBA CARRIERA porträtierte berühmte Mezzosopranistin Faustina Hasse-Bordoni auf einem Pastellbild von 1724/1725 (HassFau 01) entgegen. Ihr Haupt ist außerdem noch mit Perlen geschmückt. Zu dieser Zeit hatte Faustina Hasse-Bordoni, die schon mit 16 Jahren debütierte, bereits den Status eines „Stars“ erreicht, (1723 wurde sie in Florenz durch Gedenkmedaillen geehrt) und ist dementsprechend selbstbewußt auf dem Bildnis festgehalten.

Durch die Präsenz der Personifikation der Musik, von Amoretten und Putten auf Wolken begleitet, erhält eine Darstellung mit dem Kopfbild von Carl Philipp Emanuel Bach (BachCarP 08) allegorischen Charakter. Der Werktitel („... Geistliche Gesänge ...“ etc. von 1780) enthält überdies eine Vedute der Stadt Hamburg – womit eine „reale“ Dimension ins Bild kommt, die gleichfalls im 18. Jh. beliebt ist.

E. DAS IDENTIFIKATIONSPORTRÄT (TRAVESTIE)

(z. B. als Apollo, Orpheus, David, Jubal, Pythagoras usw.)

„Das Sakrale Identifikationsporträt, also die Kombination von realistischer Wiedergabe der äußeren Erscheinung eines Menschen in einer sakralen Sphäre bzw. in der Rolle einer Figur der Bibel oder Kirchengeschichte, verbreitete sich als Sonderform des Bildnisses nach Vorstufen im 13. Jh. seit der zweiten Hälfte des 14. Jh.s vom Hofe Karls IV. ausgehend über ganz Europa“.⁵⁰⁰ Daneben gibt es Beispiele der Tugendanalogie und der Identifikation mit einem „Helden“ der Vergangenheit, einer Person der antiken Götterwelt oder aber mit einer Berühmtheit auf einem speziellen Gebiet. „Aus den zeitgenössischen Quellen wissen wir, daß die Identifikationsporträts ebenso als Verpflichtung zur Nachahmung der historischen oder legendären Vorbilder verstanden wurden wie als panegyrische Verherrlichungen ...“ usw.⁵⁰¹. Tilman Seebass hat nachgewiesen⁵⁰², daß im Mittelalter anstelle von zeitgenössischen Musikern, „Patrone der Musik“, wie David, Pythagoras oder auch Frau Musica, als Personifikationen von Ideen zur Darstellung gelangten. Innerhalb des hier behandelten Zeitraums wurden sowohl antike Götter, Helden aus der Mythologie und Vorbilder aus der Musikgeschichte als auch christliche „Patrone der Musik“ als Identifikations-Typen für Musiker herangezogen.

Bereits hingewiesen wurde auf das in Griechisch mit „Tymotheos“ bezeichnete Musikerbildnis (BincGil 01) JAN VAN EYCKS von 1432, ein Porträt mit den Zügen des Musikers Gilles Binchois, der in humanisti-

⁴⁹⁸ s. Ausst.-Kat. „Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini“, op. cit., fig. 3. Das Gemälde ist in dem Testament Broschis (c. 36) beschrieben.

⁴⁹⁹ vgl. u. a. eine Abb. in MGG Bd. 6/1957 (Stichwort Horaz) Sp. 709f.

⁵⁰⁰ Zitat F. B. Polleross, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Worms 1988, S. 363.

⁵⁰¹ ebendort, S. 363.

⁵⁰² s. Lady Music and her Protegees, etc., op. cit., S. 23ff.

scher Metonymie mit **Timotheos von Milet** gleichgesetzt ist, dem berühmten Fachgenossen der Antike, der zur Zeit Platos die griechische Musik revolutionierte⁵⁰³.

In dem Titel des mit „Opitianischer Orpheus“ bezeichneten Werks des Johann Erasmus Kindermann von 1642 (KindJohE 02) trägt die **Orpheus** genannte Figur mit der Leier die Gesichtszüge des Autors Kindermann, wie wir anhand eines Vergleichs mit einem Porträtstich desselben (KindJohE 01) nachweisen können.

König David als „Urvater der Musiker“ ist prädestiniert, als leuchtendes Vorbild und somit als verherrlichende Identifikationsfigur für einen Musiker herangezogen zu werden. Wurde doch der Schäfer, Prophet und spätere König David, dessen Leben im Alten Testament ausführlich beschrieben ist, wegen seiner Fertigkeit im Harfenspiel am Hofe König Sauls angestellt, um für ihn zu spielen, wann immer „der böse Geist von ihm Besitz ergreift“⁵⁰⁴. Im Mittelalter als seherischer Sänger und Verfasser des Buches der Psalmen verehrt, sah man in ihm auch denjenigen, der als König die Musik im Gottesdienst organisierte und professionalisierte; so erhält die Darstellung eines Musikers in der Travestie als König David besonderen Sinn.

Das Bildnis eines „bärtigen Mannes mit Turban“ in der Galleria Spada in Rom könnte ein Porträt **Adrian Willaerts** (Abb. 358; WillAdr 03) in der Verkleidung des **König David** sein (nach Fokke). Die Attribute (Musikinstrumente und Notenbücher) deuten auf einen *Virtuosen und Komponisten* hin, dessen würdevolle Pose und das prunkvolle Ambiente der Bedeutung dieses Musikers angemessen wäre, auch wenn dies dem bescheidenen Wesen Willaerts selbst nicht entsprechen sollte⁵⁰⁵. Die Harfe (links) und die Krone (rechts auf der Pfeilerbasis) deuten auf König David hin (es ist strittig, ob der Turban vom Porträtisten selbst oder zu einem späteren Zeitpunkt eingefügt wurde⁵⁰⁶). Das von G. J. Hoogewerff dem flämischen Maler **JAN STEVENSZ VAN CALCAR** (1499?–1546), einem Schüler Tizians, zugeschriebene Porträt dürfte in der Zeit um 1536/37 entstanden sein, als dieser sich in Venedig aufhielt. CALCAR hätte demnach seinen Landsmann, diesen „Prinzen unter den Musikern“ – in jüngeren Jahren als auf dem bekannten Stich und entsprechend idealisiert – in der damals beliebten Form als Travestie bzw. Identifikationsporträt dargestellt⁵⁰⁷. Speziell in den Niederlanden war in der Renaissance die Darstellung König Davids in verschiedenen Stationen seines Lebens besonders populär. Ein Stich von Lucas van Leyden (von 1508) zeigt ihn, wie er seine königlichen Insignien und seine Harfe abgelegt hatte, um zu beten und interessanterweise sind diese Attribute in ähnlicher Weise auf dem Bilde des Jan Stevensz van Calcar verteilt.

Als **König David** mit der Harfe ließ sich auch der musikalische König **Heinrich VIII.** auf einer Miniatur von John Mallard porträtieren (GB-Lbm Roy. 2A.XVI; fol. 63v)⁵⁰⁸. Hier ist die – übrigens in einem recht realistischen Porträt verpackte – Allusion Heinrichs (mit seinem Hofnarren Will Sommers dargestellt) an König David überdies durch die dazugehörige Stelle im Text des Psalms XIV in Zusammenhang gebracht.

In der Musikliteratur findet sich die Ansicht, daß auf den von **JÖRG BREU D. Ä.** in den zwanziger Jahren des 16. Jh.s gemalten Orgelflügeln der Fuggerkapelle⁵⁰⁹ in der St. Annenkirche zu Augsburg Porträts von den damaligen Musikern des kaiserlichen Kreises einbezogen wären (s. BuchHan 02)⁵¹⁰. So wäre **Heinrich Isaac** (?) – der alte Mann mit der „mächtigen gefurchten Stirn, zurückfliegendem Haupthaar, gebuckelter Nase und Spitzbart“ – als **Tubal** auf dem linken Flügel der Vorderseite zu sehen – identifiziert nach dem schon erwähnten Weiditzschen Blatt der Kantorei des Maximilian I. – während der „elegante Jüngling“ links **Hans**

⁵⁰³ Nähere Angaben zu dem Porträt vgl.: Beschreibung auf Seite 16 und 47.

⁵⁰⁴ zu König David als Musiker s. u. a. Ausst.-Kat.: „O Musica Du edle Kunst“, op. cit., S. 127f.

⁵⁰⁵ ausführlich dazu: E. E. Lowinsky, Problems in Adrian Willaert's Iconography, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music, Festschrift für Gustav Reese, New York, 1966, S. 583f., 94. Die Einbeziehung des Bildnisses in Bologna als Vergleichsbeispiel für eine negative Bewertung des Bildnisses in Rom ist unzulässig, da dieses erst im 18. Jh. (in Anlehnung an den bekannten Holzschnitt) entstanden ist (s. Ausst.-Kat.: „Collezionismo e storiografia musicale etc.“, Bologna 1984, S. 45). Hingegen finde ich die von Lowinsky unternommene Identifizierung des Porträts Jacopo Bassanos in Chicago mit Willaert nicht überzeugend.

⁵⁰⁶ vgl. F. Zeri, La Galleria Spada in Roma, Catalogo dei dipinti, Florenz, 1954, S. 48f. und Abb. 31; E. E. Lowinsky, op. cit., S. 576ff.

⁵⁰⁷ Ein von Calcar signiertes „Porträt eines Mannes“ befindet sich im Kunsthistorischen Museum und bestätigt vom Stil her m. E. die Zuschreibung (s. Verzeichnis der Gemälde-Galerie, Wien 1973, S. 36, Taf. 28).

⁵⁰⁸ vgl. Grove, Bd. 8/1980, Abb. auf S. 485.

⁵⁰⁹ Otto Holze, Die Kunst Jörg Breus d. Ä., in: Pantheon Bd. 25/1940.

⁵¹⁰ s. E. F. Schmid, Das goldene Zeitalter der Musik in Augsburg, in: AUGUSTA 955–1955, Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs. Augsburg 1955, S. 308; H. J. Moser, Paul Hofhaimer, op. cit., S. 34ff.

Buchner sein könnte. Der junge Senfl wäre in der Verkleidung als **Jubal** auf dem linken Flügel (nach dem ersten Buch Moses, 4, 21 Sohn Kains und Stammvater aller Zither- und Flötenspieler) dargestellt, wie er (nach Josephus) „die Grundgesetze der Musik auf eine Säule eingräbt, um sie über die Sintflut hinweg zu retten“, während „alle Völker (Deutscher, Jude, Türke, Grieche) die Solmisation mitlesen“. Auf den Rückseiten würde „**Pythagoras** in der Schmiede“ die mythische Entstehung der Musik ergänzen, welcher den Mitgliedern der „Cantorei bei St. Anna“ auf dem zweiten Flügel gegenübergestellt ist.

Bei dem Gruppenporträt der Reformatoren (s. Abb. 359; JonaJus 01) – von denen einige durch ihren Beitrag zum Kirchenlied zu den Musikern gezählt werden – liegt ein Fall von „**Apostel-Travestie**“ vor, als Jünger Jesu beim letzten Abendmahl. Der Auftrag an **LUCAS CRANACH D. J.**, ein für die Schloßkirche zu Dessau bestimmtes Gemälde als Epitaph (signiert und 1565 datiert) zum Andenken an den 1561 verstorbenen Fürsten Joachim von Anhalt zu schaffen, war vermutlich von den Neffen des Fürsten, Joachim Ernst und Bernhard von Anhalt, ausgegangen⁵¹¹. In dem dargestellten Saal mit Durchblick zu einem Nebenraum, ist der Verstorbene im Vordergrund betend dargestellt, während in dem Mundschenk (diesem gegenüber) ein Selbstbildnis Cranachs d. J. gesehen wird⁵¹². Cranach verläßt die sonst bei den Protestanten übliche Komposition mit Christus an der linken Schmalseite des Tisches, um (m. E.) die Porträts der Personen – die nach anderen Darstellungen identifizierbar⁵¹³ sind – besser zur Geltung zu bringen. Allen voran ist Georg III., Fürst von Anhalt, als Apostel Johannes zur Rechten Christi gezeigt, weiters Martin Luther, Johannes Bugenhagen, Justus Jonas und Caspar Cruciger, während zur Linken Christi Philipp Melancthon, Berthold Bernardi, Johannes Pfeffinger, Johannes Forster und Georg Major am Tisch sitzen. Dem Ereignis des letzten Abendmahls, das bei den Protestanten symbolhaft im Zentrum des Interesses steht, wohnen auch weitere Mitglieder des Hofes im Hintergrund bei; dieses findet in einem Saal des Schlosses statt.

Eine Besonderheit bietet das Autorenbild des **Jacques Mauduit** (Abb. 360; MaudJac 01) zu seinen „Chansonnettes mesurées“ von 1633: Der Komponist und berühmte Lautenist erscheint in eine Toga gekleidet, was aus der hinzugefügten Inschrift erklärlich ist. Hier wird er als „gallischer **Amphion**“ bezeichnet und gleichgesetzt mit dem mythischen Sohn des Zeus, durch dessen Klänge auf der Leier sogar Steine sich zu einer Mauer um Theben fügten (als Amphion und dessen Zwillingsbruder Zethos über Theben herrschten).

Ein Stich zeigt (Constantin) **Christian Dedekind** als **Hermes** (in Rüstung und mit Flügelmotiven an Armen und Beinen) mit dessen Caduceus-Stab in Händen auf einer Bühne (DedeChr 02). Die Identifikation mit Hermes ist nicht erstaunlich, da dieser als Erfinder der Lyra (die er dann in einer Art Tauschgeschäft seinem Bruder Apollo überließ) und der Hirtenflöte galt und somit ein kompetentes Vorbild für einen Musiker war. Die individuellen Züge **Dedekinds** sind von den Kupferstechern **JOHANN CASPAR HÖCKNER** und **CHRISTIAN ROMSTET** keineswegs idealisiert und geschönt worden, sodaß ein merkwürdiger Kontrast zu dessen Kostüm besteht.

Pierre Jelyotte, der bei Uraufführungen von **Rameaus** Werken tragende Rollen sang und der bedeutendste Sänger seiner Zeit an der Pariser Opéra war, ist sowohl auf einem Gemälde (Abb. 352; JelyPie 02) als auch auf einem Stich (Abb. 353; JelyPie 03) durch Attribute als **Apollo** charakterisiert. Da Jelyotte in der Truppe der Académie royale de Musique eine hervorragende Stellung innehatte, überrascht es nicht, daß ein Sänger dieses Formates – wie auch in Lobgedichten damals üblich – mit Apollo verglichen und auch so dargestellt wurde. Auf dem Tafelbild in der Opéra (Abb. 352; JelyPie 02), das **LOUIS MICHEL VAN LOO** zugeschrieben wurde, könnte es eine Verbindung zu einem Rollenbild als Apollo geben, doch im Falle des Stiches von **LOUIS JACQUES CATHELIN** (Abb. 353; JelyPie 03) wirkt Jelyotte idealisiert, den Blick nach oben gerichtet, so daß hier vielleicht kein Rollenbild⁵¹⁴, sondern eine „Travestie“ als Identifikation als „neuer Apollo“ vorliegen könnte (?).

Auf dem Gipfel ihres Ruhmes malte **Sir JOSHUA REYNOLDS** die gefeierte Sängerin **Elisabeth Linley-Sheridan** im Jahre 1775 als **hl. Cäcilia** (LinEliA 04). In dem gesicherten Beispiel eines Identifikationsporträts wird die Cembalo spielende Sängerin – ganzfigurig im Profil dargestellt – von zwei Sängerknaben assistiert, während sie zu einer Wolke hinaufblickt und so deren Bezug zur himmlischen Sphäre herstellt.

⁵¹¹ s. W. Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 96ff.; MGG Bd. 7, 1958, Sp. 155f.

⁵¹² ebendort, S. 96.

⁵¹³ z. B. Justus Jonas nach einem Stich (JonaJus 02). Lt. freundl. Mitteilung von Frau Pfarrerin G. Perlberg sind nun alle hier abgebildeten Personen identifiziert. Das Bild befindet sich seit 1990 in der St. Johannis-Kirche in Dessau.

⁵¹⁴ dazu siehe auch unter Kapitel C. 2 (Rollenbild).

weiteren Sinne – die hl. Cäcilia, die Patronin der Kirchenmusik, als christianisierte Form der Musica angesehen werden.)

Daher nicht verwunderlich ist es, wenn sich *Frau Musica* (allein) den Musikern zugesellt, wie beispielsweise auf dem Gruppenporträt mit den Instrumentalisten Dietrich Buxtehude (Abb. 136; BuxtDie 01) und Johann A. Reincken mit Zuhörern. Der Niederländer JOHANNES VOORHOUT setzte 1674 die zwanglos arrangierte Gruppe vor einen landschaftlichen Hintergrund. Dann und wann kann Frau Musica auch die Krönung eines Musikers durch einen Lorbeerkranz vornehmen und ihn dadurch besonders auszeichnen, wie im Falle Broschi-Farinellis (vgl. BrosCar 06; 1735 terminus post.).

In den mittelalterlichen Traktaten werden als Erfinder der Musik Jubal (nach Genesis 4, 21) oder Pythagoras (nach Jamblichos⁵⁶⁹) erwähnt und so verwundert es nicht, sie als allegorische Begleiter von Musikerporträts dargestellt zu finden: *Pythagoras* mit den Attributen Hammer und Gewicht⁵⁷⁰ als ganzfigurige Darstellung in der Rahmung um das Porträt des Johann Jeep (Abb. 407; JeepJoh 01) als Gegenstück zu *König David* mit der Leier, dem christlichen „Urvater“ der Musik. (Die gleichfalls den Erfindern der Tonkunst zugeordneten biblischen Figuren, *Jubal* und *Tubal*, wurden – in Kap. IV. E. – im Zusammenhang mit dem „Identifikationsporträt“ vorgestellt.) Hin und wieder begleiten auch andere biblische Figuren die Porträts von Musikern; so werden in der Rahmung des Erinnerungsbildes mit dem Porträt des Philipp Nicolai (Abb. 215; NicoPhi 01) *Johannes der Täufer* und *Moses* einander gegenübergestellt.

Christliche Allegorien können auch auf einem Ereignisbild erscheinen, wie z. B. die durch Kreuz und Kelch gekennzeichnete *Fides* auf einer Wolke bei dem Gemälde mit der „Wallfahrt des Vizekönigs von Neapel zur Kirche S. Maria di Piedigrotta“ im Beisein des Chorleiters Francesco Mancini (Abb. 272 + 272a; MancFra 01); dann wieder mischen sich christliche mit mythologischen und allegorischen Figuren sowie Symbolen, die teilweise schwer zu benennen sind, wie z. B. auf dem Musiktitel mit Johann Schop (Abb. 223; SchoJoh 01). Die *christlichen Tugenden* (Liebe, Glaube, Hoffnung und Reinheit) sehen wir auf dem Porträt von Johannes Frisius (Abb. 009).

Allegorien der Tugenden, wie z. B. die *Virtus* und *Honor*, gruppieren sich zusammen mit der *Diligentia* und der *Fama* um das Porträt Cesare Negris (NegrCes 01; von 1602), während die *Gelehrsamkeit* und die *Justitia* als hervorragende Tugenden des komponierenden Landgrafen Moritz von Hessen (HessMor 01) in den Blickpunkt gerückt wurden.

Erwartungsgemäß ist die *Fama* (meist mit Posaune ausgestattet) eine wichtige, rühmende Begleiterin von Porträts, wie z. B. in der Rahmung des Bildnisses von Marco Fabritio Caroso da Sermoneta (vgl. CaroMarF 03; aus dem Jahre 1600). Sie kann auch Teilnehmerin an einer szenischen Darstellung sein, wie z. B. im heroisierenden Porträt Carlo Broschi-Farinellis des JOSEPH WAGNER (von 1735 t.p.; BrosCar 06), wo sie sich zur *Musica* zugesellt.

Ein weiteres Thema, das im Zusammenhang mit Porträts (u. a. mit solchen von Musikern) wiedergegeben wird, bezieht sich auf Anspielungen und Symbole der Vergänglichkeit allen Seins, den *Tod*, der als *Skelett mit Sanduhr* direkt angesprochen wird, wie in dem Porträt des Johannes Xylotectus (Abb. 154; XyloJoh 01) von HANS HOLBEIN D. J. oder als *Skelett mit Pfeil und Bogen* in dem Titelblatt mit dem Autorenporträt des Melchior Neusidler (Abb. 180; NeusMel 02). Ein *Totenkopf mit Sanduhr* – als *memento-mori* – ist auf dem Porträt von John Bull (Abb. 005; BullJoh 01; von 1598) sowie auf dem von Johann Crüger (CrügJoh 01; von 1663) zu sehen. Den *Totenkopf* malt Nicolas Lanier auf seinem Selbstporträt (Abb. 084; LaniNic (II) 02) dazu, so wie dieser auch in der Rahmung eines bekannten Porträts von Heinrich Schütz (Abb. 199; SchüHei 02) aufscheint. Dem Themenkreis *vanitas vanitatum* werden auch Rosen, andere Blumen und Früchte zugeordnet, sodaß diese nicht nur als Dekor zu verstehen sind.

Als Begleiter der Musikerporträts überwiegen die Figuren aus der *griechisch-antiken Mythologie*. So erscheint *Apollo* immer wieder in Zusammenhang mit Musikerporträts, und zwar sowohl allein als auch im Wettstreit mit *Marsyas* (und diesen durch dessen Schindung bestrafend), wie z. B. auf dem Porträt Orlando

als Schulbuch im 9. und 10. Jh. – ist bezeugt und fand auch als Bildmotiv ihren Niederschlag in der Darstellung der sieben freien Künste als weibliche Figuren bei der Hochzeitsfeier (s. ebendort, Sp. 802f.).

⁵⁶⁹ De vita Pythagorica und Porphyrios, De vita Pythagorae (ed. Kiesling 1815 bzw. 1819).

⁵⁷⁰ In anderen Fällen wird Pythagoras mit Glocken und Wassergläsern experimentierend (zur Fixierung der Intervallpositionen) abgebildet, wie z. B. auf einem Holzschnitt in Franchino Gafforis Traktat „Theorica musica“ von 1492.