

DOKUMENTERAT 38

Bulletin från Statens musikbibliotek

Musikmotiv i bonadsmåleriet

1700-talets musiklärde lyssnar till folkets sång och spel

Pehr Hilleström och musiken

Musik vid Karl V:s festliga intåg med Christian II i Bryssel 1521
– nytolkning av en flamländsk tapet



STATENS
MUSIKBIBLIOTEK
Statens musiksamlingar



Statens musikbibliotek. Foto: Thomas Wingstedt

Utges av Arkiv- och dokumentationsavdelningen vid
Statens musikbibliotek

Postadress: Box 16326, 103 26 Stockholm

Besöksadress: Torsgatan 19, Stockholm

Telefon: 519 554 18 Arkivchef
519 554 17 Arkiv
519 554 97 Bibliografi
519 554 22 Bilder

Fax: 519 554 05

E-post: inger.enquist@muslib.se

ISSN 1404-9899

Dokumenterat 38, red. Inger Enquist, april 2007

MUSIKEN I KONSTEN

Bilden är en viktig källa till kunskap om musik, särskilt i äldre tid, men den kräver försiktighet vid tolkningen. Föreliggande nummer av Dokumenterat ägnas helt åt det musikikonografiska symposium som ägde rum i Stockholm på Musikmuseet 2006-11-20. Den folkliga bonadskonsten behandlas. Vi får också lära känna samtidens syn på den folkliga musiken. Stilkonsten kommer till synes i artikeln om Pehr Hilleström och hans målningar med musikmotiv från 1700-talet. Ännu äldre är den vävda tapet vari ingår en musikscen och vars innehåll här får en ny tolkning.

Då detta nummer innehåller många bilder har en avvägning gjorts mellan bildkvalitet och nedladdningshastighet; använd gärna förstöringsverktyget för att granska detaljer.

INNEHÅLL

<u>Musikmotiv</u> i bonadsmåleriet	4
Ingebjörg Barth Magnus	
<u>1700-talets musiklärde</u> lyssnar till folkets sång och spel	11
Jan Ling	
<u>Pehr Hilleström</u> och musiken	19
Karin Sidén	
<u>Musik</u> vid Karl V:s festliga intåg med Christian II i Bryssel 1521	31
– nytolkning av en flamländsk tapet	
Bo G. Hellers	

MUSIKMOTIV I BONADSMÅLERIET

Av Ingebjörg Barth Magnus¹

BAKGRUND

Märta Ramsten – tidigare chef för Svenskt visarkiv – tog för några år sedan initiativ till att det skulle skrivas en bok om musikmotiv i bonadsmåleriet. Detta projekt ska jag redogöra för i den här artikeln.

Redan på 1980-talet gjordes en riksomfattande inventering av musikmotiv i allmogekonsten, framför allt inom bonadsmåleriet. Inte bara bonader utan även väggfasta målningar togs med. Arkivarierna Inger Enquist och Peter Söderbäck genomsökte arkiv, museer och hembygdsgårdar – med utgångspunkt från Nordiska museet i Stockholm och Folklivsarkivet i Lund. Även Svante Svärdströms samling på Riksarkivet inventerades.

Merparten av musikmotiven hittades bland de sydsvenska bonadsmålningarna. En stor del fanns emellertid även i dalmålningarna, och Hälsingland och Värmland var också representerade. Totalt insamlades bortemot tusen bilder med musikmotiv.

Målningarna spänner över tiden sent 1500-tal (Hälsingland) till ca 1850. Huvudparten kan dock dateras till ca 1750–1850. De flesta musikbilderna finner man bland de bibliska motiven, men det finns även musik bland profana motiv – t.ex. i bröllopståg och olika dansscener. Dessutom finns några balladillustrationer och ett par allegoriska motiv med musikinslag.

BONADERNAS MUSIKINFORMATION

Om man jämför bonaderna med t.ex. medeltidens kyrkokonst så är beståndet av musikinstrument i bonadsmålningarna ganska magert. Bara i Upplands medeltida kyrkor har det registrerats ett 40-tal olika instrumenttyper, medan bonadsmålningarna främst uppvisar hundratals violiner och några varierande blåsinstrument, främst trumpet och lurar, olika typer av horn och rörbladsinstrument. Därtill kommer rena fantasiinstrument, som rutiga eller blommiga trumpet – och instrument i alla upptänkliga storlekar och former. Särskilt rörbladsinstrumenten är svåra att närmare bestämma. I regel är det inte heller särskilt meningsfullt att försöka tolka alla instrument in i minsta detalj; folkkonsten är ju till sin natur starkt stiliserad och dekorativ. Dessutom hade målarna inte alltid tillräcklig instrumentkunskap. Per i Duvhult låter t.ex. alltid sina musikanter i bröllopstågen blåsa i rörbladsinstrument; ofta ser man instrument med oboemunstycken och tydliga grepphål över hela röret. Men spelmannen håller i regel sina händer långt nere vid instrumentets klockstycke, så att inga grepphål täcks, och följaktligen olika toner eller melodier inte heller kan bildas. Ibland är det kanske inte ens en bestämd instrumenttyp som avses;

¹ Ingebjörg Barth Magnus är arkivarie vid Statens musikbibliotek.

intentionen var kanske inte att avbilda korrekta, ”porträttlika” instrument, utan man ville bara avbilda ett blåsinstrument. Detta är nog fallet med många av sunnerbomålningarnas musicerande änglar t.ex. i motivet De tio jungfrurna. Därför är stor försiktighet viktigt vid tolkningen; det är lätt att övertolka.

Det är alltså inte främst instrumentforskningen som kan hämta kunskap ur bonadsmålningarna. Däremot kan man av målningarna få veta något om vilken roll musiken har i bonadskonsten: vilka motiv som kombineras med musik, vilka typer av instrument som förekommer i de olika motiven, hur musiken och instrumenten har fått bidra till att illustrera olika motiv. Olika geografiska traditioner framträder; t.ex. framställs Bröllopet i Kana alltid med musik och dans i de sydsvenska bonadsmålningarna – något som är ganska ovanligt inom dalmåleriet. Å andra sidan är Salomos kröning ett vanligt musikmotiv bland dalmålningarna men finns inte alls bland de sydsvenska musikmotiven.

Men framför allt kan bonaderna, rätt tolkade, ge information om *vem* som musicerar, *när* man musicerar och *var* man musicerar – arbetsmusik, t.ex. vid vallning ute i markerna, soldater på marsch, spelmän som spelar till bröllop och dans etc. – och naturligtvis vilka *typer* av instrument och *kombinationer* av instrument som användes i olika situationer. Man kan vidare få veta något om spelmännens sociala villkor, hans status och roll i samhället – i synnerhet om man använder bonadsmålningarna som ett komplement till samtida skrivna källor och muntlig tradition.

FÖRLAGOR

Bonadsmålarna använde sig av förlagor till sina målningar, t.ex. illustrerade biblar och kistebrev. Det kan vara lärorikt att undersöka hur de folkliga målarna använde förlagorna, hur de så att säga *översatte* sin förlaga till sin egen stil med folkkonstens typiska kännetecken: stilisering, dekoration, förenkling och perspektivlöshet.

Fig. 1 visar ett träsnitt från Gustav II Adolfs bildbibel från 1618, en mycket använd förlaga av både de sydsvenska bonadsmålarna och dalmålarna, spridd bland allmogen



Fig. 1. Jefthas dotter. Träsnitt ur Gustav II Adolfs bildbibel från 1618.

genom de populära figurbiblarna från 1700-talet. Vi ska nu studera denna förlaga och se hur en anonym målare från Rättvik utarbetar sin målning efter den (fig. 2, nästa sida), vad han mer eller mindre kopierar och vad han utesluter eller anpassar till mer lokala förhållanden eller till sitt eget stiliserade, folkliga uttryckssätt. Träsnittet föreställer Jefthas dotter. Det är en dramatisk historia. Jeftha var ute i

krig mot Ammons barn, och han bad till Herren om seger. Kunde han vinna seger i kriget mot Ammons barn, skulle han offra det första han mötte på sin hemväg. Det visade sig vara ett ödesdigert löfte, för när han närmade sig hemmet möttes han av sin dotter och enda barn. Hon kommer glad och välkomnande emot honom med sitt följe, enligt bibeltexten med pukor och dans; i träsnittet spelar hon emellertid harpa och hennes ledsagarskor hanterar olika blåsinstrument. I sin stora förtvivlan sliter Jefta sönder sina kläder. Det är detta dramatiska ögonblick som skildras i träsnittet från 1618.



Fig. 2. Jefthas dotter. Anonym målning från Rättvik, 1820–40-talet. Rättviks gammelgård. Foto: Nordiska museet, Stockholm.

Det är instruktivt att följa hur dalmålaren har använt förlagan. De flesta komponenter finns med men med vissa typiska ändringar. Förlagans stadsbebyggelse med torn, ringmur och stadspört har dalmålaren anpassat till en mer hemvan miljö: ett tvåvåningshus med brutet tak omgivet av grönskande träd. Och i stället för den bebyggda kullen som utgör förlagans bakgrund låter dalmålaren självfallet en stor kurbits växa upp och dekorativt fylla bildytan. Jefthas oöverskådligt stora följe som i träsnittet böljar fram ur bildjupet har i dalmålningen reducerats till tre soldater, snyggt och ordentligt uppställda i rad. Träsnittets förtvivlade Jefta som sliter sönder sina kläder ser ganska balanserad ut i dalmålningen. Borta är den vridna kroppen och det desperata ansiktsuttrycket. Men spjutet har han slängt från sig på marken, och i motsats till övriga figurer framställs han frontalt, så att man tydligt kan se hur han med båda händerna fattar tag i skjortan för att riva itu den. Förövrigt skildras hans desperation på ett mycket behärskat och dekorativt sätt i dalmålningen. Han står ganska tryggt med fötterna stadigt på marken, nästan med ett litet leende på läpparna – bara de båda händernas grepp om kläderna skvallrar om vad han är i färd med att göra.

I träsnittet spelar Jefthas dotter, som ovan nämnts, harpa, och hennes ledsagarskor hanterar olika blåsinstrument: flöjt och något rörbladsinstrument eller möjligen en sinka.

Dessa typer av musikinstrument har dalmålaren behållit – även om han reducerat dotterns följe till en enda person. Hon spelar på ett rörbladsinstrument, medan dottern själv, liksom i träsnittsförlagan, spelar harpa. Men i dalmålningen är harpans strängar fästade i pelaren i stället för i korpus – något som var så vanligt i det folkliga måleriet att det snarare är regel än undantag. Men dalmålaren är i gott sällskap; bruket var tämligen utbrett redan i det medeltida kalkmåleriet – till och med Albertus Pictor målade sådana harpor. ²

Denna beskrivning gäller en målning från Rättvik, men tillvägagångssättet är generellt i folkkonsten och kan appliceras även på t.ex. de sydsvenska bonadsmålningarna. Jeftas dotter var ett mycket populärt motiv i det sydsvenska bonadsmåleriet, och samma bildbibelförlaga från 1618 har även använts här. Den har varit viktigare än texten i själva Bibeln; ingen av de folkliga målarna har brytt sig om bibeltextens pukor och dans.



Fig. 3. Jeftas dotter. Målning på väv av en anonym målare ur Allbo–Kinnevaldsgruppen. Landskrona museum (LM 2217/2). Foto: Statens musikbibliotek.

Dalmålaren har – som vi sett – behållit träsnittsförlagans harpspelande dotter, även om instrumentkonstruktionen förefaller något obekant. En sydsvensk bonadsmålare från Allbo–Kinnevaldstrakten har gått ett steg längre och bytt ut harpan mot den vanligare violinen – ett instrument som man uppenbart har känt sig mer förtrogen med (fig. 3). Blåsinstrumentet i denna sydsvenska bonadsmålning påminner till formen mer om en lång trälur än ett rörbladsinstrument.

Ibland kan det uppstå rena missfoster i mötet mellan förlaga och bonadsmålare; en detalj ur en större bonadsmålning av Anders Eriksson i Ås visar en sådan underlig skapelse (fig. 4, se nästa sida). Vi ser en kvinna som sitter i ett träd och knäpper på ett stränginstrument som ser ut som en blandning av luta och violin. Och det är förmodligen just vad det är. Nils-Arvid Bringéus har bl.a. funnit ett danskt kistebrev som kan vara förlaga till bonadsmålningens hybridinstrument. ³ I detta kistebrev ser man bl.a. en dam sitta i ett träd

² Barth Magnus & Kjellström, *Musikmotiv i svensk kyrkokonst. Uppland fram till 1625*. Stockholm 1993, s. 66 fig. 68 och 122.

³ Nils-Arvid Bringéus har studerat bonadsmålningen grundligt, kartlagt förlagorna och publicerat sina tankar i flera artiklar, bl.a. i sin bok *Bildlore*, Stockholm 1981, s. 161–175.

och spela luta. Anders Eriksson har i bonadsmålningen be- hållit lutans rundade korpusform och spelsätt, men när det kom till utformandet av instrumentdetaljerna tycks han ha känt sig vilsen. Förmodligen hade han ingen praktisk kän- nedom om lutan; däremot hade han nog målat åtskilliga violiner i sitt liv och visste precis hur de skulle målas, med snäcka, stall och violinens typiska stränghållare. Violinen var dessutom ett instrument som folk kände igen.

FOLKLIV

Flertalet av målningarna skildrar som nämnts olika scener ur Bibeln. Men i tillägg till att illustrera den bibliska histo- rien kan bilderna också vara en rik källa att ösa ur för folk- livsforskarna. Till de vanligaste sydsvenska musikmotiven hör t.ex. Bröllopet i Kana med dukade festbord, dignande av gödgrisar, kringlor, äpplen, öl och brännvin, allt värdigt en storbonde. Ett annat exempel på ett känt bibliskt motiv representeras här av två sydsvenska målningar, som sam- tidigt skulle kunna vara hämtade ur det genuina folklivet i t.ex. Småland: Herdarna i Betlehem.

Fig. 5 visar en Allbo-Kinnevaldsmålning, målad av Cle- met Håkansson 1782. De båda herdarna blåser i var sitt vallhorn medan fåren betar på



Fig. 5. Herdarna i Betlehem blåser i stora vallhorn. Bonadsmålning från 1782 av Clemet Håkansson, Allbo-Kinnevald. Smålands museum (M.108). Foto: Peter Söderbäck, Statens musikbibliotek, Stockholm.

ängen. Herdarna ser glada och mycket vänliga ut. De har vita strumpor och fina skor – kanske något opraktiskt ute i markerna. Men så är det också jul: Man ser resterna av en ängel och därunder delar av texten ”Gloria in excelsis Deo”.

Hornen de blåser i är orealistiskt stora och har tydliga borrarade hål. Horn av denna typ återfinns hos alla herdar i Allbo-Kinnevaldsmålarnas framställning av detta motiv. Men även andra instrumenttyper förekommer i bonads- målningar av herdarna i Betlehem. I en målning av An- ders Bengtsson i Bökeberg (Femsjö-Färgaryd) ser man herdarna blåsa i lurar; förmodligen skall det föreställa trälurar, eventuellt omlindade av näver (fig. 6, se nästa sida). Anders Bengtsson i Bökeberg låter alltid sina Bet- lehemsherdar blåsa i lurar av denna typ. Det kan vara när- liggande att se detta som en spegling av det faktiska bru- ket i trakten, liksom man kan frestas att tro att vallhjonen i Allbo-Kinnevaldsområdet brukade blåsa i vallhorn. Men



Fig. 4. Kvinna med missförstått stränginstrument – en blandning av luta och violin. Detalj ur en större bonadsmålning. Anders Eriksson i Ås, 1819. Folklivsarkivet, Lund. Foto: Peter Söderbäck, Statens musikbibliotek, Stockholm.



Fig. 6. Herdar med trälurar. Bonadsmålning av Anders Bengtsson i Bökeberg, Femsjö-Färgaryd. Nordiska museet (Nm 87 567), Stockholm. Foto: Nordiska museet.

DJUR

Slutligen ska vi se på en helt annan typ av motiv: en bonadsmålning med fabeldjur. Målningen är anonym, troligen från Småland, och den dateras till 1800-talets första hälft.

Överst ser vi en påfågel i granna färger. Den är sedan gammalt en symbol för Superbia, högmodet – alla lasters moder. Därunder finns en basilisk, en skapelse med krönt fågelhuvud på en drakkropp, ett orent djur och en djävulssymbol. Och längst ner sitter en hare. Han slår på trumma och har ett horn hängande om halsen och är följaktligen ingen vanlig hare.

Även haren var förbunden med magi; man behöver bara nämna påskharen, som lade ägg till påsk, och mjölkharen, eller bjäran, som stal mjölk genom att dia korna – s.k. trollmjölkning – och hjälpte till med smörkärningen. Detta ser vi på flera medeltida kalkmålningar. Haren kunde också framställas som ontavvärjande symbol på dopfuntar tillsammans med andra orena djur som svin, lejon, drakar och björnar: Alla onda andar skulle besvärjas för att skydda det odöpta barnet.

Denna hare har, som vi sett, även musikinstrument. Det för tanken till alla musicerande grisar, bockar, björnar, ekorrar och apor i medeltidens kyrkokonst med anor i bokmåleriets marginalfigurer. Varifrån kan bonadsmålaren ha fått inspiration till detta? Det ligger nära till hands att han har sett gamla kyrkmålningar med musicerande djur, men man behöver kanske inte gå så långt. I bonadsmålningarna fanns både jaktsviter och sviter med fabeldjur, där haren ofta förekommer. Anders Eriksson i Ås har målat en sådan jaktsvit (fig. 8, se nästa sida).



Fig. 7. Anonym bonadsmålning med fabeldjur, 1800-talets första hälft. Smålands museum, Växjö. Foto: Smålands museum.



Fig. 8. Piprökande hare som rider på en räv och har ett horn på ryggen. Bonadsmålning av Anders Eriksson i Ås. Nordiska museet (Nm 248.088), Stockholm. Foto: Nordiska museet.

Man ser till vänster jägaren som avfyrar bössan mot en hjort, och längst till höger i målningen springer en stor hund. Men i mitten kommer en hare, ridande på en räv! Han röker pipa – det ser nästan ut som om han anlägger moteld mot jägarens flammande bössa. Man kommer att tänka på det gamla talesättet ”Skams hare kan ingen skjuta”. Och om man ser noga – det behövs nästan mikroskop – upptäcker man att han bär ett litet jakthorn på ryggen, tydligt men litet med röret i en rund slinga. Associationerna hopar sig: den omvända världen – haren rider på räven, sin värsta fiende, och röker pipa som en människa – och söndagsjägaren, som jagade på en söndag och som straff blev fångad av sitt byte, hararna, och skickad direkt till helvetet! Söndagsjägaren är avbildad bl.a. i Håbo-Tibble kyrka (Albertus Pictors skola, 1490-tal).



Målningen med den piprökande haren ger oss en nyckel till något större förståelse av den första haren vi såg (fig. 9) och ett sammanhang att placera den i. Men motivet behöver utforskas närmare. Därför ber jag om hjälp från bonadsexperten och från alla som har någon information att ge, genom bilder eller litteratur, om fabeldjur i allmänhet i bonadskonsten, om harar och musicerande harar i synnerhet.

Fig. 9. Trumspelande hare med horn om halsen. Detalj av fig. 7.

1700-TALET MUSIKLÄRDE LYSSNAR TILL FOLKETS SÅNG OCH SPEL

Av Jan Ling ¹

Våra möjligheter att förstå en gången tids människor är som vi alla vet starkt begränsad. Även om jag väl förstår Sokrates vänner när de iakttar de vikande funktionerna hos sina gamla kroppar blir de genast mer främmande när de diskuterar samtida kulturella spörsmål. Beträffande folklig konst, oavsett det rör bonader eller musik, finns säkert också en mental glasvägg mellan oss och det förflutna. Ibland känns det emellertid som denna inte existerar. Man upplever en närhet tack vare en melodi, en figur på en bonad, en berättelse. Men så plötsligt distanserar sig historien igen när samtidens förståelsehorisont lägger sig



Johannes Nilsson i Gyltige (1757-1827), Ahasverus gästabud. Museet i Halmstad HM 3.734a. Foto: Museet i Halmstad.

som en dimridå över den svunna tiden. Kanske är det blott en spegelbild av oss själva vi ser i glasväggen, där vi tror oss möta våra föregångare. Kanske var deras upplevelse av samma artefakt något helt annan än vår, kanske är glasväggen ogenomtränglig?

Den stora entusiasmen i 1700-talets Europa kring folkvisan och senare även instrumentallåten är förknippad med olika ideologiska strömningar där upplysningstidens idéer spelar

en avgörande roll. Men härtill bidrar också resandet, brevskrivandet och den begynnande turismen. Vad beträffar musiken är det också en revolutionerande ny musiksyn. Den lärda representativa musiken, sanktionerad och beskyddad av kyrkan och musikintresserade furstar, får konkurrens från den populära som vänder sig till alla medborgare oavsett samhällsklass. Det leder till den bekanta buffoniststriden i Frankrike där den italienska operamusiken ställs mot den franska. Men den är långt ifrån begränsad till Frankrike utan upprör musiklärderna snart sagt över hela Europa. Men populärmusiken har också sina

¹ Jan Ling är professor emeritus i musikvetenskap vid Göteborgs universitet.

försvarare bland de lärde, en Rousseau i Frankrike, en Burney i England även om den senare är mer återhållen i sin kritik av ”lärdd musik”. Samtidigt visar den musikaliska praktiken att här fanns inga ”tabun” gentemot folkliga uttryck: Georg Philipp Telemann lånar friskt av polsk säckpipemusik, helt naturligt eftersom han råkar arbeta vid ett polskt furstehov. Johann Sebastian Bach lånar en slagdänga till Goldberg-variationerna, vilket säkert förnöjde fursten särskilt när den komplicerade satsfakturen blev alltför krävande för nattsömnen. Exempelen kan mångfaldigas både bakåt och framåt i tiden. Vad hade romantiken varit om Chopin inte fascinerats av mazurkan och Liszt av ungersk csárdás? Finns det en parallellitet i dag då många anser att konstmusiken är hotad i förhållande till populärmusiken? På samma sätt som folkvisan och folkmusiken här var ett enzym för en förändring som ledde till ett nytt musiktänkande under 1800-talet har jag i annat sammanhang spekulerat över möjligheten att ”world music” spelar motsvarande roll i dag.² Men kanske ser jag bara min egen spegelbild, d.v.s. en representant för den gamla representativa musiken och utan djupare upplevelse och förståelse för vår tids populärmusik. Det är mestadels ideologerna, de som driver idéer om musik i politiska eller religiösa avsikter, som lägger värderingar bortom det funktionella och vackra. Musiker, oavsett om de är tonsättare eller utövare visar alltid ett öppet sinne om de inte lurats i den verbala fällan av musikens talesmän: ”inte är det någon synd att spela, bara man spelar rent” sa en 1800-talsspelman till predikanten som framhöll att dansmusik var synd. Hur ställde sig då lyssnarna, vad vet vi om dem? Följande citat är hämtat från en folkmusikälskare i Henry Fieldings *The history of Tom Jones, a foundling*:

Det var herr Westerns vana att varje eftermiddag, så snart som han blev berusad, lyssna till dotterns cembalospel: för han var en stor musikälskare och hade han levt i staden skulle han ha betraktats som kännare; men han hade alltid invändningar mot herr Händels bästa kompositioner. Han var inte i stånd att njuta av någon annan musik än den som var lätt och luftig. Hans favoritmelodier var “Old Sir Simon the King”, “St. George he was for England”, “Bobbing Joan” och några till. Hans dotter som var en utomordentlig klaverfröken, skulle aldrig frivilligt ha spelat något annat än Händel, men hon var så hängiven sin fars nöjen att hon lärt sig alla hans melodier för att tillmötesgå honom. Men då och då bemödade hon sig att leda honom över till sin smak och när han begärde repris på sina ballader kunde hon svara: ”Nej men käre pappa” och bad honom då ofta att tåla att hon spelade någonting annat.³

Här ser vi klart dikotomin mellan den lärda, nya musiken som här omfattas av Mr. Westerns klaverspelande dotter och det populära, där den engelska balladen inte faller denna i musik bildade unga dam i smaken.

Samtidigt som denna roman utkommer ondgör sig Jean-Jacques Rousseau i Paris över att Jean-Philippe Rameau i sina musikartiklar i den nyutkomna franska encyklopedin gjort sig skyldig till graverande fel i sitt resonemang om musikens ursprung, framförallt att den skulle ha sitt fundament i harmonin. Nej, musikens ursprung finns enligt Rousseau hos det enkla folket som inte har något sinne för harmonin: Småkrogarnas

² Ling 2003.

³ Fielding 1749/R1955, s. 140. Citatet återges på engelska i Ling 2004, s. 373.

birfilare i Paris omgivningar var enligt Rousseau lika chockerade av harmonier som de lärde var av en dissonans, något som Rousseau dessutom undersökt hos de mest bondska av personer vars öra man kunde lita på. Nej, melodin var ett språk som ordet och inte någon utfyllnad av harmonin som Rameau tycktes tro. Melodin var själva konstverkets konturer, harmonin bara dess färg. Melodin är alltså det grundläggande musikaliskt folkliga attributet. I Rousseaus *Le devin du village*⁴ finns ingenting av tillkrånglade harmonier, ej heller något av den traditionella franska operans stereotyper vare sig i text eller musik. I stället finns enkla pregnanta rytmiska motiv och melodier som knyter an till fransk folkvisa, pastoraler i den sedvanliga 6/8-delstakten och framförallt talade dialoger i stället för sjungna recitativ. Flöjt och violin ”dubblar” sångstämman som är lättsjungen och välklingande.

I Paris gjorde lustspelet stor succé: det var ”inne” med att svärma för landet och melodierna var sådana att de kunde sjungas och upplevas utan vad Rousseau kallade ”buller”, tillkrånglade harmonier och ett förkonstlat sångsätt. Även salongens radikala kvinnor och män kunde svärma för det folkliga, gärna med den pärlemoprydda vevliran eller säckpipan i slottsträdgården.

Rousseaus idéer avklingar snart sagt över hela Europa. Så skriver predikanten John Wesley (1703-1791), metodismens grundare, i *The power of music*:

Generally, if not always, when a fine solo was sung; when the sound has been an echo to the sense; when the music has been extremely simple and inartificial...the natural power of music to move the passions has appeared. This music was calculated for that end, and effectually answered it. Upon this ground it is that so many persons are affected by the Scotch or Irish airs. They are composed not according to art, but nature; they are simple in the highest degree. There is no harmony according to the present sense of the word therein; but there is much melody.⁵

Den religiösa sången, främst inom frikyrkorna, var ju en del av den folkliga sången. Vi skall nu försöka följa hur denna entusiasm inför det folkliga omdanar den representativa musiken och lägger grunden för en ny musiksyn under 1800-talet.

Wolfgang von Goethe (1749-1832) har sagt någonstans att ”En visa utan melodi är bara hälften av vad den borde vara. Den är som en klocka utan kläpp”. Men de lånade eller komponerade folkliga melodierna fick inte vara alltför dramatiska: Goethe avvisar Schuberts tonsättning av ”*Erlikönig*”: den är för dynamisk, dramatisk: melodin skulle bara vara själva det statiska tillskottet, inte en konkurrerande konstnärlig artefakt. Nej, diktaren skulle söka sina förebilder bland folkvisemelodier eller lita till enkla operaariers öronfröjd. Musikerna skapade så den musikaliska folktonen till poeternas fromma. En av de mest betydande tonpoeterna Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) fastslår i förordet till *Lieder im Volkston*:

I alla dess visor är och förblir min strävan att det skall sjungas mer folkligt än konstlat, nämligen så att också oövade sångälskare som inte helt och hållet saknar röst lätt skall kunna sjunga dem och kunna lära dem utantill. Av den anledningen har jag

⁴ Uruppförd 1752.

⁵ Citerad efter O'Neill 1987, s. 97 f.

endast valt texter från våra bästa visdiktare som förefaller mig vara gjorda för denna folksång och beflitat mig om melodier av högsta enkelhet och fattbarhet.

Många tonsättare lyckades i likhet med Schulz att hitta den folkliga tonen och melodierna återvann sin traditionella anonymitet vad beträffar upphovsmän och tillsammans med de nya texterna blev de till folkets egendom på nytt, utan namngiven kompositör. Det är här grunden läggs för en ny musikuppfattning: en symbios mellan den lärda och populära konsten. Några exempel:

Av Johann Adam Hillers (1728-1804) sångspel *Der Teufel ist los* 1766 kunde hela tyska folket utantill sjunga "Ohne Lieb und ohne Wein". Detsamma gäller ett flertal visor. Tonsättaren och skriftställaren Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) skriver fyra år efter det Hillers sångspel kommit ut att hela den tyska nationen beslutat sig för att visan "Als ich auf meiner Bleiche" helt och hållet var sådan som den borde vara, vilket hade till följd att varje människa från den högsta till den lägsta sjöng, spelade och vislade den. Reichardt är inte ensam om sin iakttagelse rörande Hillers melodier. Men samma sak gällde flera nyfolkliga melodier.

I kyrkorådet Horstigs katalog ur Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ) årg. 2 (1799/1800), sp. 670 står det att läsa:

Det finns melodier som smickrar örat på ett tillfälligt vis så att de av ung och gammal, av musikförståsigpåare och okunniga, i husen och på gatorna upprepas utan att man blir led på det. Dit hör Hillers visor: Als ich auf meiner Bleiche: Ohne Lieb' und ohne Wein: Die Felder sind nun alle leer, och andra. Dit hör också folkvisor som: God save the King: Auf, auf ihr Brüder und seydt stark, Freut euch des Lebens med flera till vilka också sällar sig de nyaste operaariorna av Mozart och andra t.ex. der Vogelfänger bin ich ja osv. Mer än hundratusen gånger är dessa sånger repeterade på alla orter.

Hur bar sig dessa tonsättare med folkliga ambitioner åt för att "återskapa" folkvisan? Inte bara Rousseau utan även exempelvis Schulz och andra utgick från musikaliska elementarformler, ofta av pastoral karaktär. Folkvisan skulle inte förekomma som direkt citat utan som en modell där det mest karakteristiska var själva utgångspunkten. Åter kan vi gå till Allgemeine musikalische Zeitung och en artikel från 1801 (årg. 3, sp. 257) under titeln: *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*: Vad väljer man som förebild? Jo, (1) vanliga dansmelodier (2) kända vismelodier. Melodierna skall kännetecknas av enkla taktarter, rytmer och litet omfång. Bland dansmelodierna befinner sig gavott, bourré, polonäs med dess speciella egenskaper som här preciseras, kontradanser, menuett, marsch, koral.

Leonard G. Ratner har i sin klassiska bok *Classic music: expression, form and style* 1980 utgått från att man upplevde musikaliska strukturer starkt utifrån de associationer de ger till tidigare användning, temata, något han kallar "topoi". Det tidiga 1700-talets lära om affekter blev till en uppslagsbok av karakteristika figurer vilka både tonsättare och lyssnare väl kände till. Det formella 1700-talslivet reflekterades i danser som menuett, saraband, gavott som tillhörde den höga stilen, elegant och hövisk; bourré och gigue, nöjsam och livlig representerade mellanstilen medan kontradans och ländler tillhörde den

lägre stilen, bondska och gladlynta. Menuetter och polonäser blev livligare vid århundradets slut, vilket både reflekterar en mer frivol livsstil och tidens rastlöshet. Dessa "topoi" kunde tjänstgöra som skiljande signaler mellan högt syftande respektive populär musik, men också i symbios tjänstgöra till att skapa något som förenade. Det är möjligt att wienklassicismens musik i sin helhet skall ses som ett lyckat exempel på en sådan symbios. I staden Wien möttes många olika nationaliteter och likaså tonsättare och birfilare. Följande anekdot berättas av Georg August Griesinger om Joseph Haydn och den unge om Ditters von Dittersdorf:

När en gång Haydn tillsammans med Dittersdorf korsade en gata i Wien hörde de uselt spelade Haydnmenuetter från ett ölschapp. "Vi måste skoja med dom där musikaliska klantskallarna", sa den ena till den andra. De gick in på ölschappet, beställde in och hörde på en stund. "Vem har gjort de där menuetterna", frågade slutligen Haydn. Man nämnde hans namn. "Oj, vilken smörja", skrek Haydn. Musikanterna blev så förargade att den ene var på väg att slå Haydn i huvudet med sin violin, varför tonsättarna snabbt fick ta till flykten.⁶

Kring det harmoniska systemet sökte man bygga samma topoi. Ratner (1980 s. 49) citerar Joseph Riepel som i sin "Anfangsgründe" med grundregler från 1755 ger en karta av 120 harmoniska möjligheter. Där kan exempelvis C-dur treklängen såsom tonikatreklang rubriceras som godsägaren, G är hovmästaren och a hovmästarinnan medan e är köksflickan och F daglönaren. När vi kommer till d rör det sig om en beskäftig kvinna och c på bottenplanet, "Svarta Gredel" ett lokalt öknamn på en svensk drottning vars svarta uppsyn gjorde att hon såg ut som en man! Även här utvecklades ett system av harmoniföljder, användning av harmonier, orgeltoner etc. med mer eller mindre flytande innebörder som man kunde utnyttja eller ta avstånd ifrån. Men Rousseau menar att detta är en färgning kompositörerna kostar på sig som ligger över "folkets nivå". Vi känner igen från dagens anklagelse att rockmusiken "bara" bygger på tre ackord, dvs. att den är enkel och endast bygger på melodin. Lyssnandet på den vertikala dimensionen i musiken kan vara en vattendelare, detta som Hugo Alfvén lär ha uttryckt någonstans som ett sätt att klä upp fattiga släktingar från landet.

Men naturligtvis finns också kritik av folkvisan. Då främst bland de lärde, icke musiker! Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) kritiserar folkvisan. Han anser att det inte finns någon grund att räkna den till konsten. Nu smyger det sig in värderingar kring det populära i relation till det konstnärligt syftande som indirekt också påverkar synen på folkvisan. Schiller menar att

"konstnären blickar uppåt efter sitt värde och efter lagen, inte nedåt mot lyckan och behoven". "Konstnären är visserligen son av sin tid, men det är illa för honom om han samtidigt är dess lärjunge eller ännu mer dess gunstling. En välmenande gudom uppföstrar dibarnet vid sidan av moderns bröst och när honom med mjölk från en bättre ålder och låter honom mogna under den fjärran grekiska himlen till myndig man".⁷

⁶ Griesinger 1810, s. 30. Citatet återges på tyska i Ling 2004, s. 401.

⁷ Citerat efter Schwab 1965, s. 129.

Det är här, i brytningen mellan strävan efter konsten med stort K och strävan efter det populära med stort P som seglatsen går mellan dessa Scylla och Charybdis in mot 1800-talet. Musikhistorikern Charles Burney (1726-1814) är en upplysningens man som hoppas och tror att musiken utvecklas och blir allt bättre, som har djup förståelse för människor av alla klasser samtidigt som han paradoxalt nog är ytterst svag för överheten. När han nu på sina resor möter vad vi skulle uppfatta som "folkmusik" är reaktionerna olika. Begreppet fanns ju inte på Burneys tid. När han vill försöka beskriva något så speciellt använder han ordet "nation" som attribut. Detta återfinner vi i Sverige i Envallssons lexikon från 1802 i artikeln "National-musik".⁸ Men låt oss se hans reaktioner på olika musikmöten med "folket" och till sist återgå till den inledande frågan om hur mycket vi förstår av 1700-talets upplevelse av folkmusik och kanske därmed även folkkonst som bonader. Här vid besök i Neapel:

I går kväll hörde vi 2 personer alternerande sjunga en av dessa canzoni [neapolitanska nationella visor] ackompanjerade av violin och colascione.⁹ Sången är högljudd och vulgär, men ackompanjemanget beundransvärt och framförandet utmärkt. Fiddlan och colascionernas stämmor ljöd oavbrutet under såväl sångavsnitten som ritornellerna. Modulationen förvånade mig mycket, från A till C och F var inget svårt eller nytt, men från Aiss till Ess var förvånande och genomfördes utan att sära örat.¹⁰

Här vid besök i Venedig:

Gondolerna är täckta av något som liknar svart crèpepapper. Burney tycker att de ser ut som likvagnar. Villorna är vita och prydda av stuckaturer och andra gipsutsmyckningar. I den outhärdliga hettan anfaller arméer av flugor, mygg och knott. Men trots det är kanalerna överfyllda av musikfolk. På natten kan en valthornist och duettsångare ingå i gondolens besättning.

Samtidigt som jag kom till värdshuset stannade en ensemble av musiker bestående av två utmärkta fiddlare, en violoncell och en kvinnoröst under fönstren och musicerade på ett sätt som skulle ha fått folk i England att förvånas, men de fick lika lite uppmärksamhet som kolbärare eller ostronförsäljare hos oss.¹¹

Resan nedför floderna Isar och Donau, en resa som bjuder på många strapatser och föga av musikaliska upplevelser får Burney att reflektera över nationell musik:

Denna resa gav ringa utbyte beträffande mina kunskaper om tysk musik, men åtskilligt om folket och landet genom vilket jag reste: jag hade möjlighet att gå i land vid varje större stad och där besökte jag kyrkorna, fastän jag inte hade tillräckligt med tid att göra mig bekant med musikmänniskorna eller att samla historiskt material. Men vad beträffar nationalmusiken, gav mig kanske de råa sånger som jag hörde sjungas av bondtölpar och sjömän mer genuin föreställning än det som kommer från de korrupta och italienska melodier som man kan få höra i städerna i detta stora land.¹²

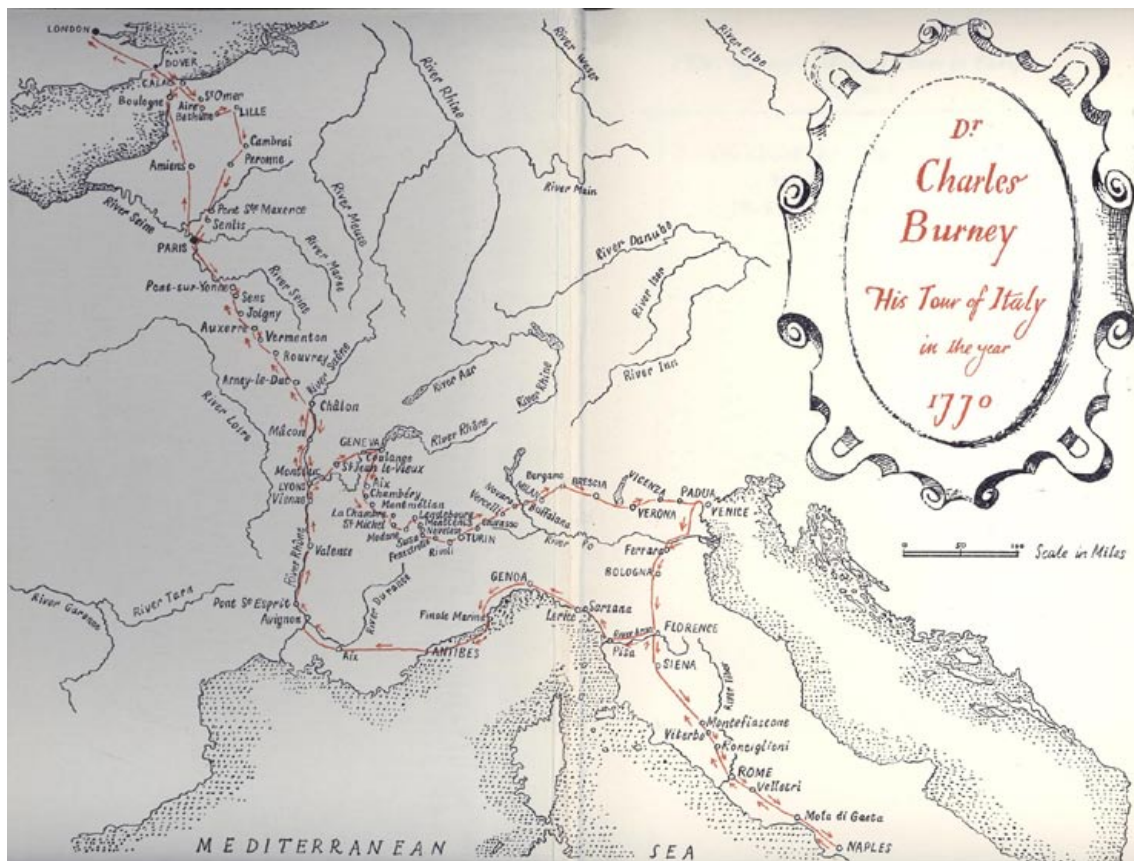
8 Envallsson 1802, s. 215.

9 Colascione, en långluta med ursprung i mindre Asien, vars namn först är belagt på 1600-talet.

10 Burney 1770, s. 161. Citatet återges på engelska i Ling 2004, s. 384-385.

11 Burney 1770, s. 73. Citatet återges på engelska i Ling 2004, s. 382.

12 Burney 1772 s. 71. Citatet återges på engelska i Ling 2004, s. 393.



Karta utvisande Charles Burneys resrutt. Bilden hämtad från pärmen till boken *Dr. Burney's musical tours in Europe*, vol. 1. Ed. by Percy A. Scholes. London, 1959. Foto: Marianne Seid, Statens musikbibliotek.

I Ulm träffade Burney den märklige C. F. D. Schubart som tillfredsställer Burneys intresse för "nationalmusik" genom att bjuda hem honom tillsammans med några spelande bondtölpar! På värdshuset *Gyllene Hjärtat* i München träffar Burney en polsk prins som spelar polsk national musik för honom. Av Burneys beskrivning att döma rör det sig antagligen om mazurkor. Den andra sångaren som Burney träffade, signor Guglielmi, visar sig också vara tonsättare och Burney får lyssna till ytterligare en burletta.

Burneys uppenbara intresse för nationalmusik och folkets musik är ett indicium för att han anade vad som skulle hända i Europas *Randgebiet* när de olika ländernas folkliga musiktraditioner mötte konstmusiken. Men förstod han med folkmusik samma sak som vi gör idag? Antagligen är våra lyssnarhoristorer, vårt sätt att se på samhället i stort så till den grad olika att det rör sig om skilda världar. Men att se igenom glasväggen är fascinerande och drömma om en tidsmaskin kan man ju alltid. Men är då vår strävan förgäves? Nej, jag tror inte det. Snarare är det en rikedom att försöka kommunicera med det förflutna på ett djupare sätt än att enbart betrakta dess artefakter utifrån sin egen tids synsätt. En dag skall du också vara vid sidan av din tid och se jorden snurra allt längre bort med dess jäktade varelser som verkar i produktionssystemet. Då är dina vänner från det förflutna viktiga och glasväggen tycks bli allt tunnare med åren.

Litteratur

- Burney, Charles, *Music, men and manners in France and Italy 1770* : being the journal written by Charles Burney during a tour through these countries undertaken to collect material for a general history of music. Transcribed from the original manuscript in the British Museum Additional manuscript 35122 and edited with an introduction by H. Edmund Poole. London, 1969
- Burney, Charles, *Dr. Burney's tour in Europe. An eighteenth-century musical tour in central Europe and the Netherlands*. 1772. Edited by Percy A. Scholes. London, 1959
- Fielding, Henry, *The history of Tom Jones, a foundling* (1749), with an introduction by Alan Pryce-Jones. London, 1955
- Envallsson, Carl, *Svenskt musikaliskt lexikon : efter grekiska, latinska, italienska och franska språken*. Stockholm, 1802
- Griesinger, Georg August, *Biografische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig, 1810
- Ling, Jan, Is "world music" the "classic music" of our time? *Popular music*, 22(2003): 2, s. 235-240
- Ling, Jan, *En rundresa med Charles Burney : 1700-talets musikmiljöer*. Stockholm, 2004
- O'Neill, Francis, *Irish minstrels and musicians : with numerous dissertations on related subjects*. Cork, 1987
- Ratner, Leonard G., *Classic music : expression, form and style*. New York, 1980
- Schulz, Johann Abraham Peter, *Lieder im Volkston bey dem Claviere zu singen*. Berlin, 1785
- Schwab, Heinrich, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814. Regensburg 1965. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 3

PEHR HILLESTRÖM OCH MUSIKEN

av Karin Sidén ¹

I ett av sina många självporträtt har Pehr Hilleström framställt sig i yrkesrollen som konstnär och därmed placerat in sin självrepresentation i en lång bildtradition med ursprung i renässansen. Med ritstiftet i ena handen och lutad mot en portfölj med teckningar riktar han en intensiv, nyfiken blick mot betraktaren som om han en kort stund ser upp från sitt arbete för att möta en omvärld (fig. 1). Hilleström var 39 år när porträttet tillkom 1771:



Fig 1. Pehr Hilleström, *Självporträtt*, 1771, Olja på duk, 25 x 19,5 cm. 1888 Inköp. Nationalmuseum, Stockholm. NM 1401.

ett porträtt som visar bilden av *konstnären* Hilleström. En viss närhet till *personen* bakom yrkesrollen utmålas i självporträttet men också i den på sedvanligt sätt sakligt uppställda bouppteckning över Hilleströms tillhörigheter som upprättades vid hans bortgång. I förteckningen, som förvaras i original i Nationalmusei arkiv, omnämns bland annat konstnärens bohag, hans gångkläder, ”Målare Verktyg”, gipser och tavlor.² Vid tiden för hans död

¹ Karin Sidén är fil.dr. i konstvetenskap och förste intendent vid Måleri- och skulptursamlingen på Nationalmuseum. År 2001 ansvarade hon för den musikikonografiska utställningen *Musiken i konsten* på Nationalmuseum. Denna artikel är en förkortad version av en föreläsning hållen på Musikikonografiskt symposium på Musikmuseet i Stockholm den 20/11 2006.

² Bouppteckning upprättad vid Pehr Hilleströms död 13/8 1816 (opag.), Konstnäsarkivet, P. Hilleström, H IIA, Nationalmusei arkiv.

den 13 augusti 1816 titulerades Hilleström Direktör för Kongl. Akademien för de Fria Konsterna, Kongl. Hofmålare samt Professor och Riddare af Kongl. Wasa Orden, något som sammantaget vittnar om hans framgångsrika konstnärliga karriär. I hans hem 1816 fanns också ”3ne Staffeliner, 2ne Pailletter, Diverse Penslar 22 stycken, 3ne Färglöpare, 3ne Rifstenar af glas och en dito af marmor”.³ Ja, Hilleströms omfattande och kvalitetsmässigt därmed något ojämna konstnärliga produktion - enligt hans egenhändiga förteckning uppgick antalet målningar perioden 1773-1810 till 1065 målningar⁴ - krävde förstås många hjälpmedel, mycket konstnärsmateriel, ett idogt arbete, en flödande kreativitet och ett ständigt kunskapsinhämtande från olika håll. Hans förhållande till musiken, som särskilt är temat för denna artikel, visar sig i många av hans målningar där instrument, musicerande och bruk av musik är temat. På det personliga planet kan det uppmärksammas i hans umgänge med skalden Carl Michael Bellman, som Hilleström också skildrade i några vänporträtt. Men innan Pehr Hilleströms förhållande till musiken närmare belyses från ett konsthistoriskt perspektiv, finns det anledning att som bakgrundsteckning reflektera över hans konstnärliga utveckling och val av inspirationskällor bland samtida och äldre konstnärer.

Hilleström gjorde en verklig klassresa under sitt liv. Född under fattiga förhållanden i Väddö prostgård den 18 november 1732 som son till en militär och äldst i en syskonskara på 12 barn, kom han som framgått att avancera till både kunglig hovmålare och akademidirektör. År 1743 flyttade familjen från Roslagen till Stockholm och redan samma år påbörjade Hilleström sin konstnärliga utbildning hos ämbetsmålaren Johan Philip Korn.⁵ Hos Korn fungerade den endast 11-årige Hilleström som biträde eller gesäll vid målandet av papperstapeter. Vid samma tid påbörjade han också sina studier i teckning för Guillaume Taraval och Jean Eric Rehn vid Kongl. Ritarakademien, som hade grundats något tidigare 1735. Som tolvåring gick Hilleström sedan i lära hos den invandrade tyske solfjädersmålaren Christian Fehmer och som femtonåring hos den från Frankrike inkallade tapetvävaren Pierre Louis Duru. Dessa studier kom till nytta under åren 1747-57 då Hilleström var verksam som slottsvävare och stod bakom nyvävda möbelyster, gobelänger, haute-lissevävnader⁶ och mattor. Hans första stora arbete blev den gobelinvävd tronehimlen i kungens audiensrum på kungliga slottet i Stockholm.

Åren 1757-58 var Hilleström på en längre och för tidens konstnärer sedvanlig studiereesa till utlandet. Färden gick till Paris, Belgien och Holland, bland annat med en vidareutbildning i gobelängteknikerna som mål. I Paris blir Hilleström erbjuden att studera måleri i Francois Bouchers ateljé, men störst intryck tog han där av genre- och stillebenmålaren

³ Ibid.

⁴ Pehr Hilleström, Beskrifning öfver de ämnen som förestelles på alla taflor som Hilleström, sedan 1773, till och med 1810 målat i oljofärg, Kungl. Akademien för de fria konsterna, Stockholm/Allmänna brevsamlingen.

⁵ För biografiska uppgifter om Hilleström, se Gerda Cederblom, *Pehr Hilleström som kulturskildrare*, I & II, Uppsala, 1927 samt Osvald Sirén, *Pehr Hilleström d.ä.: väfvaren och målaren, hans lif och hans verk* (diss.), Stockholm, 1900.

⁶ Gobelängteknik med stående varp.

Jean Baptiste Simeon Chardin, som undervisade honom vid franska målarakademien. På hemvägen studerade han också flitigt de gamla holländska mästarna, däribland genre målare som Gerrit Dou, Gabriel Metsu, Adriaen van Ostade och Goodfried Schalken. Efter hemkomsten fortsatte han som slottsvävare och utförde bl.a. verk efter de franska konstnärerna Boucher och Oudry och efter den svenske dekorationsmålaren Lars Bolander. Som chef för slottets väveriverkstad hade han många elever, däribland Johan Gabriel Ekebohm, Matts Torslow och sonen Carl Petter Hilleström d.y.

Som slottsvävare kom han i kontakt med den kungliga familjen och han utnämndes i sin egenskap av bildkonstnär till kunglig hovmålare 1776. Ett stort umgänge hade Hilleström därmed inom hovet men också bland tidens konstnärer, författare och förmögna borgerskap. Till hans umgängeskrets hörde bröderna Elias och Johan Fredrik Martin, båda konstnärer, konstnären Louis Masreliez, skulptören Johan Tobias Sergel, hovgravören Per Suther, författarinnan Anna Maria Lenngren och Carl Michael Bellman. Till beställarkretsen hörde kungafamiljen, särskilt Lovisa Ulrika och Gustaf III, men också förmögna familjer inom adel och borgerskap som statssekreteraren Elis Schröderheim, kommerserådet Jörgen Kristoffer Müller och krigsrådet Wadenstjerna på Näs. För Lovisa Ulrika och Gustaf III utförde Hilleström ett flertal ceremonibilder, däribland ett antal skildrande Gus-



Fig 2. Pehr Hilleström, Azor visar Zemire bilden av hennes far Sander i en magisk spegel, Efter operan *Zemire et Azor*, akt III, scen 6. Olja på duk, 60 x 69 cm, Drottningholms teatermuseum.

taf III:s historia. På beställning av Gustaf III utförde Hilleström också ett antal målningar av dennes riddarspel i Drottningholms slottspark, samt en teater- och musikhistoriskt väldigt intressant svit av 21 scener ur Gustaf III:s operor och skådespel, som på sin tid hade sin plats i gamla operabyggnaden. Motiven hämtades ur operor som Glucks "Orfeus och Eurodyke", "Rasande Roland", "Zemire och Azor" och "Eurodyke på flykt" (fig. 2).

Ytterligare en rad målningar på beställning av Gustaf III skildrar bönder från olika

svenska landskap. Dessa bondeskildringar blev mycket populära och spreds rikligt som gravyrer i två skilda serier av Johan Fredrik Martin. Till hans många verk hör också heminteriörerna från den gustavianska tidens borgerskap, motiv från smedjor och gruvor och museiinteriörer över ursprunget till Nationalmuseum, Kongl. Museum, som hade instiftats av Gustaf III 1792. Hans porträtt uppgår i sin tur till ett trettiotal av familjen, vänkretsen, kungligheter och av tidens konstnärer och intellektuella.

FÖRHÅLLET TILL BILDTRADITIONEN

I äldre konsthistorieskrivning beskrivs Pehr Hilleström vanligtvis som en realist, en vardagslivets skildrare under gustaviansk tid och som en svensk motsvarighet till den kände franske konstnären Chardin. Dessa påståenden - i viss mån motsägelsefulla - förtjänar idag en reflektion och i viss mån en kritisk revision. För var Hilleström verkligen i första hand en vardagslivets skildrare och därmed i det avseendet en förmedlare av en verklighet?

Frågan rymmer många bottnar och måste efter visst övervägande besvaras nekande. Någon objektiv konstbild finns knappast i sig och Hilleströms verk är vid en närmare granskning inte framförallt verklighetstroga, även om intressanta allmänna iakttagelser om seder och bruk, däribland om musicerande och om enskilda objekt kan utläsas, snarare ger hans målningar uttryck för ett aktivt förhållande till skilda bildtraditioner. Det gäller för såväl Hilleströms genremotiv, till vilka musikmotiven bland annat hör, hans stilleben som för porträtten. De bildtraditioner som Hilleström refererar till är samtida, men i många fall av äldre datum och från 1600-talet. Till de med Hilleström samtida influenserna hör bland annat genremotiven av Boucher, som Hilleström även kopierade. Men hit hör även Chardin, som Hilleström viss tid studerade för i Paris. Kopplingen dem emellan är mycket stark och utgörs av motiviska och kompositionella likheter samt av koloristiska och stilistiska samband. Chardin inspirerades i sin tur av det holländska genremåleriet från 1600-talet av konstnärer som Gabriel Metsu, Gerrit Dou och Pieter de Hooch. Ett inflytande hos Hilleström kan också spåras från de något senare verksamma holländska målarna Johannes Tilius, Peter Cornelisz van Slingelandt och Johan Adriansz van Staveren. 1700-talets franska genremåleri allmänt hämtade mycket inspiration från motsvarande motiv i 1600-talets Holland. Att Hilleström studerade detta måleri under sin vistelse i Holland är därför inte förvånande, det låg i tiden.

Med andra ord kan samtliga av Hilleströms målningar inte primärt betraktas som dåtidens reportagebilder, som man ibland har påstått. De kan snarare ses som skapade bildkonstruktioner och som visuella tolkningar präglade av olika influenser, motiviska såväl som stilistiska. I synnerhet kan hans genremålningar betraktas så och som verk med referenser till både äldre och samtida konst. Men undantag finns i hans samlade produktion, däribland i form av de målningar som återger riddarapel, gruvmotiv, illuminationer och andra mer specifika händelser från tiden.

Låt oss se på några dörröverstycken som Hilleström utförde på beställning av Lovisa Ulrika. Till dessa dörröverstycken hör ett skildrande av ett musikaliskt sällskap. Denna

målning bör vid en analys ses mot bakgrund av dörröverstyckenas beställarsituation, en ursprunglig funktion och som ett verk tillhörande en samlad enhet med en gemensam idébakgrund.

HILLESTRÖMS MUSIKMOTIV

På beställning av Lovisa Ulrika, sannolikt år 1779, kom Pehr Hilleström att utföra ett antal dörröverstycken för hennes änkesäte Fredrikshof i Stockholm. Fredrikshof var vid denna tid nyligen ombyggt av arkitekten Carl Fredrik Adelcrantz 1772-73. De tre dörröverstyckena som ursprungligen var fyra till antalet, enligt Hilleströms egenhändiga förteckning, är i liggande format och tillhör sedan 1923 Nationalmuseum dit de kom som gåvor från C.E. Heyman genom Föreningen Nationalmusei Vänner. Samtliga tre verk omnämns i Hilleströms egenhändiga förteckning som nr 259, 264 och 265. Beskrivningen är allmänt hållen och lyder: ”Tvenne dörr stycken för Salig Enke Drottning – det ena förest: en Concert det andra en bai – för Fredrikshof” (Nr. 258 och 259) och ”Tvänne dörr stycken för Salig Enke Drottningen; det ena ett spelbord; det andra en Concert” (Nr. 264 och 265). Hilleströms knapphändiga beskrivningar ger endast ett fåtal ledtrådar om målningarnas innebörder. Musikmotiven var alltså två ursprungligen och båda anges som avbildande en Concert. Idag benämns den målning som hör till Nationalmuseum ”Gustaviansk interiör med musicerande sällskap” (fig. 3). De två andra verken skildrar ett spelparti och ett konverserande sällskap.

Merit Laine har i sin avhandling om Lovisa Ulrika som konstsamlare stämt av målningarnas interiörskildringar med inventarieförteckningar och annan fakta om Fredrikshof för att se om väggfält, möblemang och annan inredning utgör specifika avbildningar från platsen.⁷ Det har visat sig att så inte är fallet. Interiörerna är istället allmänt hållna och anger som sådana den gustavianska tidens stilideal så som det kunde te sig på slott och herresäten liknande Fredrikshof.

Målningarnas personalgallerier visar sig också vara allmänt hållna, åtminstone för oss idag, och syftar på hovfolk och personer i kretsen kring Lovisa Ulrika och kungafamiljen.



Fig 3. Pehr Hilleström, *Gustaviansk interiör med musicerande sällskap*, 1779, Olja på duk, 56 x 144,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm. NM 2404.

⁷ Merit Laine, *”En Minerva för vår Nord”: Lovisa Ulrika som samlare, uppdragsgivare och byggherre* (diss.), Stockholm, 1998, s. 147-154.

Att några personer bär den av Gustaf III införda Svenska dräkten anger det, liksom de avbildades i övrigt praktfulla klädsel. Men hur är det då med målningen avbildande ett antal musicerande herrar och damer. Vid samtal med förste intendent Hans Riben vid Musikmuseet har det framgått att motivet torde avbilda ett musikaliskt samkväm med hovfolk som musicerar för varandra. Att kunna musicera hörde sedan länge till en högre-ståndspersons nödvändiga färdigheter och tidsfördriv. Sammansättningen av instrument är också tidstypisk, med en man till höger inifrån bilden sett spelande cello eller viola da gamba, en stående man sedd bakifrån spelande violin eller altfiol, ytterligare en man som eventuellt spelar altfiol, en man som spelar traversflöjt och en kvinna som spelar på cembalo, av utseendet att döma troligtvis svensktillverkad. Hans Riben har i sammanhanget nämnt Philip Jacob Specken som en möjlig tillverkare av den cembalo som finns avbildad i verket. I ett stillebenarrangemang avbildas till vänster sannolikt en cello och en traversflöjt vid ett bord i förgrunden. Det uppslagna nothäftet anger endast antydda noter.

Den som leder musicerandet är mannen med den något öppna handen som med sin gestik för betraktarens blickar till sig och som med en halvöppen mun även antyder en sånginsats. Den musik som framförs kan ha varit en kantat med sång från någon tillfällighetsdikt till ackompanjemang av traversflöjt, violiner och cembalo. Noterna är i båda nothäftena endast antydda och ger ingen vägledning om något specifikt musikstycke. Motiv över kvinnor som sitter vid eller spelar på cembalo var vid tiden vanligt förekommande i bildkonsten. Ett känt exempel är Roslins Jenningska familjetavla från 1769, där Jeanne Elise Trembley sitter omgiven av sin man och sväger vid en cembalo och där musikinslaget primärt har en



Fig 4. Alexander Roslin (1718-1793), Brukspatron John Jennings, hans bror och svägerska, 1769, Olja på duk, 121 x 148 cm. 1901 inköp med bidrag från Scharps fond, Nationalmuseum, Stockholm NM 1566.

symbolisk betydelse som uttryck för familjelycka och en harmonisk familj samlad kring musiken som förenande länk (fig. 4, se föreg. sida).⁸ Att spela cembalo hörde också till en högreståndskvinnas sysslor under gustaviansk tid. Sättet på vilket man spelade och höll instrumenten, närheten mellan de musicerande och de lyssnande anger i Hilleströms verk en intimitet typisk för den gustavianska tidens musicerande i högreståndskretsar.

Målningen av det musicerande sällskapet bör ses i samband med de tre andra dörröverstyckena. Samtliga fyra verk var beställda av Lovisa Ulrika för Fredrikshof och troligtvis där avsedda för en och samma salong. De tre verk som kvarstår, och som ursprungligen var placerade högt över dörrar och tänkta att ses så, visar alla med varandra närliggande gustavianska interiörer av slottskaraktär med möblemang från samma tid. I samtliga verk skildras hovfolk, varav vissa iklädda den svenska dräkten. Motiven utgörs av kortspel, musicerande och konversation inom en och samma samhällsgrupp. De utgör därmed alla skilda uttryck för en umgängeskultur inom hovet. Beställaren Lovisa Ulrika var vid tiden känd för sin vitterhet och motiven torde väl stämma in på det hovliv som hon gärna omgav sig med och där musik utgjorde en viktig del.

Av Hilleströms 312 upptagna målade genremotiv i den egenhändiga förteckningen av verk från perioden 1773-1810 är 12 stycken musikmotiv, medan 47 stycken utgörs av motiv över textila sysslor, 64 stycken skildrar kvinnor i högreståndsmiljöer och 23 berör tvätt och strykning. När det gäller musikmotiven belyser de liksom Hilleströms övriga genremotiv olika sociala skikt i samhället, alltifrån kungafamilj, adel, borgerskap och allmoge. De olika samhällsskiktens bruk av musik kan utläsas ur dessa motiv, liksom en syn på musikanvändningen hos de olika sociala grupperna. Allmänt sett finns ett tydligt hierarkiskt betraktarperspektiv i Hilleströms genremålningar, så även i musikmotiven. Det kan i sammanhanget vara värt att påminna om att Hilleströms målningar av musicerande bönder inköptes av personer tillhöriga de högre stånden i samhället.

Till högreståndsmotiven med musikinslag hör en interiörskildring av en kvinna vid ett klaverinstrument intill en traversflöjtspelande man. Lutad mot en stol står en kvinna med en solfjäder som om hon lyssnade till musiken. I bakgrunden på ett bord står tre koppar som antyder att de tre tillhör en vänskapskrets och att musiken är en del av



Fig. 5. Pehr Hilleström, *Parkscen*, ca 1790, Olja på duk, 30 x 36 cm, Privat ägo.

⁸ För detta familjeporträtt, se Karin Sidén, "Familjen", ingår i *Ansikte mot ansikte : porträtt från fem sekel*, Nationalmusei utställningskatalog nr 626, Stockholm, 2001, s. 167-168.

deras sällskapsliv. Till sysselsättningen bland aristokratins kvinnor hörde även lutspelet, som alltsedan 1600-talet förekommer rikligt i genremåleri och porträttkonst.⁹ Hilleström tar upp motivet med aristokratins kvinnors musicerande i relation till kärlek i en av sina målningar av en lummig slottspark med en tempelbyggnad i bakgrunden. (fig. 5, se föreg. sida). Två unga kvinnor flanerar i parken, den ena med ett brev i sin hand – ett brev och en bukett hon just har tagit emot av sin kammarjungfru. Instrumentet hon tidigare spelat på, som vi idag skulle kalla svensk luta, bärs bort av kammarjungfrun. På marken ligger en spånask med påskriften ”Pour Camilla”. I Hilleströms egenhändiga förteckning står skrivet ”Ett fruentimmer i en skog pryder sig med en bouquette som hon fått, jemte ett bref. Hennes kammarjungfru bär bort dess kappa och Zittra”. Man får alltså föreställa sig att den vitklädda högreståndskvinnan drömmande vandrat i parken spelandes på sitt instrument, därefter avbrutit sig själv då hon från sin älskade fått motta ett kärleksbrev och en bukett med blommor.



Fig. 6. Pehr Hilleström, *Kvinna som spelar cister*, 1770-talet, Olja på duk, 67 x 50 cm, Östergötlands läns museum, Linköping.

noter, antagligen sjunger hon också till tonerna av cistern. Att fler stycken ska, eller har framförts, framgår av ett uppslaget nothäfte intill.

I målningen av en kvinna som köper en kärleksvisa av en gosse lyfter Hilleström fram en vanligt förekommande företeelse i tiden (fig. 7). När målningen tillkom omkring år 1800 var det vanligt att unga gossar sålde skillingtryck med visor på Stockholms gator. På häftet i pojkens hand står skrivet ”Egta nya roliga Kärleks Wisor Örebro 1796”. En kundkrets var tjänsteflickor som ofta sjöng den här typen av visor då de

noter, antagligen sjunger hon också till tonerna av cistern. Att fler stycken ska, eller har framförts, framgår av ett uppslaget nothäfte intill.

I en genremålning från 1770-talet har Hilleström skildrat en kvinna som spelar på ett annat stränginstrument, en cister (fig. 6). Mitt emot henne sitter en kvinna och läser



Fig. 7. Pehr Hilleström, *Jungfru som köper en kärleksvisa*, ca 1796, Olja på duk, 120,5 x 89,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm NM 1611.

⁹ För lutans symboliska betydelser under 1600-talet och den tidens musikmotiv, se *Musiken i konsten : det klingande 1600-talet* (red. Karin Sidén), Nationalmusei årsbok 47, Stockholm, 2001.



Fig. 8. Pehr Hilleström, *Bordssällskap i en bondstuga*, Olja på duk, 41 x 53 cm, 1863 Testamenterad av hovmarskalk Martin von Warendorff, Nationalmuseum Stockholm NM 966.

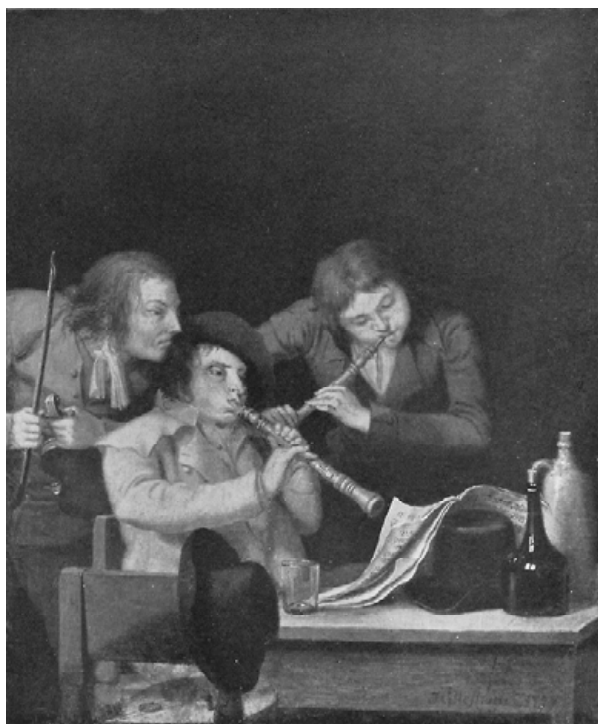


Fig. 9. Pehr Hilleström, *Trenne Musiquanter*, 1793, Olja på duk, 40 x 33,5 cm, Privat ägo.

arbetade. Kanske syftar pojken båge och pil på amor, kärlekens budbärare, och därmed på visornas innebörd och syfte.

Till allmogemotiven hör också de av bönder som samlas för måltid, dryckenskap, musik och dans. Den uppsluppna stämning som dessa motiv speglar skiljer sig avsevärt från de mer stillsamma högreståndsmotiven, allt enligt tidens krav på *decorum*. I målningen kallad "Smälänningar" finns tydliga referenser till det holländska 1600-talets genremotiv (fig 8). Här är det fiolen som man musicerar på, men Hilleström skildrar även nyckelharpor, som i en interiör med folk från Vingåker. Här framgår det tydligt att nyck-

elharpospelet användes för dans. Ett uttrycksfullt musicerande anges i än högre grad i "Trenne musiquanter" där tre män spelar tätt tillsammans i en trio med två oboer och en fiol (fig. 9). Nothäftet lutar mot en svart hatt, ett krus och en butelj. På stolen i förgrunden anges ett instrument till som eventuellt är en cister eller en luta. I Nationalmuseums

samlingar finns en teckning av Hilleström som måste vara en förstudie till den stående oboisten i målningen (fig. 10).

UMGÄNGESKRETSEN

En del av tidens författare och konstnärer kom Hilleström i kontakt med via den förmögne hovgravören, guldsmeden, juveleraren och tillika konstsammlaren Pehr Suther. Hilleström flyttade 1775, som nybliven änkling, in i en lägenhet i dennes stenhus vid Adolf Fredriks torg, nu Mariatorget, i Stockholm. I Suthers hem träffade Hilleström många personer, däribland Lorens Pasch och Sergel. Troligtvis var även Bellman gäst hos Suther, om inte annat lät han dedicera ett exemplar av

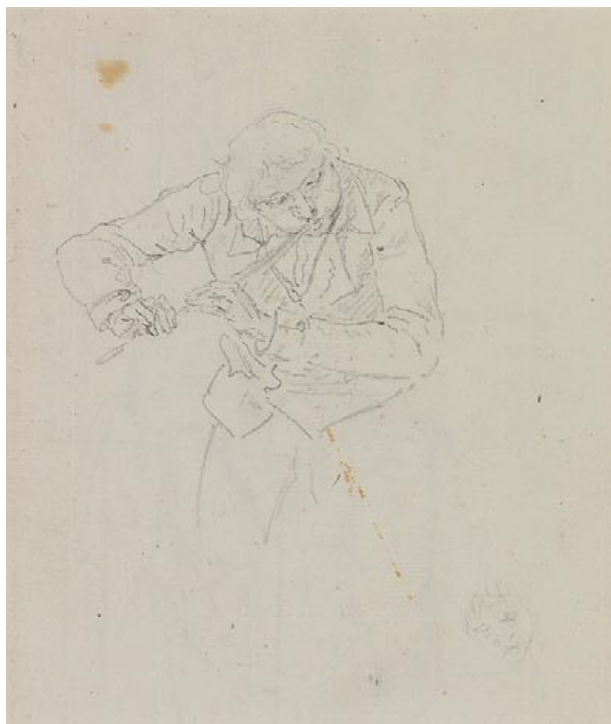


Fig. 10. Pehr Hilleström, *En man som spelar oboe*, Blyerts-teckning, Nationalmuseum, Stockholm, NMH 45/1910 recto.



Min älskade Pjotta!!!
 Du lilla jagg du tangerad! Du minsta
 min Götta, minsta, Götta, det är ju
 så mycket lugnare, för ingen
 skrek mig, du delar, min klaga, min
 minna, Götta, du Götta, du Götta
 tjuter så ganska förfärligt.

Fig. 11. Bellman spelar cittra medan "Wargen tjuter så förfärligt". Dikten handskriven av Bellman, vinjetten tecknad av Hilleström. Från Bellmans brev till Tjälvesta, Kungliga biblioteket.

Bacchi Tempel till honom, sannolikt som tack för ekonomiskt stöd till tryckningen. Bellman och Hilleström verkar ha umgåtts privat och de bodde dessutom nära varandra på Södermalm. Hilleström har bland annat gjort akvareller till dikter av Bellman och illustrerat brev och gästböcker där Bellman är med. Ett exempel skildrar Bellman då han spelar medan "Wargen tjuter så ganska förfärligt" (fig. 11). Dikten under bilden är handskriven av Bellman och vinjetten tecknad av Hilleström. För Bellmans diktsvit till Elisabeth Westman anlätades också Hilleström. Där finns bland annat en skildring av Bellman då han spelar för bryggaren Westman med fru Elisabeth och dotter Clara.

Hilleström har även illustrerat en panegyrisk hållen nyårshälsning av Bellman förärad vännen och skulptören Sergel 1792, enligt skaldens egen notering med melodi hämtad från Fredmans Sånger Nr. 18 (fig. 12, se nästa sida). Skildringen har tolkats på olika sätt däribland att laveringen skulle avbilda en interiör från arkitekten Erik Palmstedts

hem på Svartmannagatan 22, med paret Palmstedt musicerande med sång och spel på klavikord eller hammarklaver och Bellman avbildad då han riktar uppmärksamheten på en medaljong av Sergel, som troligen avbildar just Carl Michael Bellman och som nyss förädrades av honom till Erik Palmstedt. Det är intressant att konstatera att Hilleström ofta skildrar Bellman då han musicerar vilket lägger tonvikten vid skaldens redan i samtiden omvittnade framförande av text och musik i teatral förenig. Det gäller dock inte för de vänporträtt Hilleström utfört av Bellman, där skalden avbildas i sin roll som författare och inte som estradör. I ett av vänporträtten avbildas Bellman som gråtande i en romantisk skildring, som dock får sin förklaring om man vet om i vilket sammanhang porträttet tillkommit (fig. 13). Gripen av en historisk händelse, nämligen att två svenska örlogsskepp av misstag sprängts i luften under finska kriget den 3 juli 1790, skildras Bellman samma år då han börjat författa ett ode till sin vän, statssekreteraren Johan Gustav von Carlsson som personligen var berörd av den inträffade händelsen. Porträttet som tidigare funnits i



Fig. 12. Nyårshälsning 1792 till professor Johan Tobias Sergel, 1792. Lavering av Pehr Hilleström, text av Carl Michael Bellman, Nationalmuseum Stockholm.



Fig. 13. Pehr Hilleström, Carl Michael Bellman, Olja på duk, 40 x 34 cm, 1872. Testamenterad av kammarrättsråd Carl Leonard Kinmanson, Nationalmuseum, Stockholm NM 1148.

von Carlssons ägo innan det kom till Nationalmuseum var troligtvis en gåva, ett tack och ett uttryck för sympati i samband med att Hilleström och Bellman besökt hans egendom Mällby i Södermanland.

RECEPTIONEN

Hur mottogs då Hilleströms verk i samtiden och hur har de betraktats i senare tider? Att Hilleström var uppskattad i sin egen tid framgår inte minst av hans stora produktion, hans många beställningar och av hans framgångsrika karriär. Ibland har man särskilt framhållit värdet av hans stillebenmåleri, ibland genremåleriet. Det kan vara värt att notera att den genrehierarki som länge varit förhärskande och enligt vilken stilleben och genremotiv rankades lägre ned på en hierarkisk skala än historiemotiven, kan ha påverkat vissa omdömen. Att man har noterat den något ojämna kvalitén i hans mycket stora produktion är dock inte förvånande, utan helt relevant.

Vad som är tydligt är att Hilleströms verk har inspirerat forskare inom en mängd olika ämnen förutom konsthistoria. Etnologer, dräktforskare, teaterhistoriker och musikhistoriker har alla studerat hans verk. Värdet av Hilleströms musikmotiv ligger inte minst i att de ger ledtrådar om hur musik kunde framföras i olika sociala skikt, om instrumentkombinationer, enskilda instrument, hur man spelade, synen på musikanvändningen samt förhållandet mellan utövare, lyssnare och uppdragsgivare. Som konsthistoriker är det som tidigare framgått av vikt att något varna mot att se Hilleströms skildringar som exakta ut-sagor av en verklighet, hans verk är tolkningar och bilder utförda med inspiration hämtad både från äldre och samtida konst.

MUSIK VID KARL V:S FESTLIGA INTÅG MED CHRISTIAN II I BRYSSEL 1521 – NYTOLKNING AV EN FLAMLÄNSK TAPET

Av Bo G. Hellers¹

Staden Tallinn, Estlands huvudstad, som i Sverige länge kallades Reval med stadens namn på tyska, äger sedan 1547 en vävd tapet av högst intressant innehåll, även musikaliskt. Tapeten är beställd hos stadens råd i Antwerpen och utförd i en liten ort, Enghien, belägen söderut i nuvarande Belgien. Vävtugan tillhörde sannolikt den kände Henri van Lacke. Tapetens totala kostnad översteg i dåtida mynt inte 500 revalska mark², vilket får sägas vara billigt för ett konstverk av denna dignitet (en årslön för en kvalificerad tjänsteman låg på 150 – 250 revalska mark). Här kan man fatta misstankar mot förvärvet – tapeter av denna art var bland det dyraste man kunde kosta på sig och Reval hade säkert råd men fick tapeten till gott pris. Vem hade intresse av att hjälpa staden till ett sådant kap och fanns någon särskild anledning till förvärvet?

Tapeten prydde Rådhusets sessionssal vid festliga tillfällen men togs ner slutgiltigt omkring sekelskiftet 1900 för att repareras. Detta visade sig bli mycket kostsamt och 1909 väcktes tanken att i stället försälja konstverket på auktion för att skaffa medel till ett aktuellt skolbygge eller till en sjukhusbyggnad; det säger något om värdet. Förslaget debatterades livligt bland konstvänner över hela Baltikum men förkastades slutligen. Tapeten skickades då för reparation till Moskva, varifrån den lämnades tillbaka efter fredsuppgörelsen i Tartu med det självständiga Estland, 1920. Tallinns stadsmuseum, som grundades 1937³, fick senare överta tapeten. Där hänger den än, i mycket dämpad belysning för att färgerna ska bevaras.

Alla tapetens scener är prydda med Tallinns lilla stadsvapen, den röda flaggan med det vita korset. Denna allmännkristna symbol är belagd redan på 700-talet, alltså före korstågen, varifrån den sedermera överfördes till Reval av teutoniska riddare. Väverskorna i Flandern har säkert fått anvisning om att lägga in symbolen, vilket flitigt åtlöddes. Men vad föreställer tapeten? Den anses ha bibliska motiv och upptar fem scener ur Salomos liv, varom man kan läsa i Gamla Testamentets första konungabok.

¹ Bo Göran Hellers är professor vid Arkitekturskolan på Tekniska högskolan i Stockholm. Artikeln är en sammanfattning av ett anförande hållet vid det musikikonografiska symposiet på Musikmuseet den 20 november 2006.

² Tallinna rae piltvaibad, Urve Mankin, Tallinna Linnamuuseum, 2004, ISBN 9949-10-398-3.

³ Museet är beläget på Vene tänavä 17.

Första scenen



Scen 1. Foto: Författaren. Samtliga avbildningar av tapeten hämtade ur: Tallinna rae piltvaibad, Urve Mankin, Tallinna Linnamuuseum.

Första scenen visar en ritt i triumf. Kung David, Salomos far, ligger i själatåget och har bekräftat inför profeten Natan och modern Batseba, att Salomo ska efterträda honom. Salomo rider nu på Davids mulåsna för att smörjas till konung vid Gihons källa. Den äldre halvbrodern Adonias kuppörsök är i praktiken nedslaget. Främst går prästen Sado, därpå Natan och efter Salomo följer en skyddsvakt på fyra man. Scenen för tankarna till Jesu triumfritt in i Jerusalem på palmsöndagen. Men det är något egendomligt med Salomo. Han har redan en krona på huvudet och det kan inte stämma. Man associerar till någon som redan är krönt en gång. Men han ska smörjas till konung, inte krönas, en sed som inte kommer i bruk förrän på 300-talet f Kr, d v s 600 år senare. Salomo har dessutom ett vackert ansat skägg trots att han bara är 12 år. Prästen, som verkar så uppspelt, är lite för fint klädd, med indigofärgad mantel, något som är mycket dyrbart vid denna tid och endast passande för en överhetsperson.

Andra scenen



Scen 2.

Här ser vi den ackompanjerande musiken, spelande och med inslag av dans. Från vänster ett platerspel, sedan två trumpetinstrument, därpå två instrumentlösa men aktiva figurer.

Sist kommer en trio med harpa, lyra och triangel. Eftersom gruppen inte förflyttar sig, dansen är på stället, får man föreställa sig att musikanterna är uppställda i en glänta som passeras av det förnåma sällskapet på väg till Gihons källa. Men det är någonting konstigt med de första instrumenten. Platerspelet är ett rörbladsinstrument som definitivt tillhör medeltiden och trumpeteten ser inte heller ut att komma från det gamla Israel. Är det avsiktligt som sentida instrument lagts in i motivet i stället för de som fanns på Salomos tid, eventuellt för att leda våra tankar till modernare tider, kanske aktuella just när tapeten framställdes? Och figurerna i mitten sträcker sig efter en lindorm över harpistens axel. Har det någon särskild mening?

Tredje scenen



Scen 3.

Här visas en bröllopsscen mellan Salomo och Faraos dotter; tyvärr anger Bibeln inte hennes namn. Faraos själv är förrättare. Övriga figurer på bilden är deltagare i ceremonin, närmast bruden hennes kvinnliga uppvaktning, närmast Salomo några bröllopgäster. Bröllopet ägde rum i Egypten, med syftet att säkra Israels södra gräns. Men det är underligt att Faraos är så varmt klädd. Och varför verkar den blivande drottningens uppvaktning så oengagerad i händelsen? De vänder demonstrativt ryggen till, medan övriga bröllopgäster visar entusiasm.

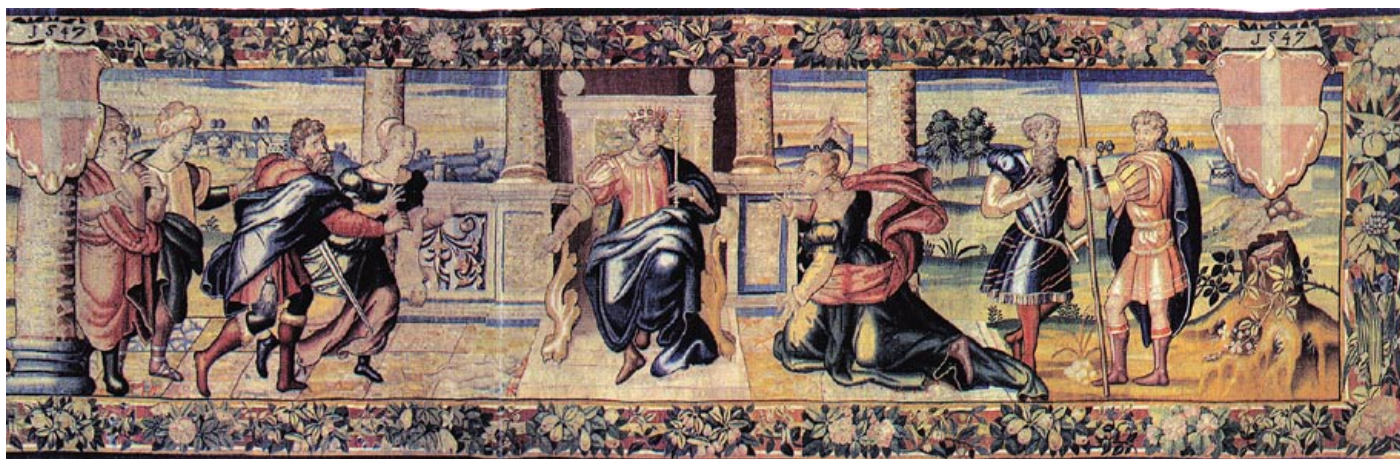
Fjärde scenen



Scen 4.

Här sker smörjelsen vid Gihons källa. För säkerhets skull lyfter man lite på kronan också, den sätts på av profeten Natan och Benaja (?) i skön förening. Och Sadok står bredvid med oljehornet. Men detta är ju alldeles omöjligt, prästen Sadok har tydligen klätt om från första scenen, trots att fjärde scenen följer direkt på den första. Han har bytt ut sin huvudbonad, en barett, mot en turban. Och det är ett märkligt oljehorn han håller i famnen, det ser ut som en ölstånka. Dessutom har Natan fått längre skägg, trots att bara någon eller några timmar torde ha förflutit.

Femte scenen



Scen 5.

Här återges den berömda händelsen Salomos dom. Den ena av två mödrar har legat ihjäl sitt barn och nu gör båda kvinnorna anspråk på det överlevande barnet. Salomos dom, att barnet ska styckas, utlöser den eftergift som visar för honom vem som är den verkliga modern. Man kan ju tycka, att denna dramatiska upplösning borde fångat de närvarandes intresse, men i scenens utkanter tar man märkvärdigt lätt på händelsen. Finns det kanske fler budskap än ett?

EN ANNAN TOLKNING

Således framkommer en del egendomligheter, när tapeten läses som scener ur kung Salomos liv. Jag fick då lust att läsa tapeten från tiden då den vävdes, med ledning av mitt kunnande om 1500-talet, dess ledande personligheter och arkitektur. Var det inte Christian II som gick främst i tåget i första scenen? Kunde den visa besöket hos svågern Karl V, ett besök som med säkerhet avbildats på något sätt, eftersom det hade värde också för kejsaren? Handlar hela tapeten om Karl V och händelser i hans liv mot bakgrund av tidens politik? Kunde jag igenkänna de många byggnaderna på tapeten så skulle bilden klarna. Tapeten är vävd år 1547. Sedan ett år är Martin Luther död, Frans I av Frankrike dör i början av året, Karl V har slagit det Schmalkaldiska förbundet vid Mühlberg och leder nu motreformationen. Han är hoppfull att den romersk-katolska kyrkan ska kunna återta initiativet och rulla upp den protestantiska fronten. Det är mindre än 100 år sedan Konstantinopel föll för turken (1453) och hotet från islam i öster är fortfarande överhängande.

Ett effektivt motstånd fordrar en enad kristenhet under en samlande furstemakt, anser Karl V, annars kan allt gå förlorat. Läget inbjuder till en alternativ tolkning av tapeten.

Scen 1 – år 1521



Bilden visar borgen Steen i Antwerpen, där Christian II med fåtaligt följe tillbringade en natt på sin ritt ner till Bryssel. Foto: Författaren.

Händelsen inträffar i början av juli. Christian II har brådstörtat ridit ner till sin svåger Karl V i Bryssel, via Amsterdam, Antwerpen och Mechelen, för att förhandla om koncessioner gällande kungens rättigheter i Holstein och Lübeck. Det förnäma besöket inramas på tapeten med bilden av den danska flaggan. Dansk tradition hävdar att flaggan föll ner från himlen i samband med ett korståg till Estland 1219.

Christians väg till Bryssel kan följas via bilderna på borgen Steen i

Antwerpen, kyrkan S:t Rombaut och rådhuset Lakenhalle i Mechelen. Den unge kejsaren, krönt 1520 i Aachen och nyligen hemkommen från riksdagen i Worms, har hövligt ridit ut för att möta Nordens konung och de rider nu tillsammans under folkets jubel och med musik in i staden (en s. k. Einholung, ett medeltida skådespel med ridderlig prägel). Christian går, i verkligheten rider, främst. Han är tydligt trakterad av det fina sällskapet. Mellan de båda furstarna går Gasparo Contarini, en utsänd diplomat från Venedig, som strävade efter att förnya den katolska kyrkan.

Bilden visar det avhuggna kyrktornet i Mechelen, vilket inte har något tak. I nuvarande skick är det knappt 100 m - tanken var att kyrkan till S:t Rombaut's ära skulle nå upp till drygt 160 m, men kostnaderna skenade och bygget fick avbrytas i början av 1500-talet. Tornet står än idag som när Christian II såg det och som när Gustav III besteg det på sin italienska resa mer än 250 år senare. Foto: Författaren.



Efter förebild från andra tapeter, sådana som visar Karl den Stores Ingelheim och Gottfrieds slott i Bouillon, så avbildas på vår aktuella tapet Habsburg med sin kastal, Gravensteen i Gent, där kejsaren växte upp



Lakenhalle, yllevävarnas hus, från 1300-talet i Mechelen, sedermera omvandlat till residens för ståthållaren över Nederländerna, Margareta av Österrike, Karl V:s faster och i praktiken hans styvmamma och läromästare i regerandets konst. Här gjorde Christian II henne sin uppvaktning på vägen ner till Bryssel. Han underskattade henne, vilket han fick ångra under landsflykten efter 1523. Foto: Författaren.



Bilden visar Gravensteen i Gent, byggt för furstarna av Brabant, där Karl V tillbringade sina första barndomsår. Foto: Författaren.

och för Christian Stadsholmen, hjärtat i den nyligen härtagna huvudstaden i Sverige.

Karl V är långtifrån nöjd med sin svåger Christian. Först hade han vållat kejsaren förlägenhet i samband med att han som stormästare velat ge Christian det gyllene skinnets orden. Förslaget röstades ner beroende på att Christian förde ett otuktigt leverne med älskarinnan Dyveke, öppet och mitt under äktenskapet med kejsarens syster! Så förolämpar man inte en prinsessa av Habsburg. Då Dyveke sedan avlidit 1517 var den saken ur världen. Christian fick sin ordenskedja i samband med kröningen i Stockholm 1520, men hade därefter, mot sändebudets uttryckliga råd, ställt till med ett blodbad på Sturepartiets medlemmar. Den senaste rapporten från Köpenhamn talade dessutom om

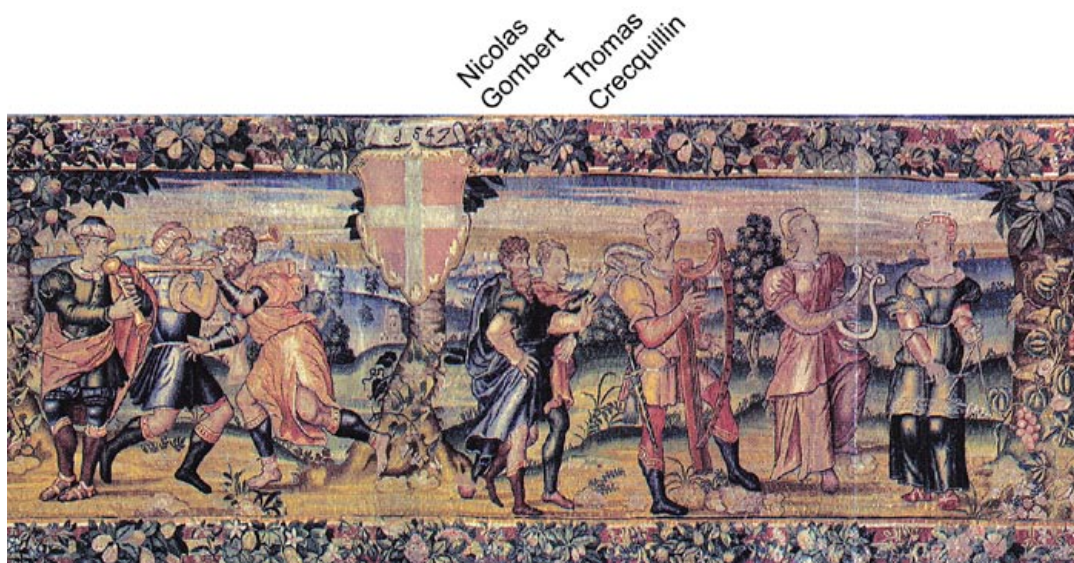
inbjudningar till Wittenberg och reformatoriska predikanter på gästspel i Köpenhamn! Efter diskussion medgav Karl de aktuella koncessionerna, som skulle vålla Christian obotlig skada. Sannolikt förutsåg den sluge kejsaren följden av denna eftergift.



Scen 1.

Scen 2 – forts. scen 1

Bilden visar den profana musiken under intåget i Bryssel. Karl V var mycket road av musik och lät bilda sitt första kapell redan 1516. Intresset för lättare musik hörde till den renässans som fick se hovkapell bildas lite överallt i Europa, hos Christian men även hos Gustav Vasa (1526) och hans söner, där i synnerhet Johan III var trakterad. Tapetens lyra är mindre funktionell eftersom den saknar resonansrum och snarast får ses som en antikiserande dekoration, medan övriga instrument är fullt möjliga, låt vara att de utritade prickarna på harpan inte kan vara strängfästen om instrumentet ska kunna klinga, en vanlig missuppfattning vid avbildningen av harpor. Musiken är uppdelad i en tonstark och en tonsvag grupp, med manlig och övervägande kvinnlig framtoning, som inbjuder till tolkningar omkring krig och fred med anspelning på furstarna. I mitten syns två kapellmästare, den bakre är Nicolas Gombert, som efter avslöjandet om otukt med en korgosse



Scen 2.

fick avsked, varefter Thomas Crecquillin inkallades. Ormen över axeln står för skinnömsning, d.v.s. en övergång från den ene till den andre ("tidens orm ömsar skinn"), möjligen också för Gomberts homosexualitet, som dessutom illustreras med ett virrvarr av armar och ben på tapeten.

Bryssel illustreras på tapeten med slottet på Coudenberg, där Karl V höll hov. Slottet var byggt efter dåtida brandbestämmelser med skyhöga skorstenar, som gick över takås, vilket inte hindrade att det på 1700-talet föll offer för den röde hanen. Även i Stockholm förekom denna byggnadsstil i det samtida Själagårdshuset.

Scen 3 – år 1526

Här visas bröllopet i Sevilla mellan Karl V och hans kusin, Isabella av Portugal. Vigsselförrättare är den av påven utsände Giovanni Salviasi. Gruppen av kvinnor tillhör kejsaren, två systrar och en faster. De träffas ju inte särskilt ofta och har därför mera nöje av varandra än av bröllopet, som de tydligen tar lätt på. Helt annorlunda förhåller det sig med gruppen av övriga gäster som utgörs av brudens bror, Joao III, och dennes gemål, även hon av huset Habsburg. Brodern är lycklig över systemens fina parti, även om hemgiften svider. Dessa åtföljs av Portugals kansler, Antonio Carneiro, som tävlar med Karl V om makten över kolonierna i världen. Vakten, krigaren, är Cesare Herculani, som var omåttligt populär efter att egenhändigt ha tagit Frans I till fånga under slaget vid Pavia året innan.



Scen 3.

Bröllopet skulle ursprungligen äga rum i brudens hemstad, Lissabon, men flyttades av praktiska skäl till slottet Alcazar i Sevilla. Bilden av slottet på tapeten har också drag av borgen Sao Jorge i Lissabon med sina karakteristiska rännor i försvarsmuren.

Scen 4 – år 1530

Här visas i stiliserad form kröningen av Karl V till tysk-romersk kejsare i Bologna. Kröningen utfördes motvilligt av påven Clemens VII, som ville rädda sin politiska frihet undan Karls övermakt. Medagerande är Mercurino Arborio di Gattinara, kansler och skaparen av Karls italienska politik och ambitionen att bilda ett globalt kejsardöme under Habsburg. Han motverkade de nationalistiska böjelser, som började göra sig gällande under 1500-talet, utan framgång skulle det visa sig. Kröningen sker på tapeten utomhus men i verkligheten i den kyrka, San Petronio, som också kan ses på bilden. Påven ensam höll i den provisoriska kronan. Med på bilden är också Europas rikaste man, Anton Fugger från Augsburg, som länge finansierade Habsburgarnas politik, även med framgång för honom själv. Ölstånkan rymmer de penningar, som kunde behövas för att få skynda på handelsförloppet. Mot Clemens VII är denna beskyllning dock orättvis. Fugger är utklädd som oriental, bl.a. med turban, en skuldbeläggning av penningen i tidens stil.



Scen 4.

Scen 5 – år 1521

På bilden är vi åter i Worms. Den ena kvinnan rusar fram med barnet hängande uppe och ner. Hon åtföljs av Fredrik den Vise, kurfurste av Sachsen och Luthers beskyddare. Fredrik hade varit Karls medtävlare i kejsarvalet 1519 men dragit sig ur. På tapeten har han tvenne skumma orientaler stående bakom sig – han har uppenbarligen kommit i farligt sällskap. Genom att stödja reformationen bjuder man tydligen in fientliga krafter i Europa. På andra sidan om Karl V står två krigiska gestalter, Georg av Sachsen (der Bärtige, den skäggprydda) samt efterträdaren, Moritz, som föddes just detta år. I det medeltida måleriet är det vanligt att leka med tiden – både avdöda förfäder och senare arvtagare kan få vara med. En känd tavla från omkring 1515 visar hela familjen Habsburg, även Filip den sköne, trots att han dog redan 1506 (denne avbildas i fonden, bakom kretsen

av levande⁴). Moritz var själv reformert, vilket inte hindrade att han gick i tjänst hos Karl V och gjorde bra ifrån sig under slaget vid Mühlberg. Med detta ville kejsaren kanske visa, att det inte var så noga med religionen, bara man slogs för honom. Barnet på tapeten symboliserar kristenheten – barnet får ej styckas, kristenheten måste hålla samman för att möta hotet från islam och hotet mot kejsarmakten. Kopplingen mellan Salomo och Karl V symboliserar kejsarens vishet.

På tapeten syns klippmoskén, sinnebild av hotet från öster, byggd på platsen för Salomos tempel. Moskén befinner sig innanför den försvarsmur runt Jerusalem, som Salomo byggde och som också anspelar på muren runt Reval. Det torn som döljs bakom en av kvinnornas huvud är sannolikt inte oktogonen i Aachen utan snarare den tiosidiga Johanneskyrkan i Worms, där Martin Luther och Karl V möttes, för första och enda gången. Det länder Karl V till ovansklig heder, att han respekterade lejden och lät Luther fritt avresa, trots påtryckningar om motsatsen. Sanningen var, att Karl blev imponerad av Luther men underskattade hans betydelse.



Scen 5.

SLUTORD

Tapeten i Tallinn, vävd 1547, uttrycker en vädjan till de goda borgarna i Reval att de ska inse sitt eget bästa, att återgå till den romersk-katolska tro som tjänat deras förfäder så väl. Betänk hur illa det så småningom gick för Christian II, som lekte med reformationen i sin iver att bygga en stark furstemakt. År 1546 har han måst avstå från alla tronanspråk. Tiden är farofylld. Islam har stoppats genom segern mot turken utanför Wien 1529 men utgör ett latent och långsiktigt hot. Detta kan endast bemötas och nedkämpas av en enad kristenhet!

⁴ Maximilien I^{er} et sa famille (vers 1520). Anonyme (D'après B. Striegel). Vienne Kunsthistorisches Museum. En "Age d'or bruxellois – Tapisseries de la Couronne d'Espagne", Bruxelles, 2000, ISBN 2-87317-116-2.

Tapeten speglar en optimism hos Karl V att motreformationen, och därmed också han själv, ska besegra motståndet mot den universella kejsarmakten, stödd på en enad kristen front. Under tiden tjänar den profana musiken som glädjeämne och distraktion. De stora tankarna behöver lyftas av lustfyllda toner och dans.

MUSIK I SVERIGE

Dokument och förteckningar

Statens musikbiblioteks skriftserie innehåller bibliografier, kataloger och andra förteckningar samt dokumentära utgåvor eller studier med tonvikt på att presentera källmaterial. Serien startades 1969 som ett samarbete mellan dåvarande Svenskt musikhistoriskt arkiv och Svenska samfundet för musikforskning. Från och med vol. 7 (1994) utges den av Statens musikbibliotek genom Arkiv- och dokumentationsavdelningen (till 2003 Dokumentationsenheten SMA).

- 1 *Hilphers, A. A:sson*, Historisk afhandling om musik och instrumenter. Westerås 1773.
Faksimilutgåva med inledning av Thorild Lindgren. 1969. Pris: 159:-
- 2 *Ruuth, Gustaf*, Katalog över äldre musikalien i Per Brahegymnasiet i Jönköping. 1971. Gratis
- 3 *Helmer, Axel*, Svensk solosång 1850-1890.
1. En genrehistorisk studie. 1972.
2. Sångförteckning. 1972. (Mit einer deutschen Zusammenfassung). Pris: 127:-
- 4 *Leux-Henschen, Irmgard*, Joseph Martin Kraus in seinen Briefen. 1978. Utg. Av Svenska samfundet för musikforskning/Ed. Reimers.
- 5 *Rudén, Jan Olof*, Music in tablature. 1981. Pris: 165:-
- 6 *Henrysson, Harald*, A Jussi Björling Phonography. 2nd Edition, 1993. (Reviderad och utökad upplaga).
Pris: 300:-
- 7 *Holm, Anna Lena*, Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalmusik.
Stockholm 1994. Pris: 350 :-, utg. av Musikaliska akademiens bibliotek.
- 8 *Gasparini, Francesco*, En uti Harmoni öfvad på Clav-Cymbal (översatt av J.H. Roman, vetenskapligt bearbetat av Kathleen K. Hansell, Martin Tegen och Eva Nordenfeldt). 1994.
Pris: 265:-
- 9 *Lomnäs, Bonnie & Erling*, Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of music manuscripts. 1995. Pris: 212:-
- 10 *Jonsson, Leif*, Offentlig musik i Uppsala 1747-1854. Från representativ till borgerlig konsert. 1998.
OBS! Denna utgåva prissänkt p.g.a. sämre tryckning och limning! Pris: 240:-
- 11 *Lomnäs, Bonnie*, Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of letters and other documents. 1999. Pris: 212:- Paketpris nr 9 + 11 350:-
- 12 *Bengtsson, Britta*, 1751 års män. Anteckningar om amatörer och hovkapellister vid "Kongl. Begravnings och Kongl. Krönings Musiquerne år 1751". 2001. Pris: 212:-

Samtliga priser inklusive moms. Vid försändelse tillkommer porto.

Du kan också beställa direkt på vår hemsida – [klicka här!](#)