

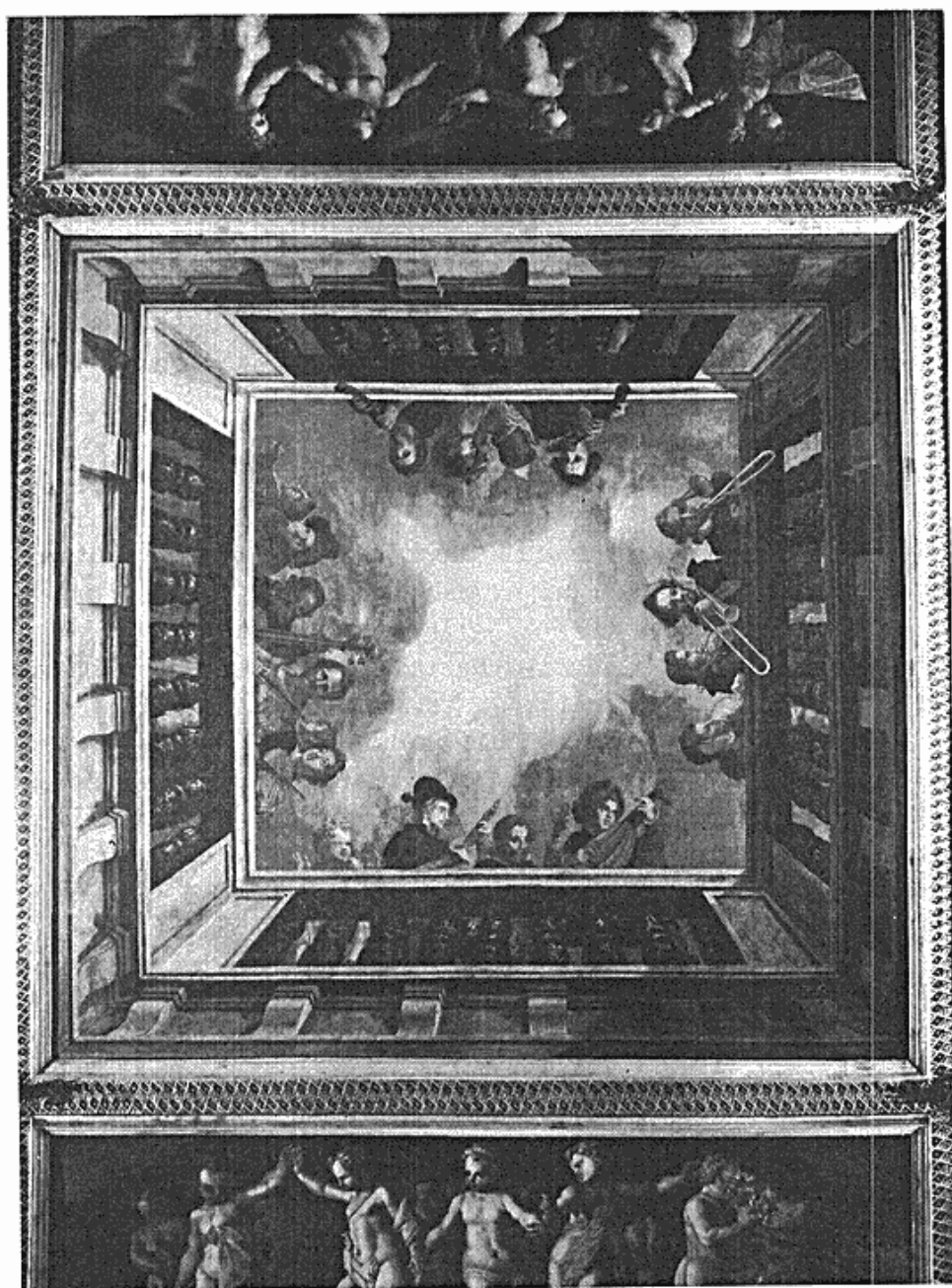
Musikanterbilledet på Rosenborg Slot og forudsætningen for dets illusionisme i ferraresisk loftsmaleri

Af Karen Holst

Musikanterbilledet i Rosenborg Slot er det første illusionistiske loftsmaleri i Danmark. Billedet viser et musikensemble opstillet på en balkon set i perspektivisk forkortning. Det er malet i begyndelsen af 1600-tallet og af Francis Beckett tillagt maleren Frantz Cleyn (virkelig ved Christian IV's hof 1617–24). Mag. art. Karen Holst analyserer billedet, og to udenlandske forbilleder for dets perspektiviske konstruktion påvises, udført i begyndelsen af 1500-tallet af maleren Garofalo i Ferrara. Der gøres også rede for spørgsmålet om billedets placering i slottet, ligesom billedets motiv og stilistiske egenheder sættes i relation til samtidens danske billedkunst.

I begyndelsen af 1600-tallet udformes for første gang her i landet et illusionistisk loftsmaleri, der foregiver at gennembryde fladen over beskuerens hoved. Maleriet findes på Rosenborg Slot og benævnes »Musikanterbilledet« efter sit motiv, et musikensemble i funktion opstillet på en balkon. Balkonens fire sider er set i perspektivisk forkortning, og bagved kommer musikanterne til syne med deres instrumenter. Oven over balkonen er et stykke af himlen med dens skyer malet. Billedet er ikke signeret og dateret, men er af Francis Beckett på baggrund af en regnskabspost 11. nov. 1617 tilskrevet Frantz Cleyn (1582–1658), som var en af de udenlandske malere, der kom til Danmark under Christian IV og virkede ved hans hof en årrække¹. Ud fra en almen stilistisk vurdering har man med rette understreget, at den ny illusionisme er italiensk; men hvor i Italien billedets forudsætninger skal søges, kan der være grund til at gå lidt nærmere ind på. Musikanterbilledets stærkeste virkning udgår fra dets rumillusionisme, men også gennem sin kolorit og sit lys såvel som gennem sit maleriske formsprog taler det til os, ligesom kunstneren har lagt en vis psykologisk forståelse for dagen i afbildningen af sine personer. Historisk har billedet en helt umiddelbar interesse på grund af den beskrivelse, kunstneren giver af et musikensemble på Christian IV's tid. En mere speciel interesse får billedet gennem Charles Ogiers dagbogsop-

1. Francis Beckett: *The Painter Frantz Cleyn in Denmark*. (Videnskaberne Selskabs skrifter). 1936. S. 14.



Musikanterbilledet. Dronningens Gemak. Rosenborg Slot. Frantz Cleyn. (Foto: Woldby).

tegnelse fra sommeren 1634, hvori der berettes om en musikforeførelse på Rosenborg Slot, som det er nærliggende at bringe i forbindelse med Musikanterbilledets tema.

Frantz Cleyn (1582–1658)

Vi har dokumentation for, at Cleyn opholdt sig her i landet 1617–24². Derefter rejser han, for at overtage ledelsen af tapetvæverierne i Mortlake, til England, hvor han virker til sin død. Flere væsentlige oplysninger om hans liv og kunst, der også kaster lys over hans virksomhed her i landet, skal derfor søges i to engelske biografier om kunstneren. Ikke mindst må det være af interesse at høre, hvad biograferne kan berette om Cleyn og Italien.

Den engelske skribent George Vertue (1684–1756) oplyser i »note books« at Frantz Cleyn blev født i Rostock 1582 som søn af en guldsmed ved navn Hans Cleyn. Vertue oplyser endvidere, at Cleyn i sin ungdom var i Venedig³. Horace Walpole (1717–97) skriver i »Anecdotes of painting«, at Cleyn opholdt sig fire år i Italien, og at det sandsynligvis var i Rom, han lærte de grottesker at kende, han senere blev en mester i at male. Af Walpoles biografi fremgår det, ligesom hos Vertue, at rejsen er foretaget af Cleyn, efter at han var antaget i Christian IV's tjeneste, og som begrundelse for rejsen angives det her, at Cleyn i kraft af »sit betydelige talent følte sig tilskyndet til at opsøge andre motiver end dem, han fandt under den nordiske himmel⁴.« At Cleyn fik et godt kendskab til italiensk

2. F. R. Friis: *Samlinger til dansk bygnings- og kunsthistorie*. 1872–78. »Bidrag til Rosenborg Slots og Haves Historie«, s. 1–60.

3. »Vertue note books«. Publiceret i »The twentieth Volume of the Walpole society« 1931–32, omt. s. 133–34. George Vertue har nedskrevet denne tekst 1721, men oplysningerne antages at være samlet tidligere i Vertues liv. Vertues indledning lyder således: »Francis Klein painter was born at Hostock(!) in Germany. – but bred in the Court of the King of Denmark to Copenhagenes to improve his skill he travelled into Italy livd some time at Venice where coming acquainted with Sr Henry Wotton (who was the English Leger there) he was afterwards invited into England by Prince Charles.« Henry Wotton var i Venedig som Englands udsending gennem tre perioder, 1604–12, 1616–19 og 1622–24. I anden periode skal han især have været beskæftiget med at erhverve malerier og anden kunst til den engelske konge.

4. Horace Walpole: *Anecdotes of Painting*. London 1871. Omt. Vol. II, s. 225–30. Publikationen indeholder en tekst, som Walpole første gang lod udkomme 1762–63, delvis baseret på Vertues notater, men altså også tilføjet Walpoles egne oplysninger. Den anførte passage lyder i sin helhed således: »he was born in Rostock and retained in the service of Christian IV, King of Denmark, but the excellence of his genius prompted him to search better models than he found under that northern climate.« Også Walpole nævner mø-

kunst viser sig i hans stil, efter at han er kommet tilbage til Danmark, i udnyttelsen af grottesken i dekorationsmaleriet og den perspektiviske rumillusionisme i figurmaleriet⁵. Rejsen kan med stor sandsynlighed sættes til engang mellem 1611 og 1617⁶. Iflg. en tradition, som går tilbage til Cleyns eget århundrede skal kunstneren nemlig i 1611 have malet kongens portræt efter et billede af Jacob van Doort⁷.

Frantz Cleyns navn figurerer første gang i tidens dokumenter 2. juli 1617, da han benævnes som »indvåner i København⁸«. Da hans navn igen dukker op, er det i den regnskabspost, som Musikanterbilledet er identificeret efter. Den 11. november 1617 udbetales der Frantz Cleyn 350 Rdl. for

... nogle historier og ellers endeel adskilligt arbejde han har malet og stafferet i det store huus i Lysthaven saavel som og i et kammer dersammesteds⁹.

Efter denne regnskabspost har Francis Beckett identificeret skriverstuenens billeder og Musikanterbilledet på Rosenborg Slot som Cleyns værk¹⁰. Hertil kan man i dag føje en grotteske i et af portbygningens rum¹¹. Efter 1617 dukker Cleyns navn op i regnskaberne med jævne mellemrum. I alt har han, foruden de nævnte malerier, her i landet efterladt sig fem store billeder, der oprindeligt skal have siddet i den store sal øverst på

det mellem Cleyn og Wotton, som han, ligesom Vertue, henlægger til Venedig. Dertil føjer han for egen regning, at Robert Ansruther anbefaler Cleyn til den engelske konge. Også Beckett anfører forbindelsen mellem Cleyn og de to englændere (dog angiver han i publikationen fra 1936 fejlagtigt mødestedet til at være Rom, men retter det året efter i bogen om Kr. IV og malerkunsten til Venedig).

5. Mens Walpole fremhæver Cleyns grottesker straks i begyndelsen, får vi først til sidst noget at vide om kunstnerens billedrum, idet et billede i England med Martha og Maria Magdalene fremhæves på grund af sit perspektiv. Walpole, op. cit. s. 230.
6. Otto Andrup: *Frantz Cleyn*. Dansk biografisk leksikon. V.
7. Otto Andrup: *Frantz Cleyn*. Weilbachs kunstnerleksikon. I, 1934.
8. Francis Beckett: *Kristian IV og malerkunsten*. 1937. S. 43. Cleyn fik 2. juli 15 Rdl. for 18 ansigter og to hoveder, malet i olie.
9. Beckett, op. cit. s. 53.
10. Ibid.
11. Gudmund Boesen: *Rosenborg*. I »Danske Slotte og Herregårde«. Under redaktion af Aage Roussel. 1964. B. 2. S. 94. Det er nærliggende at antage at arbejdet fra 11. nov. 1617 i »et kammer over porten« hermed er identificeret. Beckett kendte ikke denne grotteskdekoration, så han antog – fejlagtigt – at kammeret over porten var identisk med skriverstuen. Se Beckett, *The Painter*, s. 12. Efter min opfattelse har Beckett imidlertid stadig ret, når han tilskriver Cleyn Musikanterbilledet, idet betegnelsen »nogle historier« jo må dække over et eller andet, som meget vel netop kan være Musikanterbilledet og billederne i skriverstuens loft.

Rosenborg Slot¹². Dertil kommer, at en snes tegninger i kobberstiks-samlingen figurerer under hans navn. To af dem er signerede og daterede; den ene viser en faun, der med en lygte i hånden belurer en sovende kvinde, og den bærer Cleyns italianiserede signatur »Francesco Clein« samt årstallet 1615; den anden viser Apollon og Marsyas og er dateret 1617¹³. Det kan også nævnes, at en af de usignerede tegninger, visende en mand, der står og læner sig op af en balustrade, er tilføjet et længere notat på italiensk¹⁴.

Litteratur

Musikanterbilledet er flere gange blevet berørt i dansk kunsthistorie. Første gang billedet omtales udførligt, sker det i en musikhistorie, fuldt forståeligt, når man ser, med hvilken omhu Cleyn skildrer musikinstrumenterne, og med hvilken omtanke han placerer dem. Angul Hammerich har i sin bog om musikken ved Christian IV's hof identificeret de tolv instrumenter, vi ser, og vist, at musikkerne fordeler sig på balkonens fire sider efter instrumenternes art¹⁵. På de to sider er der strygere, og på de to andre blæsere. Desuden har orkesteret en dirigent og en sanger, hvortil kommer fem tilhørere. Instrumentisterne fordeler sig på følgende måde: på den ene side er der tre blikblæsere, der alle spiller på trækbasun. På den anden side er der tre træblæsere, hvoraf to spiller zinke, den tredje fagot; her står også dirigenten. På den tredje side er der tre strygere, som spiller henholdsvis diskant-, alt- og basviola; til denne gruppe slutter også sangeren sig. På den fjerde side finder vi endelig gribinstrumenterne, repræsenteret ved to lutspillere, hvortil kommer endnu en stryger, der spiller viola da gamba. Af de fem tilhørere markerer to sig særligt. Det er den unge mand yderst til højre i blikblæsergruppen, som med fingrene trom-

12. Billederne er på Kronborg. Deres emner er 1) »En brudevielse«. sign. 2) »En barnedåb«. 3) »Småbørn går i skole«. sign. 4) »Et fyrværks historie« (sikret gennem regnskabspost). 5) »Drengeskole«. Titlerne varierer noget; de her anførte titler er citeret efter Wanschler. Se Wilhelm Wanschler: *Rosenborgs historie 1606-1634*. S. 48-49 (jvnf. også noterne 62, 63, 64, 66 og 67).
13. Betegnet »Zur freundlichen Gedächtnis gemacht in Copenhagen Frantz Clein 1617.« Afb. B e c k e t t, *The Painter* fig. 1.
14. Notatet er ikke behandlet i litteraturen om Cleyn, og ordlyden er vanskelig at kode; den gengives – med alle forbehold – her, »av. de da fratello hon. / cie atto lanotra insieme con / lanista King Sismondo / . . . ccere e Adormo cum tribudare clamare / cosi diciendo de morir desposta salto deletto / dera bia infiammata / come come dalaro / duora ache a Pietro / amato / com e adred-dira«.
15. Angul Hammerich: *Musikken ved Christian den fjerdes hof*. 1892. S. 99-100.

mer melodien rytmisk mod balkonens kant, og det lille barn i lutgruppen, der står og klapper af begejstring. Forfatteren mener, at vi i dirigenten sandsynligvis har lov at se en afbildning af den dygtige kapelmester, Melchior Borchgrewinck, der ledede kongens kapel en årrække.

Hammerich har også som den første stillet spørgsmålet om, hvem der kan have malet billedet. Han peger på to mulige emner, nemlig Reinhold Thimm (virksom 1618–39) og Frantz Cleyn! Så meget mere mærkeligt er det egentlig, at forfatterne til de to monografier, der er skrevet om Rosenborg Slot i vort århundrede, har kunnet modstå fristelsen til at diskutere tilskrivningsproblemet¹⁶. Til gengæld tager de andre vigtige sider af Musikanterbilledet op til behandling.

Musikanterbilledet sidder i dag i stueetagens sydlige endegemak, der går under betegnelsen »Christian V's sal« eller »Dronningens Gemak¹⁷«. Billedet fungerer som midterfelt i en større helhed af billeder. Uden om midterfeltet er der fire puttifriser samt fire kvadratiske felter med svævende putti; alleryderst er der allegoriske figurer i fingerede rammer, set i forkortet perspektiv. Bering Liisberg gør opmærksom på, at de allegoriske billeder yderst er malet i en anden stil end Musikanterbilledet, og Wanscher antager derefter, at loftet i sin nuværende form stammer fra henved 1700¹⁸. Wanscher har påvist, at Rosenborg Slot, der er påbegyndt 1606, er opført i tre etaper¹⁹. Dronningens Gemak ligger ganske vist inden for rammerne af »det første Rosenborg«, der udgør den sydlige del af det nuværende slot, men musikanterbilledet kan ikke være malet hertil²⁰. Det må være malet til et af de rum, der tilhører »det andet Rosenborg«. I anden periode (1613–24) opførtes den nordlige del af slottet, foruden hele anden etage. Blandt de rum, der kom til, havde »Vinterstuen« i stueetagen og rummet ovenover – der havde samme dimensioner – en sådan størrelse, at det kan berettiggel os til at antage, at billedet kan have siddet her. Da loftet i Vinterstuen jo er udstyret med et loft fra Christian IV's tid, malet af Peder Isaacz (1569–1625), skulle man jo ikke umiddelbart tro, at Musikanterbilledet kan have siddet der. Men det er måske alligevel tilfældet. Efter alt at dømme er det nemlig ikke det oprindelige loft, der nu sidder i Vinterstuen; det loft, som nu sidder i Vinterstuen, var der-

16. Bering Liisberg: *Rosenborg og lysthusene i Kongens Have*. 1914. Wilhelm Wanscher: *Rosenborgs historie*. 1930.

17. I denne fremstilling vil rummet blive kaldt »Dronningens Gemak«.

18. Liisberg, op. cit. s. 126–28. Wanscher, op. cit. s. 65.

19. Første periode 1606–1609. Anden periode 1613–24. Tredie periode 1633–34.

20. I det første Rosenborg var Paul Rumler (virksom 1596–1641) lofts-maler. Han forsynede 1609 loftet i »den røde sal« på første etage med malede felter i en let og dekorativ stil. Wanscher, op. cit. s. 22–23.

imod oprindelig udført til stuen ovenover, hvortil Peder Isaacz havde malet det 1619. Argumentationen bygger dels på det faktum, at Peder Isaacz 1619 fik en sum penge for loftet »oven over« Vinterstuen ²¹, dels på den kendsgerning, at der uden om de mytologiske billeder af Isaacz er malet en frise med putti og festons, der, ligesom de yderste billeder i Dronningens Gemak, stammer fra henved 1700. Dette tyder på, at både i Dronningens Gemak og i vinterstuen er noget sket ved denne tid. Det, der iflg. Wanscher er sket, er da, at loftet fra rummet oven over Vinterstuen er blevet flyttet ned i Vinterstuen, samtidig med at loftet herfra er overført til Dronningens Gemak. Det bør nok lige anføres, at gennemgangen af anden periodes bygningshistorie sker, uden at Wanscher berører regnskabsposten på de 350 Rdl. fra 11. nov. 1617, selv om den faktisk var blevet registreret af Friis. Regnskabsposten fremdrages imidlertid atter af glem-selen af Francis Beckett.

I 1936 skriver Beckett sin centrale afhandling om Frantz Cleyns liv og kunst, og i denne stilles spørgsmålet om, hvad der kan dække sig bag den ovennævnte post. Beckett identificerer først og fremmest Skriverstuens billeder efter posten. Et afgørende indicium for, at Cleyn har malet her, er grotteskerne i rummets vinduesnicher. Midterbilledet i Skriverstuens loft viser en hyrdescene, og da hyrdens ansigt genfindes hos den unge violaspiller i Musikanterbilledet tillægger Beckett også Cleyn dette billede. En passant accepterer Beckett også Wanschers hypotese om billedets oprindelige placering i Vinterstuen ²².

Da forfatteren året efter indfører sin artikel om Cleyn i bogen om malerkunsten ved Christian IV's hof, tilføjer han yderligere, at Mantegnas illusionistiske loftsmaleri i Palazzo Ducale i Mantua har været »det fjerne forbillede« for Cleyn, da han malede Musikanterbilledet ²³. Men hvad Beckett øjensynlig ikke har set er, at der i Ferrara findes to loftsmalerier, der ligner Musikanterbilledet meget mere. De to lofter tillægges den ferraresiske maler Garofalo (1481–1559) og findes henholdsvis i Palazzo Costabili og Palazzo Seminario. Lofterne er i de senere år kommet i de italienske kunsthistorikers søgelys; indgående behandlet bliver de af Alberto Neppi i en monografi om Garofalo 1959 ²⁴. Der skal i det følgende foretages en sammenligning mellem Musikanterbilledet og de ferraresiske lofter. Da disse lofter må have været de helt umiddelbare forbilleder for det første loftsmaleri i Danmark, hvori den italienske rumillusionisme realise-

21. W a n s c h e r, op. cit. s. 101, kilde 34.

22. B e c k e t t, *The Painter*, s. 14, note 1.

23. F r a n c i s B e c k e t t: *Kristian IV og malerkunsten*. S. 58.

24. A l b e r t o N e p p i: *Garofalo*. Milano. 1959. Se også G i u s e p p e M a z z a r i o l: *Il Garofalo*. Venezia. 1960.

res, men ikke ser ud til at være kendte herhjemme, skal også deres stil og indhold omtales udførligt²⁵. Den kunsthistoriske opgave er imidlertid, set ud fra et bredere synspunkt, ikke løst ved, at man har påvist Cleyns afhængighed af forbilleder. Det hører også med til den, at man påviser de forskydninger, som Cleyn, inden for rammerne af en gentagelse på det formelle plan, foretager i indholdsmæssig henseende, affødt af ændrede krav i en ny tid og et nyt milieu. Påvisningen af disse forskydninger vil blive indpasset i fremstillingen undervejs.

Stilanalyse

Musikanterbilledet er malet i olie på et kvadratisk lærred og sat op under loftet i en kraftig profileret ramme. Overgangen mellem denne og selve balkonen formidles ved en række konsoller, der synes at understøtte den kraftige gesims, balustrene står på. Balkonen lukkes i hjørnerne med to lige balustre, men åbner sig på siderne med runde balustre, forsynet med vulst. En afsluttende kant foroven danner den umiddelbare indramning for musikensemblet. Balkonens fire sider er set under et fælles sigtepunkt, der ligger lige i midten af billedet, hvorfor da også alle fire sider er ens konstrueret.

Balkonen danner en håndgribelig og fast barriere i forgrunden, men over musikanternes hoveder glider blikket ud i himlens sfære. Solen er lyskilde, og dens lys flyder diagonalt ud mod hjørnerne, hvor vi får lidt af den blå himmel at se, mens lyset bag musikanternes hoveder fortrænges af optrækkende skyer. Fra himlen skinner lyset ned på balkonen, således at den ene balkonside beskygges, mens en slagskygge sendes hen over hjørnet af de to tilstødende sider. Den resterende del af disse to sider samt hele den modsatte side er derimod fuldt belyst. Til denne kraftige overordnede lys-skygge kontrast kommer alle de maleriske og plastiske clair-obscur virkninger, rigest facetteret i det plan, hvor figurerne befinder sig. Til dette »mellempian« er også alle større koloristiske udsving bundet gennem musikanternes røde, blå og grønne dragter, mens himlen bagved og balkonen foran er malet med en palet, der fortrinsvis råder over sort, hvidt og gult, samt deraf afledte grålige og gullige toner.

Instrumenternes fordeling i forhold til balkonsidernes lys og kolorit er måske ikke helt tilfældig. Cleyn har nemlig anbragt messinginstrumenterne på den beskyggede side: metal er et koldt og skinnende materiale, derfor henvises basunerne til skyggesiden. Træinstrumenterne findes til

25. Lofterne er dog blevet nævnt i anden forbindelse en enkelt gang. Se P. J. o- h a n n e s e n: *Kunst og illusion*. 1912. S. 188-89 (fodnoter).

gengæld på de tre oplyste sider, ligesom den varme, røde farve også her slår stærkt igennem. Derved understreges en fornemmelse af varme og fylde. Et eksempel skal også anføres på, hvorledes Cleyn med farve og lys giver sine personer liv. I kraft af sin ranke holdning og løftede hånd udstråler dirigenten koncentration og myndighed. Ved at lade hans skarpe profil aftegne sig mod den røde hat med opsplittet skygge – der kan minde om en hanekam – og ved at iføre ham en rød trøje, opnår kunstneren, at vi oplever dirigenten som temperamentsfuld; dette indtryk understreges, idet lys og skygge brydes særlig stærkt ved partiet om øje og kind.

Det bør nævnes, at den anskuelighed, hvormed kunstneren har skildret sine personer, faktisk er betinget af et brud med den perspektiviske lovmæssighed²⁶. Musikanterne er jo, i forhold til balkonen, næsten ikke set i perspektivisk forkortning – de to anonyme tilhørere i bageste plan på strygernesiden da slet ikke! Kunstneren har imidlertid kompenseret for den manglende perspektiviske tilpasning ved at indføre en stærk realisme i form af mange beskrivende detaljer. Derved undgår bruddet vor opmærksomhed, og det er kun ved en formel overvejelse, vi konstaterer, at det er der.

En beskrivelse af Musikanterbilledet bør også omfatte friserne med de legende børn. Liisberg mente, at der ingen forbindelse var mellem midterbilledet og friser, Beckett, at alle friserne var samtidige med midterbilledet. I dag har man fundet frem til, at frisen ud for dirigenten og frisen ud for lutspillerne er malet samtidig med Musikanterbilledet, mens de to andre friser er malet i en senere tid, formentlig samtidig med de allegoriske billeder yderst. Børnene danner en løs kæde, og det er tydeligt, at de danser. Dermed anskueliggøres den bevægelse i sindet, som musikken skaber hos alle, og som hos børnene giver sig direkte udtryk i en bevægelse af hele kroppen i rytme til musikken – svarende til et svagere udtryk hos den voksne, der trommer med fingrene på balkonkanten. Kunstneren har skabt en direkte motivisk forbindelse mellem balkon og børnefrise gennem det lille barn på lutsiden. Iført et let klædningsstykke og med de bare ben vippende ud over balkonkanten har dette barn samme karakter som frisens børn og kan tænkes at være hoppet op til de voksne her-nedefra. En anden forbindelse kan også iagttages: Et af børnene spiller på fløjte, og man må antage, at tonerne fra den blander sig med det voksne orkestres musik.

Er det nærliggende at forbinde orkester og børnefrise på det indholdsmæssige plan, er det til gengæld sværere at se en umiddelbar forbindelse på et formelt plan. Man fornemmer det, som om hovedbilledet tilhører

26. Beckett er også opmærksom herpå. Se B e c k e t t, *Malerkunsten*, s. 58.

en anden verden end friserne, fordi det ser ud, som om perspektivet i de to fremstillinger er uden sammenhæng. Det ejendommelige er imidlertid, at man ud fra en formel overvejelse må konstatere, at den synsvinkel, under hvilken børne- og voksenfigurerne er set, næppe er så forskellig endda. Men da der i børnefrisen ikke er nogen skinarkitektur til at udvide billedrummet og give figurerne det afgørende puf opad, oplever vi ikke det radikale brud på billedfladen og kun en relativ lille grad af illusionisme.

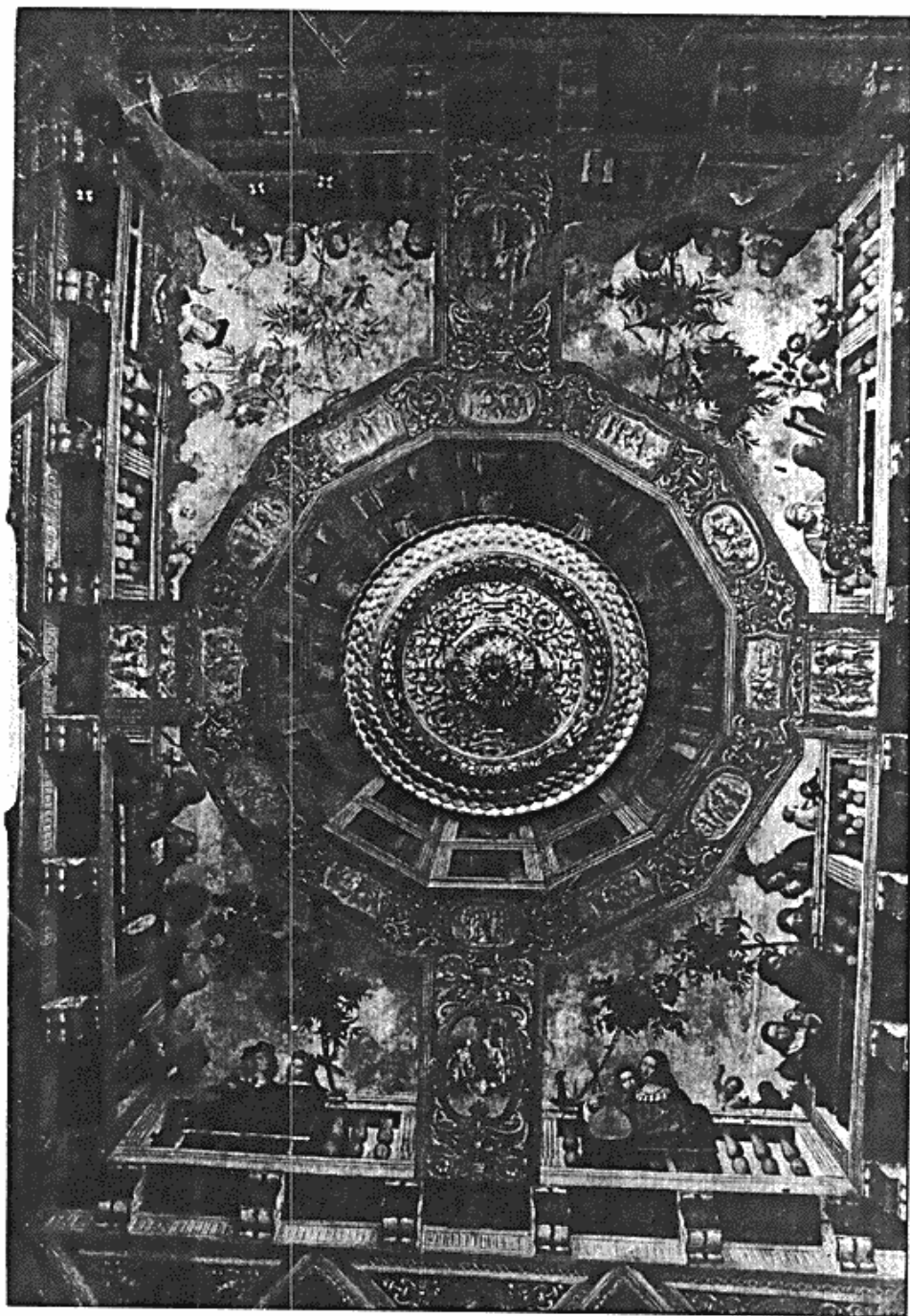
Forbilleder

Hvis vi nu vender blikket mod Italien, viser det sig, at nok er der en vis overensstemmelse mellem Musikanterbilledet og Mantegnas loft i Mantua fra 1474, som Beckett henviser til, men ligheden mellem de to lidt senere lofter fra begyndelsen af 1500-tallet i Ferrara og Cleyns billede er ligefrem slående²⁷. Også Garofalo har i Ferrara konstrueret en balkon, der hviler på konsoller; også her er hjørnerne lukket med to lige balustre, mens siderne åbner sig med runde balustre forsynet med vulst; og endelig fordeler et udsnit af samtidens personer sig bag balkonens kant. Det hele er set i perspektivisk forkortning, og sigtepunktet findes i midten af loftet. Loftet i Mantua har derimod en cylinderformet balkon²⁸. Åbningen er meget lille i forhold til resten af loftet, som består af et lynettehvælv, der af Mantegna er blevet forsynet med en fin grisailledekoration. Man hæfter sig her ikke mindst ved en række medailloner og småfelter med antikke motiver. Overgangen mellem grisailledekorationen og den lille oculus-åbning formidles ved hjælp af tre antikiserende, dekorative friser foruden en guirlande, der lægger sig i ring om balkonen, som er udført i et ensartet gennembrudt mønster. Bag balkonkanten har nogle af paladsets beboere indfundet sig, bl. a. hertuginde og hendes sorte tjenestepige, men mest iøjnefaldende er dog de i alt tolv putti med vinger, der færdes inden og uden for kanten i diverse attituder. Da Mantegna imidlertid i Mantua leverer det første eksempel på et loft, der på illusionistisk vis åbner sig over hovedet, således at vi synes at se direkte op i himlen, kan man dog med en vis ret fastholde, at dette loft faktisk er det »fjerne forbillede«. Garofalos balkonkonstruktion har så til gengæld været det »nære forbillede«.

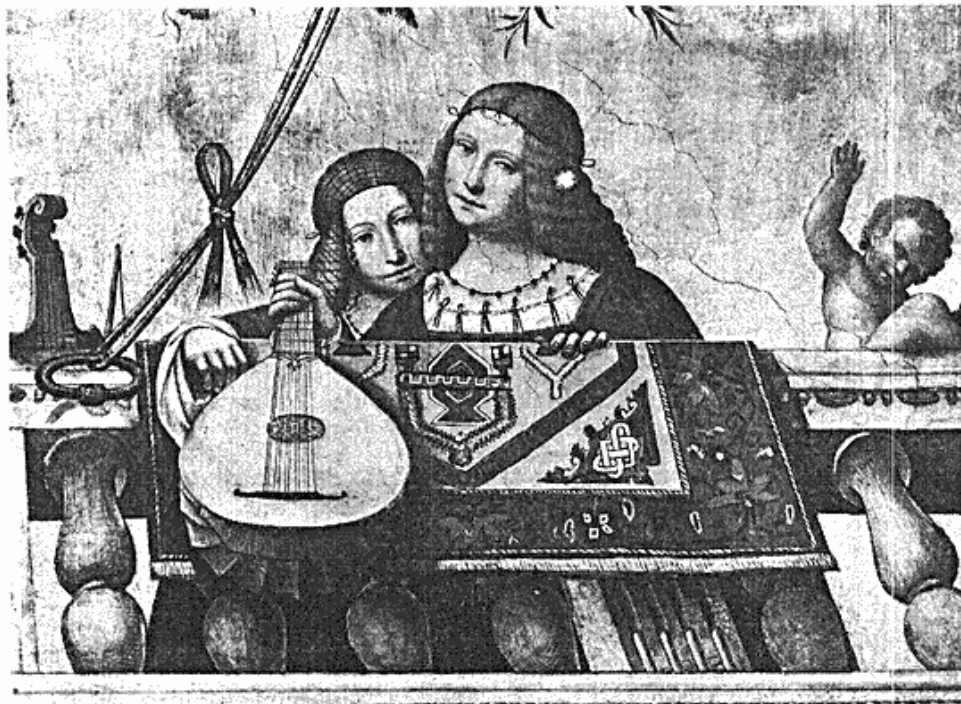
Garofalo bygger i Ferrara videre på det af Mantegna opnåede resultat, men udvikler en større og mere åben balkon, bag hvis kant et ud-

27. Neppi, *Garofalo*, afb. IV, V og VII.

28. Luigi Coletti: *La camera degli Sposi del Mantegna a Mantua*. Milano. 1966.



Loftsdekoration i Sala del Tesoro. Palazzo Costabili (Lodovico il Moro). Garofalo. (Eget foto).



Loftsdekoration i Sala del Tesoro. Palazzo Costabili. Detalje. Garofalo. (Foto: Alinari, Firenze).

snit af samtidens mennesker indfinder sig, idet de fortrænger Mantegnas amoriner. Garofalo udfolder sin konstruktion i to forskellige versioner henholdsvis i Palazzo Costabili og Palazzo Seminario.

Palazzo Costabili. Efter 1502

Palazzo Costabili er opført til Ferraras udsendte ambassadør i Milano, Antonio Costabili – uden dog nogensinde at blive fuldført. »Sala del Tesoro«, som ligger i paladsets stueetage og oprindeligt fungerede som sovegemak, har ligesom »Camera degli sposi« i Mantua et meget smukt loft. Loftet er hverken signeret eller dateret og kan ikke eftervises i samtidens kilder, men er af kunsthistorikeren G. Barrufaldi i midten af forrige århundrede blevet tilskrevet Garofalo²⁹. Denne tilskrivning er både Roberto Longhi og Alberto Neppi vendt tilbage til i nyere tid, efter at loftet i mellemtiden har været tilskrevet andre. Det dateres af Longhi til 1510, af

29. G. B a r u f f a l d i: *Vita d' pittori, scultori Ferraresi*. 1844. V. I. S. 322.

Neppi til 1505–08³⁰. Da det dokumentarisk er godtgjort, at paladset var under opførelse 1502 ved den ferraresiske arkitekt Biagio Rosetti, kan et »post quem« angives med nogenlunde sikkerhed³¹.

Arkitekten har forsynet Sala del Tesoro med et svagt hvælvet lynette loft, i hvis midte der sidder en stor rosette i udskåret og forgyldt træ. Resten af loftet er malet i fresko og består uden om rosetten af en malet pilasterdekoration, der gengiver en baldakin i stærk forkortet perspektiv, ved hjælp af fire arme forankret på midten af de fire sider. Dette arrangement giver kunstneren en gunstig mulighed for at placere det obligatoriske litterære og allegoriske indslag i loftet centralt og samtidig isoleret, idet der hele vejen rundt under baldakinen og på de fire arme er malet små figurscener i grisaille.

Loftets hjørner udgør dog i vor sammenhæng det mest interessante indslag i dekorationen, idet de fire hjørner optages af hver sit stykke af en balkon, som vi må forestille os hænger sammen bag de fire arme³². De fire hjørner er underlagt et fælles sigtepunkt, der findes midt i loftet. Balkonens hjørner lukkes med lige balustre og åbner sig på siderne med balustre forsynet med vulst. Forneden formidles overgangen til lynette- og pendentivarkitekturen ved hjælp af malede konsoller med volut. Imellem volutterne er der forgyldte rosetter. Bag kanten dukker figurerne op, flest mænd på langsiderne, flest kvinder på kortsiderne af den rektangulære balkon. Flere af personerne medbringer et musikinstrument, vi ser en lut, en violin, grebet af en viola og en harpe. To steder holdes et nodeblad eller sangtekst frem. Selve konstruktionen, det genreagtige indhold såvel som musikinstrumenterne bringer tanken direkte hen på Musikanterbilledet. Men der er også visse forskelle. Billedet i Palazzo Costabili virker mere festligt på grund af de brogede tæpper, der er hængt ud over kanten, og guirlanderne, der er spændt ud over de tilstedeværendes hoveder. De ornamentale indslag er mere iøjnefaldende. Figurerne er mere afslappede og grupperer sig tvangfrit efter personlig tilbøjelighed og ikke efter en bestemt orden, og det er betegnende, at ingen spiller på de medbragte instrumenter. Figurerne samles i par og trio og anskueliggør visse almene familiære og selskabelige kombinationer. Vi ser både det unge

30. Roberto Longhi: *Officina ferrarese 1934, seguita dagli ampl. 1940 e dai nuovi ampl. 1940–55*. Firenze 1956. S. 77. Neppi, Garofalo. S. 15.

31. G. Gruyer: *L'art ferrarais a l'epoque des princes d'Este*. Paris 1897. S. 362. V. G. Padovani: *Biagio Rosetti*. Ferrara 1931. S. 97–101. (Efter at Biagio 1503 var blevet tvunget til at overlade byggeriet til andre, ser det ud til, at der kun er udført sekundære partier af arbejdet, idet opførelsen i realiteten gik i stå).

32. Neppi, op. cit. afb. IV, V og 2.

par, to veninder og de tre generationer. Gruppen på den ene kortsider med mor, barn og bedstemor minder meget om de religiøse fremstillinger af »Anna Selvtredie«, et yndet tema netop hos Garofalo. Fremfor alt giver fremstillingen dog et autentisk billede af den italienske adel i almindelighed og den ferraresiske i særdeleshed. Uden at man, som i Mantua, ligefrem kan identificere personerne, skal de jo nok opfattes som medlemmer af ejerfamilien.

Billedets kolorit er rig; himlen danner en smuk ensartet blå baggrund for figurerne klare farver. Alle former i fremstillingen er fast omskrevet og ensartet belyst, og i det ensartede lys beskrives de enkelte dele omhyggeligt og realistisk. Kunstneren har endvidere arbejdet lige så konsekvent med den perspektiviske forkortning i figurerne som i arkitekturen. Nogle af figurerne er gengivet i meget stærk forkortning: Vi ser op på deres arm og skulder, bag hvilken halsen helt forsvinder, mens hovedet dukker op bagved set »di sotto in su«. De figurer, der har trukket sig bagud på balkonen, underlægges også den perspektiviske lovmæssighed, idet de forsvinder længere og længere ned bag balkonkanten, jo længere de har trukket sig ud i baggrunden. Vi kan således konstatere, at mens Cleyn i den arkitektoniske konstruktion har holdt sig forbilledet nøje for øje, så har han i figurfremstillingen fjernet sig fra dette. I stedet for at bruge forkortning og formindskning har han benyttet den atmosfæriske virkning til at give os fornemmelsen af, at der er indbyrdes afstand mellem figurerne i første og andet plan. Oliemaleriets teknik afgiver mulighed for formidling af »visuelle værdier«, og det har Cleyn udnyttet.

Garofalo (1481–1559)

Når der har kunnet opstå tvivl om, hvorvidt Garofalo nu også har malet Palazzo Costabilis loft, så beror det på, at vi først har et sikret værk fra kunstnerens hånd så sent som fra 1512, da han signerer et billede af Pallas Athene og Neptun³³. Garofalos ungdomsværk er således baseret på en rekonstruktion. Fra Vasari ved vi, at Benvenuto Tisi, kaldet Garofalo, er født 1481 og blev indført i malerkunsten af den ferraresiske maler Domenico Panetti, samt at han i Cremona var elev af Boccaccio Boccaccino og opholdt sig en tid hos Lorenzo Costa i Mantua³⁴. Det er også dokumenteret, at Garofalo var en af de lokale ferraresiske malere,

33. Neppi, op. cit. fig. 3 (Galleriet i Dresden).

34. Giorgio Vasari: *Le vita de' piu eccelenti pittori, scultori et architettori*. Milano. 1930. B. III. S. 91. Boccaccio Boccaccino (1465–1524); Lorenzo Costa (1460–1535), siden 1506 virksom i Mantua.

som Lucrezia Borgia lod male for sig i Palazzo Ducale i Ferrara; 1506 leverer han to temperamalerier til loftet i et værelse i »torre marchesana«³⁵. Dette sidste faktum taler især for en tilskrivning, idet Garofalo således på det tidspunkt, da Palazzo Costabilis loft må være malet, udtrykkelig er noteret for loftsmalerier. Desværre er disse billeder gået tabt. Det samme gælder efter alt at dømme også de andre billeder fra den lokale skole, som Lucrezia Borgia, siden 1502 gift med Alfonso d'Este, havde ladet male til Palazzo Ducale (i hvert fald har ingen af billederne hidtil kunnet spores). Hvad der også taler for tilskrivningen er, at vi fra Vasari ved, at der i anden forbindelse har været kontakt mellem kunstneren og ambassadøren, idet Garofalo har malet en altertavle til Antonio Costabili. Endvidere kan det anføres, at balkonkonstruktionen og den kategoriske adskillelse af genre- og idéindhold også er karakteristisk for det senere i Palazzo Seminario malede loft, der med sikkerhed tillægges Garofalo, og som skal omtales i næste afsnit. Endelig lader stilen i Palazzo Costabilis loft sig forklare ud fra den lokale ferraresiske malerskoles stil, dog under forudsætning af at kunstneren har kendt Mantegnas loft i Mantua. Et sådant kendskab har Garofalo kunnet skaffe sig under sit ophold ved Costas skole i byen.

Det skal nævnes, at der i København findes et Madonna-billede, der giver et udmærket indtryk af ferraresisk stil omkring 1500³⁶.

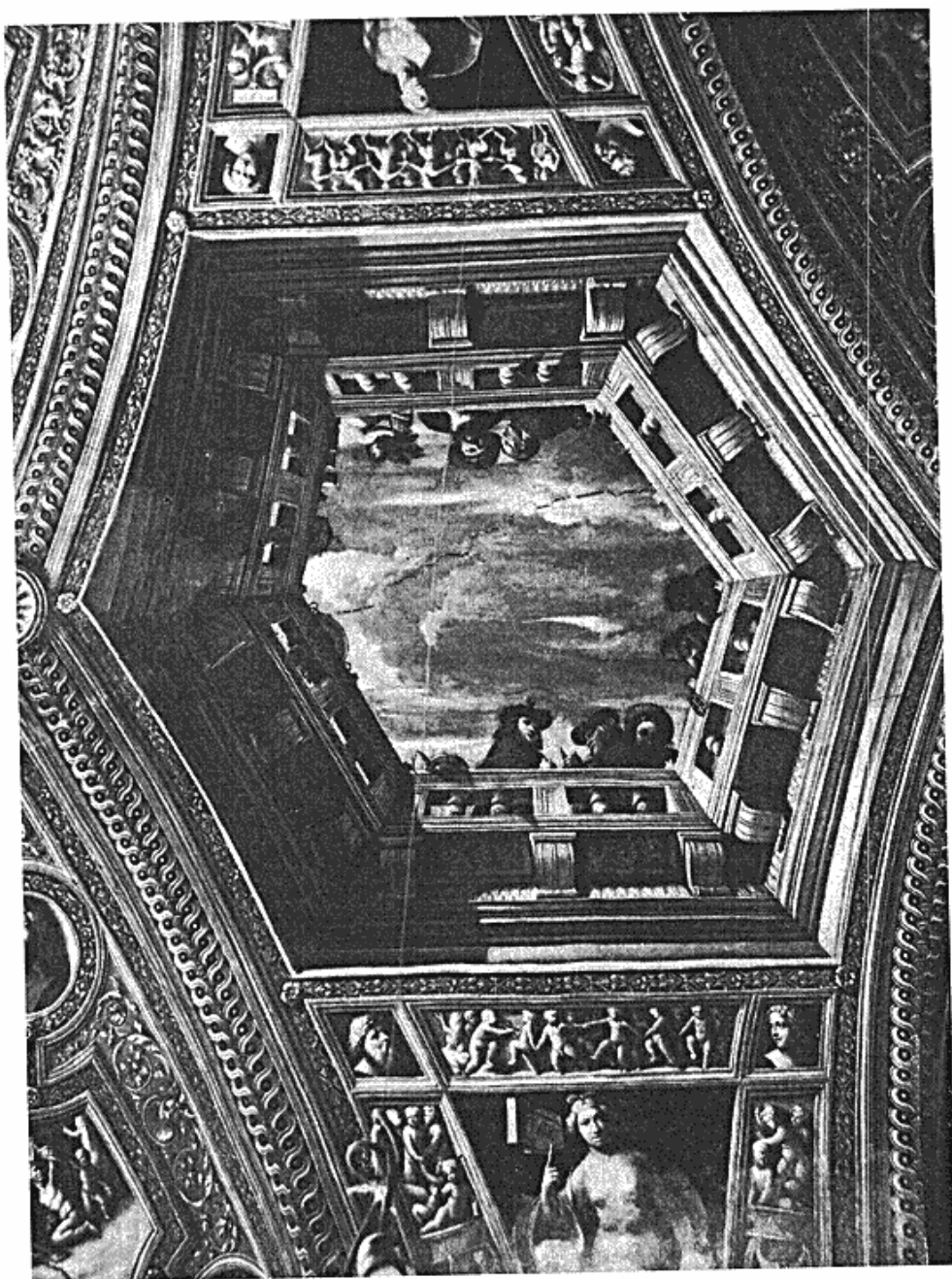
Palazzo Seminario. 1519

I 1519 maler Garofalo derefter loftet i Palazzo Seminario, der dengang blev ejet af familien Sacrati. Det pågældende loft sidder i en sal, som findes i paladsets stueetage; salen er rektangulær i form og forsynet med et forholdsvis markant spejlhvælv. Garofalo har udstyret dette hvælv med en grisailledekoration, der i midten gennembrydes af en illusionistisk malet sekskantet balkon i naturlige farver³⁷. Bag balkonens kant dukker paladsets beboere op, og over deres hoveder hæver den ferraresiske himmel sig. Balkonkonstruktionen er den kendte med konsoller, lukkede hjørner, åbne sider med runde balustre forsynet med vulst, og sigtepunkt midt i loftet.

35. Thiem e-B e c k e r: *Künstler-Lexikon*. B. 13. Leipzig, 1920. S. 210.

36. Royal Museum of Fine Arts. *Catalogue of Foreign Paintings*. Kbh. 1951 no. 72 (afb. som Boccaccino, men i dag fortrinsvis tillagt Garofalo). Se også Harald Olsen: *Italian Paintings and Sculptures in Denmark*. 1961. S. 62, Tavle XX b.

37. Neppi, op. cit. Afb. 6-10 og VII. Alberti Neppi opgiver årstallet for udførelsen til 1519, mens Baruffaldi skriver, at han i sin tid har kunnet læse årstallet 1517 i dekorationen. Baruffaldi, *Vita de pittori* s. 321-23.



Loftsdekoration i Palazzo Seminario. Curia vescovile. Midterfeltet. Garofalo. (Eget foto).

Bortset fra at musikinstrumenterne mangler, må det siges, at fremstillingen på flere punkter nærmer sig Rosenborg-loftet mere end det foregående. For det første er åbningen lagt ind i midten af loftet. For det andet er konsollerne enklere og ikke forsynet med volut, ligesom den forgyldte rosette er forsvundet. For det tredje er der flere skyer på himlen, selv om der er langt til Cleyns nordisk-dramatiske himmel. For det fjerde er indtrykket af fest og rigdom vejet til fordel for en mere jævn og dagligdags beskrivelse af færre, men mere individualistisk skildrede personer, der afløser de smukke og harmoniske ansigter i Palazzo Costabili. For det femte kastes der fra de to balkonsider en slagskygge hen over de to tilstødende sider; dog har Cleyn strammet Garofalos vibrerende skygge ind i en lige diagonal. Sluttelig skal et lille, men afgørende indslag omtales. Garofalos grisailledekoration er sammensat af et sindrigt system af ornamentale friser, der omslutter enkeltfigurer såvel som figurscener, hvis virkning er malerisk og diffus, og hvis indhold er religiøst og mytologisk. Som et led i grisailledekorationen er der, ud for de to af balkonens sider, malet figurfriser. Den ene frise består af kentaureer. Men den anden frise viser en række putti i leg, anført af en fløjtespillende putto yderst til venstre! De legende, eller snarere dansende putti, kan i øvrigt være blevet til, ikke alene under indtryk af Mantegnas, men også Tizians putti. I 1515 malede Tizian »Venus offer«, som viser et mylder af muntre putti, hvoraf de bageste har taget hinanden i hånden og danser. Billedet blev placeret i Alfonso d'Estes »camerino d'alabastro« i Palazzo Ducale i Ferrara ³⁸.

Man kan måske undre sig over, at Cleyn af alt det perspektiviske loftsmaleri, han har oplevet i Italien, netop har valgt at lægge til grund for sit eget to lofter, der ligger så langt tilbage i tid som 100 år før hans egen. Men som det ofte går den rejsende, således er det sandsynligvis også gået ham: han vurderer det som nyt, han ikke kender hjemmefra, uden at graduere indtrykkene efter den kronologiske skala, der gælder for stedet selv. Vi møder i Cleyn den frit vælgende kunstner, som ikke på forhånd har været alt for fikseret af bestemte forestillinger om, hvad han ville se, hvilket har medført, at hans inspirationsfelt delvis var uforudsigeligt. Det må vel vurderes som noget af et tilfælde, at han kom til Ferrara og dermed havde held til at blive konfronteret med illusionistiske loftsmalerier fra 1500-tallet med et genreagtigt indhold, men det er Cleyns personlige fortjeneste

38. E d g a r W i n d: *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*. Cambridge, Mass. 1948. Se også J o h n W a l k e r: *Bellini and Tizian at Ferrara*. New York. 1956. Billedet blev fjernet fra Alfonsos camerino 1598, så Cleyn kan næppe have set det; men det kan ikke være undgået den lokale ferraresiske kunstners opmærksomhed i 1500-tallet.

at have opfattet deres fornyede aktualitet ved indgangen til 1600-tallet, der skulle blive genremaleriets klassiske århundrede.

Villa Scandiano. 1549

Endnu et genrebillede i illusionistisk udformning, der tilhører samme tradition som Garofalos lofter, har måske været kendt af Cleyn. Det drejer sig om billedet »den musicerende familie«, der fungerede som midterbillede i en større rumdekoration i Villa Scandiano i Reggio. Vi ser familien Bojardo sidde og spille på kanten af en polygon udformet balkon under åben himmel³⁹.

Musiktemaet

Set i lyset af den hjemlige tradition er Musikanterbilledet, foruden at være det første illusionistiske loftsmaleri, også et af de første billeder herhjemme, der er malet med musiktemaet i genreagtig udformning – hvis det ikke ligefrem er det første⁴⁰. De musikbilleder vi har fra 1500-tallet er religiøse⁴¹. Henved den tid, da Musikanterbilledet er malet, finder vi desuden en mytologisk udformning af temaet, idet Paul Rumler på Rosenborg Slot har malet Apollon og de ni musere spillende på forskellige instrumenter. Fremstillingen findes fordelt på tre felter af det loft, kunstneren udførte til salen på første etage af Christian IV's første Rosenborg⁴². Desuden skal det nævnes, at der på et titelblad fra denne tid, udført til en

39. R. Palluchini: *I dipinti della Galleria Estense*. Modena. Rom 1945. No. 23, s. 50. Freskodekorationen, der bl. a. omfattede en række billeder fra Aeneiden og en tilsvarende række billeder fra Matteo Bojardos liv, sad i villaen indtil 1772. Billederne er udført 1549 af Niccolo dell'Abbate (ca. 1512–1571).

40. Også i Holland dukker i øvrigt den italienske rumillusionisme op på samme tid, og også her manifesterer den sig først i et billede med musiktemaet i en genreagtig udførelse. Gerrit von Honthorst (1590–1656) signerer 1622 et maleri, som antages at have siddet i et »studiolo« i Utrecht. Honthorsts billede viser nogle mænd med strengeinstrumenter og en syngende kvinde, foruden nogle tilhørere på en balkon set i forkortning under den fri himmel. Balkonens konstruktion har visse træk tilfælles med Cleyns balkon og de to kunstnere må være gået ud fra nogenlunde de samme italienske forbilleder. Ejendommeligt nok er Cleyns billede mest hollandsk i sin ånd, idet det indholdsmæssigt ligger på linie med det hollandske gruppeportræt. Honthorsts billede derimod har – som de italienske forbilleder – et mere poetisk og selskabeligt præg. Se Richard Judson: *Gerrit van Honthorst*. Haag. 1959. Afb. 24, s. 106–08; Paul Eller: *Kongelige portrætmalere i Danmark 1630–82*. 1971. S. 59.

41. Mest omfattende er fremstillingen i Hardenbergs gravkapel, Rynkeby kirke (1562–63), hvor 32 engle spiller på forskellige instrumenter.

42. W a n s c h e r, op. cit. 22–23.

madrigalsamling af Melchior Borchgrewinck, er afbildet både en mytologisk og en genreagtig musikfremstilling: nederst på bladet ser vi Apollon sammen med muserne på en bakketop, øverst et musikensemble på en musikertribune i det fri under en pergola⁴³. Endelig findes på Gaunø et billede med fire musikanter, signeret af Reinhold Thimm⁴⁴.

Ogiers dagbogsoptegnelse

Christian IV var jo i det hele taget en ivrig musikdyrker, hvilket der er overleveret adskillige vidnesbyrd om. Et af de mest særprægede udslag af kongens musikinteresse omtales af franskmanden Charles Ogier, der i sin dagbog fortæller om en bemærkelsesværdig musikalsk indretning, netop på Rosenborg Slot. Wanscher antager, at denne indretning har været placeret i Vinterstuen. Har han ret, kaster det unægtelig et specielt lys over Musikanterbilledet, hvilket forfatteren dog kun lige strejfer⁴⁵. Charles Ogier ledsagede som sekretær den franske gesandt Claude Mesmes d.Avaux til Danmark 1634, da Christian IV holdt bryllup for den udvalgte prins. Den 7. september besøger franskmandene kongen på Rosenborg Slot, og Ogier skriver i sin dagbog følgende notat, der gengives med visse udeldelser.

7de september, »Den danske konge lod vor gesandt vide gennem Ulfeld, at han efter middag ville være i sin have, hvis gesandten ville komme did. Klokken 2 begav han sig altså med fire af os ind i haven, hvor Christian og Hans Ulrik modtog ham. Kongen, som spadserede alene, gik lige hen til gesandten, der hilste ham med et dybt buk, hvilket kongen ligeledes gengældte med et buk.« ... »Vi trak os tilbage, og kongen førte ambassadøren til et lidet lysthus med glsruder, hvor der på et stenbord var serveret konfekt, som kongen bød ham. Derpå førte kongen ham ind i en firkantet med malerier prydet sal, under hvilken han plejede at anbringe sine musikanter. Han indbød os til at komme nærmere, og ved vor indtræden hilste han os atter ved at aftage hatten; thi både han og gesandten havde deres hatte på og stod midt i stuen. I det samme begyndte hele musikken, både instrumental- og vokalmusikken. Med forbavselse lyttede vi til denne overraskende nydelse, thi lyden kom til vore øren fra forskellige lufthuller, – snart var den ganske nær, snart længere borte. Gesandten berømmede i høje ord kongens opfindsomhed, thi denne havde selv udpønset det herlige spil, og vi forsøgte ligeledes med ærbødige miner at tilkendegive vor fornøjelse over for kongen, der flere gange så på os. Når musikken nu og da holdt inde, gik kongen og gesandten

43. Hammerich, op. cit. fig. 42 (Kassel Landesbibliothek. Mus. 4 69 og 44).

44. Otto Andrup: *Reinhold Timm*. Weilbachs kunstnerleksikon III. 1952. S. 409–10. Billedet kan teoretisk være malet før Musikanterbilledet.

45. Wanscher, op. cit. s. 33.

op og ned og talte uophørligt sammen, som om de talte deres modersmål, og fra spøg og munterhed gik de over til alvorligere ting, der vedrørte selve gesandtskabet.«

»Da gesandtens samtale havde varet i to timer, udtalte han sin frygt for at have faldet kongen til besvær med så lang en underholdning; men kongen forsikrede ham gentagne gange om det modsatte og sagde endelig til ham, da han tog afsked, at han skulle henvende sig til ham, kongen, hvis han skulle støde på vanskeligheder ved forhandlinger med rigets råder. Med disse ord ledsagede han ambassadøren til salens dør og trykkede gentagne gange hans hånd.

Da vi gik bort og steg i vognen under porthvælvingen lød igen – formodentlig på kongens ordre – den underjordiske og usynlige, men søde musik for vore øren ⁴⁶.«

Den »firkantede med malerier prydede sal« er iflg. Wanscher identisk med Vinterstuen. Her står gesandten og kongen iflg. forfatteren midt i rummet ⁴⁷, da de andre kommer ind og musikken begynder at spille. Gæsterne ser ud til at have oplevet musikken på en næsten stereofonisk måde, idet den, som der står, kommer fra forskellige sider og med forskellig styrke. Det er unægtelig fristende at forestille sig, at gæsterne har kunnet stå og kikke op på balkonens orkester, mens musikerne i kælderen, der leverede musikken, har været usynlige for de tilstedeværende. Nu står der jo ikke udtrykkelig, at kongen efter at have givet gesandten konfekt ude i lysthuset fører ham ind i slottet, og denne manglende oplysning har foranlediget Gudmund Boesen til at opstille en alternativ hypotese, som består i, at det er ude i det blå lysthus og ikke inde i slottet, at musikken har lydt. Boesen nævner som støtte for sin hypotese, at der i 1668 skal have været en lignende indretning som den, Ogier beskriver, netop i det blå lysthus ⁴⁸. For Boesens hypotese kan også anføres, at der i »Sparepenge« ved Frederiksberg Slot har været lignende indretning, der med den udpræget underholdende karakter den har, bedst lader sig tænke i et decideret lysthus ⁴⁹.

For Wanschers hypotese lader sig fremføre, at betegnelsen »en firkantet med malerier prydet sal« passer fint på Vinterstuen med de mange hollandske billeder i panelværket. Musikanterne kan også meget vel have siddet under dette rum, hvor der er en rummelig kælder. Da samtalen mellem gesandten og kongen varer to timer og drejer sig om statsanliggender, er det også af den grund nærliggende at tænke sig, at gæsterne har været på

46. Charles Ogier: *Det store bilager i København 1634*. Memoirer og breve, udgivet af Julius Clausen og P. Fr. Rist. Kbh. 1969. S. 40–42. Oversat efter »Ephemerides sive iter Danicum, Svecicum, Polonicum«. Udgivet Paris 1656.

47. Hvor fristende at antage – lige under Musikanterbilledet!

48. Boesen, op. cit. s. 32.

49. Francis Beckett: *Frederiksborg Slot*. 1914. S. 32.

slottet og ikke i et lysthus ude i haven. Det er endvidere karakteristisk for Rosenborgs bygningshistorie, at bygningen oprindeligt var tænkt som et decideret lysthus og først efterhånden kom til at danne ramme om kongens egentlige privatliv og en del af hans pligtudøvelser, hvorfor også underholdende indretninger kan have været placeret her. Endelig tyder slutspassagen på, at det var i selve slottet musikken blev spillet. For det er vanskeligt at forestille sig, at musikken kunne høres helt ud i porthvælvingen, hvis den kom fra det blå lysthus. Kom den fra kælderens under Vinterstuen, kan den udmærket have fulgt gæsterne helt herud.

Som et mere teoretisk argument kan anføres, at rumvirkningen i musikken, som den beskrives af Ogier, har haft en parallel i billedets rumvirkning. De lydindtryk, som de tilstedeværende modtager, udvider, ligesom de synsindtryk de får, oplevelsen af rummets dimensioner. Endvidere kan man sige, at tonerne fra orkestret på balkonen, ifald der var tale om et rigtigt orkester, ville nå den, der stod midt i rummet fra fire sider, og denne lydeffekt kan kongen have søgt opnået gennem sin opfindelse.

Skriverstuen

Det kunne desuden tale for en kombination af musikbillede og musikfremførelse, at der i rummet ved siden af Vinterstuen, nemlig Skriverstuen, er en loftsdekoration, der svarer til rummets funktion, idet »hyrdescene« indeholder en skildring af en ung mand, der sidder og skriver for sin udvalgte⁵⁰. Hyrdescenen udgør det dominerende midterfelt i en større helhed af billeder. Oven over og neden under hovedscenen er der to grisaillemalerier, der iflg. Beckett viser bortførelsesscener. Det ene viser nu, så vidt jeg kan se, ikke et kvinderov, men forestiller Æneas, der bærer sin gamle far, Anchises, bort fra det brændende Troja⁵¹. I de øvrige loftsfelter er de antikke gudeskikkelser, Amor og Psyke, Juno, Pallas

50. Også dette billede kan med en vis ret siges at have en ferraresisk baggrund, idet hyrdescene i virkeligheden er en illustration til en scene fra »Orlando furioso«, forfattet af den ferraresiske digter Lodovico Ariosto (1474–1533). Scenen er hentet fra XIX sang, vers 36, hvor Ariost skildrer, hvorledes de to elskende, den fornemme prinsesse Angelica og moren Medor efterlader deres navnetræk »1000 steder« omkring den hule, hvori de holder til. L o d o v i c o A r i o s t o: *Orlando furioso*. II. Bari 1928. A cura di Santorre Debenedetti. XIX sang, vers 35–36, s. 92–93.

51. B e c k e t t, *The Painter* s. 12. – Der er da også god sammenhæng i at fremstille et motiv fra Æneas' historie her, for i verset forud for det nævnte har Ariost nævnt Aeneas, idet der drages en sammenligning mellem Medor og Angelicas hule og den, Dido og Æneas i sin tid søgte tilflugt i.

Athene, Saturn og Merkur skildret. Vinduesnicherne optages af en række felter med fantasifulde og samtidig veldisponerede grottesker, hvori indgår de to antikke gudeskikkelser Mars og Venus ⁵².

Meget tyder på, at Musikanterbilledet engang har siddet i Vinterstuen, men et afgørende bevis herfor kan ikke føres. Man kan ikke afvise, at billedet kommer andetsteds fra – ja, man kan end ikke afvise, at billedet altid har siddet, hvor det nu sidder! Men har de omtalte loftsbilleder siddet i de to rum ved siden af hinanden og er det virkelig dem, regnskabsposten på de 350 Rdl. fra 1617 dækker, hvilket i hvert fald ikke er i direkte disharmoni med de øvrige kendte data for de to rum ⁵³, så må det tilføjes, at Musikanterbilledet i så fald har været indfattet i stukkaturlindramning ⁵⁴. Men det ville heller ikke være det eneste sted på slottet, hvor man havde praktiseret en sådan kombination. Også de store oliemalerier i Riddersalen var omgivet af stukkaturl ⁵⁵, og en halv snes år efter, i 1632, blev værelset ved siden af Vinterstuen mod vest, kongens sovekammer, forsynet med Oliemalerier af Issac Isaacz, omgivet af stukkaturl ⁵⁶.

Francis Beckett påpegede i sin tid, at Medor i »hyrdescene« og den unge violaspiller i Musikanterbilledet ligner hinanden ⁵⁷ og det kan tilføjes,

52. I vinduesnichen lige over for indgangsdøren er kongens valgsprog angivet med bogstaverne »R. F. P.« i grottesken til venstre. Overfor i grottesken til højre ses det romerske »S. P. Q. R.«. Under vinduerne er der en række felter med vidt forskellige billeder, hvis udseende og herkomst er meget sparsomt belyst i den kunsthistoriske litteratur. En undtagelse danner cuginaen i Arcimboldis maner, hvis forbillede er påvist af Christian Elling. Se Christian Elling i Årbog for nordisk oldkyndighed. 1945, s. 93–95.

53. Den nordre del af loftet blev opført 1613–14. Vinterstuens panelværk blev udført af hofsnedkeren Gregor Greus fra august 1614 til maj 1615, hvorefter Samuel Claussen arbejder her indtil december. Samuel Claussen modtager endvidere 7. marts 1617 betaling for træværket i skriverstuen. Se W a n s c h e r, op. cit. s. 32, kilde 19 og s. 40, kilde 29.

54. W a n s c h e r, op. cit. kilde 19 samt kilde 46, 12. feb. 1636 skriver kongen fra Haderslev bl. a. dette ... »Anbelagende M:Stenuynckels Memoriall, Daa Er derpaa myn Erklering, at lofftiid y Wiinterstuen pa Rossenborre Skall dønc kis ligesom ded uar først, Ephtersom Sengekammerid derhuos uduysser.«

55. Ibid. s. 45–46.

56. Billederne er mytologiske og symboliserer elementerne jord, ild og vand.

57. Becketts argumentation for at tilskrive Cleyn musikanterbilledet bygger simpelthen på denne kendsgerning. Argumentationen kan måske nok siges at have en brist, eftersom »hyrdescene« igen er identificeret efter den passus i 1617-kilden, som siger, at Cleyn arbejdede i et kammer over porten; og dette kammer er jo nu identificeret som et kammer ude i portbygningen (se s. 4, note 11). Men selv om argumentationen ikke holder, kan selve tilskrivningen jo være god nok, hvad den også efter min mening er. Musikanterbilledet passer i kraft af sine stilistiske egenskaber udmærket ind i Cleyns øvrige værk her i landet.

at de muligvis har et fælles forbillede i »Apollon som violinspiller«, malet af den ferraresiske kunstner Dosso Dossi (1479–1542) ⁵⁸.

De fem store billeder

Om de anførte lån kan det siges, at de bearbejdes og optræder i en ny sammenhæng, hvilket bevirker, at de ikke straks falder i øjnene. Det samme gælder et veneziansk indslag i »Brudevielse« ⁵⁹. »Brudevielse« er hentet direkte fra »St. Katharinas forlovelse«, malet af Veronese ⁶⁰. Billedet er et af de fem monumentale malerier, Cleyn udførte til den store sal øverst i Rosenborg slot, og hvis emner med Charles Ogiers ord viste »menneskets glæder og arbejder i forskellige aldre« ⁶¹. »Brudevielse« er signeret, og det er det billede, hvis perspektiviske konstruktion kommer musikanterbilledet nærmest, idet kunstneren kategorisk har valgt det faldende perspektiv, således at vi ikke ser det plateau, figurerne står på ⁶². I de fire andre store billeder arbejder Cleyn også meget bevidst med perspektivet – som det er hans vane mere ihærdigt i arkitekturen end i menneskeskikkelsen – men det faldende perspektiv administreres med større mådehold. Til gengæld har de to af billederne en stærk anvendelse af balustermotivet tilfælles med musikanterbilledet. I det andet signerede billede, »børn, som skal i skole«, arbejder Cleyn med forskudte niveauer. Fra gruppen til venstre på trappen kikker vi ud over en plads omgivet af forskellig arkitektur, hvoraf bygningen ude i baggrunden er forsynet med en monumental trappe, flankeret af balustre ⁶³. I »fyrværkeri over Castel St. Angelo«, der er sikret gennem en regnskabspost fra 1619 ⁶⁴, ser vi i forgrunden en balusterrække i stærkt forkortet perspektiv, bag hvilken en række mennesker har taget opstilling. Derfra kikker man ud over et

58. Felton Gibbons: *Dosso and Battista Dossi*. Princeton 1968, afb. 47. Overensstemmelsen er efter min mening åbenbar, men det er lidt gådefuldt, hvordan Cleyn kan have fået billedet at se. Det var ganske vist oprindeligt udført til Alfonso d'Este i Ferrara, men Cleyn kan næppe have set det her, da billedet efter alt at dømme overgik i Scipione Borgheses eje 1608.

59. Se note 4.

60. *Mostra di Paolo Veronese*. Venezia. 1939. Se s. 157–9, afb. 67.

61. Ogiers, op. cit. s. 34.

62. Brudevielse. Olie på lærred. 182 × 307. Sign. Kronborg Slot. Beckett, *The Painter*, fig. 5.

63. »Børn, som skal i skole«. Olie på lærred. 250 × 312. Sign. Kronborg. Også »Allegori på lærdommens vej«, ell. »Børneleg«. Ibid. Fig. 3.

64. 15. maj 1619 får Cleyn betaling for »thuende store støcker Vdj eett fyrwerks historie och børnelegh«. »Børnelegh« er sandsynligvis identisk med »børn, som skal i skole«. Fyrværkeribilledet måler 173 × 300. Kronborg Slot. Beckett, *The Painter*, afb. fig. 2.

kuperet terræn, som krones af kastelets kolos, oplyst af fyrværkeri. Også i baggrunden har Cleyn indført balusterrækker, både til højre og venstre i billedet, der er storartet malet, og i hvilket kunstneren går ud over det prospektagtige og nærmer sig panoramafremstillingen ⁶⁵.

Langt den største del af »Dåben« består, som Beckett har gjort opmærksom på, af en meget tro kopi efter Tintoretto; til højre har Cleyn dertil som sin personlige tilføjelse malet den bibelske dåbsscene med Kristus og Johannes og lade den afspille sig mod et let forhøjet plateau ⁶⁶. Det sidste billede, »Drengeskole«, er af Wanscher tilskrevet Reinhold Thimm, men af Beckett – efter alt at dømme med rette – tillagt Cleyn. Lærere og elever grupperer sig til højre om et bord, mens tunge folianter på hylder bagved giver indtryk af, at her stræber man efter lærdom. Til højre udvider rummet sig i en venlig og lys exedra, og her skildrer Cleyn en ung docerende lærer foran en række urolige smådreng, hvis ubekymrethed understreges af den lille puttifrise i grisaille ovenover ⁶⁷. I det hele taget er det karakteristisk for Cleyn, at han gør sig umage for at skildre sine personer i meningsfyldte omgivelser, der omslutter figurerne og understreger handlingens art.

Cleyn og Thimm

Dette bliver særlig klart for een, når man sammenligner Cleyn med Reinhold Thimm. Thimm er ligesom Cleyn en kyndig figurmaler ⁶⁸, men han arbejder ikke så bevidst med milieuet, idet han som regel foretrækker en stor klassicerende baggrundskulisse, foran hvilket figursceneriet afspiller sig ⁶⁹. Cleyn er også meget omhyggelig med at beskrive de for handlingen nødvendige rekvisitter, men de integreres i helheden og får ikke lov til at dominere, hvilket man også kan overbevise sig om ved at sammenligne hans billeder med Thimms, idet denne har en vis tilbøjelighed til at ud-

65. Selv om der har været anledning til det, er Musikanterbilledet ikke rigtig blevet omtalt, siden Beckett i sin tid behandlede det, måske fordi man ikke har følt sig sikker på, at Becketts identification og datering var rigtig, men på den anden side ikke har kunnet bevæge sig til at gøre op med den (Jfr. P a u l E l l e r, op. cit. s. 59, note 106). Det forekommer mig imidlertid, at en sammenligning mellem Musikanterbilledet og de tre sikrede billeder må fratage een meget af tvivlen.

66. Dåben. Olie på lærred. 182 × 307. Kronborg Slot. B e c k e t t, op. cit. afb. fig. 5.

67. Drengeskole. Olie på lærred. 236 × 311. Kronborg Slot. W a n s c h e r, op. cit. s. 48, B e c k e t t, op. cit. s. 12, fig. 7.

68. Thimms kendskab til anatomi og kyndighed i at gengive menneskekroppen er faktisk bedre end Cleyns.

69. Jfr. »Billedhuggerens værksted«. Olie på lærred. 242 × 289. Kronborg.

styre rekvisitterne med forsiringer, der falder i øjnene. Endelig gør Cleyn det, i modsætning til Thimm, altid klart, om der er tale om eksterieur eller interieur, f. eks. interieurer for drengene i skolen og brudeparret, eksterieurer for børnene på vej til skole, for Medor og Angelica og for musikanterne på galleriet ⁷⁰.

Vurdering af Cleyn

Cleyn er blevet vurderet både meget negativt og meget positivt. Walpole angiver i sin biografi, at der skulle eksistere en tegning af Cleyn, hvorpå man kunne læse følgende entusiastiske ord: »den særdeles berømte maler, Frantz Cleyn, århundredets mirakel og meget estimeret af Karl af Storbritanien. 1646 ⁷¹«. Denne frimodige udtalelse fra samtiden står i stærk kontrast til det skudsmål, kunstneren får med på vejen i »Danmarks Malerkunst«, hvor det i anledning af en karakteristik af »børn, som skal i skole« og »fyrværkeri over St. Angelo« fremgår, at Cleyn »viser en teknisk dygtighed, men tillige en forvirret opbygning af italienske og vesterlandske motiver ⁷²«.

Selv om vi i dag nok ville forbeholde andre kunstnere i 1600-tallet de førstnævnte superlativer, så er den sidstnævnte karakteristik dog på den anden side for letfærdig. At reducere Cleyn til en »teknisk dygtig« maler er faktisk ikke at yde ham fuld retfærdighed, idet han virkelig formåede at føre noget af den italienske atmosfære såvel som karakteristiske italienske stiltræk til Danmark, hvilket kræver mere end blot teknik, da det forudsætter indlevelsesevne. Registreringen af de italienske stiltræk er pålidelig, og gengivelsen har karakter, jfr. de lette og frie, men samtidig velproportionerede grottesker, og Castel St. Angelo som et stykke romersk topografi med stor rumlig virkning. »Opsugningen« er næppe heller så »forvirret« endda, idet vi kan skelne mellem habile gentagelser efter de italienske originaler, som f. eks. »Dåben« og meningsfyldte varianter over italiensk kunst, hvor Cleyn gør de fremmede motiver til sine egne og ud fra et personligt overskud skaber en fornyelse af dem. Musikanterbilledet som en variant over Garofalos loftsmaleri, kan således nævnes som måske det bedste eksempel på Cleyns evne til – med bibeholdelse af de formelle hovedtræk – at omtyde de italienske forbilleder, så de kunne tjene et formål her i landet.

70. Måske har Cleyn også her kastet et sideblik på musikanterens milieu, nemlig »trompeterstolen«, da han valgte sin arkitektur.

71. Walpole, op. cit. s. 226.

72. Otto Andrup: *Renaissance og tidlig barok*, i Danmarks Malerkunst. 1956. Red. Erik Zahle. S. 50.

Litteraturfortegnelse

- Andrup, Otto: *Renaissance og tidlig barok*. I Danmarks Malerkunst. Red. Erik Zahle. 1956.
- Ariosto, Lodovico: *Orlando furioso*. A cura di Santorre Debenedetti. Bari 1928 (første udgave publiceret 1516).
- Baruffaldi, G.: *Vita de' pittori, scultori ferraresi*. 1844. Vol. I, s. 322.
- Beckett, Francis: *Frederiksborg Slot*. 1914.
- *The painter Frantz Cleyn in Denmark*. (Videnskabernes Selskabs Skrifter). 1936.
- *Kristian IV og Malerkunsten*. 1937.
- Boesen, Gudmund: *Rosenborg*. I Danske Slotte og Herregårde. Red. Aage Roussel. 1964. B. 2.
- Coletti, Luigi: *La camera degli Sposi del Mantegna a Mantua*. Milano. 1966.
- Eller, Paul: *Kongelige portrætmalere i Danmark 1630–82*. 1971.
- Friis, F. R.: *Bidrag til Rosenborg Slots og haves historie*. I samlinger til dansk bygnings og kunsthistorie. 1892–78. S. 1–60.
- Gibbons, Felton: *Dosso and Battista Dossi*. Princeton 1968.
- Hammerich, Angul: *Musikken ved Christian den Fjerdes hof*. 1892.
- Johannesen, P.: *Kunst og illusion*. 1912.
- Judson, Richard: *Gerrit van Honthorst*. Haag. 1959.
- Liisberg, Bering: *Rosenborg og Lysthusene i Kongens Have*. 1914.
- Longhi, Roberto: *Officina ferrarese*. 1934. Seguita dagli ampl. 1940 e dai nuovi ampl. 1940–55, Firenze. 1956.
- Mazzariol, Guisepp e: *Il Garofalo*. Venezia. 1960.
- Neppi, Alberto: *Garofalo*. Milano. 1959.
- Padovani, V. G.: *Biagio Rosetti*. Ferrara. 1931.
- Palluchini, R.: *I dipinti della Galleria Estense Modena*. Rom. 1945.
- Royal Museum of fine arts, catalogue of foreign paintings*. Kbh. 1951.
- Thieme, Ulrich og Becker, Felix: *Allgemeines Lexikon des bildenden Künstler von Antikke zur Gegenwart*. Leipzig. 1920. B. 13. s. 210.
- Wanscher, Vilhelm: *Rosenborgs historie*. 1930.
- Vasari, Giorgio: *Le vita de' piu eccelenti pittori, scultori et architettori*. Milano. 1930.
- Wind, Edgar: *Bellinis Feast of the Gods*. A study in venezian humanism. Cambridge. Mass. 1949.

Følgende trykte kilder er anvendt:

- Rentemesterregnskaberne i uddrag ved Vilhelm Wanscher i *Rosenborgs historie*. Kbh. 1930 (nævnt i litteraturlisten). Kildehenvisningerne findes s. 73–125.
- Ogier, Charles: *Det store bilager i København 1634*. Memoirer og breve udgivet af Julius Clausen og P. Fr. Rist. Kbh. 1969. Oversat efter "Ephemerides sive iter Danicum, Svecicum, Polonicum". Udgivet i Paris 1656.
- Walpole, Horace: *Anecdotes of Painting*. London 1871. Omt. Vol. II, s. 225–30. (efter tekst publiceret 1762–63).
- Vertue Note Books. In the twentieth volume of the Walpole society. 1931–32. S. 133–34. (Efter notater, nedskrevet af George Vertue 1721).