

»... saa blev jeg Dilettant og Samler«

Benjamin Wolffs tegninger på Musikhistorisk Museum

AF METTE MÜLLER

Samleren

Overskriftens citat stammer fra de erindringer, som gods-ejer Benjamin Wolff (1790-1866) nedskrev hen mod slutningen af sit liv.¹ Hvis man aner et ekko af resignation bag ordene, kan den kun høre hjemme i de helt unge år. Wolff havde i en periode modtaget undervisning på Kunstakademiet og nærrede på et tidspunkt ambitioner om en løbebane som billedkunstner, men hestehandler Lars Peder Wolff ønskede, at hans søn skulle uddanne sig til handelsmand, og derved blev det. Det førte blandt andet til juridisk eksamen i 1811 og en glimrende karriere som højt betroet medarbejder hos det britiske handelshus Crutten-den, Mackillop & Co. i Calcutta fra 1817 til 1829. Benjamin Wolff vendte hjem til Danmark med en formue på lommen og i tilgift en betydelig samling af genstande og billedkunst. Han købte herregården Engelholm på Sjælland,² blev en fremragende bestyrer af sit gods, påtog sig talrige opgaver inden for offentlig og privat administration og modtog mange tillidshverv. Wolffs erindringer udtrykker stor tilfredshed med et livsløb, der gav ham indflydelse og en tilsvarende anseelse i samtiden. Til gengæld møder man ikke ofte hans navn i de mange fremstillinger af Guldalderens kunstneriske milieu, som er udkommet gennem de senere år, skønt Wolff stod i forbindelse med adskillige af tidens førende skikkelser inden for kunsten og museernes verden. Måske har han været lidt tilknappet og har holdt sin udadvendte fremtræden skarpt adskilt fra det, der gennem hele livet optog hans fritid.

I 1830 fandtes i Danmark adskillige privatsamlere med interesse for et udvalgt emne, som kunne være billedkunst eller f.eks. nordiske oldsager; samtidig prægedes det offentlige museumsliv af en voksende professionalisering og udskillelse af specialsamlinger.³ På dette sene tidspunkt anlagde Benjamin Wolff en slags raritetskabinet i sit hjem, hvor der gennem årene ophobedes etnografiske genstande og kunstværker foruden en omfangsrig konkyliesamling og en betydningsfuld samling af ældre europæisk billedkunst. 1915 modtog Musikhistorisk Museum 12 tegninger fra Benjamin Wolffs samling som gave fra hans søn, hofjægermester H.C.T. Wolff-Sneedorff til Engelholm. På 10 af disse blade er motivet indiske musikinstrumenter, men fremstillingen tyder på en europæisk ophavsmand. Det var Kunstmuseets daværende direktør, Karl Madsen, som udvirkede placeringen af tegningerne på Musikhistorisk Museum, hvilket skete i forbindelse med en stor donation fra Engelholm til forskellige offentlige institutioner. Blandt andet modtog Den kongelige Kobberstiksamling europæiske og indiske værker, og når Karl Madsen afstod fra at modtage disse 12 blade, skyldes det nok, at de ikke kan betragtes som indisk billedkunst. På Musikhistorisk Museum har tegningerne interesse, netop fordi de på »europæisk maner« søger en detaljeret gengivelse af indiske instrumenter fra tiden o. 1800.⁴

Samlingen

Ifølge Benjamin Wolffs egne opgivelser omfattede hans billedsamling i 1859 omkring 2.682 værker. Heraf var ca. 342 det, som i erindringerne kaldes »mine egne Tegnninger«, og meget taler for at placere instrumentmotiverne i denne afdeling. På Engelholm findes stadig en væsentlig del af Benjamin Wolffs erhvervelser. Allerede 1850 og igen 1859 overdrog han dog selv i alt 48 genstande og billedværker fra Indien, Indokina og Kina til Det ethnographiske Museum, som hans gode ven, Christian Jürgensen Thomsen var i færd med at indrette i Ny Vestergade.⁵ Efter hans død udskiltes som nævnt også andre dele af samlingen, og 1917 publicerede Karl Madsen Kobberstiksamlingens indiske erhvervelser fra 1915; kunsthistorikeren Claus M. Smidt har i 1983 gennem en udstilling på Nivaagaard fokuseret på Benjamin Wolff som samler af ældre europæisk kunst, og året efter berører Nationalmuseet hans indsats i forbindelse med en udstilling om Puri-kulturen.⁶ Claus M. Smidt betegner nogle af Wolffs egne arbejder som »dygtige akvareller«. Herudover findes der mig bekendt ikke nogen publikation, som ud fra en kunsthistorisk synsvinkel tager stilling til dem; i det følgende skal museets 12 tegninger først og fremmest bedømmes ud fra, hvad de kan dokumentere på et kulturhistorisk specialmuseum.

Tegneren

Blandt sine egne tegninger nævner Benjamin Wolff som en særlig gruppe 124 »Hindostanske Antiquiteter«. En stor del er kopier efter originale tegninger i Det Asiatiske Selskabs bibliotek: *»De ere tegnede paa meget fint Papir som blev lagt over Tegningerne og afridsede med Blyant. Senere ere disse heri Hiemmet deels optrukne med Blæk, deels klæbede paa stærkere Papir og opklæbede paa Kartons [...] De originale Tegninger ere udførte efter Ordre af Oberst Mackenzie, der var Surveyor General of India i Kompagniets Tieneste. – Han reiste selv meget omkring i dette store Ri-*

ge og havde i sin Tieneste flere Tegnere, saasom Gould Newman, Mc Pherson m. fl. af hvilke Originalerne ere udførte.«

Wolff signerede med sit eget navn det, han udførte »efter Naturen«. Kopier, som naturligvis også kan være tegnet i fri hånd, forsynede han kun med sit samlermærke (B W, hvorover 5-takket krone). Museets Wolff-tegninger er usignerede, og den teknik, han beskriver, genkendes klart i materialet, selvom der ikke er tale om én konsekvent gennemført fremgangsmåde.⁷ Jeg antager derfor, at der overvejende er tale om kalkerede kopier udført af Wolff efter professionelle bestillingsarbejder fra begyndelsen af 1800-tallet. Et endeligt bevis kan naturligvis kun det originale materiale levere, og hidtil har det ikke været muligt at opklare, om dette fortsat er bevaret hos The Asiatic Society of Bengal i Calcutta.⁸

Hvis vi godtager forudsætningen, er det et spørgsmål, hvor nøje Wolff fulgte sine forlæg. Hvorfor i det hele taget kopiere? Wolff var uddannet i tegnekunstens teknikker, og næsten altid havde han skitsebogen med sig for at fastholde livet i det samfund, der fascinerede ham så meget. Ingen af de musikinstrumenter, der optræder i bibliotekets materiale, var fremmede i samtiden. Han kunne møde dem alle i byen og på landet, og i samlingen på Engelholm findes både signerede og usignerede situationsbilleder, heriblandt også musikere med instrumenter. De har dog en ganske anden, mere skitseagtig karakter end museets tegninger, der ofte omhyggeligt redegør for instrumenternes mindste detalje. Det har den travle forretningsmand ikke kunnet udføre i arbejdstiden, og Wolff har da også beskrevet, hvorledes han hjemme om natten kopierede fra bibliotekets materiale.⁹

Tegningerne

På side 40 gives en oversigt over samlingens motiver, til venstre ud fra de enkelte blades indhold, til højre typologisk ordnet.¹⁰ Man ser, at alle de fire klassiske grupperinger er repræsenteret med hovedvægt på strengeinstru-

menter. Derudover er det svært at få øje på et bestemt princip for udvælgelse. Wolff har hverken prioriteret stramt til fordel for den ene af de to indiske hovedkulturer (hindustansk versus karnatisk) eller repræsenteret begge fyldestgørende. Han har heller ikke koncentreret sig om f. eks. det højklassiske instrumentarium og derved udeladt et bredere repertoire, men vi ved naturligvis ikke, hvor meget oberst Mackenzie fik fra sine tegnere – måske har Wolff medtaget alt, hvad der var.

Placeringen af instrumenter på de enkelte blade er ikke logisk ud fra en kulturhistorisk betragtningsmåde. Sammenstillingen af den ret sjældne slangetæmmer-klarinet *pungi* med den meget udbredte *sarangi* giver ingen musikalsk mening, og den højklassiske *rabab* har heller ikke stort tilfælles med den mere folkelige *sarinda*. Der er her tale om en slags registrering af genstande, hvoraf vi i det følgende udvælger nogle stykker til et nøjere eftersyn. Undervejs vil man lægge mærke til, at de fleste hindustanske musikinstrumenter har deres rod i det persiske kulturgods, som siden middelalderen bredte sig mod øst og påvirkede det central- og sydasiatiske kontinent. Under det langvarige islamiske regime herskede, hvad musikken angår, en slags fredelig sameksistens. Muslimske og hindustanske musikere levede side om side. Inderne overtog tilsyneladende problemfrit de vestlige instrumenttyper, som de i større eller mindre grad tilpassede deres egen musik.¹¹

Planche I (OB-4/G)

Til venstre ses en detaljeret gengivelse af den indiske *rabab*, en lut som fra 1500-tallet blev et af de vigtigste instrumenter til den højklassiske musik ved moghulernes hof og i aristokratiske kredse. Tegningen viser en form, der kan dokumenteres i persisk og indisk billedkunst fra 1600-tallet. Udsmykningen af skruerkassen peger på *rababens* islamiske rødder, mens stegets særlige udformning præsenterer et af hinduernes bidrag til strengeinstrumenternes lokale udvikling: det er rektangulært og ganske svagt

hvælvet. Med en vridning af perspektivet viser tegneren (til venstre), at *rababens* steg hviler på dækket ved to ben, således som det også ses på yngre eksemplarer. Dette såkaldte *jivari*-steg er gengivet på billeder af *rababen* fra 1600-tallet og går igen på mange andre indiske luter. Arrangementet forlænger efterklangstiden og giver en særlig snærende, overtonerig klangfarve, der stadig efterstræbes i nutidig klassisk indisk musik. I løbet af 1800-tallet tabte den højklassiske indiske *rabab* sin førende position, som blev overtaget af andre strengeinstrumenter;¹² men i 1820'erne har Benjamin Wolff kunnet stifte bekendtskab med *rababen*, dersom han havde adgang til kammermusik i fornemme indiske hjem.

Billedets højre side er optaget af en *sarinda*, der vises fra 3 forskellige vinkler. Sammen med *sarangi* (planche II) tilhører den en vældig gruppe af strygeinstrumenter, som dækker et område fra Centralasien over det indiske subkontinent til det yderste nordøstlige Indien. Disse instrumenter fandt i en periode indpas ved moghulhoffet, men aldrig på niveau med højklassiske soloinstrumenter som *rabab* og citheren *bin*. *Sarinda/sarangi*-gruppen har altid været ledsageinstrument til sang og dans, overvejende i et bredt repertoire både på landet og i byerne. Den indiske *sarinda* er skåret ud i ét stykke træ. Kroppen har nærmest form som en ske med et todelt resonansrum. Kun den nederste del er dækket med skind, og på den færdiggjorte frontale tegning ser man ret tydeligt de indvendige snitflader i det øverste, åbne kammer. Tegneren har været optaget af instrumentets på én gang besynderlige og raffinerede form, men den har også bragt ham i konflikt med perspektivet i den midterste version, som han har udført af hensyn til fuglehovedet og den stærke udsmykning af skruerkasse og krop.

Planche II (OB-4/J)

Til højre ligger *sarindaens* slægtning, *sarangi*, som er aftegnet sammen med sin bue og med alle sine sindrige de-

taljer: de fire kraftige skruer spænder spillestrengene, hvoraf kun de tre styres af en skrå sadel; ned langs halsens side er indsat syv slanke skruer, der spænder otte (!) tynde metalstrengene, som klinger, når spillestrengene stryges. Fra skruerne er de ført op gennem små perforeringer af halsens overside. De to slags strengene mødes ved den særprægede, asymmetriske stol, hvis tryk fordeles mellem dækket og kroppens kant. Resonansstrengene giver *sarangien* en længere efterklangstid. Det er et virkemiddel, som i Indien er blevet udviklet til stor fuldkommenhed også på talrige andre instrumenter. På vore dages *sarangi* er ideen drevet til sin yderste grænse med op til 35 resonansstrengene. Strengetrykket er voldsomt, og *sarangien* er blevet en tung og indviklet kolos med ekstra skruer og bundter af strengene fordelt overalt, hvor det kan lade sig gøre. Tegningen gengiver *sarangien* i den forholdsvis afbalancerede form, som på Benjamin Wolffs tid var blevet et meget populært by-instrument, der både har domineret Calcuttas folkelige gadebillede og fungeret indendørs til let klassisk sang og dans.

Til venstre ses dobbeltklarinetten *pungi*, der blæses gennem et vindkammer af kalabas. Melodipiben med de syv fingerhuller er nok forskubbet rigeligt langt ind i kammeret. Til gengæld er bordunen helt realistisk: det øverste fingerhul er lukket med lak, voks eller muligvis en lille stift, der afstemmer tonen til det repertoire, musikeren vælger at spille. Således ser den nordindiske *pungi* ud i dag, og den har næppe forandret sig ret meget, siden man på et ukendt tidspunkt gik over til at bruge kalabassen i stedet for at lade selve mundhulen fungere som vindkammer.

Fig. 1 (OB-4/E, udsnit)

Også den persiske langhalslute bredte sig i middelalderen til det indiske subkontinent, hvor den fra 1600-tallet er udviklet i to forskellige retninger, som begge er medtaget af Wolff: melodiinstrumentet *setar*, der ses på denne teg-

ning, og bordunen *tambura* (fig. 2). *Setaren* havde oprindeligt en lang, smal hals, tre strenge og påbundne bånd til melodispil. I slutningen af 1700-tallet begyndte instrumentet at forandre sig: strengetallet forøgedes, halsen og båndene blev tilsvarende bredere, og båndene fremstillede nu af metal. Disse træk overtog *setaren* fra den højklassiske *bin-cither*, hvis repertoire ikke længere var privilegeret ved hofmusikken. Endnu o. 1820 var de fleste setarer af den gamle type, som er gengivet på Wolffs tegning. Hans 4-strengede instrument er udstyret med det brede jivari-steg, som viser, at dette er en indisk *setar* og ikke en persisk langhalslute.¹³

Fig. 2 (OB-4/F)

Sammenlignet med for eksempel planche I er denne fremstilling af en ret skødesløs og robust karakter, som kunne tyde på, at billedet er tegnet i fri hånd. De to instrumenttyper går så at sige i vejen for hinanden, og foruden dem ser man tilløb til et dråbeformet ornament. Nederst i billedet ligger en indisk *tambura*, der ikke er færdiggjort. Tegneren har interesseret sig for udsmykningen ved overgangen mellem dæk og krop, men mest for opspændingen, som er ganske kompliceret: på deres vej fra skruerne til fæste i kroppens bund passerer strengene først gennem huller i en strengeleder, dernæst over sadlen og jivari-stegget og videre gennem små kugler og klodser til finstemning. Desuden har tegneren meget instruktivt anbragt en af de tråde, som musikeren sætter ind mellem strengene og steget for at forstærke jivari-effekten. Vore dages *tambura* er stort set opbygget på samme måde, men eftersom alt det øvrige ved instrumentet er ladet i stikken, kan vi ikke bestemme typen helt præcist. *Tamburaen* er udviklet i 1600-tallet af det samme vestlige forlæg som *setaren* og har siden været et væsentligt indslag som borduninstrument i både højklassisk og lettere indisk musik.

Det andet instrument er analyseret til bunds både forfra og fra bagsiden. Der er tale om en såkaldt *spidslute*, et

princip som kendes i den islamiske verden fra o. år 1000. Systemet er uhyre simpelt: en stang gennemborer en frugtskal, og tilsammen danner de instrumentets hals, krop og strengeholder. Dækket strammes ved snore mellem to ringe på samme måde som et trommeskind, og det hele holdes i skak af selve strengen, som går fra skruen henover stolen på dækket og fæstes forinden omkring den del af stangen, der rager ud af kroppen. Hvis instrumentets eneste streng skal udskiftes eller går i stykker, falder stolen af. Derfor binder man den ofte fast til kroppen med en tynd tråd – en yderst sigtsmæssig foranstaltning, som tegneren har lagt mærke til. Wolffs instrument kommer tæt på nutidens folkelige *pena*, der også stryges med en halvcirkelformet bue og er forsynet med vedhæng.¹⁴

Planche III (OB-4/D)

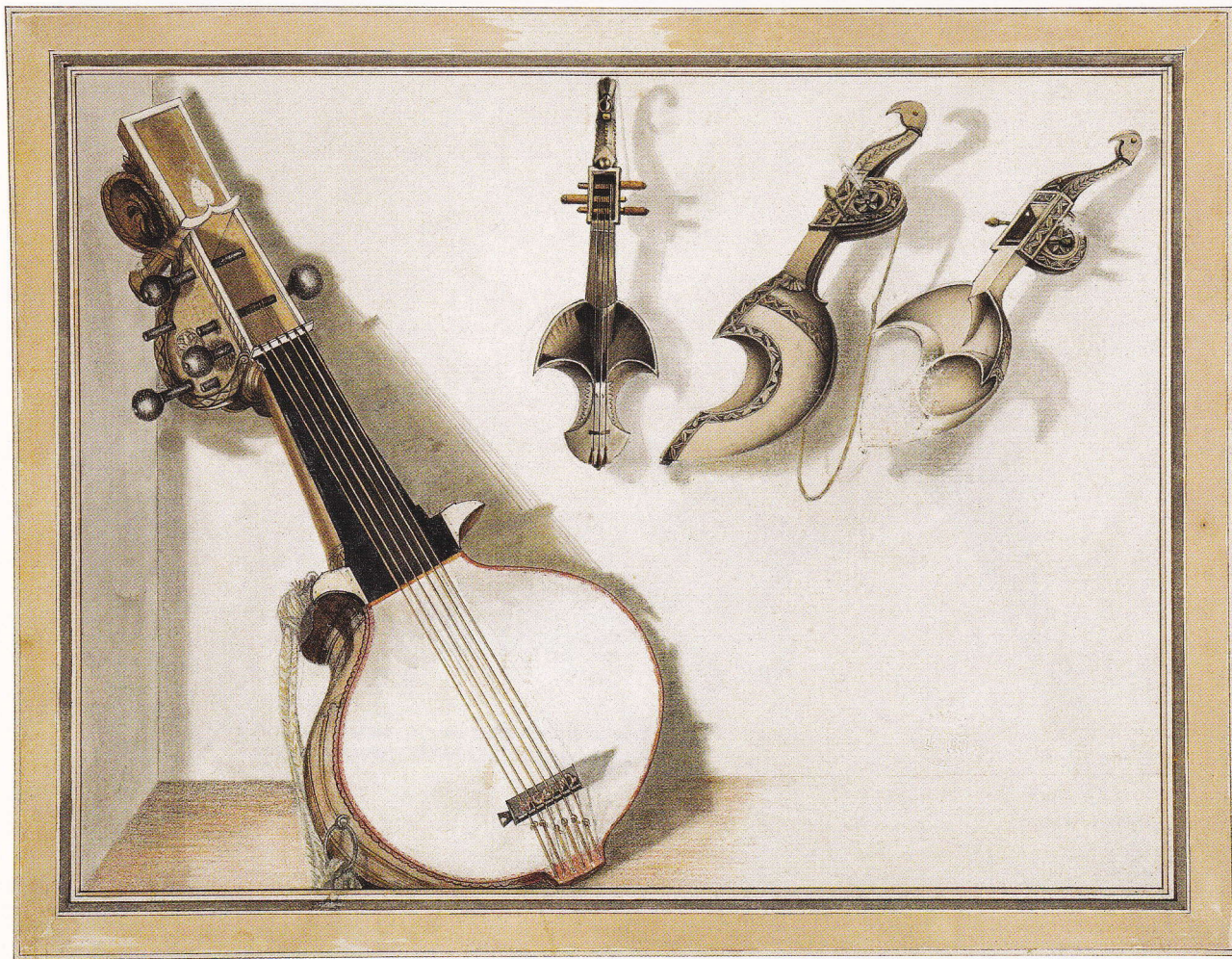
Den indiske *stokcithers* rødder går tilbage til slutningen af det første årtusind. Dens lange historie er et eksempel på, at kulturudvekslingen med islam også kunne gå fra et oprindeligt indisk instrument til de ny herskere udefra, og få andre musikinstrumenter kom i samme grad som *stokcitheren* til at spille en central rolle ved den moghulske hofmusik. Wolff leverer os en interessant version af *kinnari-vina*, som på hans tid var blevet et folkeligt instrument. De fleste forskere anser denne *vina* for at være langt ældre i sin oprindelse end den hindustanske *bin*, der kom til at dominere det højklassiske repertoire i nord. I princippet er de to instrumenter ens opbygget med en stok af bambus eller træ, resonatorer af kalabas og med høje bånd til melodispil. Specielt for *kinnari-vina* er den tynde bambusstok og den lodrette sadel, der normalt bærer begge de to strenge; på tegningen løber bordunen dog ned langs stokkens side. Typisk for *kinnari-vina* er også udsmykningen i form af vedhæng – her både en hårvast og et stykke tøj, der minder om, hvad vi så på *pena'en* (fig. 2). Under det hvælvede steg (til venstre på tegningen) finder

man fuglehovedet, som pryder mange indiske musikinstrumenter, men detaljer ved både stegets og båndenes form er hidtil ukendte varianter. Løvrigt må man sige, at tegneren har misforstået retningen af båndenes faldende kurve, som bør gå fra højre mod venstre – det modsatte fungerer ikke i praksis.¹⁵

Planche IV (OB-4/A)

Oversigten på side 40 viser, at museet i 1915 også modtog tegninger uden nogen klar forbindelse med musiklivet. Det gælder naturligvis ubetinget hængelampen (OB-4/L) og i nogen grad dyrehornet (OB-4/K), der ikke med sikkerhed afslører sig som et blæseinstrument. Dertil kommer den tegning, som skal omtales her, dels fordi der trods alt findes to lydgivere i motivets midte, dels fordi billedet anskueliggør de tætte forbindelser til den islamiske kulturskreds.

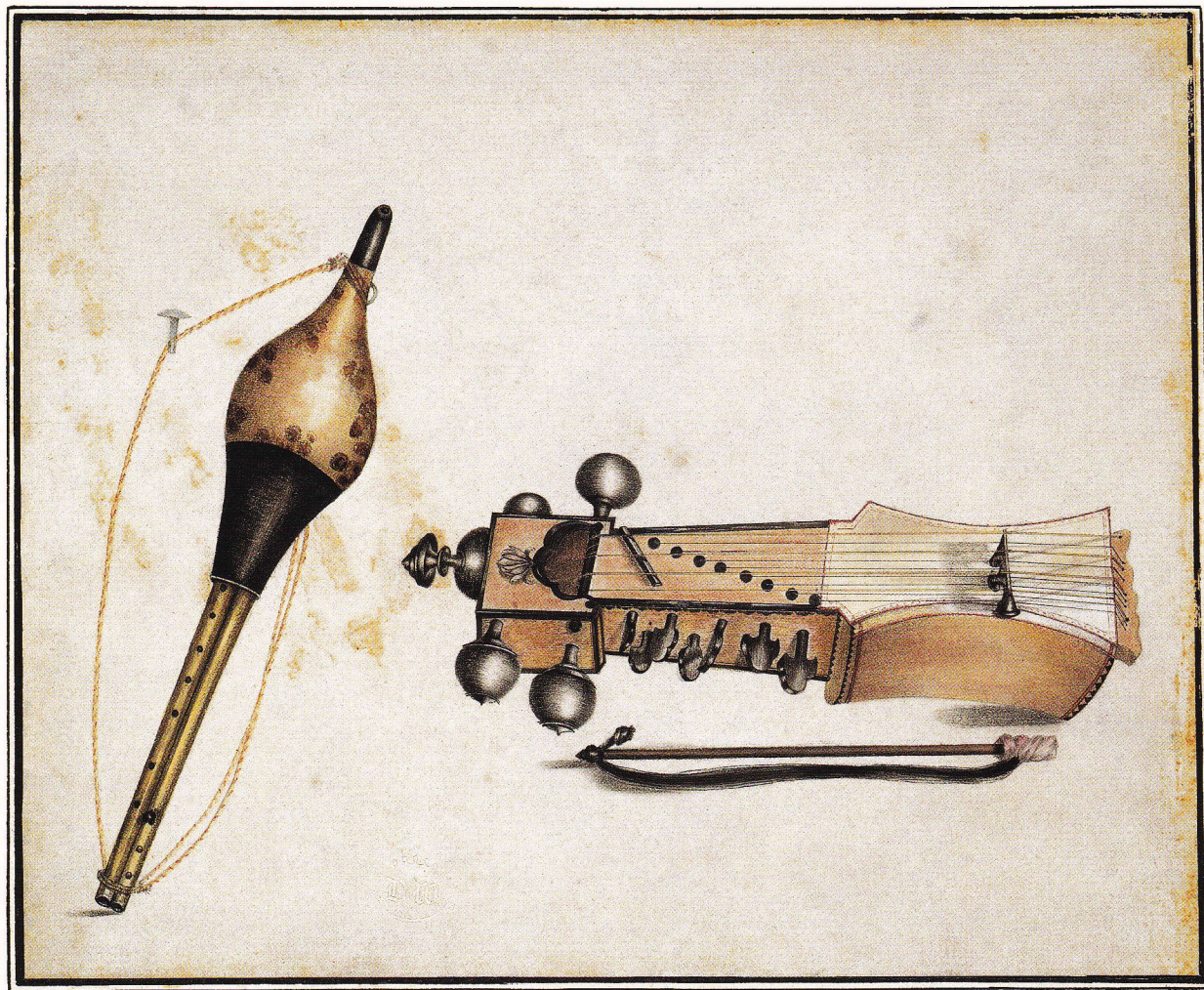
Vi ser seks ceremonielle standarter med forskellige former for prydelser. Søjlerne til højre antyder et rum med ophængte skjolde og noget, som mest af alt ligner et spejl. Spyd nummer fem fra venstre minder om raslestaven i den tyrkiske janitsharmusik, men spyddet ved siden af med den lille klokke øverst forbliver et mysterium, som endnu ikke har kunnet opklares hverken gennem materiale fra Indien, Indokina eller Nordøstasien. De øvrige standarter er såkaldte *alam*-spyd. De knytter sig til den spaltning af islam i shia- og sunimuslimer, som stadig spiller en rolle. *Alam* er shiamuslimernes tegn på sorg over en stor masse, der i året 680 udryddede alle profetens direkte efterkommere, og som siden årligt er blevet mindet med processioner og udstilling af de hellige genstande. De to lydgiveres rolle i denne sammenhæng er ikke dokumenteret, men dragen yderst til venstre og de dråbeformede plader er typiske symboler, som tegneren meget vel kan have set udstillet i Hyderabad, hvor traditionen er stærkest.¹⁶



Rabab og sarinda (langhalslute og strygeinstrument).
Rabab and sarinda (long-necked lute and bowed instrument).

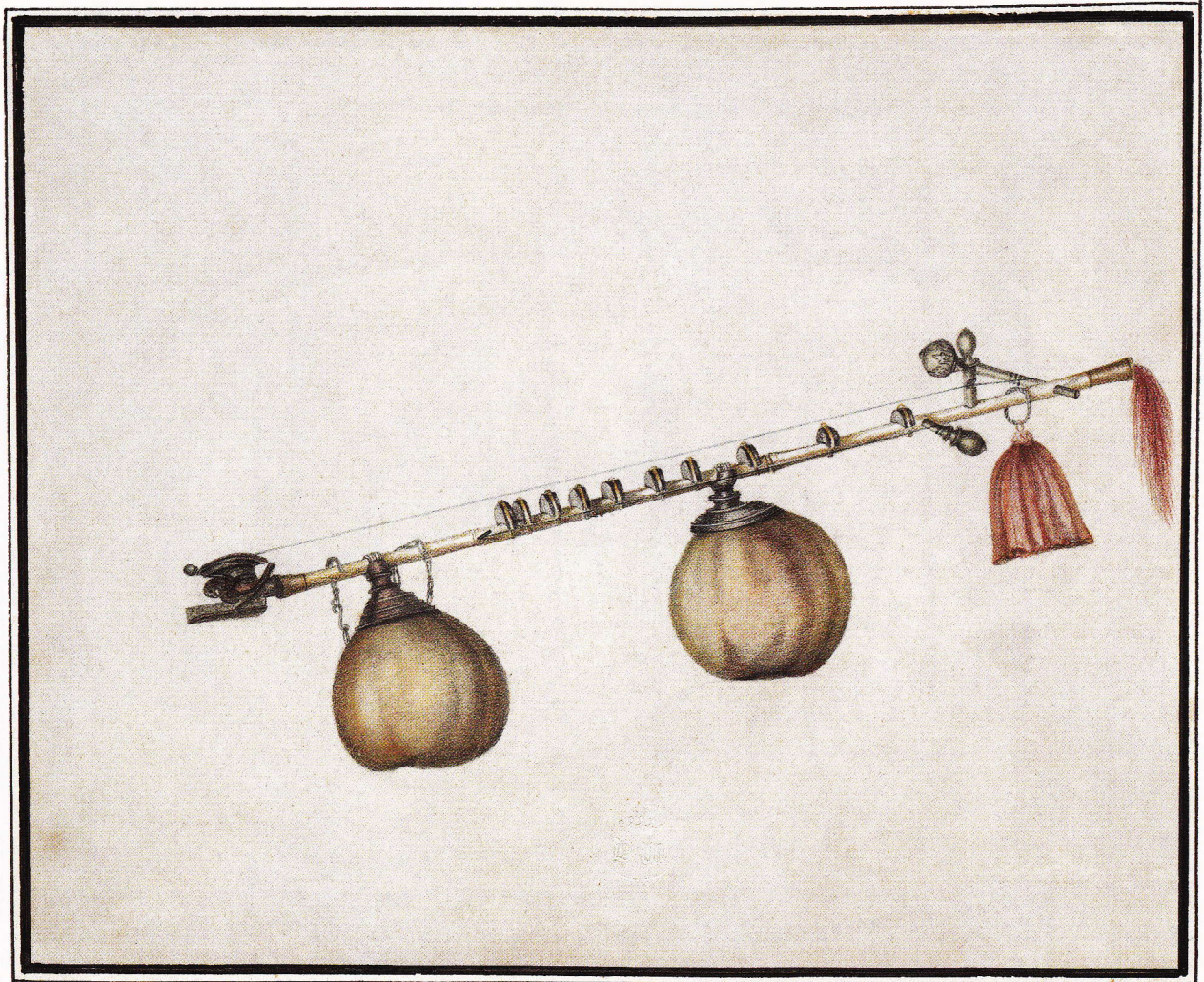
(Foto: Ole Woldbye og Pernille Klemp).

PLANCHE II (OB-4/J)



Pungi og sarangi (dobbeltklarinet og strygeinstrument).
Pungi and sarangi (double clarinet and bowed instrument).

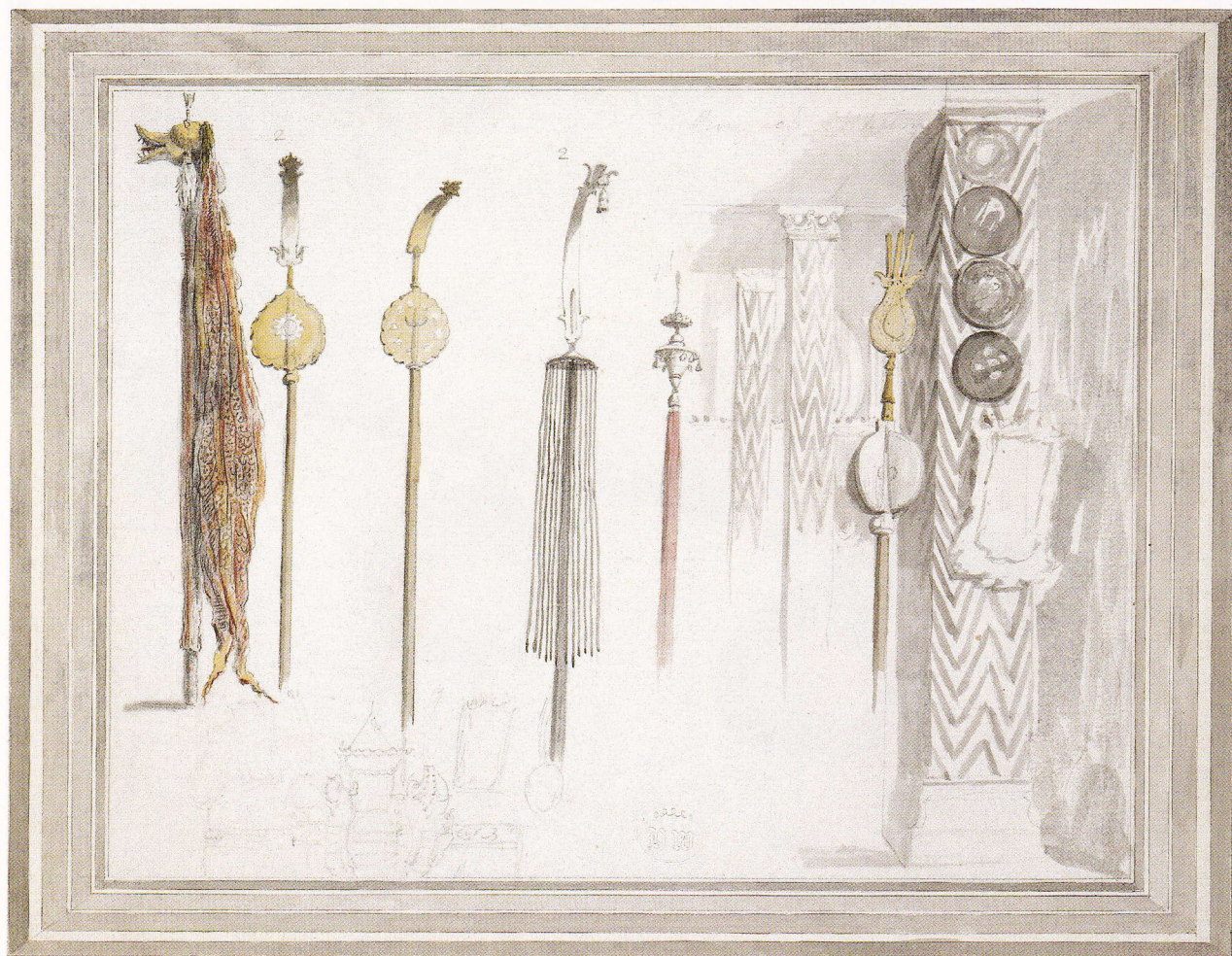
(Foto: Ole Woldbye og Pernille Klemp).



Kinnari-vina (stokcither).
Kinnari-vina (stick zither).

(Foto: Ole Woldbye og Pernille Klemp).

PLANCHE IV (OB-4/A)



Stav med klokke og stav med bjælder. Ceremonielle standarter: alam. Skjolde og spejl.

Sticks with bells. Ceremonial standards: alam. Shields and mirror.

(Foto: Ole Woldbye og Pernille Klemp).



FIG. 1 (OB-4/E).
Setar (langhalslut). *Setar (long-necked lute)*.
(Foto: Ole Woldbye og Pernille Klemp).

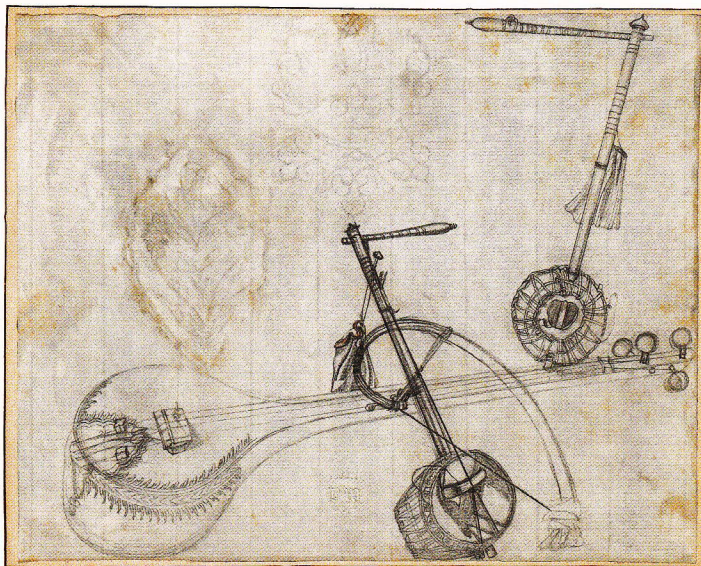


FIG. 2 (OB-4/F).
Tumbura og pena (langhalslut og spidslut).
Tumbura and pena (long-necked lute and spike lute).
(Foto: Ole Woldbye og Pernille Klemp).

Tegneren, samleren og hans motiver

Benjamin Wolffs interesse for indisk samfundsliv og kultur var langt fra enestående i Calcutta på hans tid. 1784 havde englænderen William Jones stiftet *The Asiatic Society of Bengal*, og 1788 udkom første bind af selskabets tidsskrift *Asiatic Researches*, hvor medlemmerne publicerede og kommenterede deres iagttagelser, bl. a. af musiklivet. Det vil føre for vidt her at sammenligne Wolffs tegninger med dette og andet materiale, men den, der som Wolff kunne hjemlåne tegninger fra selskabets bibliotek, har haft forbindelse til milieuet. Man kan ikke sige, at Wolff bringer afgørende nyt. Instrumentmotiverne fylder ikke meget i samlingen som helhed, og i modsætning til andre i kredsen omkring *The Asiatic Society* ræsonnerer Wolff hverken over indisk musikteori eller den lydlige side af

BILLEDNUMMER	MOTIV
OB-4/A	stav med klokke/stav med bjælder/ceremonielle standarter: alam skjolde og spejl
OB-4/B	dobbeltkonustromme: khol
OB-4/C	timeglastromme: damaru
OB-4/D	stokcither: kinnari-vina
OB-4/E	langhalslut: setar/dobbeltkonus- tromme: khol
OB-4/F	langhalslut: tambura/spidslut: strygeinstrument
OB-4/G	langhalslut: rabab/ strygeinstrument: sarinda
OB-4/H	strygeinstrument: sarinda
OB-4/I	strygeinstrument: sarangi
OB-4/J	strygeinstrument: sarangi/ dobbeltklarinet: pung
OB-4/K	dyrehorn (musikinstrument?)
OB-4/L	hængelampe

TYPE	MOTIV	BILLEDNUMMER
IDIOFONER	stav med klokke stav med bjælder	OB-4/A OB-4/A
MEMBRANOFONER	dobbeltkonus- tromme: khol " "	OB-4/B OB-4/E
	timeglastromme: damaru	OB-4/C
CHORDOFONER	stokcither: kinnari-vina langhalslut: setar langhalslut: tambura langhalslut: rabab spidslut, stryge- instrument: pena strygeinstru- ment: sarinda " "	OB-4/D OB-4/E OB-4/F OB-4/G OB-4/F OB-4/G OB-4/H
	strygeinstru- ment: sarangi " "	OB-4/I OB-4/J
AEROFONER	dobbeltklarinet: pung dyrehorn (mu- sikinstrument?)	OB-4/J OB-4/K
ANDRE GENSTANDE	ceremonielle standarter: alam skjolde og spejl hængelampe	OB-4/A OB-4/A OB-4/L

sagen; der er i det hele taget intet i erindringerne, som tyder på nogen udpræget interesse for musik. Det, Wolff har efterladt os, går ind som en sten i muren af dokumentation og bidrager til dens soliditet. Derudover viser han i et enkelt tilfælde, nemlig *kinnari-vinaen*, hidtil ukendte detaljer, som kan medvirke til at belyse udviklingen af dette meget gamle og betydningsfulde indiske musikinstrument.

I sine erindringer gør Benjamin Wolff rede for indholdet og ordningen af den store samling. Et sted omtaler han ønsket om at publicere en bestemt del af sine egne tegninger af videnskabelige grunde; i en anden sammenhæng søger han at indkredse, hvori glæden ved det kunstneriske udtryk består, og man må tro, at han efterhånden udviklede sig til noget af en kender på billedkunstens områder. Til gengæld diskuterer han ikke på et overordnet plan meningen med at oprette en samling. Han opstiller ingen højere erkendelsesmæssige eller pædagogiske formål og giver sig heller ikke af med at analysere, hvori fascinationen består. Når det drejer sig om skatkammeret på Engelholm, er Benjamin Wolff liebhaver: man skaber en samling, fordi det er så morsomt og interessant at gøre det.

English Summary

A presentation of ten drawings from a prominent Danish private collection donated to the museum in 1915. The motifs are Indian musical instruments. According to available documentation in archives compared with the results of technical research, the drawings were without doubt carried out by Benjamin Wolff (1790-1866), a Danish businessman and private collector who was employed by the English company Cruttenden, Mackillop & Co. in Calcutta from 1817 to 1829. In his unpublished memoirs, Benjamin Wolff writes that he copied drawings by European artists in the library of The Asiatic Society of Bengal in Calcutta. The originals had been made to the order of a certain colonel Mackenzie, Surveyor General

of India in the service of the company. So far, however, I have been unable to make out, whether these originals are still in the care of The Asiatic Society. To an organologist, the interest in the drawings lies in their character of detailed registration, and indeed the *kinnari-vina* shows some hitherto unknown features. The provenance of the drawings provokes the question: How much unknown material still kept in old Indian institutions might illustrate the meeting of the Europeans with the South Asiatic continent at the beginning of the 19th century?

Noter

- 1 *Erindringer af godsejer, etatsråd Benjamin Wolff*, maskinskrivet afskrift efter manuskript på Landsarkivet. Jeg takker Statens Museum for Kunst, som venligst har stillet afskriften til min rådighed. Erindringerne er formentlig påbegyndt 1859 og slutter 1865. Afskriften er min hovedkilde til forståelse af Wolffs holdninger; dagbøger og breve er ikke undersøgt. Claus M. Smidt har skrevet om Benjamin Wolff i Sv. Cedergreen Bech (red.): *Dansk Biografisk Leksikon*, bd. 16, 3. udgave, København 1984, s. 22f.
- 2 Bredo L. Grandjean: »Engelholm«, i Aage Roussell (red.) *Danske Slotte og Herregårde*, bd. 5, 2. udgave, København 1964, s. 289-294.
- 3 Jørgen Jensen: *Thomsens Museum*, København 1992, s. 20-27.
- 4 Karl Madsen: brev af 15.9.1915 til Wolff-Sneedorff, Engelholm med forslag til placering af forskellige dele af donationen (Statens Museum for Kunst). De indiske tegninger, som Kobberstiksamlingen dengang modtog, er senere deponeret på Davids Samling i København. Karl Madsen: brev af 20.10.1915 til daværende direktør for Musikhistorisk Museum, Angul Hammerich (Musikhistorisk Museum).
- 5 Museumsinspektør Kirsten Ramløv har bistået med oplysninger om Etnografisk afdelings erhvervelser fra Benjamin Wolff og om samlingens indiske musikinstrumenter.
- 6 Karl Madsen: »Kobberstiksamlingens indiske Tegninger«,

- i *Kunstmuseets Aarsskrift* 1916, København 1917. Claus M. Smidt: *Tegnekunst på Nivaagaard. Ældre europæiske tegninger fra Benjamin Wolffs samling*, Nivaagards Malerisamling 1983, s. 5. Inger Sjørslev og Puccio Speroni: *Jaganath. Indiske gudebilleder fra Puri*, Nationalmuseet. Etnografisk Samling 1984, s. 16.
- 7 Wolff bruger udelukkende europæisk papir. Opklæbningen går igen på 11 tegninger, men iøvrigt anvender og blander Wolff varierede teknikker, og i flere tilfælde har han ikke optrukket motivet med tusch. Samlingens 12 tegninger rummer akvarel, laveret tuschtegning, blyantstegning med eller uden farvelægning, tegning med farveblyant. Rapport på Musikhistorisk Museum af 30.8.1999 ved konservator Anna-Grethe Rischel, Nationalmuseet.
 - 8 En henvendelse af 13.5.1999 til The Asiatic Society of Bengal har ikke givet noget resultat.
 - 9 Undersøgt er mapper med egne tegninger, men ikke samlingen af skitsebøger. Tak til familien Wolff-Sneedorff, som har tilladt mig at arbejde med materialet på Engelholm og givet værdifulde oplysninger om familietraditionen.
 - 10 En registrering af de enkelte tegninger findes på Musikhistorisk Museum. Jeg takker Dyveke Helsted, som har gjort mig bekendt med principperne for registrering af tegninger på Thorvaldsens Museum. Konservator Barna Bengtsson, Statens Museum for Kunst, har ligeledes givet nyttige oplysninger og råd.
 - 11 Det såkaldte Delhi-sultanat fra o. 1200 ophørte 1526, da moghulerne tog over. Dette kejserdømme forfaldt i løbet af 1700-tallet i takt med, at englænderne etablerede sig, og ophørte definitivt med kolonimagtens formelle overtagelse i 1858.
 - 12 Erik Kirchheiner: *Classical Indian Musical Instruments*, Musikhistorisk Museum Copenhagen 1969-70, s. 8-9. Se også relevante opslag i Stanley Sadie (red): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 1984 og Ludwig Fincher (red): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 1998. Nationalmuseets etnografiske afdeling opbevarer et par syndiske lutinstrumenter af en anden udformning, hvoraf det ene er registreret i Det kongelige Kunstkammers inventar fra 1737 (EAc22). Illustration i Bente Gundestrup: *Det kongelige danske Kunstkammer 1737*, Nationalmuseet 1991, bind II, s. 111. På Musikhistorisk Museum findes en hindustansk rabab fra 1960'erne af en form, som blev almindelig efter instrumentets nedtur i 1800-tallet (MMCCS no.1969-9).
 - 13 Nationalmuseet ejer flere tidlige setarer af forskellig alder, men forandringerne har sat ind: halsen er bredere end på Wolffs tegning og båndene af metal. En Wolff-tegning på Engelholm viser ligeledes setaren i moderniseret skikkelse.
 - 14 Alain Daniélou: »Südasien. Die indische Musik und ihre Traditionen« i Werner Bachmann (ed.): *Musikgeschichte in Bildern. Band I: Musikethnologie. Lieferung 4*, Leipzig 1978, Abbildung 89.
 - 15 Motivet er drøftet med Philippe Bruguère, Musée de la Musique i Paris, hvis afhandling *The Indian Stick Zither. Historical Accounts* er under udgivelse. På Nationalmuseet opbevares en kinnari-vina (no. D./1030) med alle grundlæggende træk, som også ses hos C. R. Day: *The Music and Musical Instruments of Southern India and The Deccan*, London 1891, Plate IX. Se fig. 6 i Kirsten Ramløv: »Eduard Løventhal. En missionær i Indien og hans indsamlinger«, i *Nationalmuseets Arbejdsmark* 1995, s. 80.
 - 16 Om tyrkisk raslestav, se C. N. Bessaraboff: *Ancient European Musical Instruments*, Boston 1941, s. 18-24, og E. O. A. Hedegaard: »Merkurstangen eller Den tyrkiske halvmåne«, i *Militært tidsskrift*, April 1972, s. 157-178. Om alam, se Mark Zebrowski: *Gold, silver & bronze from Mughal India*, London and Alexandria 1997, s. 323-333 og Shehbaz H. Safrani (ed.): *Golconda and Hyderabad*, Bombay 1992, s. 69-80. Se endvidere Kjeld von Folsach: *Fabelvæsener fra Islams Verden*, Davids Samling, København 1991, s. 15-21. På dette museum bevares såvel et dragehoved (no. 47/1966) som flere ornamenterede alamskiver af metal (bl.a. no. 12/1977). Jeg takker museumsdirektør Kjeld von Folsach, som har vejledt med hensyn til tolkninger og litteratur.