

Music/Musik



## Musiken som skön konst

Göran Sörbom

*Symposiet var under antiken en umgängesform. Man åt och drack och var och en av deltagarna höll ett tal över ett gemensamt ämne. Det mest kända symposiet nedtecknades av Platon i hans dialog "Gästbudet" som den kallas på svenska. Då var kärleken kvällens tema. Xenofon har också rapporterat från ett annat gästbud där Sokrates var huvudpersonen. Den kvällens huvudtema gick ut på att var och en fick tala om vad de var duktiga på eller vad man kunde lära sig genom att umgås med dem. Att filosofer möttes vid matborden och berättade skrönor för varandra blev sedan inte ovanligt som t.ex. Athenaios vittnar om i "Deipnosophistai" (Filosofer till bords). Det här symposiet, som kan ses som en sondering för ett framtida samarbete om musik, låter var och en av talarna berätta om det han (! Var är de kvinnliga deltagarna?) finner intressant och värdefullt för andra att känna till. Det är kärleken till musiken som fört oss samman.*

### Musik

Vi tror att musik har förekommit i alla tider och i alla kulturer. Musiken är en av flera art-specifika förmågor som utmärker människan. Visserligen sjunger fåglar och många djur frambringar läten men vi tvekar att kalla vad de gör för musik. Vi kanske kan lyssna till näktergalen som på ett stycke musik och vi kan tycka att det låter vackert. Men vi vet samtidigt att fågelns sång inte är musik i en strängare mening. Musik är endast något som människor gör.

Musiknologerna kan berätta om användningar av musik i många kanske de flesta av livets skeden. Vid födelse och död, i arbete och fritid, i tillbedjan av gudarna och vid utövning av makt, i botande av sjukdomar och i uppfostran kan musiken integreras med de utförda handlingarna. I arbete, t.ex., behövs ofta en samordning av kroppskrafter för att klara av en tung börda, i krig kan musiken binda samman enskilda individer till en tung enhetlig massa för att krossa motstånd och den sorgsnes tankar kan skingras av musik som talar till hjärtat. De är alla situationer och sammanhang av skilda slag som kan beskrivas med utgångspunkt från de seder och bruk som förekommer i samhällen och från de funktioner de fyller i dessa samhällen. Att göra musik får sin mening genom de sammanhang i vilka de uppträder som integrerande delar.

Jan Ling berättade för länge sedan i radion (jag hoppas jag minns rätt) att han med en bekant någonstans ifrån mellanöstern besökte ett bröllop i dennes hemtrakter. Några musiker spelade och Jan Ling föreslog att man skulle lyssna närmare på musiken. Han fick då till svar: det är inte musik utan bröllop. Det vara den överordnade situationen som bestämde hur man såg på det spelmännens gjorde. Vad är då musik? Finns det något gemensamt som, trots de stora skillnaderna mellan de situationer i vilka musiken fungerar, som är desamma närhelst någon trakterar ett instrument eller sjunger? Det är säkert inte möjligt och kanske inte heller särskilt

fruktbart att jag efter en entydig definition bortsett från att sjunga och spela på ett instrument. Det räcker förmodligen med att se till de olika slags funktioner som kulturellt utvecklats och se vilka vanor och regler som förekommer i ett historiskt givet sammanhang.

Låt oss ta några exempel. Under uppslagsordet "musik" i J. Leonard Höijers *Musik-lexikon* från 1864 står följande att läsa:

Numera antyder detta ord: konsten att genom tonföljder, ordnade till ett helt efter harmoniska och rhythmiska lagar, väcka tanke och känsla för mottagning af det i dessa toner sig uppenbarande sköna. Tonkonsten talar omedelbart till känslan, utan att, såsom poesien, eller som någon av de bildande konsterna taga i anspråk förut i ämnet vunna insigter.<sup>1</sup>

Musiken som skön konst hade till uppgift att ge lyssnaren skönhetsupplevelser. Finns den uppgiften kvar idag? Kanske. Det är inte sällan som man fortfarande använder begreppsparet skönt – fult för att tala om att man gillar eller inte gillar ett musikstycke. Men på ett djupare plan: spelar de tankar som ligger i begreppet sköna konster fortfarande en roll?

*Nationalencyklopedin* är försiktigare. Där hävdar författaren (FBN) till artikeln "musik" att han söker en värderingsfri bedömning och hävdar att musik är en

kulturyttring som inte låter sig infångas under någon generellt accepterad, heltäckande definition; allmänt kan dock musik sägas bestå av vissa typer av organiserat ljud, men begreppet kan också inkludera omständigheterna kring musiken, d.v.s. musiklivet.

Låt oss följa *Nationalencyklopedin* och se musiken som en samling kulturyttringar som har en historisk framväxt. liksom kulturyttringar i allmänhet är musiken under ständig förändring. Musiken har tagit sig en mängd gestalter och förekommit i vitt skilda sammanhang som inte kan sammanfattas under en formel.

Här har jag tänkt mig att vi skulle betrakta en del av musikens kulturella förvandlingar som de kommer till uttryck både i musikaliskt beteende, d.v.s. hur man spelat, lyssnat till och använt musik och hur man har beskrivit och filosoferat kring musik under en viss period, nämligen från slutet av 1600-talet och fram emot vårt eget sekel. Den aspekt av musiken och musikutövningen jag vill föra fram sammanfattas i tanken att musiken är en skön konst.

### *Sköna konster*

Ordsammanställningen "skön konst" eller "sköna konster" är väl inte längre särskilt vanligt förekommande i vardagsspråket i vår tid. Det är inte heller en särskilt gammal tanke. Första eller åtminstone en av de allra tidigaste förekomsterna av orden "skön" och "konst" är i Charles Perraults skrift *Le Cabinet des Beaux Arts* från 1690, alltså för drygt 300 år sedan. Till de sköna

---

<sup>1</sup> Leonard Höijer, *Musik-lexikon* (Stockholm: Abr. Lundqvist, 1864).

konsterna räknade han värtalighet och poesi, skulptur och måleri, musik och arkitektur samt optik och mekanik. Det kan råda viss oenighet om vilka verksamheter som bör räknas till de sköna konsterna eller till konsten som vi numera säger helt kort säger. Anders Lidbeck, som var den förste professorn i estetik vid Lunds universitet gjorde följande uppräknig av de sköna konsterna 1796:

Värtaligheten och skaldekonsten uttrycka sig med ord eller vilkorliga tecken, hvars sammanhang med det betecknade endast beror på människors godtycke; och hafva blivit kallade *sköna vetenskaper* (*vackra vetenskaper, belles lettres, schöne wissenschaften*). Musiken, den högre danskonsten, målarekonsten, bildhuggarekonsten, den sköna byggningskonsten, och den sköna trädgårdskonsten nyttja naturliga tecken, och hafva fått namn af sköna *konster* (*vackra konster, beaux arts, schöne künste*).<sup>2</sup>

Lidbeck föreslår en ändring i språkbruket så att också de sköna vetenskaperna skall kallas sköna konster, något som också blev vanligt under 1800-talet. Leonard Höijer ger följande beskrivning under uppslagsordet "Skön konst":

En genom öfning vunnen färdighet, att, efter bestämda reglor, med snille och smak framställa det ideala i någon, för det inre eller yttre sinnet, förnimbar, skön bild eller form. Sättet att sålunda skapa ett konstverk. De sköna konsterna äro: *Skaldekonsten*, hvartill höra poesien och värtaligheten; *Tonkonsten* (Musik); *Målarekonsten*, hvartill höra skådespelarekonsten och danskonsten; *Bildhuggarekonsten* (Plastik eller Sculptur) och *Byggnadskonsten* (Architektur). De trenne sednare kallas äfven *Bildande konster*, såsom sysselsättande sig med framställandet af bilden, antingen genom teckning, färg eller form. *Fria konster* kallas de alla, såsom varande barn av fantasien och den gudaborna inspirationen. *De Sköna Konsterna* sysselsätta hufvudsakligen själskrafterna, verka med ändamål att odla skönhetsinnet och väcka andens lif, samt skilja sig sålunda från de *Mekaniska Konsterna*, hvilka förnämligast sysselsätta kroppskrafterna och endast verka för bestämda, materiela ändamål. De sköna konsternas idkare kallas artister och konstnärer.<sup>3</sup>

I modernare tider har det sköna fallit bort och det är ordet "konst" ensamt som betecknar ett sätt att handla som skiljer sig från vad vi t. ex. kallas vetenskap och hantverk men det är fortfarande så att till det allmänna konstbegreppet räknas de fem stora konstarterna, nämligen litteratur, musik, bildkonst, dans, teater och i viss utsträckning arkitektur, till det allmänna konstbegreppet och utgör vad Paul Oscar Kristeller kallar det moderna konstsystemet.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Anders Lidbeck, *Allmänna Aestetiska Anmärkingar* (Lund, 1796), 5.

<sup>3</sup> Höijer, *Musik-lexikon*, 461.

<sup>4</sup> Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts", 1951-2, i P. O. Kristeller, *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts* (New York: Harper & Row, 1965).

### *Musiken som fri konst*

Att också använda termen "fria konst" för att beteckna samma verksamheter som går under namnet sköna konst var en vanlig sammanblandning som vi t.ex. möter hos Perrault och Alexander Gottlieb Baumgarten. Under antiken kallades sådana verksamheter, som en friborn person kunde befatta sig med utan att det var skamligt, för fria konst och hade, som Håjer påstår, ingenting särskilt med fantasi och inspiration att göra. Fria konst hade en påtagligt social dimension. På motsvarande sätt var de mekaniska konsterna hantverk av olika slag för att klara livsuppehållet och hade en låg social status. Under medeltiden befästes dessa tankegångar och sociala värdering till ett system av 7 fria konst för dem som skulle uppfostras till samhällets övre skikt medan de 7 mekaniska konsterna stod för livsuppehållet; de var, som Håjer skriver, bestämda för materiella ändamål. Men under 1600- och 1700-talen kom termen "fria konst" att användas mer eller mindre synonymt med termen "sköna konst".

### *Musiken och de fria konsterna*

Musiken var en av de fria konsterna. Men det var först och främst inte musik i vår moderna mening utan mera en intellektuell verksamhet. Geometrin var en annan av de sju fria konsterna, en verksamhet som beskrev det visuella rummet. På ett liknande sätt kallades den verksamhet som hade med det auditiva rummet att göra för musik. Här har självklart den pythagoreiska traditionen spelat en avgörande roll. Att begripa och förstå världen med hjälp av tal, att hävda att världen är beskrivbar med tal eller är siffermässigt beskrivbar spelade en viktig roll; inte minst det faktum att de skönaste och mest välljudande intervallen, oktav, kvint och kvart, var beskrivbara med hjälp av de lägsta och för pythagorerna heliga talen 1, 2, 3, och 4. Sådana beskrivningsmodeller gav upphov till föreställningar om världen som harmoniskt uppbyggd och kom att spela en väsentlig roll i spekulationer kring universums väsen och natur. Musiken vi spelar och sjunger (*musica mundana*) kunde visserligen få en viss prestige av detta sätt att tänka. Men musiken som fri konst var en intellektuell verksamhet. Att praktiskt utöva musik genom att sjunga och spela något instrument var något som tillhörde den sinnliga världen.

### *Aristoteles om musikens funktioner*

Redan Aristoteles diskuterade i den åttonde boken av skriften *Politiken* huruvida fria män (de högre skikten i samhället) skulle spela själva eller endast lyssna till musik. Var det förenligt med deras värdighet att själva spela och sjunga? Han menade att i viss utsträckning var det möjligt för de högre skikten att spela bl.a. därför att man kan bättre bedöma om något är bra eller dålig musik om man lärt sig spela och sjunga. På ett liknande sätt resonerade Aristoteles kring undervisning i teckning. Genom att lära sig teckna skärper man sitt omdöme om sköna former. Men mycket viktigt för Aristoteles var, att spela, sjunga och teckna bara gjordes med måtta. Ett ensidigt utövande ledde till fördumning. När Alexander den store (Aristoteles' elev) spelade

kitara på en tillställning i hovet i Makedonien så förebrådde honom hans far Philip med orden "Skäms du inte att spela så bra?" Genom att spela så bra visade han att han ägnat för mycken tid åt att spela i stället för att allsidigt utveckla sig till en fullvärdig människa som det anstår en furste.

Vidare resonerade Aristoteles kring frågor om varför vi skall sjunga, spela och lyssna till musik. Vilka funktioner har musiken? Musikutövning och lyssnande är bra som underhållning och avkoppling, den kan spela en viss roll i undervisningen genom att musiken kan påverka sinnesstämningar och den utgör en del av vad Aristoteles kallar skole, vilket vi nödtorftigt kan översätta med "fritid". Dessutom säger han, att musiken är bra för ungdomen genom att hålla dem i verksamhet hemma och inte göra ofog ute på staden.

Rekreativfunktionen har sin grund i att människan behöver återställa sig efter hårt arbete. Musik (och dans får vi tänka oss) får oss både som medverkande och lyssnare att vila från den vardagliga situationen, att glömma bekymmer och rent muskulärt koppla loss. Både Platon och Aristoteles och många andra var fast övertygade om att musikstycken hade karaktär (ethos) och att den som spelar, sjunger eller lyssnar tar till sig eller assimilerar sig till musikstyckets karaktär. En vida spridd anekdot från antiken berättar att Pythagoras en natt mötte några berusade och högljudna ynglingar i en gränd. Han lät då en flöjtspelare spela ett stycke med lugn karaktär vilket gjorde ynglingarna nyktra och skamsna och de gick hem till sig. Denna förmåga hos musiken att påverka sinnesstämningar och hållningar menade man var ett gott medel i uppfostran. Slutligen anser Aristoteles, att musiken bör vara en integrerande del av den fria mannens "fritid". Den fria mannen bör allsidigt utveckla alla sina inneboende möjligheter enligt den delfiska maximen "Ingen ting för mycket!" Att alltid låta nyttan styra beteende var ytterst lågsinnat, menade Aristoteles; det är något de lägre samhällsklasserna tvingas till genom sitt arbete för livsuppehållet. Den fria mannen, däremot, hade fritid, d.v.s. var befriad från förvärvsarbete och hade tid och möjlighet att utveckla sig allsidigt för att i så stor utsträckning som möjligt förverkliga de möjligheter till ett harmoniskt mänskligt liv som fanns inneboende i honom. Musiken sågs som en del av den fullvärdiga mänskliga existensen men yrkesmässigt utövad förde den skam med sig över sin utövare.

### *Det gamla konstbegreppet*

När man under 1700-talet talade om sköna konster så karakteriserade man mänskliga handlingar på ett sätt med fasta rötter i antiken. Antika filosofer resonerade kring grunderna för mänskligt handlande. Man var tämligen överens om att särskilja åtminstone fyra olika typer av mänskligt handlande. Man kan låta slumpen bestämma. Man gör än så och den agerande har inte någon plan, avsikt eller kunskap bakom handlandet. En anekdot berättar om en målare som gjorde en bild av en rabiessmittad hund men kunde inte på ett tillfredsställande sätt forma fradgan på hundens nos. I vredesmod kastade han tvättsvampen han hade att torka sina penslar

med på målningen och gick därifrån. När han kom tillbaka visade det sig att han hade träffat hundens nos med den kastade svampen och fått det resultat som han ville uppnå. Författaren kommenterar: detta var den enda gång slumpen har gjort en målning; i alla andra fall är det ett resultat av konst.

Att göra något med konst eller konstfärdighet är alltså motsatt slumpmässigt handlande. Den som handlar med konst har ett mål för sitt handlande. Det är något som han eller hon vill åstadkomma. Det är ett handlande som följer inövade vanor och regler och som man lär sig genom att pröva sig fram och följa förlagor. Det är en förmåga som sitter i utövningen. Om man skall nå ett bra resultat med en hyvel måste man veta vad man vill åstadkomma med hyvlandet och träna så att kropp och verktyg verkligen leder dit man vill.

Det räcker inte heller med insikt i många situationer för att nå goda resultat. Om någon vet vad en hyvel är, så räcker inte den insikten för att kunna hantera redskapet. Det krävs också övning och träning för att kropp och verktyg skall följa avsikten, att nå det mål som hantverkaren i det här fallet ställt upp. Med Platons berömda soffa: den som vet vad en soffa verkligen är och har färdigheten att snickra riktar sin inre blick mot soffans platonska idé eller dess funktion och skapar en soffa. När en målare skapar en tavla som föreställer en soffa, så riktar han eller hon inte sin inre blick mot soffans funktion utan ställer samman något som liknar en soffa med några av dess tillfälliga egenskaper, färg och form t.ex.

Antiken tänkte sig också ytterligare en grund för mänskligt handlande som varken är slump, konst eller insikt. Det var vad man kallade gudomlig ingivelse. Man hade observerat, att människor ibland handlar på ett sätt som inte går att förklara. Poeten och musikern, som ibland var desamma, talade och sjöng inte med sin egen tunga utan handlade som om något väsende hade tagit deras kroppar i besittning och talade och sjöng genom dem. Hur kunde t.ex. Hesiodos, som var en enkel fåraherde dikta Teogonin som handlade om gudarnas uppkomst och göranden och låtanden. Det måste vara en kunskap som någon blåst in i honom, bokstavligen inspirerat honom med, och som han inte skapat själv. Det var antikens sätt att se på och förklara skapande processer.

Det är tydligt att mycket av mänsklig verksamhet är konst i denna gamla mening. De skiljer sig från varandra bl.a. genom olikheten i de produkter de åstadkommer. Snickaren åstadkommer möbler, läkaren hälsa, skulptören skulpturer, styrmannen styr fartyget etc. Charles Batteaux börjar sin mycket berömda skrift *Les Beaux Arts reduites a à un même princip* från 1746 med att konstatera att världen är full av mänskliga konster och att ingen behöver prisa dem för den nytta de gör för mänskligheten; det är något alldeles självklart. Men hur skiljer sig sköna konster från andra konster? Batteaux hävdar, att de sköna konsterna har som mål att ge lust och sådan lust som skapas vid betraktandet och lyssnandet till efterbildningar.



*Musik som efterbildning och fiktion*

Både Platon och Aristoteles ansåg, att musiken var efterbildande till sitt väsen. Den tankegången har varit svår att sätta sig in i och förstå. Estetikhistoriker är tämligen överens om att från antiken fram till 1700-talet har efterbildningsläran dominerat, att den då förkastades och efterträddes av uttrycksteorier. Musik, måleri, diktning etc. sågs då inte längre som efterbildningar utan som uttryck för tankar och känslor. Efterbildningen är en slags fiktion. Beträktaren vet att det han eller hon ser eller hör inte är den verkliga Oidipus, Akilles finns inte utanför Iliaden, Zeus-skulpturen i Olympia är inte den verkliga Zeus. Vi ser och hör Oidipus, Akilles och Zeus men bara i fiktiv form. T.o.m. Hanslick medger, att de "tönend bewegte Formen" han anser vara musikens väsen har en likhet med den dynamik som finns i våra känsloliv. Ett musikstycke är således en fiktion i den meningen att musikstycket delar den dynamiska rörelsen med känslan men att lyssnaren vet att det är musik han eller hon lyssnar till och inte verkliga uttryck för känslor. Skulle lyssnaren tro att det var verkliga känslor han eller hon hörde, så skulle de förmodligen handla på ett helt annat sätt. Den kunskapen hindrar inte, snarare stärker, lyssnaren i att låta sig påverkas av den känslöstämning som musikstyckets dynamik liknar. Hanslick hade säkert rätt i att musiken inte kan efterbilda enskilda människors känslor som vi kan se i en del målningar och skulpturer. Musiken kan inte ge en bild av t.ex. en enskild människas sorg eller glädje som poeten kan beskriva den eller målaren kan konfrontera oss med i sin målning. Däremot kan musiken visa det dynamiska känslomönster som finns både i den verkliga rörelsen och i den fiktiva rörelsen som finns i musikstycket. Och detta mönster är något allmänt; det är något som kan utsägas om flera individer. Aristoteles framhåller den skillnaden mellan musiken å ena sidan och måleri och skulptur å den andra. De senare kan i sina bilder endast visa spår av känslor i det yttre av enskilda människor, t.ex. glädje eller vrede, men kan inte framställa glädjens eller vredens form direkt som musiken kan göra.

På samma sätt som hemska saker kan ge lust när vi ser dem på teatern eller hör om dem i någon berättelse, så kan tragiska känslöformer i musiken upplevas som lustfyllda. Alla känner till den lustblandade smärta som en sorgmarsch kan ge upphov till. Det som får olusten att förvandlas till lust, den lust man i diskussionen har kallat tragisk lust, är enligt många tänkare just den fiktiva karaktären, det att lyssnaren och betraktaren vet att det är en fiktion, inte en verklighet han eller hon ser eller lyssnar till. Den fiktiva karaktären kan ge lyssnaren frihet att hänge sig åt känslan själv i musikstycket.

Det kan kännas lika naturligt att säga, att musikstycket visar eller efterbildar sorg som att säga att musikstycket uttrycker sorg. Vi vet ju också hur pass komplicerat det är att förstå vad som menas med att ett stycke musik uttrycker något.

*Musik som skön konst*

Om musiken som fri konst till övervägande delen var en intellektuell verksamhet som sysselsatte tankar och förnuft, så var musiken som skön konst riktad mot människors sinnliga erfarenheter. Under 1700-talets första hälft började man resonera kring människors förmåga att sätta sina sinnliga förmågor i rörelse och det var symptomatiskt att denna kartläggning av mänsklig erfarenhet kom att kallas estetik. Ordet kommer från grekiskans *aisthesis*. Första gången ordet används är 1735 i Alexander Gottlieb Baumgartens avhandlings 116 paragraf. Där hävdar han, att redan de grekiska filosoferna och kyrkofäderna skiljde noggrant mellan *aisthesis* och *noesis*, mellan det att erfara med våra sinnen och det att tänka med vårt förnuft. Han föreslog då, att estetiken skulle vara den vetenskap som studerade den sinnliga erfarenheten liksom logiken är sysselsatt med förnuftets vägar. En av de uppgifter Baumgarten såg för den av honom föreslagna nya vetenskapen var att stå för studiet av de sköna konsterna. Vi kan alltså se uppkomsten av en ny verksamhet, de sköna konsterna, och ett nytt studium av denna nya verksamhet, nämligen estetik, som intimt kopplade till varandra. Det är därför ingen tillfällighet att båda växer fram ungefär samtidigt. En av grunderna till denna kulturella utveckling ligger i en förändring i värderingen av *aisthesis* och *noesis*, det vi erfar med våra sinnen och det vi tänker med vårt förnuft. Det klassiskt grekiska förhållningssättet, som också delades av Aristoteles, försökte sätta alla människans förmågor i harmoni med varandra. Men från senantiken och in i kristenheten lade man mycket större vikt vid människans intellektuella förmågor och utvecklade en skräck för den sinnliga erfarenheten. Augustinus skrev utförligt om synens och hörselns förförelser som förde människans själ bort från viktigare mål och dessa tankegångar framträdde i en mängd olika skepnader. De sköna konsterna och estetiken kan vi således se som tecken på en grundläggande förändring i fråga om värderingen av den sinnliga erfarenheten. Anders Lidbeck uttrycker sitt stöd för de sköna konsternas uppgift att vara redskap för positiva sinneserfarenheter på följande sätt:

Då vi säge at de sköna konsternas egentligaste ändamål är at förnöja, lär åtminstone den med förakt vända sig bort, som tror at jorden endast vara ett sorgelhus, och menniskan ditkommen, at under plågor och gråt framhalka några steg.<sup>5</sup>

*Några tidiga exempel på de sköna konsternas innehåll och funktion*

Låt oss se på några exempel på uppfattningar om de sköna konsternas mening och funktioner som sinnliga verksamheter. Charles Perrault skriver att de sköna konsternas uppgift är "att vara till fördel för snille och smak". Snille är den naturliga läggning en person har att skapa och smak är förmågan att bedöma det snillet har skapat. De verksamheter som klassificeras

---

<sup>5</sup> Lidbeck, *Allmänna Aestetiska Anmärkningar*, 8.

som sköna konsterna skall bistå vid tillkomsten av konstverk och de skall hjälpa den bildade publiken att ta till sig och bedöma konstverken. Denna uppdelning i skapande och mottagande kan förklara varför Perrault till de sköna konsterna också räknar optiken och mekaniken. Dessa två konsterna är nödvändiga, skriver han, för tillkomsten av målningar, skulpturer och byggnader men publiken behöver inte vara insatta i dessa konsterna. Det räcker för den bildade allmänheten att se och bedöma resultaten.<sup>6</sup>

Joseph Addison skriver 1712 om den bildade allmänhetens nya förhållningssätt till den sinnliga erfarenheten som får dem att uppleva något nytt och annorlunda. De kommer att se på världen som i ett annat ljus, skriver han, och upptäcker i den en mängd behag som döljer sig för merparten av mänskligheten. Hans exempel, som han presenterar mycket kort, utgörs av tre tänkta personer och deras sätt att se på och förhålla sig till ett sädesfält. Ägaren ser med intresse på fältet. Han kan bedöma om det är dags att skörda och ge honom och hans familj uppehälle för det kommande året. Han riktar sin uppmärksamhet mot de tecken på mognad som signalerar att det är tid att skörda. En fastighetsmäklare, som är intresserad av att köpa fältet för att exploatera det genom att dela upp det i tomter och bygga hus till försäljning på dem, ser på andra egenskaper hos fältet än vad ägaren kan tänkas göra. Läge och kommunikationer, grundförhållanden och anpassning till omgivningen står i förgrunden för fastighetsmäklarens betraktande av fältet. Den tredje tänkte betraktaren av fältet är vad Addison kallar en "polite gentleman" från London. Han har ingen intresserelation till fältet. Han är vad Addison kallar ointresserad (disinterested). Han ser blott och bart fältet, spannmålets färg och vindens rörelser i säden. Det är ett sinnligt skådespel som presenterar sig för honom och som han upplever som lustfyllt. De två övriga betraktarna kan också tycka att det är behagligt att se på sädesfältet. Men deras känslor av tillfredsställelse är inte relaterade till det sinnliga spelet utan till den vinst de kan göra om de kan förverkliga sina planer på att skörda eller exploatera fältet.<sup>7</sup>

Abbé Dubos publicerade 1719 en bok som kom att vara av central betydelse för utvecklingen under 1700-talet. Också han riktade sitt intresse mot sinnligheten särskilt den högre som utgörs av syn och hörsel. Hans grundantagande var, att de förmågor människan är utrustad med måste hållas i verksamhet i viss utsträckning för att inte förtvina. Musklerna behöver motion och ett lagom motionerande ger lustkänslor i kroppen. Syn och hörsel behöver också de sysselsättning och Dubos menade att vilken som helst sinnesrörelse är bättre än ingen alls. Men många invände, att vissa "skådespel", t.ex. avrättningar, visserligen sätter synen i rörelse men ger också fruktansvärda olustkänslor. Det väsentliga i Dubos argumentation var emellertid

<sup>6</sup> Charles Perrault, *Le cabinet des beaux arts* (Paris, 1690),

<sup>7</sup> Joseph Addison, "The Pleasures of the Imagination", *The Spectator*, No. 411 ff., 1712.

att han framhöll de sköna konsterna som utomordentliga medel att sätta syn och hörsel i rörelse och därmed också ge känslor av lust eller nöje med ett äldre ord.<sup>8</sup>

Charles Batteaux var den förste att ställa frågan om den princip som ligger bakom de sköna konsterna och förenar dem till ett enhetligt fält i förhållande till andra mänskliga verksamhetsfält som vetenskap och hantverk. Hans bok hette också *De sköna konsterna återförda till en och samma princip* och publicerades 1746. Batteaux delar där in alla verksamheter som man kallade konst i tre olika avdelningar: sådana konst som var nyttiga för mänskligheten, sådana som gav lust eller nöje samt slutligen de som ger både lust och nöje. De nyttiga konsterna är oerhört många och världen är full av dem, skriver Batteaux. De sköna konsterna är avsedda att ge lust och vältalighet och arkitektur kan skänka både lust och nytta. Batteaux anslöt sig till de antika författarna som angav efterbildningen som den princip som utmärkte de enskilda sköna konsterna och skiljde dem från andra konst. Samtiden uppskattade Batteaux försök att finna den grundläggande principen för de sköna konsterna. Men man förkastade allmänt efterbildningen som varande den grundläggande principen. Det som gör skön konst eller konst helt kort till vad den är kan inte vara efterbildning utan någonting annat. Vad detta kan vara har man emellertid inte enats om ännu. Kanske är det helt enkelt en felaktig ambition. Det finns ingen konstegenskap eller särpräglad konstellation av naturliga egenskaper som utmärker de sköna konsterna eller resultatet av dessa verksamheter, konstverken. Vad vi har är en ytterst komplicerad kulturell tradition att nyttja vår sinnliga erfarenhet ända fram till minimalismen som strävar efter så litet sinnespåverkan som möjligt; att reducera det sinnliga för att låta betraktaren eller lyssnaren själv skapa upplevelsen.

### *Att lyssna till musik som skön konst*

Om man nu räknar musiken till de sköna konsterna, vad kan denna klassificering innebära för lyssnandet på musik? Blir inte just själva lyssnandet till centralpunkten i musiken som skön konst? I kyrkan kan musiken höja andakten, vid hovet kan den sprida glans över fursten och i dansen sätter musiken kroppen i rörelse. Musiken i de här antydda situationerna är alltid tjänande. Man gör något och musiken får stödja. Men i de sköna konsterna har bilden, dansen, musiken etc. stigit ur sina tjänande roller för att i stället vara ett värde i sig. Att lyssna till musik, att läsa en dikt är något man gör för handlingens egen skull. Perrault tycks mena att denna uppfattning som man finner hos filosoferna, nämligen att de sköna konsterna utmärks av att vara ett mål i sig själva och att inget återstår efter det att handlingen är slutförd, inte är riktig. Det var förmodligen resonemang man förde som snart ledde fram till uppfattningen att själva lyssnandet eller skådanset var ett värde i sig, kanske på det sätt som framgår av Addisons exempel med olika sätt att förhålla sig till ett sädesfält. Sädesfältet framträder för den bildade

<sup>8</sup> Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (Paris, 1719).

gentlemanen i sin egen gestalt och för musiklyssnaren är det verket självt som är målet för den sinnliga kontakten mellan lyssnare och verk.

I tjänande situationer är musiken sällan eller aldrig huvudsaken. Men tänk efter hur det är att gå på en konsert. Då finns ingen tjänande ram. Musiken själv, eller bättre, musiklyssnandet självt står i centrum. Musiklyssnandet är så organiserat att allt fokuseras på att upprätta en kontakt mellan lyssnaren och verket. Ingeting får störa den relationen. Den subjektiva kontakten mellan verk och lyssnare artikuleras både i utformningen av konsertsalen (i de fall man har haft råd att bygga en) och i de regler för uppträdande vid uppförandet. Konsertsalen utformas så, att den avskärmar salen från omgivningen. Inga störande ljud från en brusande vardag utanför konsertsalen är önskvärda. Hur många gånger har inte ett pianissimo störts av en accelererande motorcykel? Den som inne salen under framförandet prasslar med en godispåse bryter också mot regeln att allt utanför jag-du-förhållandet mellan verk och lyssnare skall undvikas. Rumsgestaltning och konventioner har utvecklats i en kulturell tradition som syftar till att isolera musiklyssnandet från omgivningen och fokusera det på lyssnandet självt. Ett besök på ett museum är omgärdat av liknande konventioner och byggnaden och hängningen av tavlor och uppställning av skulpturer är på ett liknande sätt inriktat på kontakten mellan konstverken och betraktaren. Från att ha varit tjänande och till nytta i många situationer har de sköna konsterna befriats från dessa sammanhang för att framträda i all sin egenart och egenvärde. De sköna konsterna är, ansåg man under den klassiska estetikens höjdpunkt under 1700- och 1800-talen, inte till nytta för något utanför verken själva utan utgör en del av den sinneskontakt som berikar tillvaron.

### *De sköna konsterna och konstvärlden*

Ett led i utvecklingen av de sköna konsterna utgjordes av konstens frigörelse från de sammanhang i vilka de varit tjänande. Man utropade konstens autonomi. Som *Nationalencyklopedin* påpekar, så betecknar ordet "konst" ofta inte bara konstverken utan också verksamheten i sin helhet, det vi nu kallar konstlivet eller konstvärlden. Att skapa konstverk och att se dem eller lyssna till dem blev ett eget område med självbestämmande. Den tjänande positionen innebar att vid utformningen av konstverkens innehåll och ibland också deras form var andra krafter än de konstnärliga bestämmande. Med ett klassiskt exempel: vid tillkomsten av bildprogrammet till katedralen i Chartres spelade prästseminariet där en avgörande roll. Den frihet de sköna konsterna etablerade bröt bl.a. sådana bojar. Tillverkarna, d.v.s. konstnärerna, övertog den bestämmande rollen. Det blev de skapande genierna som utvecklade och bestämde vilka estetiska regler som skulle gälla. Men i de sköna konsternas frigörelse fanns också andra aktörer. Konstvärlden som den kom att gestaltas under 1700-talet antog formen av en egen institution med flera grupper av medverkande som alla på sina sätt bidrog till utformandet av den verksamhet vi nu känner till genom deltagande i den. Konstkritiker är

en sådan grupp, konsthistoriker en annan. Den köpande publiken deltar genom att med sina val peka ut vad den önskar. I den kommersiella gestalt konstvärlden nu har är denna styrkraft inte oväsentlig. En annan form av deltagande i konstvärlden är utdelandet av stipendier och bidrag som uttryck för önskingar och värderingar som deltagarna i konstvärlden kan avläsa och ibland rätta sig efter.

Vår dagliga kontakt med detta sociala och kulturella spel säger oss säkert att det är ett ytterst komplicerat uppträdande men där det fortfarande är en central uppgift att behålla den frihet som de sköna konsterna tillskansat sig. En riktig konstnär, enligt en grasserande konvention, låter sig inte påverkas av någon eller något utomstående. Det är hans eller hennes absoluta frihet att följa sitt konstnärliga samvete för att ett verkligt konstverk skall kunna komma till stånd. För den romantiska bilden av den verkligt skapande konstnären är svält, fattigdom och umbäranden att föredra framför ett dagtvingande med det konstnärliga samvetet. Paul Gauguin, som ett klassiskt exempel på en sådan hållning, avstod från ett borgerligt familjeliv med fru, fem barn och ett regelbundet bankirarbete för att i stället leva ett osäkert socialt och ekonomiskt liv med det sanna konstverket som riktmärke. Hans vän Vincent van Gogh framhårdade i att måla som det konstnärliga samvetet bjöd honom och han sålde bara några enstaka målningar under sin livstid.

Nära förbundet med framväxten av de sköna konsterna som praxis, d.v.s. hur man skapar och relaterar till konstverk, och som begrepp under 1700-talet pågick en social och ekonomisk förändring som innebar, att borgerskapet som alltmer ledande grupp skapade nya former för att möta och tillgodogöra sig de sköna konsternas produkter. Frigörelsen från de tjänande rollerna gav nya rum och platser för publiken att möta konstverken. Musikkaféer, konstsalonger, konserthus och teatrar öppna för alla är exempel på platser som skapades för den uppskattande publiken att möta de sköna konsternas produkter. De sköna konsternas autonomi blev en integrerad del av det groende borgerliga samhället och dess särpräglade livsformer.

Konstkritiker och konsthistoriker är två andra grupper i konstvärlden som etablerades under 1700-talet. De sköna konsterna fick inte enbart nya rum och platser för att låta publiken komma i kontakt med de sköna konsternas resultat. Det blev konstvärlden själv som tillskansade sig tolkningsföreträdet av konstverken. I de tjänande situationerna var det andra grupper som genom beställningar etc. påverkade gestaltning, innehåll och tolkning av verken. Med introduktionen av de sköna konsternas autonomi tog konstnärerna över en del av denna roll. Men också konstkritiker och konsthistoriker etablerades som aktiva grupper i tolkandet och värderandet av de sköna konsterna och deras resultat. Även om kritiker och konstnärer av tradition är fiendtligt stämda mot varandra, så har de ett gemensamt intresse i att konstens autonomi upprätthålls. Kritikerna vaktar områdets gränser och innehåll och hjälper den intresserade publiken att förstå, att ta till sig och uppskatta konstverken. Kritikern laddar, som Ulf Linde säger, konstverken med innehåll genom att peka ut sådana kunskaper och erfarenheter

som kan eller bör integreras i seendet av och lyssnandet till konstverk för att ge dem mening och värde. Kritikern kan och är på detta sätt en viktig medspelare i det stora konstspelet. Konsthistorikerna spelar en liknade roll men med inriktning inte på samtidens konst utan på andra kulturernas och epokers konstutövning och konstanvändning.

Varför och på vilka sätt var dessa konster sköna? De bidrar, skrev Perrault, till att utveckla den bildade människans smak. Det är ett sätt att förhålla sig som visserligen hade många rötter i antikens sätt att resonera men som var nytt för det sena 1600-talet och 1700-talet.