

# Kort improvisation over kunstner-entreprenøren Beethoven

**Pierre Bourdieu**

[1] Beethoven befinder sig i en overgangsperiode, hvor det økonomiske grundlag musikken hviler på, er i dyb krise. Fordi mange fyrster efter 1815 er blevet ruinede og kirkestatene er blevet sekulariserede,<sup>1</sup> er velbetalte poster som kapelmester eller hofmusiker blevet sjældnere.<sup>2</sup> Musikere uden ansættelse bliver frie til at give undervisningslektioner og kan samles i større enheder for at spille koncert.<sup>3</sup> Man bevæger sig fra en håndværkslignende oplæringsform, fra far til søn, til en mere indirekte uddannelse: Konservatorierne dukker op.<sup>4</sup> Kløften mellem professionelle og lægmænd bliver mere og mere uoverskridelig og især til koncerterne fremføres musikken ikke af andet end professionelle. Musikundervisningen, der førhen var reserveret de fyrstelige familier (den var en del af ansættelsen), viger pladsen for lektioner til borgerskabet. Der opstår et internationalt marked for partiturer og også et nationalt marked for undervisning. Visse komponister begynder at kæmpe for at forsvare deres rettigheder. Kun de, der er tilstrækkelig berømte til at have et marked – og have en ide om, at man kan leve af andet end mæcenatet – er i stand til det. Salget af partiturer skaffer både direkte profitter (i form af publikationsrettigheder) og indirekte profitter:<sup>5</sup> Det opmuntrer potentielle patroner til at bestille nye værker, og det tilskynder komponisterne til at skrive værker, der er korte og nemme at spille for middelklassernes publikum (originalstykker eller *pot pourris* og omredigerede ouverturer).<sup>6</sup>

[2] Sådan er altså i denne overgangstid det nye økonomiske fundament for den musikalske praksis: på én gang fyrsteligt og offentligt. Mange fyrster går sammen om at stifte koncertforeninger, fordi de ikke længere har midler til selv at ansætte musikere.<sup>7</sup> I kraft af især entrébilletten bliver publikums størrelse (via komplekse mediationer) på samme tid et afgørende element i den musikalske produktions økonomi.<sup>8</sup> Dette univers fungerer som et felt, der orienterer strategierne hos nye betydningsfulde personer såsom 1) dirigenten (det er tiden for de store afhandlinger om orkesterdirektion), der er udstyret med en funktion som kapelmesteren aldrig har kendt, villet eller kunnet have (især fordi den kræver at man spiller værker af andre komponister); 2) den unikke, originale kunstner; og 3) virtuosen,

der som oftest også har rollen som komponist, der udelukkende eller delvis spiller sine egne værker.<sup>9</sup>

[3] Vi har således en mængde af indbyrdes forbundne forandringer, især store sideløbende transformationer inden for udbud og efterspørgsel.<sup>10</sup> Generelt er det sådan, at kunstneriske transformationer viser sig, når der er sammenfald af forandringer i efterspørgsel – publikum – og i udbud. De eksterne faktorer griber virkningsfuldt ind i feltet ved at *modificere strukturen af forventede muligheder i forskellige udbudsrum*, eller, mere præcist, *repræsentationen af det mulige og det umulige*. Beethoven blev således af den interne logik i udviklingen af sit værk orienteret i retning af værker, der kræver store orkestre, på et tidspunkt, hvor udviklingen af det økonomiske grundlag for musikproduktion, i særdeleshed fremkomsten af koncertsalen og nye instrumenter, gjorde det muligt at tænke disse værker som spillelige, om det så var gennem at sikre musikken et nyt økonomisk grundlag.<sup>11</sup>

[4] Idet han er nyskabende på såvel det musikalske som det økonomiske plan, spiller Beethoven med alle de økonomiske muligheder, som systemets to tilstande tilbyder ham, og tager dem i anvendelse til sine kunstneriske formål. *Fordi den kulturelle produktions foretagende grundlæggende er dobbelt, er kunstnerisk innovation ikke mulig uden økonomisk innovation* (hvilket hagiografien fortrænger som noget vanærende).<sup>12</sup> Beethoven kunne blive en stor musikalsk fornyer, fordi han var en stor økonomisk entreprenør. Hans økonomiske geni, som helt og aldeles blev anvendt i et musikalsk projekts tjeneste, bestod i – med en vis pragmatisk sans – at drage fordel af overgangstidens samtidige forekomst af flere konkurrerende indkomstkilder, som undertiden blev opfattet som uforenelige: på den ene side musiksalonen, på den anden side koncertsalen; på den ene side pensionerne eller understøttelsen, der skænkes af dannede mæcener (som medlemmerne af højadelen, der ansætter ham på kontrakt i 1809, idet de skænker ham en betydelig sum penge på betingelse af at han bliver boende i Wien eller en anden by i det Habsburgske rige),<sup>13</sup> på den anden side entrébilletterne betalt af det borgerlige publikum, der er klar til at konsumere ikke bare værkerne, der spilles til koncert, men også partiturerne til de *lette stykker*.

[5] Uden at behøve at spille kynisk på begge heste, har Beethoven kunnet forene profitter knyttet til de to universer, salonens og koncertens: på den ene side universet for kapelmesteren eller den ansatte hofmusiker, der selv komponerer egne stykker for et trofast publikum, og på den anden side universet for komponisten, der lever af at skrive musik; på den ene side universet, hvor systemet er funderet på mæcenatet og pensionen, og på den anden side universet, hvor et nyt system baserer sig på markedet for partiturer og koncertsteder.<sup>14</sup> Således kan man se ham give en koncert til egen fordel<sup>15</sup> kort efter at have modtaget tilbud fra en af Napoleons brødre, kongen af Westfalen,<sup>16</sup> om at blive dennes *Kapellmeister* (godt fem-

ten år senere, i 1822, kandiderede han til en post som kapelmester, som ville gøre ham til Habsburgs statsmusiker).<sup>17</sup> Og man kan observere, hvordan den lette musik skaffer ham ophavsrettigheder, men også *berømmelse*, og derfor *bestillinger af værker* fra mæcener.<sup>18</sup> Partiturene genererer profitter, der ikke begrænser sig til udkommet af selve salget, men også styrker ham i forhandlingerne med udgiverne og sikrer ham en form for offentlighed. Man kan således betjene sig af en typisk institution i den nye økonomiske orden med henblik på at opnå profitter, der er typiske for den gamle orden. Da han udformer projektet med *Missa solemnis*, forsøger Beethoven at spille på markedets logik og skabe konkurrence mellem udgiverne ved at henvise til imaginære tilbud.<sup>19</sup> Men han lykkes ikke, og dette svære værk finansieres af en subskription fra nogle aristokrater med mere avanceret smag.<sup>20</sup> De dristigste værker er knyttet til subskription. Samtidig kæmper Beethoven for at udvide orkestrets muligheder<sup>21</sup> og skaffer sig midlerne til at realisere sin musikalske vision, der *på én gang er heroisk og folkelig* (man må naturligvis også medregne faktorer, der hører til musikudviklingens interne logik). Rollen som musikalsk fornyer falder sammen med en rolle som politisk fornyer: Han forudandede eller udtrykte nye forventninger, som andre ignorerede eller afviste, og derfor kunne han med f.eks. *Fidelio* – en politisk opera – ’profitere’ musikalsk af denne efterspørgsel.<sup>22</sup>

Det særegne ved overgangsfaser er, at de tillader sameksistensen af to kategorier af muligheder, som normalt udelukker hinanden, men som det er muligt at kumulere, forudsat at man har vilje og viden til at forene dem i praksis. Beethoven ønskede at gøre musikalske ting, som ikke var forventede og dermed billige økonomisk, og han arbejdede derfor på at skabe de økonomiske betingelser, der tillod ham at realisere sine ideer, især ved at gøre sig af med de mentale forhindringer, der havde begrænset komponisterne fra den foregående generation. For at udnytte alle de muligheder, som musikmarkedets nye tilstand tilbød, søgte han på én gang at agere som en uafhængig koncertentreprenør, der udbyder sit produkt på et kommercielt marked, og som et anerkendt medlem af en intellektuel og politisk elite, der er i stand til at drage fordel af sine aristokratiske relationer (uden, som førhen, at være bundet af direkte afhængighedsbånd til en adelig familie).<sup>23</sup>

Der er al mulig grund til at mene, at de store økonomisk-kulturelle entreprenører er dobbeltpersonager, som lykkes med at forene ting, der socialt er konstitueret som uforenelige. Udgiveren bør være tarvelig som en bankier og samtidig parat til at risikere penge på en forfatter, han elsker. Det er en usædvanlig rolle, fordi den består af dimensioner som socialt (med skolesystemets særlige bidrag) er konstitueret som inkompatible. Man forstår, at relationerne mellem de to personer (udgiver/skribent, købmand/kunstner, osv.) har noget forrykt over sig, for de peger hver især på det hos den anden, som den anden fornægter og fortrænger, hans *mauvaise foi*. Ingen kan slagte en forfatter som en udgiver kan gøre det. Udgiveren er en professionel udbytter af (og en læge for) producentens selvmodsigelser.

**Oversætterens noter**

- <sup>1</sup> Kirkestaterne: fyrstebiskoppelige småstater i Sydtyskland omkring bl.a. Würzburg og Augsburg, som forsvandt efter Napoleonskrigene.
- <sup>2</sup> ”The era of the connoisseurs aristocracy which had nurtured Gluck, Mozart, Haydn, and Beethoven had come to an end. The nobility’s private orchestras and ensembles, its salons and palaces, now belonged to the history of the *ancien régime*.” (Solomon 1977, 227-28). Wien, hvor Beethoven residerede fra 1792 til sin død i 1827, blev specifikt ramt af akut økonomisk krise i 1811. Inflation og stigende leveomkostninger betød bl.a., at en af Beethovens vigtigste patroner fik problemer med at betale det annuum, der var aftalt med komponisten.
- <sup>3</sup> Når musikere bevægede sig fra de hensygnende hofkapeller til livet som selvstændig næringsdrivende på den musikalske markedsplads, blev de frie af det gamle systems ’feudale bånd’, men samtidig mistede de både deres faste indkomst og en række sociale goder såsom adgang til et instrument, til læge og pension. Lidt som på vore dages prekære arbejdsmarked måtte de fleste musikere derfor supplere indkomsten fra offentlige orkesteroptrædender med undervisning, kammermusiceren i aristokratiske hjem o.l. (Spitzer og Zaslav 2004, 425-28). For diskussion af årsagerne til hofkapellets krise og hendøen, se Moore (1987).
- <sup>4</sup> I Frankrig f.eks. *Conservatoire de Paris* (grundlagt 1795 under ledelse af bl.a. Beethovens yndlingskomponist Cherubini), som fra 1800 opførte elevkonserter. <http://www.conservatoiredeparis.fr/lecole/histoire/>
- <sup>5</sup> Starten af 1800-tallet oplevede en hidtil uset udbredelse af og handel med trykt musik. Der var endnu intet fungerende royalty- eller copyrights system, piratudgaver og falsknerier af partiturer florerede og komponisterne måtte kæmpe for deres rettigheder. F.eks. blev al musik trykt udenfor Frankrig anset for ’public domain’ indenfor landets grænser. Nogle komponister, f.eks. Beethovens egen favorit Cherubini, agerede selv udgivere. Omvendt arbejdede nogle udgiverhuse også som impresarioer og koncertarrangører (Abraham 1982, 2, 13; Cooper et al. 1991, 91; Bödeker, Veit og Werner 2002). Til spredningen af den trykte musik hørte den fremvoksende ide om det musikalske værk som uafhængig af dets fremførelse. Hvor man ellers havde anset (og også senere, f.eks. i italiensk opera, fortsat anså) selve den unikke opførelse som det, der skulle vurderes, blev værket hos Beethoven og hans ligesindede en original enhed i sig selv, der så ved lejlighed kunne gives akustisk udførelse (Cooper et al. 1991, 62-65; Dahlhaus 1989, 9).
- <sup>6</sup> Også mange af Beethovens værker blev udbredt til det bredere publikum i forsimplede arrangementer og for at publikum kunne tilegne sig musikken hjemme (før CD’ens og streamingens tidsalder...). Beethoven stod kun for få af disse arrangementer selv, men gennemgik og autoriserede nogle. At stoppe de populære versioner anså komponisten for umuligt, men man måtte insistere på, at

udgiverne gjorde tydeligt opmærksom på, at der var tale om arrangementer, så ophavsmandens ære ikke led skade og publikum ikke blev snydt (Cooper et al. 1991, 272-75; Abraham 1982, 19).

- <sup>7</sup> F.eks. *Gesellschaft der Musikfreunde* og *Steiermärkischer Musikverein* (grundlagt hhv. 1812 og 1815), der begge havde Beethoven som æresmedlem. I London spillede *Philharmonic Society of London* (grundlagt 1813) ved sine første koncerter værker af Beethoven og Haydn og i Frankrig var den første koncert arrangeret af *Société de concert de Conservatoire* (grundlagt 1828) en opførelse af Beethovens 3. symfoni. De tidligste koncertforeninger blev stiftet tilbage i 1770'erne (Cooper et al. 1991, 31, 89).

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Royal\\_Philharmonic\\_Society](https://fr.wikipedia.org/wiki/Royal_Philharmonic_Society)

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Conservatoire/166957>

- <sup>8</sup> Offentlige koncerter i Wien kendes fra 1770'erne, men fik langt større betydning efter 1800. Koncerter arrangeredes af fyrster, af koncertforeninger (jf. note 7 ovenfor), af komponisterne selv eller af virtuose musikere, somme tider som abonnements- eller subscriptionskoncerter, dvs. hvor publikum havde garanteret betaling på forhånd. Koncerter kunne være såkaldt 'benefit concerts', hvor komponisten fik indtægten. Et bevaret trykt program for en Beethovenkoncert i april 1800 anfører, at billetter kunne købes af komponisten selv på hans hjemadresse. Ved den største offentlige Beethovenkoncert i Kärnthnertor Theater i 1824, organiseret til komponistens pris af 30 ledende musikere, musikelskere og udgivere i Wien, prøvede Beethoven uden held at hæve billetpriserne (Cooper et al. 1991, 89-90; Solomon 1977, 269-70).
- <sup>9</sup> Beethoven nåede at inkarnere alle tre funktioner: han dirigerede gerne sine egne værker indtil hans tiltagende døvhed gjorde det umuligt; han var allerede i sin egen samtid genstand for udbredt dyrkelse som heroisk kunstnerisk geni; og han var en blændende pianist, der i sine unge år i Wien vandt berømmelse i offentlige konkurrence-optrædender mod andre klavervirtuoser (Swafford 2014; Solomon 1977; Cooper et al. 1991, 132).
- <sup>10</sup> Relationen mellem udbud og efterspørgsel blev bl.a. medieret af en ny type musiktidsskrifter som f.eks. det indflydelsesrige, Leipzig-baserede *Allgemeine musikalische Zeitung* (grundlagt 1798), hvor journalister rapporterede fra musikalske events og anmeldere formede smagen hos både kendere og det brede publikum og etablerede en tydeligere distinktion mellem 'seriøs' og 'underholdende' musik. E.T.A. Hoffmanns banebrydende anmeldelse fra 1808 af Beethovens 5. symfoni introducerede et nyt sprog om musikalsk æstetik og var ikke bare med til at knæsette komponistens kultagtige status, men bidrog også til at definere selve begrebet om 'romantisk musik': når musik som hos Beethoven blev befriet fra at skulle beskrive bestemte, afgrænsede følelser, kunne den udtrykke en grænseløs længsel og denne ubestemte kvalitet gjorde ifølge Hoffmann instrumentalmusikken overlegen i forhold til oplysningstidens foretrukne

vokalmusik (Dahlhaus 1989, 18; Swafford 2014, 52-53, 540-43; Cooper et al. 1991, 293-94).

- 11 Den første egentlige koncertsal i Wien blev åbnet i 1831. Indtil da spillede koncerter i sale, der var bygget til andre formål, f.eks. teatre, spisesteder, saloner og på adelens slotte. Orkestret undergik en vældig udvikling på Beethovens tid. Med bl.a. udvidelse af strygersektionen, tilføjelse af flere blæsere og udskillelse af celloerne fra basserne, fandt orkestret i hovedsagen den form, det har i dag med 55-60 musikere. Instrumentteknisk fandt der samtidig betydelige landvindinger sted (Abraham 1982, 14-16; Carse 1948; Spitzer og Lazlaw 2004, kap. 9, 12).
- 12 'Hagiografi' – skrifter/fortællinger om helgener – bruges her af Bourdieu som betegnelse for den litteratur om Beethoven, der (begyndende allerede i hans levetid) skildrer ham som et uforklarligt heroisk geni udstyret med magiske musikalske skaberkræfter.
- 13 I februar 1809 tegnede Beethoven kontrakt med sin patron og klaverelev ærkehertug Rudolph af Østrig, med fyrst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz og med fyrst Ferdinand Kinsky. De tre unge fyrster garanterede komponisten et annuum på 4000 floriner og fuld kunstnerisk frihed mod løfte om at blive i Wien (Cooper et al. 1991, 20, 95; Solomon 1977, 148-49).
- 14 For analyser af det, der for Beethoven tydeligvis var en ambivalent vaklen mellem markedet og den rene kunst og mellem drømmen om fast stilling og anerkendelse i det gamle systems adelige kredse og ønsket om total kunstnerisk uafhængighed, se Solomon (1988; 1991). Beethoven gik så at sige konsekvent på to ben: "Beethoven står i dag som den første frie komponist, men det er også en sandhed med modifikationer, for i virkeligheden levede han på adelens nåde – man kan blot se blot se på dedikationerne" (Steensen 2003, 115).
- 15 Bourdieu må her hentyde til Beethovens 'benefit concert' på Theater an der Wien 22. december 1808 (Cooper et al. 1991, 19).
- 16 I oktober 1808 blev Beethoven tilbudt stillingen som kapelmester i Kassel af Napoleons yngste bror Jérôme-Napoléon Bonaparte (1784-1860), regent i det kortlivede nordvesttyske kongedømme Westfalen. For en løn på 600 dukater årligt skulle Beethoven dirigere kongens private koncerter med ubegrænset adgang til hans orkester. Beethoven brugte tilbuddet i sine kontraktforhandlinger med de tre unge fyrster, jf. note 13 ovenfor (Solomon 1977, 139; Cooper et al. 1991, 19, 95).
- 17 Da Anton Teyber, 'kejserlig og kongelig kammermusikkomponist' døde i 1822, ansøgte Beethoven uopfordret om den ledige stilling. Ansøgningen blev støttet og forsøgt fremmet af Beethovens venner ved hoffet, bl.a. ærkehertug Rudolph, men stillingen blev nedlagt (Solomon 1977, 273; Cooper et al. 1991, 29).
- 18 For en samlet oversigt over Beethovens skiftende patroner og værker finansieret pr. kommission, se Cooper et al. (1991, 96-99). I nogle tilfælde ansøgte

Beethoven aristokrater om lov til at dedikere kommende værker til dem i håb om, at de efterfølgende ville belønne ham økonomisk.

- <sup>19</sup> Efter at have oplevet stor økonomisk fremgang efter Wienerkongressen i 1814/15, hvor han nød stjernestatus foran Europas regenter og diplomater og blev tilbudt æresborgerskab i Wien, var Beethoven i 1820 endt i svære finansielle kvaler. Det store korværk *Missa solemnis*, som egentlig var tænkt at skulle fremføres ved ærkehertug Rudolphs indsættelse som ærkebiskop, men hvis færdiggørelse trak ud i flere år, forsøgte han at sælge til flere forskellige udgivere på samme tid (Cooper et al. 1991, 52, 122; Solomon 1977, 225, 272-73). Gennem karrieren nåede Beethoven at publicere via i alt 31 kontinentale og 7 britiske udgivere (komplet liste: Cooper et al. 1991, 193-94).
- <sup>20</sup> Mens Beethoven satte den trykte udgivelse af *Missa solemnis* i bero, sikrede han sig i 1823 indbringende subscriptions fra en række europæiske regenter for håndskriftkopier af værket. Det preussiske hof tilbød komponisten at vælge mellem en kongelig medalje eller 50 dukater som betaling. Beethoven valgte pengene og solgte to år senere den store messe til udgivelse i Mainz. Hans iver efter andet end ren økonomisk anerkendelse fik ham dog alligevel til senere at ansøge kongen af Preussen om en royal orden. Da han i 1824 modtog en guldmedalje af kong Louis XVIII af Frankrig, prøvede Beethoven at få det offentliggjort i den lokale presse (Cooper et al. 1991, 122; Solomon 1977, 273-74).
- <sup>21</sup> Beethoven øgede allerede fra sin 1. symfoni de tekniske krav til musikerne, som gik ud over, hvad det gamle orkestersystem kunne magte (Spitzer og Zaslav 2004, 336-37).
- <sup>22</sup> *Fidelio* (oprindeligt kendt under titlen *Leonora*), Beethovens eneste opera, blev opført første gang i 1805 under den franske okkupation af Wien, blev dårligt modtaget og siden omarbejdet flere gange. I operaen lykkes en dristig og trofast kvindelig heltinde med at befri sin mand fra politisk fangenskab. Førsteopførelsen blev forsinket pga. myndighedernes strenge censur, men fortællingens politiske idealisme gled delvis i baggrunden i den endelige version fra 1814 (Swafford 2014, 414-24; Solomon 1977, 143-45).
- <sup>23</sup> Man kan her sammenligne med Norbert Elias' skildring af Mozart (d. 1791), der på samme måde søgte at etablere sig som freelance musiker og komponist, men som tragisk fejlede i dette, fordi de nødvendige socio-økonomiske forudsætninger for en sådan semi-uafhængig musikereksistens endnu ikke var tilstede (Elias 1993). Joseph Haydn (d. 1809) regnes sædvanligvis for den første, der med succes skabte sig en karriere udenfor det traditionelle hofkapel- og patronatssystem. Da Haydns mangeårige patron fyrst Esterházy døde, drog den berømte komponist i 1790 til London, hvor musikmarkedet på det tidspunkt var mere udviklet end i Wien, og virkede i en periode dér.

### Oversætterens referencer

- Abraham, Gerald (red.) 1982. *The New Oxford History of Music, vol. VIII: The Age of Beethoven*. London: Oxford UP.
- Bödeker, Hans Erich, Patrice Veit og Michael Werner (red.). 2002. *Le concert et son publique. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Paris: Éditions de la Maison de sciences de l'homme.
- Carse, Adam. 1948. *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd.
- Cooper, Barry og Anne-Louise Coldicott, Nicholas Marston, William Drabkin. 1991. *The Beethoven Compendium. A Guide to Beethoven's Life and Music*. London: Thames and Hudson.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press.
- Elias, Norbert. 1993. *Mozart. Portrait of a Genius*. Cambridge: Polity Press.
- Moore, Julia. 1987. *Beethoven and Musical Economics*. Ph.D.-thesis, University of Illinois.
- Solomon, Maynard. 1977. *Beethoven*. London: Cassell.
- Solomon, Maynard. 1988. "Beethoven's *Magazin der Kunst*", in *Beethoven Essays*, 193-204. Harvard UP.
- Solomon, Maynard. 1991. "Beethoven: The Nobility Pretense", *The Musical Quarterly* 175:4, 207-24.
- Spitzer, John og Neal Zaslaw. 2004. *The Birth of the Orchestra – History of an Institution, 1650-1815*. Oxford: Oxford UP.
- Steensen, Steen Chr. 2003. *Gyldendals bog om klassisk musik*. København: Gyldendal.
- Swafford, Jan. 2014. *Beethoven. Anguish and Triumph*. New York: Faber & Faber.