

Bourdieu vs Beethoven

Kort introduktion til en historiesociologisk improvisation

Kim Esmark

I maj 1981 medvirkede Pierre Bourdieu på et seminar i Paris om relationerne mellem hhv. de kulturelle goders købmænd (udgivere, galleribestyrere, koncertarrangører, filmproducenter) og producenter (forfattere, kunstmalere, komponister, instruktører). Samtidig som seminaret fandt sted, markerede François Mitterand sin tiltræden som Frankrigs præsident med en pompøs ceremoni i Paris' Panthéon, hvor Daniel Barenboim dirigerede en fremførelse af den niende symfoni af Ludwig van Beethoven (1770-1827). Muligvis som en reaktion på netop dén del af den opulente indsættelsesceremoni kastede Bourdieu sig på seminaret ud i en improviseret feltteoretisk refleksion over sammenhængene mellem på den ene side forandringerne i musikproduktionens materielle og sociale vilkår under og efter Napoleonskrigene og på den anden side Beethovens innovative udnyttelse af de forandrede strukturers nye mulighedsrum.

Angiveligt var Bourdieu ellers ikke meget for at tale om musik. Musikkultur egner sig nemlig (endnu) mere end f.eks. litteratur og billedkunst til at demonstrere ens kulturelle dannelse. ”Der er ikke noget”, udtalte Bourdieu engang i et interview, ”der i højere grad end ens musiksmag, giver mulighed for at hævde ens ’klasse’, og heller ikke noget der med en mere usvigelig sikkerhed også anbringer én i en bestemt klasse” (Bourdieu 1997, 159). Modsat f.eks. teatret har musikken ingen ekspressiv funktion i direkte relation til den sociale verden. Den repræsenterer således mere end noget andet den ’rene kunst’, den ”mest radikale, den mest absolutte form for fornægtelse af verden.” Det Bourdieu her har i tankerne er utvivlsomt først og fremmest den klassiske musik som den er blevet praktiseret (produceret og konsumeret) siden begyndelsen af 1800-tallet – i musikhistorien ofte helt enkelt betegnet ’Beethovens epoke’ (f.eks. Abraham 1982). Det er fra og med denne periodes mutationer af musiklivet i Europa, at man kan tale om et semi-autonomt musikalsk felt, hvor tonekunsten forenklet sagt dyrkes som kunst-for-kunstens-skyld og hvor de sociale betingelser for komposition, udøvelse og perception af musik kollektivt fornægtes i en form for ’omvendt økonomi’.

Trods sin modvilje kastede Bourdieu sig på seminaret i Paris så alligevel ud i refleksioner over denne ”den mest åndelige af åndens kunstarter” (Bourdieu 1997, 159), men karakteristisk nok fra en vinkel, der netop handlede om at fremdrage de

fortrængte økonomiske og sociale sider af og forudsætninger for den 'rene kunst'. Tyve år efter blev det improviserede oplæg publiceret i let korrigeret transkription i *Sociétés et représentations*, et tværfagligt tidsskrift for kultur- og samfundsvidenskab (Bourdieu 2001). Oplægget, der i sin trykte version fik overskriften *Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur*, bringes i dette nummer af *Praktiske Grunde* i dansk oversættelse under titlen "Kort improvisation over kunster-entreprenøren Beethoven". Den franske originaltekst er, som det mundtlige oplæg den jo i udgangspunktet var, uden noter og referencer fra Bourdieus hånd. For dels at lette og uddybe forståelsen af tekstens kortfattede og ofte indforståede omtaler af personer og forhold i Beethovens verden, dels sporadisk at udpege noget af empirien bag Bourdieus refleksioner, er oversættelsen forsynet med realhistoriske noter, ligesom jeg her nedenfor i kort form vil forsøge at skitsere tekstens analytiske anliggende og argument.¹

En musikkultur under transformation

Den grundlæggende pointe i seminaroplægget var, at Beethoven – som Bourdieu i anden sammenhæng omtaler som det mest prægnante eksempel på helgenagtig op-højelse af den 'rene kunstner' (Bourdieu 1996, 149) – blev den store musikalske fornyer, historien kender ham som, fordi han samtidig var en stor økonomisk entreprenør. Komponisten var ikke alene et kunstnerisk geni, men besad også en intuitiv økonomisk begavelse, der helt og aldeles blev anvendt til at fremme hans revolutionerende musikalske projekt, og som konkret bestod i en evne til pragmatisk at trække på flere forskellige indkomstkilder, som man i tiden ellers anså som stående i modsætning til hinanden: *På den ene side* indkomster fra mæcener og patroner ved de aristokratiske hoffer, sådan som man traditionelt havde kendt det; *på den anden side* indtægter fra en ny slags virksomhed som fri, selverhvervende komponist, koncertarrangør og producent af musikalske værker til det ekspanderende kulturelle marked af såvel musikalske connaisseurs som bredere borgerlige publikummer. Det specielle ved historiske perioder med store socio-økonomiske forandringer, pointerer Bourdieu, er nemlig, at de tillader flere forskelligartede typer af strategier eller handlemuligheder, som kan udnyttes i sammenhæng af sociale agenter, der har vilje og ikke mindst evne til at forlige dem i praktisk handlen. Det er i denne forstand Beethoven ifølge Bourdieu er et enestående, visionært eksempel på den store økonomiske og kulturelle entreprenør, der i en given historisk epoke magter at kombinere elementer, som ellers socialt anses for at stå i modsætning til hinanden.

Da Beethoven som ung ankom til Wien i 1792 for at gøre karriere som klaver-virtuos og komponist i Mozarts og Haydns fodspor, var musikkulturen under forvandling.² Ved fyrstehofferne havde man ikke længere midler til at opretholde de private orkestre (*Hauskapellen*), der i 1700-tallet havde været omdrejningspunktet for både produktion og konsumtion af musik. Hofkapellerne blev gradvis opløst og musikere, kapelmestre og komponister, der hidtil havde været ansat på livstid som en slags 'hofunderholdningstjenestemænd', blev sat fri og måtte skaffe deres

udkomme som freelancere på mere markedslignende vilkår. Komponister og nydannede musikforeninger fik på denne baggrund mulighed for at hyre egne orkestre og organisere offentlige koncerter sponsoreret af både musikelskende aristokrater og indtægter fra salg af billetter til det borgerlige publikum. Trykkes tekniske landvindinger og fremvæksten af musikforlag over hele Europa gjorde det dertil muligt for komponister at tjene penge og skabe sig berømmelse ved at publicere det, der jo nu var deres egne værker i form af masseproducerede partiturer. Dermed kunne de ikke bare udbrede deres kunstneriske ry geografisk over hele Europa, men også socialt nå helt ud i stuerne hos den voksende middelklasse, hvor musiksmag og musikundervisning blev en del af den nye borgerlige dannelse. I fraværet af copyright- og royaltyordninger foregik salget af partiturer dog på et marked, der bød på både muligheder og risici. Samtidig kunne arbejdet med at komponere symfonier og operaer, strygekvartetter og klaversonater, korværker og bagateller, også finansieres ved at lade aristokratiske velhavere, der gerne ville flashe deres fine smag, abonnere – mod at værkerne til gengæld blev dedikeret til sponsorerne og deres navn og ære. Musikpatronatets institutionelle rammer blev alt i alt dramatisk udvidet og de kunstneriske muligheder tilsvarende åbnet mod udvikling af orkestre, instrumenter og musikalske stilarter – alt sammen rapporteret og kommenteret på nye måder i musiktidsskrifter og anmeldervirksomhed, der bidrog til at forme smagen hos det større og mere diversificerede publikum og strukturere det gryende musikalske felts hierarkier og differentieringer.

Det var midt i dette omfattende kulturelle og sociale opbrud, Beethoven måtte navigere og arbejde for at virkeliggøre sine kunstneriske ambitioner. I starten af 1800-tallet, hvor han forlængst havde slået sit navn fast og allerede var godt på vej til at blive sin egen myte, havde han med Beethoven-forskeren Maynard Solomons ord

... achieved an unusual degree of independence from traditional forms of aristocratic patronage. New forms of patronage – by the public theater, by members of the financial nobility, by groups of connoisseurs – had emerged. Beethoven had been catapulted into the unaccustomed and, for him, burdensome role of business entrepreneur – seeking and sifting offers, negotiating fees and contracts, shipping merchandise, and collecting past-due accounts (Solomon 1977, 145-46).

Kunstner-entreprenøren i aktion: Nogle empiriske nedslag

For at få et mere konkret indtryk af, hvad der sigtes til, kan vi betragte nogle enkelte historiske kildeeksempler. En heldigt bevaret prisliste, nedfældet til egen brug med blyant og blæk af Beethoven selv på et enkelt stykke papir engang i 1822, giver et banalt, hverdagsligt indtryk af kunstner-entreprenørens virksomhed (Tyson 1984). Prislisten omfatter både værker, Beethoven allerede havde skrevet, men endnu ikke trykt og offentliggjort, og værker han havde i støbeskeen og håbede at få afsat til enten udgivere eller private købere:

1. *sange for klaver, 12 dukater*
 2. *terzetto for to oboer og engelskhorn, 30 dukater*
 3. *romanze for soloviolin, 15 dukater*
 4. *regimentsmarch, honorar endnu ikke fastsat*
 5. *en ny solo sonate, 40 dukater*
- ... etc.

Sådan var den slags musikalske skaberværker, vi lige siden Beethovens egen tid har hyldet som kunst, der på den mest ypperlige måde løfter sig ud af verden, i udgangspunktet også helt profane numre i komponistens varekatalog.

Bourdieu strejfer flere gange i sit seminaroplæg Beethovens tilbagevendende konflikter med de udgiverhuse i Wien og det øvrige Europa, som købte og publicerede hans kompositioner. Et tidligt eksempel på sådanne konflikter er Beethovens salg i 1802 af sin strygekvintet op. 29 til både Breitkopf & Härtel og Artaria & Co. Da sidstnævnte udgiver gjorde indvendinger mod dobbeltsalget, anklagede Beethoven dem for at have erhvervet kvintetten illegalt – uagtet at han senere måtte indrømme, at han selv havde læst korrektur på deres udgave af partituret. Artaria & Co. krævede, at Beethoven offentligt skulle trække sine beskyldninger tilbage, men han nægtede, selv om forlaget truede med retssag (Solomon 1977, 129). Affæren var kun den første af en lang række gennem Beethovens karriere, hvor komponisten med Bourdieus formulering forsøgte (og ikke *altid* med held) at benytte sig af markedets logik, skabe konkurrence mellem forskellige købere og skaffe sig højere priser.

Hvordan Beethoven konkret kunne kombinere forskellige indkomstkilder og om nødvendigt spille dem ud mod hinanden, illustreres også af et kontraktforslag, han i december 1807 sendte til direktoratet for Wiens kejserlige og kongelige teatre (Anderson 1961, 1444-46). Direktoratet udgjordes på det tidspunkt af otte fremstående aristokrater, heriblandt Beethovens egen beundrer og velgører fyrst Lobkowitz, som han få år før havde dedikeret sin revolutionerende 3. symfoni til og i hvis palads og af hvis orkester samme symfoni første gang blev opført. På denne tid fandtes endnu ingen særskilte koncertbygninger. Offentlige koncerter, herunder dem komponister arrangerede til egen fordel (dvs. hvor de selv indkasserede billetindtægterne), fandt derfor primært sted i byens teatre – som altså her administreredes af medlemmer af den gamle adel.

Beethoven indledte sin henvendelse med at minde direktoratet om den anerkendelse, han i løbet af sine år i byen havde vundet ”ikke bare fra det fornemme aristokrati, men også fra resten af offentligheden” og at hans værker var blevet modtaget med ære ”både hjemme og i udlandet”. Underforstået: ’jeg har mange beundrere og kan, hvis det skulle være, vende mig andetsteds hen’. Beethoven ønskede, fortsætter han i brevet, at kunne leve helt og holdent for kunsten, løfte offentlighedens smag og udvikle sit geni og sine talenter til yderligere højder og perfektion. Da han imidlertid ingen fast ansættelse havde, var hans fremtid og materielle uafhængighed

usikker. Han havde derfor overvejet at bosætte sig et af de andre steder, hvor hans ry ville garantere hans talent en fremtid – men han foretrak dog alligevel at forblive i byen, hvor han havde i årevis havde nydt gunst og anerkendelse blandt høj og lav. På specifik opmuntring af fyrst Lobkowitz ansøgte han derfor nu direktoratet om ansættelse ved Wiens teatre med henblik på sikringen af et for realiseringen af hans talent mere favorabelt underhold. Beethoven skitserer herefter betingelserne for en sådan ansættelse. Han ville på sin side forpligte sig til hvert år at komponere mindst én stor opera, hvor indholdet kunne bestemmes af komponist og direktorat i fællesskab, og ét mindre værk eller et antal lejlighedskompositioner efter direktoratets ønske. Til gengæld skulle Beethoven tildeles et årligt annuum på 2400 gylden, indkomsterne fra hver operas tredje opførelse, samt retten til i et af Wiens teatre at arrangere én årlig offentlig koncert til egen fordel. Hvis man betænker, slutter Beethoven endelig sit brev, hvor økonomisk ugunstigt livet i almindelighed var for en kunstner i Wien, og at kunstneren jo nemt kunne drage til et andet land, ”så kan de ovenfor anførte betingelser bestemt ikke anses for overdrevne eller umådeholdent griske.”

Meningen med at drage disse eksempler frem (og der er selvsagt masser af andre lignende) er ikke at udpege Beethoven som grådig – og det er heller ikke pointen hos Bourdieu. Intet tyder på, at Beethoven var særlig materialistisk indstillet. Han var gennem hele sin karriere kronisk bekymret for at komme til at mangle penge til sine musikalske projekter, han skiftede ofte bolig, levede ifølge samtidige venner og iagttagere i rod og uordentlighed, osv. Alle hans midler blev brugt på det eneste, der overhovedet synes at have interesseret ham: *Musikken* – og den anerkendelse, der fulgte med den. Som han i 1824, tre år før sin død, slutter et brev til Bernhard Schotts Söhne, musikforlægger i Mainz: ”Jeg ønsker jer held og lykke med jeres anstrengelser for kunsten, for det er kun den og videnskaben, der lader os skimte og håbe på et højere liv” (Anderson 1961, nr. 1308). I al sin kontante dennesidighed var det entreprenante købmandskab imidlertid forudsætningen for at komponisten kunne realisere sine musikalske ideer og arbejde som uafhængig skaber, fri af kunstneriske konventioners bånd og aristokratiske herrers luner. For at kunne virkeliggøre en musik, der frem for alene at behage og underholde skulle udforske musikken selv, måtte Beethoven samtidig være økonomisk realist. Det er en logik, der ifølge Bourdieu gør sig gældende for kulturelle produktionsfelter i bred forstand, og som han et andet sted sammenfatter med netop Beethoven som eksempel:

The entrepreneur in cultural production must activate a very improbable combination [...] of realism, which implies minimal concessions to the denied [...] ‘economic’ necessities, and of the ‘disinterested’ conviction that excludes them. Therefore the tenacity with which Beethoven, the object par excellence of hagiographic exaltation of the ‘pure’ artist, defended his economic interests (especially the copyright on the sales of his scores) is perfectly understandable if one knows how to see a particular form of the economic angelicism of the romantic representation of the artist; at the risk of remaining at the level of a whim, the

revolutionary intention must secure for itself the 'economic' means to realize an ambition irreducible to the 'economy' (for example, for Beethoven, the means to employ large-scale orchestras). (Bourdieu 1996, 149).

Både sociologen og historikeren (og de fleste andre forskere) kender selvsagt nødvendigheden af denne 'realisme' fra deres eget kulturelle produktionsfelt, hvor en ikke ringe del af deres tid, energi og kompetencer anvendes på at skrive ansøgninger til forskningsråd og private fonde, forhandle projektkontrakter, opbygge netværk og institutionelle alliancer, m.v.

Musik, historie, sociologi

I al sin enkelthed og med sine indlysende formmæssige begrænsninger er Bourdieus lille improvisation over kunster-entreprenøren Beethoven en interessant illustration af, hvordan han, Bourdieu, opfattede sin sociologi som fuldkommen lige så relevant for analyser af fortidens som nutidens sociale verdener, og at han – modsat mange kritikeres opfattelse – var dybt interesseret i historie som netop historie, dvs. forandring over tid, opbrud, transformation, dynamik, innovation. Hvad er det, sociologisk set, der gør, at verden trods al vane og inertie ikke bare forbliver den samme? *In casu*: Hvilke historisk specifikke forskydninger i musikudøvelsens og musikproduktionens materielle og sociale betingelser lå til grund for, at en figur som Beethoven i starten af 1800-tallet kunne revolutionere tonekunsten? Hvad var det for strategier i det forandrede sociale mulighedsrum, der satte ham i stand til at forandre musikken? Og hvad fortæller eksemplet Beethoven mere overordnet om kulturelle felters strukturer og dynamikker?

I bredere optik kan teksten, som redaktørerne af *Sociétés et représentations* bemærker, læses som en instruktiv generalisering af det analyseskema, Bourdieu arbejdede frem i netop 1970'erne og starten af 80'erne, og som blev udfoldet i de store empiriske studier af de kulturelle eller symbolske goders økonomi.³ Sigtet med disse studier var på en ikke-reduktionistisk måde at klarlægge kunstneriske praksissers og frembringelsers forankring i objektive sociale og historiske betingelser. Hvordan kan man med feltbegrebet sociologisk forklare kulturelle/symbolske revolutioner som f.eks. middelalderens gotiske arkitektur, Flauberts romaner, Manets malerier eller som her Beethovens symfonier uden at forfalde til enten idealistisk sværmeri (det uforklarlige geni) eller socio-økonomisk reduktionisme (kunsten som passiv spejling af materielle strukturer)?⁴

Bourdieu har som sagt ikke anført kilde- eller litteraturhenvisninger. Billedet af Beethovens manøvreren i det gryende musikalske felt mellem klassik og romantik bygger tydeligvis på den etablerede Beethovenforskning (som den forelå frem til 1981, forstås), ikke på egne empiriske studier, og det er på sin vis også en pointe her: Det er den originale spørgen og sociologiske refleksion over de på det tidspunkt i øvrigt kendte historiske data, der er Bourdieus bidrag her. På den måde er den lille improvisation over Beethoven også et inspirerende eksempel på, hvordan man

udmærket kan arbejde historisk ud fra et Bourdieu-perspektiv uden nødvendigvis selv at gå i arkiverne og grave i primærkilderne.⁵

Kim Esmark, Lektor, Roskilde Universitet

Noter

- ¹ Mig bekendt er teksten ellers kun blevet oversat til portugisisk:
<http://hyperbourdieu.jku.at/start1.htm>
http://www.ddooss.org/articulos/textos/P_Bourdieu.htm
- ² Det følgende rids bygger på bl.a. Bödeker, Veit og Werner 2002; Carse 1948; Cooper et al. 1991; Dahlhaus 1989; Spitzer og Zaslav 2004; Steensen 2003; Solomon 1977; Swafford 2014.
- ³ Redaktørerne af *Sociétés et représentations* refererer til *Les Règles de l'art* (Bourdieu 1992) og relaterede artikler (Bourdieu 1987; 1999). På engelsk dækkes denne del af Bourdieus arbejde først og fremmest af *The Field of Cultural Production* og *The Rules of Art* (Bourdieu 1993 og 1996). Se også diskussionen af Bourdieus sene forelæsninger om Manet (Bourdieu 2013) i nærværende tidsskrift (Sestoft 2012).
- ⁴ De teoretiske hovedpositioner omkring disse grundlæggende spørgsmål, herunder Bourdieus position, indskredses og diskuteres instruktivt i Menger (2002).
- ⁵ Beethoven-forskningen har selvsagt bevæget sig siden Bourdieus oplæg på seminaret i Paris i 1981. Til de for et sociologisk perspektiv mest interessante bidragydere hører Tia DeNora, der i 1990'erne publicerede flere studier, som på empirisk basis modificerer det billede af hofkapelsystemets transformation til musikalsk marked, som Bourdieu bygger på, men samtidig arbejder videre i en retning, der trækker kraftigt på Bourdieus begreber om social konkurrence og kulturel distinktion – og som fortjener en mere udførlig behandling end det er muligt at give her (DeNora 1991; 1993).

Referencer

- Abraham, Gerald (red.) 1982. *The New Oxford History of Music, vol. VIII: The Age of Beethoven*. London: Oxford UP.
- Anderson, Emily. 1961. *The Letters of Beethoven*, 3 vols. London: MacMillan.
- Bourdieu, Pierre. 1987. "L'institutionnalisation de l'anomie", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 19-20 (1987), 6-19.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les Règles de l'art*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *The Rules of Art*. Cambridge: Polity.
- Bourdieu, Pierre. 1997. "Fanatiske musikelskere: opkomst og udvikling", in *Men hvem skabte skaberne?*, 158-164. Akademisk forlag.

- Bourdieu, Pierre. 1999. "Une évolution conservatrice dans l'édition", *Actes de la recherche en sciences sociales* 126-127 (1999), 3-28.
- Bourdieu, Pierre. 2001. "Bref impromptu sur Beethoven, artiste-entrepreneur", *Sociétés et représentations* 11 (2001), 15-18.
- Pierre Bourdieu. 2013. *Manet, une révolution symbolique*. Paris: Seuil & Raisons d'agir.
- 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.
- DeNora, Tia. 1991. "Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna", *American Journal of Sociology* 97:2 (1991), 310-46.
- DeNora, Tia. 1993. "Beethoven, the Viennese Canon, and the Sociology of Identity, 1793-1803", in Lewis Lockwood og James Webster (red.), *Beethoven Forum 2*, 29-53. London: University of Nebraska Press.
- Menger, Pierre-Michel. 2002. "Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven", *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 4 (2002), 967-99.
- Sestoft, Carsten. 2013. "Manet som selvportræt", *Praktiske Grunde* 4 (2013), 49-53.
- Solomon, Maynard. 1977. *Beethoven*. London: Cassell.
- 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.
- Tyson, Alan. 1984. "A Beethoven Price List of 1822", in Lewis Lockwood & Phyllis Benjamin (red.), *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, 53-65. Harvard UP.