

At skabe en komponist

Om kompositionsmusik som kollektiv social praksis
eksemplificeret ved to britiske cases.

“Kunstens univers er et trosunivers, troen på gaven, på den unikke ikke-skabte skaber, og det vækker anstød når sociologen, der ønsker at forstå, forklare og give fornuftige begrundelser, bryder ind i dette univers.” Pierre Bourdieu¹

“Det forekommer mig at denne realistiske synsvinkel, der gør skabelsen af det universelle til et kollektivt forehaven- de underlagt visse regler, når alt kommer til alt er mere be- tryggende og, om jeg så må sige, mere human end troen på det kreative genis mirakuløse evner.” Pierre Bourdieu²

I 1992 kunne man i Dansk Musik Tidsskrift læse en artikel af den danske komponist Poul Ruders, der på det tidspunkt var bosiddende i London. Denne minirapport fra London, som han selv betegner den, har titlen “Underground-tanker om kunst” og er en karakterisering af og angreb på den kommerialisering og leflen for det brede publikum, som Ruders på daværende tidspunkt oplever skylle ind over ny britisk kompo- sitionsmusik. Den direkte anledning til artiklen er, at Ruders på en undergrundsstation har fået øje på en koncertplakat, mens han venter på sit tog. Han skriver blandt andet:

Kæmpestore fuldfede typer forkynder den kommende, sæsonens første koncert med The BBC Symphony Orchestra i Royal Festival Hall, musik af Steve Mart- land, “The most exiting composer of his generation” (Citat City Limits, et punk- lædermagasin). Og, med meget, meget små typer bliver det oplyst, at der forre- sten også spilles værker af Britten og Vaughan Williams. [...]

Nu skal Steve Martland ha’ lov at hænge på Clapham South, jeg er principielt ligeglad, men ikke helt, for manden er ude af stand til at foretage den simpleste A til B manøvre på et stykke nodepapir, uden at falde ned af den stol han sid- der på, og det er her, det bliver interessant: det normalt kvalitetsbevidste BBC Symphony Orchestra er økonomisk i fedtefadet (hele program 2 musik-radioen er i modvind) og da orkestret er forpligtet til at spille ny musik, må man ty til

- 1 Pierre Bourdieu, *Men hvem skabte skaberne? – Interviews og forelæsninger* (København: Akademisk For- lag, 1997), 211.
- 2 Pierre Bourdieu, *Af praktiske grunde* (København: Hans Reitzels Forlag, 1997), 78.

at lancere en talentløs Louis Andriessen-epigon som en rock-star. Martland [...] skriver, hvor han kan komme afsted med det, imod 'the establishment', som han kalder en samling røvhuller, incl. [sic] de mennesker der har hjulpet ham frem.³

Bortset fra den usædvanligt personlige karakter af dette angreb på en herhjemme i øvrigt ukendt britisk komponist, er artiklen atypisk, fordi den peger på den grundlæggende interaktion mellem komponist-individet og den arena af institutionelle relationer og konflikter, hvori dennes karriere udspiller sig. Faktisk kan man med udgangspunkt udelukkende i denne lille artikel opstille et helt katalog af tematikker, der alle fokuserer på karakteren af og dynamikken i britisk *new music*-kultur⁴ i 1990'erne. For eksempel spørgsmål om dette miljøes politiske, sociale og kunstideologiske stratificering, som udmøntet i blandt andet hierarkiseringen af enkeltkomponister: Hvem regnes for betydningsfuld og hvem ikke – og hvorfor? Spiller i den forbindelse fx karakteren af komponistens image og massemediering en afgørende rolle? Eller er det kun værkproduktionen, der tæller? Hvorfor modstillingen af kompositionsmusik og populærmusik (her rock)? Hvorfor påpegning af en modsætning mellem kommercialisering (som økonomisk strategi) og såkaldt kunstnerisk kvalitet? Hvilke spilleregler er i det hele taget gældende for deltagelse som komponist i denne kollektive praksis af sociale og kulturelle aktiviteter, hvori komponistkarrierer skabes og tabes.

Når vi umiddelbart forestiller os musik som social(iseret) aktivitet, er det typisk billeder af åbenlyse kollektive sammenhænge, der fremmanes. Fx rockkoncertens svedige oplevelsesrum med samvær blandt koncertdeltagerne, interaktion mellem publikum og musikere, og samspil på scenen mellem de enkelte bandmedlemmer. Eller fællessang i skolen, i kirken, på stadion og til familiefest. Musik som socialt kit, der i tid og sted bringer og binder os sammen i forskellige typer af fællesskaber. Omvendt rummer vores kulturelle forestillinger også billeder af musik som en solitær, privat, ja måske ligefrem asocial aktivitet. Teenageren isoleret på sit værelse opslugt af sin alt for larmende musik, gågadens tilsyneladende omverdensfjerne iPod-bruger, den koncentrerede koncertpianist, eller netop komponist-geniet drevet af indre nødvendighed i sin ensomme kamp med det musikalske materiale, der omsider resulterer i et færdigt og fuldendt partitur. Denne artikels hovedanliggende er at argumentere for at som al anden musikering er også den ofte romantiserede værkskabende komponist-'gerning' en grundlæggende kollektiv praksis, bundet op i sociale og kulturelle konventioner, der på gennemgribende vis rammesætter denne specielle og dybt specialiserede musikalske aktivitet. Dette gælder såvel de 'ydre' rammer for komponistkarrieren, allerede indikeret, som de 'indre' kompetencer og dispositioner, der overhovedet muliggør forestillingen om og forfølgelsen af noget så usædvanligt som en komponistkarriere. Kort sagt, komponisten (og hendes værker) er en kollektiv skabelse.

3 Poul Ruders, "Underground-tanker om kunst," *Dansk Musik Tidsskrift* 3 (1992/93): 100.

4 Artiklen igennem bruges det britiske kompositionsmusikmiljøes egen term *new music*, en term der har en umiskendelig modernistisk og autonomiæstetisk klang, jf. fx Adornos *Den ny musiks filosofi* fra 1949. Betegnelsen 'ny musik' har ikke samme udbredelse i det tilsvarende danske miljø, hvorfor den engelske betegnelse fastholdes men udelukkende med reference til britisk ny kompositionsmusiks produktions- og receptions-kultur.

Denne artikel vil anlægge en overordnet teoretisk optik, som beforder en sådan 'radikal' kontekstualisering af en musikalsk praksis, der i overensstemmelse med *new music*-miljøets selvforståelse typisk italesættes i en snæver værkorienteret, akademisk diskurs. Den empiriske ramme udgøres af to komponist-aktører, som kom til at spille meget forskellige roller i 1990'ernes engelske *new music*-miljø: Den i miljøet kontroversielle Steve Martland (1954-2013) og den hæderkronede men uden for miljøet kontroversielle Harrison Birtwistle (1934-). I første del tematiseres den symbolske kroning af Birtwistle som britisk kompositionsmusiks *grand old man* ud fra Howard Beckers teoretisering af kunstverdenens kollektive operationer, mens anden del giver et rids af Steve Martlands atypiske karriereforløb som komponist i Pierre Bourdieus felt-optik. Afslutningsvist kommenteres forskellene mellem de to tilgange.

Secret Theatres: En Proms-skandale og en komponist-kroning i en kunstverden-optik

Lørdag den 16. september 1995 affødte Englands mest hæderkronede musikfestival for klassisk musik, de årligt tilbagevendende BBC-administrerede promenadekonserter i Royal Albert Hall, en historisk skandale, tilmed på den traditionsrige og internationalt tv-transmitterede *Last Night of the Proms*, også en årlig tv-begivenhed herhjemme.⁵ Det er koncertens sidste halvdel præget af et fast (fællessangs)repertoire af populære britiske patriotiske værker, bl.a. "Land of Hope and Glory" indlejret i Elgars *Pomp and Circumstance March No. 1*, "Rule Britannia!" og "Jerusalem," der har status som en nærmest globalt kendt britisk institution, hvor et festklædt, meget medlevende og hørbart publikum udfolder sig i markant kontrast til den klassiske koncerts gængse konventioner for social adfærd. Denne koncertdel, som i Storbritannien transmitteres på BBC 1, mens første halvdel 'kun' transmitteres på kultur-kanalen BBC 2, indledes normalt med et lidt større 'publikumsvenligt' klassisk værk, hvor den traditionelle andægtighed endnu hersker. Men denne placering blev dette år tildelt uropførelsen af Harrison Birtwistles meget voldsomme og komplekse orkesterværk *Panic*, en 'larmende' dobbeltkoncert for saxofon, slagtøj og orkester. Reaktionen var tilsvarende voldsomme med et uhørt antal seer-klager til BBC (som Proms-administratoren Stephen Maddock sammenlignede med den tænkte reaktion, hvis dronningen havde bandet i sin juletale⁶) og stor forargelse og fordømmelse i tabloid-pressen, der ikke blot nedgjorde værket, men så opførelsen som en hån eller et anslag mod en folkekær institution. Værket var bestilt af den afgående chef for Proms-festivalen, John Drummond, og var oprindeligt planlagt til at blive spillet i koncertens første 'finkulturelle' del. Ifølge Drummond selv⁷ var det logistiske problemer, der nødvendiggjorde programændringen, men med bevidstheden om følgerne blev denne højst usædvanlige og derfor forventeligt kontroversielle *mainstream*-eksponering af moderne kompositionsmusik samtidig til en magtdemonstrerende farvelgestus: elitistisk kunstkultur omplantet til

5 For en redegørelse for *Last Night of the Proms* som *invented tradition*, se David Cannadine, "The 'Last Night of the Proms' in historical perspective," *Historical Research* 212 (2008): 315-349.

6 Eget interview, 24. januar 1997.

7 Eget interview, 7. juni 1996.

en populærkulturel folkescene med ikke blot et britisk men internationalt massepublikum som uforvarende statister i et for de fleste ukendt 'hjemmeligt teater'; et bevidst iscenesat sammenstød mellem to normalt adskilte kulturverdener.

Syv måneder senere var Birtwistle og hans musik igen på plakaten, men denne gang på hjemmebane, i hvad der både med hensyn til omfang og symbolik blev årets begivenhed på den engelske *new music*-scene i 1996: en tre-ugers musikfestival i Londons største koncertsalskompleks The South Bank Centre (SBC), som ifølge reklame-materialet fejrede "sin generations førende britiske komponist," Harrison Birtwistle. *Secret Theatres – The Harrison Birtwistle Retrospective* omfattede otte koncerter med 14 af komponistens værker, heriblandt tre uropførelser.⁸ Tre London-baserede symfoni-orkestre, heriblandt The London Philharmonic Orchestra, som Birtwistle havde været huskompost for siden 1993, spillede hver en hel koncert, og fire engelske *new music*-kammerensembler, inklusive The London Sinfonietta, og Arditti-strygekvarteret samt en lang række vokal- og instrumentalsolister bidrog sammen med tre dansekompanier. Hertil kom ni forskelligartede bagom-musikken begivenheder, der inkluderede foredrag og paneldiskussioner samt fremførelse af musik fra pædagogiske workshops inspireret af Birtwistles værker. Disse var befolkede med undervisere, musikstuderende, musikvidenskabsmænd m/k, kritikere, musikere og komponister. Hovedpersonen selv deltog aktivt i de fleste arrangementer og lod sig gentagne gange hylde af koncertpublikummet.

Men bortset fra dette for publikum umiddelbart synlige apparat af programsatte aktører, de i bred forstand optrædende, opererede et mindst lige så imponerende netværk af aktører bag scenen. Her tænkes ikke på de mange unavngivne scenearbejdere, lydteknikere, billetkontrollører, etc., men på de enkeltaktører og institutioner, som typisk fremgår af koncertprogrammernes kreditering eller annoncering, fx den administrative og kunstneriske ledelse af de enkelte orchestre og ensembler samt statslige og private støttegivere (The Arts Council of Great Britain og diverse sponsorer), og komponistens forlag (Univocal Edition og siden 1994 Boosey & Hawkes) samt pladeselskaber (bl.a. Collins Classics, som i forbindelse med festivalen udsendte en indspilning af operaen *Gawain* fra 1991). De fleste værkomtaler var skrevet af *The Guardians* mangeårige musikkritiker og bannerfører for Birtwistles musik, Andrew Clements, og et fremtrædende og gennemgående essay om festivalens overordnede tema var ikke tilfældigt leveret af SBCs øverste chef, Nicholas Snowman, som havde kendt og samarbejdet med Birtwistle helt tilbage fra slutningen af 1960'erne. Dette var et forholdsvist beskedent udtryk for at initiativet, planlægningen, markedsføringen og afviklingen af festivalen delvist med midler samlet fra en lang række både private fonde og offentlige kanaler, inklusive BBC, primært var SBC-administrationens værk, ligesom den var (med)ansvarlig for to af de nye værkbestillinger. For hovedarrangøren var der således tale om en betragtelig økonomisk og symbolsk investering.

Mediedækningen både før og under festivalen inkluderede artikler, interview, anmeldelser og anden omtale i førende britiske aviser, bl.a. *The Times* and *The Indepen-*

8 Programmet kan ses på dette link: <http://www.braunarts.com/birtwistle/festcontent.html>, tilgået 07.01.2014.

dent, og i musiktidsskrifter. BBC Radio 3 transmitterede udvalgte koncerter og afviklede et live program fra koncert-foyeren som optakt til åbningskoncerten.

Den samlede orkestrering af denne begivenhed krævede et meget omfattende samarbejde mellem et stort antal enkeltaktører og kultur-institutioner, og er således også at betragte som en magtdemonstration af det britiske (London-baserede) *new music*-establishment, som med denne fejring kronede den 61-årige Harrison Birtwistle som den mest betydningsfulde nulevende engelske komponist, *the grand old man of British music*. Med festivalens karriere-omspændende program blev hovedpersonen retrospektivt iscenesat som en betydningsfuld historisk komponist, programmæssigt flankeret af komponister som Stravinsky, Stockhausen og den jævnaldrende Maxwell Davies, og med uropførelserne som en fortsat aktuel hovedkraft i britisk kompositionsmusik. Også hans fremtidige betydning for miljøet i kraft af positionen som professor i komposition (The Henry Purcell Chair for Composition) på King's College London fra 1994 og frem blev markeret ved at underviseren delte en af koncerterne med to af sine tidligere studerende.

Festivalen blev efterfølgende af kritikere betegnet som en stor succes, ikke blot kunstnerisk men også i forhold til publikums størrelse, som dog nu skulle tælles i hundreder, ikke millioner.

Ved at betragte festivalen som et netværk af aktører og aktiviteter, med komponisten som central omdrejningsfigur og uropførelsen som den ultimative begivenhed, begynder der at tegne sig et billede af en mere eller mindre afgrænset og selvberørende kulturverden. En sådan kulturverden og dens mekanismer er det netop den amerikanske sociolog og kunstkultur-teoretiker Howard S. Beckers primære ærinde at beskrive og teoretisere i hovedværket *Art Worlds* fra 1982. Med afsæt i den amerikanske Chicago-skoles symbolske interaktionisme anskuer han kunst som arbejds-, produktions- og receptionskultur, ikke som organisation eller struktur, men som social aktivitet og proces. Som rammebetegnelse foreslår han 'kunstverden' (*art world*) og definerer begrebet således:

Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar works, so that we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants.⁹

Ontologisk omdefineres kunst fra en væren til en gøre, en verden bestående af dynamiske, kollaborative aktivitetsnetværk, hvor professionelle aktører varetager forskellige indbyrdes relaterede arbejdsfunktioner og deres samvirke, afhængigt af den enkelte kunstverdens særlige omstændigheder og karakter, resulterer i bestemte kultu-

9 Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1984), 34-35.

relle mønstre af specifikke normer, konventioner, værdier og anskuelser. Denne optik har radikale konsekvenser for forståelsen af kunstværkets og kunstnerens tilblivelse og reception:

Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, "artists" who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world's characteristic conventions to bring works like that into existence. Artists are some subgroup of the world's participants who, by common agreement, possess a special gift, therefore make a unique and indispensable contribution to the work, and thereby make it art.¹⁰

Det er således i det kollaborative netværk, at kunstværket skabes, materielt og symbolsk, som 'æstetisk' artefakt, med baggrund i udpegning og blåstempling af en central og æret kunstner-aktør, som tilskrives en særlig 'kunstnerisk begavelse,' hvilket, i kunstverdenens egen selvforståelse, overhovedet muliggør kunstnerisk frembringelse. Hvad Becker ser som en uundgåelig kollaborativ proces, fra 'kunstværkets' undfangelse som idé over materiel produktion og eventuel fremførelse til reception og brug, ser kunstverdenen altså selv typisk som en solitær værk-frembringelse båret af kunstner-geniet, men assisteret af diverse støtteaktiviteter, fx ved musikalsk fremførelse eller fortolkning og formidling af, hvad der forstås som værkets iboende betydning. Hvor kunstverdenen fokuserer på kunstnerisk innovation som kunstnerens kerne-kompetence, er det for Becker snarere netværkets fælles konventioner (fx at kunst skal være innovativt), der muliggør og sætter betingelserne for såkaldt kunstnerisk produktion. Som Becker udtrykker det: "In general, breaking with existing conventions and their manifestations in social structure and material artifacts increases artists' trouble and decreases the circulation of their work."¹¹ For at opnå kunstnerisk succes (dvs. kunstverdenens positive bedømmelse af 'værket' eller det kunstneriske projekt) må den kunstneriske innovation i overvejende grad ske inden for de gældende (men ofte indbyrdes omdiskuterede) konventioner, der sætter kriterierne og rammerne for 'god kunst.'

Disse kollektivt genererede kunstner-disciplinerende konventioner eksisterer ikke blot som en ekstern realitet forvaltet af et netværk af aktører, men er ikke mindst for den succesfulde kunstner i høj grad internaliseret og gennemsyrrer således det som ofte betragtes som den mest private, isolerede og individuelle aktivitet i en kunstnerisk praksis, 'selve skaberakten.' Til at (be)gribe denne altid pågående proces anvender Becker forestillingen om det redaktionelle øjeblik:

By and large, people act with the anticipated reactions of others in mind. This implies that artists create their work, at least in part, by anticipating how other people will respond, emotionally and cognitively, to what they do. That gives them the means with which to shape it further, by catering to already existing dispositions in the audience, or by trying to train the audience to something new. [...] During the editorial moment, then, all the elements of an art world come to

10 Ibid., 35.

11 Ibid., 34.

bear on the mind of the person making the choice, who imagines the potential responses to what is being done and makes the next choices accordingly. Multitudes of small decisions get made, in a continuous dialogue with the cooperative network that makes up the art world in which the work is being made.¹²

Denne evne til at sætte sig i en andens sted og dermed se sig selv udefra og følgelig disciplinere det sociale (eller her kunstneriske) jeg i overensstemmelse med omverdens normer og konventioner er en central forestilling i den symbolske interaktionisme, der basalt set forsøger at forklare det sociale individs basale intersubjektive konstitution. Det er gennem socialiseringsprocesser, at individet overhovedet lærer at 'udspalte' og forstå sig selv som individ.¹³ Dialog-metaforen kan give indtryk af en bevidst og meget 'besværlig' redaktionel proces, men reelt er der tale om en oftest ubevidst selvregulering, der for kunstnerindividet opleves som den naturligste ting i verden. Som Becker udtrykker det: "Conventions become embodied in physical routines, so that artists literally feel what is right for them to do." [...] They experience editorial choices as acts rather than choices."¹⁴ Naturligvis indebærer enhver værkproduktion en række bevidste valg for komponisten, men for den rutinerede komponist er den kompositoriske praksis også netop handlingsmæssig rutine, hvor erfaring med fx specifikke fremgangsmåder (kompositionstekniske greb i materialebearbejdning og/eller -generering) og evaluering af tidligere præstationer danner afsæt for udøvelsen af denne specifikke profession. Det at identificere sig med den kollektivt skabte og vedligeholdte rolle som kunstner-individ er udtryk for en omfattende og altid fortsat pågående socialiseringsproces, der overhovedet gør det muligt at se og forstå sig selv som fx komponist og at agere 'naturligt' derefter, og det i en sådan grad, at kunstner-individet kan have oplevelsen af blot at give efter for en 'indre nødvendighed', der byder hende at kanalisere en almen virkelyst eller skabertrang ud i denne ekstremt specialiserede men kulturelt 'naturaliserede' type af produktion.

For Becker er det altså i netværkets aktive fællesvirke, at værket og kunstnerens betydning (forstået både som mening og værdi) konstant forhandles og forvaltes. Kunst og kunstner er således ikke (hvad antropologien kan sekundere) et absolut, universelt fænomen, men et specifikt kulturelt og kultur-ideologisk begreb, der dog har en så lang og vidtstrakt udbredelse, at det forekommer os naturligt, essentielt og sandt. Disse traditionelle forestillinger om den (guds)begavede kunstner og kunstværkets iboende mening og værdi har i Beckers sociologiske optik karakter af basale mekanismer i selvopretholdelsen af enhver kunstverden. Den kollaborative symbolske produktion er det nødvendige ritual, der udspiller sig, når Harrison Birtwistle og hans værkproduktion hylides i en kraftanstrengelse af en festival, iscenesat og gennemført af et stort og sammensat aktivitetsnetværk, som i 1990'erne udgjorde kernen i den kunstverden, som omtaler sig selv som britisk *new music*. Centralt i denne skabelse står kunstne-

12 Ibid., 200-201.

13 For en generel indføring i klassisk symbolsk interaktionisme som teori og metode, se Herbert Blumer, *Symbolic Interactionism – Perspective and Method* (Berkeley: University of California Press, 1969).

14 Becker, *Art Worlds*, 203-204.

rens og værkets 'kritiske' italesættelse, det diskursive svøb, som for den ny kompositionsmusiks vedkommende primært produceres af videnskabsfolk og kritikere med akademisk baggrund. I sin anmeldelsesartikel om bl.a. Robert Adlington's genremæssigt klassiske monografi *The Music of Harrison Birtwistle* fra 2000¹⁵, tematiserer den engelske sociolog Peter J. Martin netop karakteren og funktionen af den betydningstilskrivning, som forfatteren gør Birtwistles enkeltværker til genstand for:

First of all, it is evident that to reach an 'understanding' of this piece, or to attach a 'meaning' to it, requires interpretative 'work' of some kind or another. Secondly, such meanings are provisional and contestable, and involve individuals or groups making claims about the qualities or characteristics of the art-work itself. Such claims, thirdly, have to be made in the context of an established discourse or, speaking more sociologically, what Becker calls an 'art world' which is organized on the basis of certain fundamental values or aesthetic commitments. In the present case, for example, while participants in the struggle over how the music is to be heard may differ in their views, they are none the less united in the belief that Birtwistle's music is important, and that making sense of it is a serious matter. (Why else would academic analysts dissect it, or Cambridge University Press publish Adlington's book?) These beliefs, in turn, may be seen to be derived from a more general ideology of artistic modernism which legitimates this work and the activities of figures such as Birtwistle.¹⁶

I Martins sociologiske optik og analyse er denne klassiske værkdiskurs altså ikke blot at betragte som en musikbeskrivelse og æstetisk domfældelse men som et centralt bidrag til selve konstitueringen af den musikalske produktion som æstetisk artefakt og en normativ rammesætning af dets 'korrekte' oplevelse eller reception. I stedet for, som foregivet, primært at handle om 'musikken-i-sig-selv', kan diskursen læses som udtryk for en kunstverdens kollektive bestemmelse, afgrænsning og regulering af den 'gode' (dvs. legitime) kunst gennem konventionaliserede æstetiske værdidomme.

It is this discourse, this framework of legitimation, and the claims and activities it licenses, which are of primary analytical interest, rather than 'the music' itself. Cases such as that of Birtwistle's music, where questions of meaning and interpretation are constantly foregrounded, are of interest precisely in that they tend to make explicit what is often concealed or taken for granted, namely the underlying aesthetic values of the 'art world' and the conventions which derive from them.¹⁷

Disse legitimeringsdiskurser og deres værdigrundlag bliver ifølge Martin særligt tydelige i fortolkningsfællesskabets egne diskussioner af betydningerne i og af et værk som det skandaleramte *Panic*, hvilket Jonathan Cross forsvar for kompositionen i det britiske musiktidsskrift *Tempo* er et godt eksempel på:

15 Robert Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

16 Peter J. Martin, "Over the Rainbow? On the Quest for 'The Social' in Musical Analysis," *Journal of the Royal Musical Association* 1 (2002): 135.

17 Ibid.

'Moral panic' is a phrase normally associated with middle-class reactions to subversive youth subcultures, not with cultural products aimed directly at the bourgeoisie. 'Unmitigated rubbish' (Daily Express), 'last fright of the Proms' (Today), 'an hors d'oeuvre of cold sick' (Richard Littlejohn in The Spectator – though elsewhere in the same issue Robin Holloway mounts a brave and intelligent defence, in keeping with the reasoned responses of the majority of the broadsheet reviewers). No doubt Panic was meant to instill just such a sense of outrage – terror, even – into the audience. [...] It's a music with a primordial expressivity which goes far deeper than any words could go. And it's surely this powerfully erotic aspect of much modern music, from The Rite of Spring onwards, which has so often caused the repressed middle classes to panic. [...] Was it a mistake for Sir John Drummond to programme Panic at the Last Night rather than to hide it under the safe covers of a late-night new music Prom? No, because in an age of postmodern mediocrity it served to remind a worldwide audience of the continuing vitality of the genuinely new.¹⁸

Som et sandt modernistisk kunstværk udstiller *Panic*, ifølge Cross' diskursivering, et 'ægte kunst'-forskrækket bourgeoisie, der med deres panikagtige afstandtagen i virkeligheden fæller en knusende dom ikke over værket, men over sig selv. Den positive værkebedømmelse, som et nærmest enigt, ræsonnerende anmelderkorps (en central stemme i kunstverdenens fortolkningsfællesskab) åbenbart tilslutter sig, har således karakter af en kollektiv udgrænsning af de inkompetente og uværdige. Den gode smag som afsmag for den dårlige smag, som den franske antropolog og kultursociolog Pierre Bourdieu ville formulere det.

Det britiske *new music*-establishments kroning af Birtwistle som Storbritanniens fremmeste komponist fik utvivlsomt sit mest eklatante udtryk i de to ovenstående musikbegivenheder, men denne hyldest udgjorde blot kulminationen på en opbygning af komponistens betydning. Mens komponisten Peter Maxwell Davies i 1960'erne blev betragtet som den ledende figur i den trio af jævnaldrende komponister (Maxwell Davies, Birtwistle og Alexander Goehr), der af kritikere blev grupperet under navnet The Manchester School og blåstemplet som centrale repræsentanter for britisk modernisme, var det først i midten af 1980'erne, at opfattelsen af Birtwistle begyndte at ændre sig. Som kritikeren Bayan Northcott har udtrykt det: "Up to that time [Birtwistle] had been considered not the also-ran of that trio but the sort of most extreme figure, you know, a sort of strange shambling, sort of primeval thing out on the margin."¹⁹ I sit rids af Birtwistles karriere i Universal Editions komponistbrochure, giver Andrew Clements en udlægning af denne udvikling, som udpeger en række centrale værkproduktioner og -premierer som centrale faktorer:

18 Jonathan Cross, "Thoughts on first hearing Sir Harrison Birtwistle's 'Panic' [sic]..." *Tempo* (New Series) 195: 34-35.

19 Eget interview, 10. maj 1996.

With *Secret Theatre* [...] first performed at the London Sinfonietta's 50th birthday concert for Birtwistle in 1984, he entered a period of unprecedented fertility, in which his stature as the outstanding British composer of his generation became ever more secure. In 1986, besides the first staging of *The Mask of Orpheus* [at the English National Opera], which won the London *Evening Standard* Opera Award and led to Birtwistle receiving the Grawemeyer Award from the University of Louisville, Kentucky, Opera Factory/London Sinfonietta staged *Yan Tan Tethera*, a 'mechanical pastoral' [...] and the BBC Symphony Orchestra introduced *Earth Dances*.²⁰

Denne række af vægtige begivenheder fortsatte og nåede et foreløbigt højdepunkt med premieren på helaftensoperaen *Gawain* (1990-91), bestilt og uropført af the Royal Opera House, Covent Garden i 1991. Betydningen af dette værk kan ifølge Bayan Northcott næppe undervurderes i forhold til skiftet i Birtwistles position:

I went to the dress rehearsal with Alexander Goehr, who sort of said: "Oh dear, this is a real establishment work piece, isn't it?" And he was right. The establishment went down on their knees. You know, "This is as great as *Parsifal*" and so on. Obviously the sort of people like the Arts Council [...] decided that, you know, this was the one — "This is the grand old man." And since then that's where he's been.²¹

Endnu en velmodtaget fuldaftensopera, *The Second Mrs Kong*, fulgte i 1994, bestilt af Glyndebourne Festival Opera til dets turne-ensemble, Glyndebourne Touring Opera. Og siden kroningen i 1996, er for eksempel fulgt fejringen af komponisten med en koncertrække i 2004 i forbindelse med hans 70-års dag, ligesom hans 80-års dag i 2014 blandt andet fejredes med en koncertrække i The Barbican, *Birtwistle at 80*.²²

En komponist på afveje – Steve Martlands turbulente komponistkarriere i en feltoptik

I modsætning til de fortsat fremherskende værkstudiers overvejende formalistiske dagsorden ofte koblet med æstetik-teoretiske refleksioner, udgør Howard Becker med sin kunstverden-analyse en forholdsvis teorisparsom og stærkt empirisk funderet tilgang til udforskningen af kompositionsmusik forstået som kollektiv produktionskultur. Et andet bud udgøres af den optik og analytiske tilgang, som den allerede nævnte franske antropolog og kultursociolog Pierre Bourdieu udviklede igennem et meget omfattende forfatterskab baseret på en kombination af empiriske studier og teoretisk abstraktion.²³

20 Andrew Clements, "Harrison Birtwistle," i *Harrison Birtwistle* [Universal komponistbrochure] (London: Universal, uden årstal), 3.

21 Eget interview, 10. maj 1996.

22 <http://www.barbican.org.uk/music/series.asp?ID=1175>, tilgået 07.01.2014.

23 Følgende engelsksprogede antologi samler Bourdieus væsentligste tekster om kulturel produktion: Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production – Essays on Art and Literature* (Cambridge: Polity Press, 1993). På dansk findes relevante tekster i følgende udgivelser: Pierre Bourdieu, *Af praktiske grunde* (København: Hans Reitzels Forlag, 1997), og Pierre Bourdieu, *Men hvem skabte skaberne? – Interviews og forelæsningsnoter* (København: Akademisk Forlag, 1997).

Skønt Bourdieu kun har forholdt sig meget perifert til musikkultur som specifikt emneområde og slet ikke beskæftiget sig med nutidig kompositionsmusikkultur²⁴, er hans analyser af og teoretiseringer omkring, hvad han kalder felter af kulturel produktion, primært kunstkulturen, meget anvendelige i forhold til at analysere en række centrale sociokulturelle mekanismer også på det kompositionsmusikalske område. I hans egen beskrivelse af formålet med som kultursociolog at beskæftige sig med kunstormrådet kommer også hans grundliggende forståelse af 'kunsten' som en kollektiv illusion eller fælles tro klart til udtryk:

Hovedformålet med min beskæftigelse med kunst er at konstituere den som analyseobjekt. Det vil sige, at jeg beskriver de positioner, der udgør feltet og producerer kunstværket som en moderne fetich, det vil sige som et univers, der objektivt er indrettet til *at producere en tro* på kunstværket.²⁵

Der er i kunstverdenen således en fundamental enighed om 'kunstens' realitet og væsentlighed, hvad Bourdieu kalder en grundlæggende objektiv meddelagtighed.²⁶ Men det, der primært karakteriserer denne produktionsarena, er, at den som ethvert andet felt basalt set er en slagmark, hvor diverse enkeltaktører og institutioner kæmper om kontrollen over feltets interesser og ressourcer. Det, der er på spil, er magten til at påføre andre grupperinger autoritative definitioner (af hvad der er eller ikke er kunst, eller blot betydningsfuld og betydningsløs kunst), at akkumulere de ressourcer som er nødvendige for at beskytte ens egen position og legitimere den (den rette æstetiske disposition), og/eller at modstå angrebene på ens dominans. Ethvert felt udgør således på ethvert tidspunkt en hierarkisk struktur af positioner, hvorom der konstant kæmpes. For overhovedet at kunne deltage i dette (magt)spil må man først lykkes med at positionere sig, det vil sige anerkendes som legitim spiller eller udfordrer af de, der allerede har positioneret sig i feltet. Med Bourdieus egne ord:

Et felt består af aktive og potentielle kræfter, men samtidig foregår der en kamp inden for rammerne af feltet, der går ud på at fastholde eller ændre styrkeforholdet mellem kræfterne. Et felt forstået som en struktur af objektive relationer mellem positioner virker styrende for de strategier, aktørerne bringer i spil – individuelt eller kollektivt – for at fastholde eller forbedre deres position i overensstemmelse med den hierarkisering af værdier, som er mest profitabel for deres form for kapital.²⁷

En kapital eksisterer og fungerer kun i relation til et felt. Den giver ejermænd magt i feltet, det vil sige rådighed over de konkrete og symbolske produktions- og reproduktions-mekanismer, hvis spredning udgør strukturen i feltet, og som

24 I *Men hvem skabte skaberne?* indgår dog en kort men interessant interview-tekst om emnet musik med titlen 'Fanatiske musikelskere: opkomst og udvikling.' Se Bourdieu, *Men hvem skabte*, 158-64.

25 Pierre Bourdieu og Loïc Wacquant, *Refleksiv sociologi – mål og midler* (København: Hans Reitzels Forlag, 1996), 74. Forfatterens egen kursivering.

26 Bourdieu, *Men hvem skabte*, 119.

27 Bourdieu og Wacquant, *Refleksiv sociologi*, 89.

giver ret til at fastsætte reglerne for feltets funktionsmåde og til at tilegne sig de goder, der produceres i det.²⁸

Inden for det musikkulturelle delfelt, der er centreret omkring produktionen af ny kompositionsmusik – hvad man lidt populært kunne kalde ‘de levende komponisters klub’ til forskel fra den ‘klassiske’ museumskultur, der reproducerer en mere eller mindre afsluttet kanon (‘de udødeliggjorte døde komponisters klub’) – står kampen primært om bestemmelsen og tilskrivningen af produkternes symbolske (altså såkaldt kunstneriske) værdi frem for deres oftest nærmest ikke-eksisterende kommercielle værdi. Bourdieu beskriver denne (delvist) autonome produktionssfære med dens egen praksis-logik som en omvendt økonomisk verden, hvor det netop ikke er akkumulationen af økonomisk kapital, men af specifik kulturel og symbolsk kapital, der er målet. Kort sagt, kunstnerisk anerkendelse frem for økonomisk vinding. At en sådan ‘bagvendt’ logik overhovedet kan eksistere skyldes ifølge Bourdieu den historiske uddifferentiering af en interessefri ‘kunst’ netop som et (semi)autonomt felt centreret omkring en autonomiæstetik, hvor kunsten dyrkes for kunstens egen skyld, med eksklusion af den populære kommercielt betingede kulturproduktion til følge (smag som afsmag); en langvarig proces, der fuldendes i løbet af det nittende århundrede og som danner den væsentligste forudsætning for den kunstneriske modernisme, som præger store dele af det tyvende århundredes kunstverden.²⁹

I den subsidierede *new music*-kultur, som i andre specifikke kunstfelter, udfordrer den unge avantgarde typisk den etablerede avantgardes ortodoksi, dens monopolisering af kunstnerisk ‘blåstempling’ og dermed definition af kulturel og kunstnerisk legitimitet og værdi. Gennem ofte ubevidste legitimeringsstrategier vil udfordrerne, de unge komponister, forsøge at akkumulere symbolsk kapital i form af den anerkendelse og prestige, der er det egentlige udbytte af eksempelvis kompositionspriser, større værkbestillinger, første opførelser af anerkendte orkestre og ensembler, positive anmeldelser, musikvidenskabelige lovprisninger og forlæggerkontrakter, og derved ‘skabe sig et navn’ eller stabilisere og forbedre deres allerede opnåede position i delfeltet. Komponist-individets position og status er således i bund og grund afhængig af den symbolske værdi, der tilskrives dets materielle produktion. Det er, ifølge Bourdieu, kort sagt i interaktionen med et sammensat netværk af diverse dominerende enkelt-aktører og institutioner, at komponistkarrieren skabes og tabes.

Netop den af Poul Ruders udskældte britiske komponist Steve Martland og hans atypiske komponistkarriere, der med dens gentagne geografiske og strategiske positionsforskydninger vedblivende gav anledning til ændringer i komponistens ofte konfliktfyldte forhold til det omgivende *new music*-miljø, synes særligt velegnet til studiet af dialektikken mellem komponistindividet og det kunst-institutionelle netværk eller kulturelle delfelt, hvori han typisk (ud)dannes og forventes at fungere. I Bourdieus

28 Ibid., s. 88.

29 For kultursociologen bliver netop det “at vise hvordan feltet for kunstnerisk produktion, der i denne egenskab producerer troen på kunstens værdi og kunstnerens værdiskabende kraft, historisk er blevet konstitueret,” som Bourdieu selv udtrykker det, en hovedopgave. Bourdieu, *Hvem skabte*, s. 223.

feltoptik træder de næsten konstante fluktuationer i dette sam- og modspil tydeligt frem og udgør således en tematisk rød tråd i det følgende rids af Martlands karriere-forløb.³⁰ Efter en kort introduktion til det britiske *new music*-establishment, udfolder fortællingen sig i fire kronologiske afsnit.

Det er, med undtagelse af en vigtig femårsperiode, på arenaen domineret af det allerede omtalte britiske *new music*-establishment, at Steve Martlands komponist-karriere primært udspillede sig. Historisk set er gennembruddet for dette *establishment* synonymt med den 'forsinkede' import af den kontinentale modernisme, specielt den anden wienerskoles førkrigsproduktion, men også repræsentanter for efterkrigsserialisme. Indvirkningen på de britiske producenter var først og fremmest af musikalsk karakter, da den dogmatiske æstetik, som prægede store dele af den kontinentale kompositionsmusikproduktion, ikke harmonerede med den britiske *new music*-kulturs traditionelt pragmatiske klima. Således tøvede repræsentanterne for Manchester-skolen ikke med at finde inspiration i den middelalder- og renæssancemusik, som den blomstrende britiske *early music* bevægelse satte på dagsordenen. Men den britiske *new music*-produktion fulgte dog det generelle æstetiske princip om kunstnerisk autonomi, hvilket fremgår af det simple faktum, at skønt gennembruddet for den første generation af britiske efterkrigsmodernister faldt sammen med den britiske populærmusiks spektakulære internationale gennembrud, havde denne kommercielle kultur ingen indflydelse på de 'seriøse' komponisters kompositoriske praksis. Til trods for det generelt mindre dogmatiske æstetiske klima viste klassiske eksempler på eksklusion eller udgrænsning (hvad Bourdieu betegner som symbolsk vold) dog hvor grænserne gik for, hvad *the establishment* definerede som legitim *new music*. Avantgarde-aktiviteter, som var imod *establishment*-kulturen, blev således marginaliseret. For eksempel fandt den af Cage inspirerede eksperimentalmusiktradition, der blomstrede i Storbritannien i slutningen af 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne, og dens efterkommere (fx Michael Nyman) kun meget begrænset opbakning. Dette var senere også tilfældet i den anden ende af det æstetiske spektrum med Brian Ferneyhough og de yngre *New Complexity* komponister, som hyldede den kontinentale efterkrigsmodernismes æstetisk set dogmatiske tradition. Omvendt udvidede *the establishment* løbende sin smag, primært som svar på postmodernismens indvirkning siden slutningen af 1960'erne, hvilket har kunnet aflæses i den musikalske produktion hos tredje og fjerde generations komponister (fx Robin Holloway, Oliver Knussen og Mark-Anthony Turnage). I 1990'erne kunne indlemmelsen af potentielt mere populære og dermed kommercielt indbringende *new music*-former (fx post-minimalisme), som førte til overraskende eksempler på sene blåstempler af tidligere outsiders (fx Gavin Bryars), i hvert fald delvis læses som et modstræbende men nødvendigt modtræk til den økonomiske udsultning, som den konservative regering påførte den britiske *new music*-kultur fra begyndelsen af 1980'erne. Denne særlige establishment-smag og ændringer heri var naturligvis af

30 Fremstillingen bygger i alt væsentligt på min ph.d.-afhandling: Steen Kaargaard Nielsen, *Making a stand biting the hand – Steve Martland and British new music culture* (Aarhus: Aarhus Universitet, 1999). En tidligere version af dette karriere-rids er publiceret under titlen 'Steve Martland – kultur-analytiske betragtninger over en komponistkarriere,' *Dansk Musik Tidsskrift* 2 (2000), 38-44.

afgørende betydning for mulighederne for enkeltkomponister for at erhverve sig symbolsk kapital inden for rammerne af det britiske *new music*-felt i de år, hvor også Steve Martland forsøgte at etablere sig som komponist.

Martlands etablering som legitim udfordrer – årene frem til 1982

Med baggrund i en provinsiel arbejderklasseopvækst var Steve Martland ikke nogen oplagt kandidat til komponistens typiske middelklassekarriere. Men hans opdagelse og idolisering af engelsk avantgarde-musik i teenage-årene kom på afgørende vis til at præge hans dannelse og karriereplaner. Da hans tilgang til denne musik primært var gennem radioen, det vil sige BBCs Radio 3 og de offentlige biblioteker, var det musik af repræsentanter for 70'ernes fremherskende establishment-kultur, han stiftede bekendtskab med, først og fremmest Maxwell Davies, men også Michael Tippett, som siden 60'erne havde oplevet en renæssance. Begge komponister opfattede han som radikale og oprørske, hvilket stemte overens med hans egen komplekse oprørstrang, der bundede i et kompleks af politiske, sociale og seksuelle faktorer. Hans stærke socialistiske overbevisning bandt ham til en positiv opfattelse af arbejderklassen. Men at den musik, som han idealiserede på grund af dens radikalitet, var forankret i en dominerende middelklassekultur, stod ham næppe så klart, som at miljøet havde flere ledende skikkelser, der vedstod sig deres homoseksualitet, blandt andet Maxwell Davies og Tippett.

Opsat på at forfølge en karriere som komponist inden for denne musikkultur tog Martland, efter hvad der svarer til en dansk studentereksamen, det næste logiske skridt, nemlig at videreuddanne sig på lokale højere uddannelsesinstitutioner, resulterende i en kandidateksamen i musik fra Liverpool University. Den positive bedømmelse af de studenterkompositioner, som Martland producerede inden for denne institutionelle ramme, førte på en musikfestival i Glasgow i efteråret 1981 til det første professionelle møde med centrale repræsentanter for Londons establishment-kultur. Vigtigst af disse kontakter blev Sally Groves, der som repræsentant for musikforlaget Schott tre år senere skrev kontrakt med Martland. I forlængelse af sin kandidateksamen blev Martland sporet ind på en specialistuddannelse i Cambridge hos en af de mest eftertragtede og indflydelsesrige kompositionslærere i Storbritannien, Manchester-skolens Alexander Goehr, finansieret af et ligeså eftertragtet stipendium, et Mendelssohn Scholarship. En integration i det etablerede *new music*-miljø via en af Storbritanniens mest prestige-fyldte uddannelsesinstitutioner syntes forestående, og spejlede således det forhold at *the establishment* producerede egne 'naturlige' arvtagere. Martland tog nu allerede del i spillet som legitim udfordrer – en *establishment* insider, der arbejdede på at oparbejde relevant specifik kulturel og symbolsk kapital.

Etablering i det hollandske kompositionsmusik-felt – perioden 1982-1987

Et ret tilfældigt møde med samtidig hollandsk kompositionsmusik i efteråret 1981 i form af Louis Andriessens turnerende ensemble Hoketus fik dog Martland til at ændre

planer. Skønt han allerede var i færd med at tilegne sig konventionerne i den britiske *new music*-kultur, som han fortsat havde et grundlæggende positivt syn på, besluttede han sig tidligt i 1982 til at studere komposition i udlandet. Motivationen bag dette 'impulsive' træk, som på længere sigt ville komplicere hans forhold til det britiske *new music*-establishment, var primært musikalsk men også til dels politisk motiveret. Da Martland vendte tilbage til Storbritannien fem år senere i 1987, havde han lært et nyt spil ved at tilegne sig dominerende træk i det tilsvarende hollandske musik-felt, der adskilte sig markant fra det fremherskende britiske *new music*-miljø. Haag-miljøet var i begyndelsen af 80'erne i sig selv et klassisk eksempel på en vellykket konsolidering og institutionalisering af en avantgarde, der fra slutningen af 60'erne havde realiseret et meget radikalt og dybt politiseret alternativ til den fremherskende musikkultur. Martland blev således i kraft af sin aktive deltagelse i miljøet på og omkring konservatoriet i Haag, der var mere eller mindre synonymt med denne avantgarde, og kompositionsstudierne hos nøglepersonen Louis Andriessen integreret i et magtfuldt kompositions-musik-miljø, der ideologisk, æstetisk og musikalsk fortsat forfægtede radikale demokratiske idealer praktiseret i en veletableret ensemble-kultur, der integrerede musikere og fusionerede musik på tværs af traditionelle musikkulturelle skel. Den dannelsesmæssige effekt af denne femårsperiode fik afgørende indflydelse på Martlands opfattelse af hans egen kulturelle funktion som komponist og arten af hans kompositoriske praksis. For Martland var måske det vigtigste aspekt ved denne hollandske æstetik det forhold, at den kompositoriske praksis ikke blev betragtet som et isoleret fænomen, en selvstændig privat aktivitet, men derimod som en integreret del af en overordnet musikkulturel praksis, hvor kompositoriske, stilistiske, æstetiske, ideologiske, politiske, kommunikative og praktiske anliggender var betingede af hinanden. Og selvom innovative handlinger ikke i samme grad og omfang fulgte ord i 80'ernes Haag-miljø, som det havde været tilfældet i avantgardens unge år, fik Martland mulighed for gennem dette møde at udvikle en praksis, der utvivlsomt var væsensforskellig fra de konventioner, som han ville være blevet skolet og have spejlet sig i, havde han valgt at studere i Cambridge. I Haag var for eksempel hans stærke socialistiske overbevisning i overensstemmelse med den fremherskende politiske holdning i store dele af det kompositionsmusikalske establishment, inklusive Andriessen, og blev betragtet som et legitimt udgangspunkt for en komponiststuderendes praksisudvikling. For at nærme sig Haag-idealet om den udøvende komponist tog Martland, til trods for begrænsede musikalske færdigheder, del i forskellige avantgarde-aktiviteter, men det var primært i hans satsning på produktion af ensemble-værker, at han formåede at tillægge sig en 'hollandsk' praksis, efter i Andriessens ånd at have foretaget et ideologisk fravalg af symfoniorkestret, en i hans øjne udemokratisk institution. Knyttet til idealet om at realisere en kompositionspraksis, hvor komponisten skriver direkte til og samarbejder med specifikke udøvere, bestod Martlands hollandske produktion næsten udelukkende af performer-specifikke kompositioner, bl.a. *Shoulder to Shoulder* (1986), skrevet specifikt til det toneangivende ensemble Orkest de Volharding, og *Drill* (1987), komponeret til Pianoduo bestående af de to pianister fra *Hoketus*, Gerard Bouwhuis and

Cees van Zeeland. Som det havde været tilfældet i Storbritannien arbejdede Martland målbevidst på at skabe sig en position inden for rammerne af det establishment, der dominerede et nationalt kompositionsmusik-felt.

Forsøg på etablering af en outsider-position i forhold til det britiske new music-felt – 1987-1992

Martlands villighed til at engagere sig i og tilpasse sig et hollandsk kompositionsmusik-klima, som han fandt stimulerende – og som belønnede hans engagement med økonomisk støtte og symbolsk blåstempling i form af værkbestillinger og en fornem kompositionspris – stod i skarp kontrast til hans aversion mod at gøre det samme i forhold til det britiske *new music*-miljø ved hans tilbagekomst til Storbritannien i 1987. Hans intention var naturligvis at overføre den specifikke kulturelle og symbol-ske kapital, han havde akkumuleret i Holland, som afsæt for en fornyet karriere i Storbritannien; at realisere en hollandsk-inspireret praksis som basis for en erklæret kamp mod thatcherismen. Men konfronteret med et britisk *new music*-establishment, der hverken værdsatte politisk radikalitet eller cross-over kultur, rettede Martland i stedet det meste af sit skyts mod det musikmiljø, han nu forsøgte at (re-)positionere sig i forhold til, og hvoraf dele faktisk havde været aktive i promoveringen af Martlands tidlige værk i hans fravær. I gentagne diskursive angreb på det London-baserede *new music*-establishment tog han skarp afstand fra dets karakter og dominans og udtrykte ønske om at skabe sig en britisk karriere uden for dette institutionelle netværk for således at realisere sit kunstneriske mål om “metaphorically at least, [to] return the music to the street.”³¹ Angrebene var således udtryk for en legitimeringsstrategi, der havde til formål at placere Martland i direkte opposition til hans tidligere ‘allierede’ som erklæret outsider. Han så sig selv som del af en radikal britisk dissident-tradition og henviste til Michael Tippett som beslægtet repræsentant. Denne forestilling om at redefinere en hollandsk-inspireret kunstnerisk praksis inden for rammerne af en britisk dissident-tradition var, strategisk set, en oplagt idé, der tilmed forbandt hans nuværende ‘outsider’-ideologi med hans oprørske ungdom i Liverpool. Skønt dette koncept hverken i økonomisk eller praktisk henseende førte ham i retning af et reelt alternativt forum, som kunne danne basis for en sådan dissident-praksis, var Martland opsat på at følge sine mål. Med finansiell støtte fra hollandske fonde og en højst usædvanlig værkbestilling fra BBC Television (udvirket af Martlands forlægger), afprøvede han i de første par år efter sin tilbagekomst bæredygtigheden i at fungere såvel kunstnerisk som økonomisk uafhængig af det londonske *new music*-establishment. I forbindelse med produktionen af dokumentarfilmen *Albion* (1987-88), som var et frontalangreb på thatcherismen, samarbejdede han således med musikere fra den uafhængige britiske populærmusik-scene, bl.a. det militante musikkollektiv Test Department og den tidligere Communards-sangerinde Sarah Jane Morris. Og med *Glad Day* (1988), en sangcyklus bestående af tre politiske popsange skrevet til ASKO-ensemblet, fortsatte han sit samarbejde med hollandske udøvere.

31 Citeret i Stuart Jeffries, “Burning at the Stave,” *The Guardian*, 25 October 1990.

Men skønt Martland fortsat var opsat på at gå andre veje og erobre et bredere publikum til sin musik, udviklede hans kollaborationer med musikere fra den uafhængige britiske rockmusik-scene sig ikke til et mere permanent fundament for en alternativ praksis. Dette skyldtes sandsynligvis, at Martland forstod, at hvis han for alvor krydsede grænsen til populærmusikkulturen, ville han blive endeligt ekskluderet fra det spil, hvorfra hans eget musikkulturelle fundament sprang, og hans gennemgribende professionelle specialisering (hans specifikke kulturelle kapital) og allerede oparbejdede symbolske kapital ville miste sin værdi. I løbet af få år efter hans tilbagevenden udkrystalliserede Martlands legitimeringsstrategi sig således i kultiveringen af en forskelsstrategi baseret på modstand mod men samtidig forsøg på indlemmelse i den legitime *new music*-kultur. Han ønskede at bevare sin status som såkaldt 'seriøs komponist' samtidig med at han, som han udtrykte det, gjorde tingene anderledes. Men Martlands status som 'seriøs komponist' blev i de britiske musikkritikers øjne stærkt kompromitteret af hans afvigelser fra konventionel britisk komponistpraksis. Dette gjaldt blandt andet hans forbindelse med det uafhængige Manchester-baserede pladeselskab Factory Records fra 1989 frem til selskabets konkurs i 1992. For Martland indebar det at blive indspillet på og promoveret af et populærmusikalsk selskab som var synonymt med indie-grupper som Joy Division og Happy Mondays muligheden for at blive lanceret som uafhængig komponist og, i overensstemmelse med hans æstetiske mål, at nå et andet og yngre publikum. Men i en kompositionsmusik-kultur, hvor (kunst)værket fortsat betragtes som et autonomt artefakt perfekt indkapslet og indeholdt i dets 'neutrale' grafiske repræsentation, måtte udsendelsen af fonogrammer med en halvnøgen komponist på omslagene vække opmærksomhed og afføde negativ kritik. Ledsaget af en rapkæftet Martlands hyppige optræden i massemedierne iført hans sædvanlige uniform bestående af Doc Marten-støvler, forrevne Levi's, hvid T-shirt og flat-top frisure – et militant look, ladet med såvel arbejderklasse- som homoseksuelle signaler – konkluderede de fleste kritikere, at denne dyrkelse af et for en komponist usædvanligt image var kommercielt motiveret, kort sagt del af en aggressiv *pop style* promovering, hvor manden gik forud for musikken. I et felt af kulturel produktion, som netop er baseret på – i hvert fald illusionen om – kunstnerisk autonomi og uafhængighed af kommercielle interesser, var Martland med sin åbenlyse 'urene' praksis således i færd med at diskvalificere sig selv som seriøs kandidat, jævnfør Poul Ruders' bastante kritik fra 1992. Den britiske musikkritiker Gavin Thomas fælder samme år en lignende dom: "I just wish Martland would stop trying to save the world and get on with making the most of his modest but attractive talent. We could do with more music like this, but we could do without the advertising."³²

Heller ikke Martlands rock-inspirerede post-minimalistiske musik- og spillestil, en vigtig del af arven fra hans hollandske ophold, appellerede til de førende britiske *new music*-ensembler, som det tydeligt fremgik af fiaskoen med *American Invention* skrevet på bestilling til The London Sinfonietta i 1985. Men det, der mere end noget andet

32 Gavin Thomas, "American Inventions," *The Musical Times* 1797 (1992): 592.

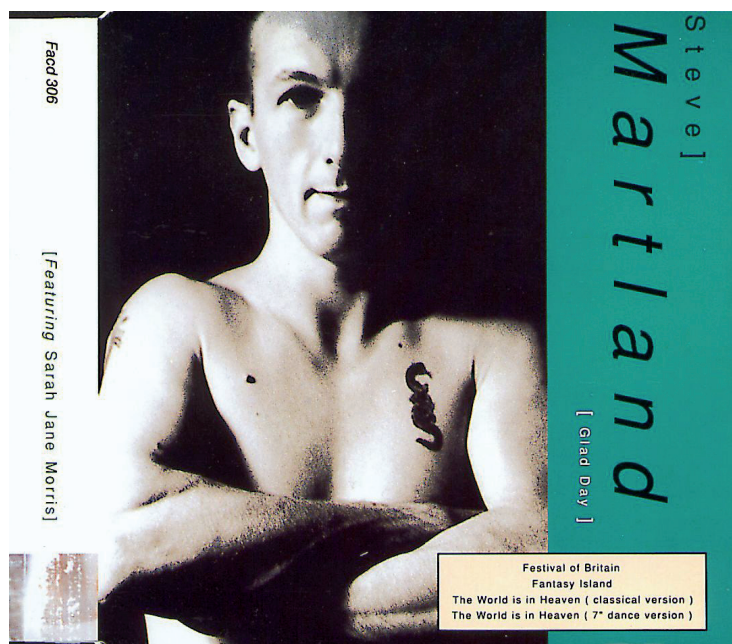


Fig. 1. *Glad Day*-sangcyklen som cd-single (Factory Records, 1990). For at understrege, at der er tale om en populærmusikalsk udgivelse i et populærmusikalsk cd-format indeholdt singlen endog en radikalt remixet 7" **dance**-version af sangen "The World Is In Heaven." Copyright: Andrew Catlin.

førte til en midlertidig nedkøling af, hvad der for Martland før hans opbrud havde udgjort en meget lovende alliance med inderkredsen i det britiske *new music*-establishment, var hans uophørlige diskursive angreb på centrale establishment-institutioner og repræsentanter, bl.a. John Drummond, ansvarlig for BBCs klassiske kanal, Radio 3, fra 1987-91. Den gensidige afstandtagen resulterede for Martlands vedkommende i en afskæring fra ellers oplagte britiske kilder til økonomisk og symbolsk støtte, og følgelig et fravær af prestige-givende værkbestillinger. Denne tiltagende eksklusion fra 'det gode selskab' og dets ressourcer, en form for legitim symbolsk vold, som ifølge Bourdieu konstant udøves i kunstverdenen, udgjorde en reel trussel mod Martlands fortsatte komponistkarriere. Ved ikke at spille spillet på spillets præmisser og uden en magt-position til at ændre spillereglerne, var Martland i færd med at sætte sin position som legitim udfordrer over styr og derved blive sat helt ud af spillet.

Fra selvudråbt outsider til modstræbende insider

I 1992, efter en karrieremæssigt turbulent periode, begyndte en modvillig men gensidigt fordelagtig tilnærmelse mellem Martland og indflydelsesrige fraktioner inden for det britiske *new music*-establishment, specielt BBCs Radio 3 nu under den pragmatiske musikchef Nicholas Kenyon, og the South Bank Centre, hvor postmodernisten David Sefton som ansvarlig for kunstnerisk udvikling åbnede for en meget bred vifte

af musik. Denne slækkelse på kravet om kunstnerisk autonomi i centrale dele af establishment-miljøet må, i hvert fald delvis, læses som et modstræbende men nødvendigt modtræk til den økonomiske udsultning, som den konservative regering påførte den britiske *new music*-kultur fra begyndelsen af 80'erne og frem til midten af 90'erne. Langt fra alle i *the establishment* bifaldt denne 'inkluderende' politik med dens stadig mere åbenlyse blanding af kunst og kommercialisme som økonomisk overlevelsestrategi under den konservative regerings privatiseringsivrige kulturpolitik. For Martland resulterede disse overordnede forandringer i *new music*-klimaet i en række nye værkbestillinger, opførelser, radiotransmissioner et cetera. Det gav ham desuden mulighed for at realisere en praksis baseret på hans hollandske erfaringer med stabiliseringen af ensemblet Steve Martland Band, som op gennem 1990'erne udgjorde omdrejningspunktet i hans produktion og koncertpraksis, til trods for at ensemblets aktiviteter, i hvert fald delvist, afhang af økonomisk støtte fra det establishment, som det var tænkt som alternativ til.

Forholdet mellem Martland og *the establishment* skulle dog forblive spændt. Fanget mellem ønsket om at lykkes som 'seriøs komponist' og en indgroet aversion mod at overgive sig til en establishment-kultur, i opposition til hvilken han havde opbygget sit velplejede outsider-image, og hvis middelklassekarakter han ikke kunne forlige med sin dybtliggende arbejderklasse-selvforståelse, vedblev Martland at markere distance om end primært diskursivt. Denne uoverensstemmelse mellem diskurs og praksis rejser spørgsmålet om den faktiske beskaffenhed af Martlands position i britisk kompositionsmusik helt frem til hans tidlige død i 2013. I lyset af hans interaktion med dele af det britiske *new music*-establishment må Martland dog betragtes mere som en modstræbende eller vrangvillig insider end som outsider i establishment-miljøet, skønt han stædigt fastholdt en modsætningsfyldt strategi. *Making a stand by biting the hand that feeds you* kunne passende stå som overskrift over størstedelen af hans usædvanlige karriereforløb, hvor det aldrig lykkedes ham som komponist at indtage en central eller blot stabil position i det londonske establishment. Dertil forblev anerkendelsen af hans værkproduktion for sporadisk, ligesom selve værkproduktionens karakter og begrænsede omfang ikke indbød til oplagt værdsættelse inden for den fremherskende *establishment*-æstetik.

Netop den helt centrale værkproduktion, som udgør selve forudsætningen for skabelsen og vedligeholdelsen af en komponist, forblev i Martlands tilfælde en problematisk aktivitet til frustration for blandt andet hans forlag Schott, hvis forretningsmæssige interesse i og forsøg på at bidrage til hans skabelse og succes som komponist blev saboteret af denne mangel på at 'levere varen.' Som forlagsrepræsentanten Sally Groves udtrykte det i 1996:

What I do find difficulty with, and I'm sure that it will sort itself out, but he spends a huge amount of time both gossiping and talking about and thinking about things that he doesn't need to talk and think about. And I'm not talking about politics. But just the way things are organized. I mean, he is always going on about, oh, how things are organized at the South Bank [Centre] or how they

are organized here and there. He now has a manager for the band but in fact he is always interfering and making it impossible for her to do things. [...] He is a complete, total control freak. And this is obviously avoidance tactics. It's like, Ollie Knussen doesn't compose. I told him. I said: "You're like Oliver Knussen." That didn't help. [Sally Groves ler høilydt.] That didn't please him. But it's the truth. He will use any avoidance tactics to not write music. This has happened gradually, and I don't quite understand.³³

Eller sagt med andre ord: en komponist skal koncentrere sig om at skrive musik, og det gerne på bestilling. Således betragtede Groves også Martlands problematiserende forhold til værkbestillinger som en unødvendig komplikation:

Steve usually, much to my complete despair, doesn't want to have commissions. First of all he is very suspicious of them coming either from the Arts Council, which he suspects, or from business, because he suspects the source of the money [Sally Groves ler]. He wants to get his money from selling lots of records and from the kind of pop way of earning money.³⁴

Ved ikke at spille spillet på de betingelser, som feltet tilbød og fordrede, lykkedes det aldrig Martland at optimere sine muligheder for en mere holdbar karriere som komponist. I modsætning til tilfældet Harrison Birtwistle, hvor kunstverdenens kollektive diskursive handlen har svøbt værkproduktionen i en solid symbolsk værdsættelse – i kunstverdenens egen optik naturligvis forstået som en værkproduktionen iboende kvalitet, der vidner om komponistens sande kunstneriske værd – vil Steve Martland derfor højest sandsynlig forblive en parentes i den løbende diskursivering af nyere britisk musikhistorie. Det vil under alle omstændigheder kræve en ekstraordinær indsats af et magtfuldt netværk af felt-aktører at udvirke en posthum skabelse af Martland som en vægtig 'overset' komponist.

Becker vs. Bourdieu – afsluttende bemærkninger

Til trods for de oplagte ligheder i den grundlæggende kultursociologiske forståelse af komponisten og dennes værkproduktion som et resultat af kollektiv social aktivitet, er der også markante forskelle mellem Howard Beckers og Pierre Bourdieus tilgange til analysen af kulturproduktion, som bl.a. skyldes deres forskellige positioner i en sociologisk faglighed.

Becker har med sin mikrosociologiske forankring i den anden Chicago-skole fokus på en empiri-nær og teorisparsom analytisk beskrivelse af kunst som en arbejds- og produktionskultur med kollektiv interaktion mellem (grupper og netværk af) enkeltaktører med forskellige relaterede arbejdsfunktioner. Hans kunstverden-begreb er nok en rammesættende teoretisk metafor, men det er 'virkelighedsskildring' uden videre teoretisk abstraktion, der bærer hans analyser. Som han selv udtrykker det:

33 Eget interview, 4. juni 1996.

34 Ibid.

[T]he metaphor of world [...] contains people, all sorts of people, who are in the middle of doing something which requires them to pay attention to each other, to take account consciously of the existence of others and to shape what they do in the light of what others do. [...] Whoever contributes in any way to that activity and its results is part of that world. The line drawn to separate the world from whatever is not part of it is an analytic convenience, not something that exists in nature, not something which can be found by scientific investigation.³⁵

Her er altså tale om en verden af mennesker, der deltager i 'reelle' sociale praksisser og processer. Det er som en modsætning til denne 'virkelige' verden at Becker ser netop Bourdieus felt-begreb, som han beskriver således:

The idea of field seems to me much more a metaphor than a simple descriptive term. Bourdieu described the social arrangements in which art is made [...] as if it were a field of forces in physics rather than a lot of people doing something together. The principal entities in a field are forces, spaces, relations, and actors (characterized by their relative power) who develop strategies using the variable amounts of power they have available. The people who act in a field are not flesh and blood people, with all the complexity that implies, but rather caricatures, in the style of the *Homo economicus* of the economists, endowed with the minimal capacities they have to have to behave as the theory suggests they will. Their relations seem to be exclusively relations of domination, based in competition and conflict.³⁶

I denne noget tendentiøse karakteristik peger Becker ikke desto mindre på tre centrale forskelle mellem hans egen og Bourdieus tilgang. For det første er Bourdieus optik eksplicit funderet i et omfattende teoretisk begrebsapparat, hvis udtalte abstraktions-karakter er Becker grundlæggende fremmed. For det andet er Becker i sin sociologiske grundoptik, i modsætning til Bourdieu, mere konsensus- end konfliktorienteret. Og endelig er Bourdieus indgang til empirien ikke mikro- men bevidst meso-sociologisk, hvilket tydeligt fremgår af denne formulering:

Formålet med et begreb som felt er bl.a. at gøre opmærksom på, at det, samfundsvidenskaberne fundamentalt skal beskæftige sig med, *ikke* er individet [...]. Det primære i den sociologiske forskning er felter. Det betyder ikke, at den enkelte som sådan er en illusion og at der ikke eksisterer individer. De eksisterer som aktører eller *aktanter* [...] der er socialt konstituerede og aktive inden for rammerne af et givet felt, fordi de besidder de egenskaber, der gør det muligt at fungere i det og påvirke det.³⁷

35 Howard S. Becker og Alain Pessin, "A Dialogue on the Ideas of "World" and "Field," *Sociological Forum* 2 (2006): 277-78.

36 Ibid., 277.

37 Bourdieu & Wacquant, *Refleksiv sociologi*, 93.

Bourdieu lægger ydermere afstand til Beckers helt centrale interaktionsbegreb og betoner samtidig en objektivitet, som er fremmed for Beckers socialkonstruktivistiske position, når han hævder:

[D]et virkelige er relationelt. Den sociale verden består af relationer, ikke af interaktioner mellem aktører eller intersubjektive bånd mellem individer, men af objektive relationer, der eksisterer "uafhængigt af den enkeltes bevidsthed og vilje," som Marx så udmærket har udtrykt det.³⁸

Men Bourdieus egen teori er med sit habitus-begreb om den enkelte aktørs socialiserede subjektivitet³⁹ ikke uden blik for vigtigheden af det mikrosociologiske niveau, og når Bourdieu selv beskriver sin sociologifaglige position fremstår den netop som et krydsfelt mellem historisk separate traditioner:

Helt generelt har folk svært ved at placere mig på det sociologiske felt, fordi jeg på den ene side har berøringsflader med de "store teoretikere" (først og fremmest strukturalisterne), i og med at jeg lægger vægt på de store strukturelle konfigurationer, der ikke kan reduceres til de interaktionsmønstre og praksisformer, de manifesterer sig i. På den anden side nærer jeg stor sympati for og føler mig beslægtet med forskere, der går helt tæt på tingene (jeg tænker på interaktionisterne, på [Erwin] Goffman [...]).⁴⁰

De påpegede forskelle mellem Becker og Bourdieu har stor betydning for det genstandsfelt og de problemstillinger, som de to tilgange hver især konstituerer, når de tages i anvendelse. Det er således to ret forskellige 'virkeligheder,' der tegner sig: konsensus og samarbejde vs. konflikt og konkurrence, mikroverden vs. feltstruktur, realisme vs. abstraktion. Med sin mere overbliksorienterede optik egner Bourdieus greb sig bedre til diakrone tematiseringer af strukturelle ændringer over tid, mens Beckers tætbefolkede kunstverden byder sig til synkrone scenarie-beskrivelser i forbindelse med meget specifikke cases. Men valget i forhold til teoretisk rammesætning af studier af fx kompositionsmusikultur behøver naturligvis ikke at være ensbetydende med et valg mellem Becker og Bourdieu. En kombination af Becker og Bourdieu, med blik for forskellighederne, vil kun udvide paletten af mulige problemstillinger og styrke en kultursociologisk optik, som stadig er forholdsvis ny i forhold til studiet af kompositionsmusik.

Den måske sværeste udfordring ved at gå kultursociologisk til værks er ikke at oparbejde en teoretisk optik, men at aflære eller tilsidesætte den centrale kompetence og det faglige mål, som man i kraft af traditionel musikvidenskabelig beskæftigelse med kompositionsmusik har tillært sig, nemlig at fælde æstetiske værdidomme. Det er netop i kraft af denne udøvelse, at man som akademiker selv spiller en musikkulturel rolle i skabelsen af komponist og værk, og derved faktisk også selv bliver en del af det genstandsfelt, som kultursociologen analyserer. Den sociologiske optik og tilgang til

38 Ibid., 84.

39 Ibid., 111.

40 Ibid., 98.

kunst som produktionskultur, hvad enten man abonnerer på Becker eller Bourdieu, fordrer, at man som analytiker placerer sig uden for dette kulturelle fænomen. I stedet for som vanligt selv at fælde æstetiske domme, bliver opgaven at observere og analysere betydningen af sådanne domfældelser som en central aktivitet i en kunstverden, der til stadighed skaber og vedligeholder et panteon af komponister og værker i kunstens hellige navn.