

KONSERTER I BERGEN FRA CA. 1770 TIL 1820

Randi M. Selvik

Innledning

Et karakteristisk trekk ved nåtidens konsertrepertoar er en dominans av historiske verker av avdøde komponister. Mange av verkene har for lengst fått en særegen status. Vi snakker gjerne om en utøvende kanon av autoriserte mesterverk, klassikere som har motstått tidens tann.

Konsertrepertoaret i Bergen for ca. to hundre år siden var dominert av datidens levende komponister. Mange av dem er i dag helt ukjente. Samtidsmusikken ble dyrket. På ett eller annet tidspunkt er imidlertid tanken om musikkens klassikere oppstått, og repertoaret er blitt forskjøvet fra samtidsmusikk til historiske verker. Når og hvorledes skjedde denne dreiningen?

Ved å følge et utvalg konsertannonser i Bergen fra ca. 1770 til 1820 skal jeg forsøke å vise hva som karakteriserer konsertene i dette tidsrommet, dessuten hvorledes de endrer karakter og om det er mulig å finne tendenser til kanonisering av enkelte komponister og verker. Når jeg velger å starte omkring 1770, har det sammenheng med at to viktige kilder til kunnskap om Bergens konsertliv oppsto like før: Bergens Adresseavis ble utgitt første gang i 1765.¹ Samme år ble *Det harmoniske Selskab* stiftet. Men først en ekskurs til kanonbegrepet i musikkvitenskapen.

Musikalsk kanon

Det er først i de senere år musikkforskere har begynt å interessere seg for kanonbegrepet og kanonproblematikk. En av de første var Joseph Kerman, med det berømte essayet "A few Canonic Variations" i tidsskriftet *Critical Inquiry* i 1983. Som musikkforsker spilte han her på dobbeltbetydningen av kanonbegrepet – dvs. kanon både som rettesnor, autoritet, og som det strengeste, mest konsekvente kontrapunktiske prinsipp. Han brukte det i kombinasjon med en musikalsk sjanger (variasjonsformen) som redskap for å utdype sine tanker om eldre verk og deres normative verdi og autoritet.

¹ *Efterretninger fra Adresse-Contoiret i Bergen i Norge, 1765--.*

Senere har andre musikkforskere tatt opp tråden og drøftet kanonproblematikken videre. En av dem som har befattet seg aller mest med empiriske studier og forskning omkring utvikling av musikalsk kanon er William Weber, som bl.a. skrev kapitlet "The History of Musical Canon" i antologien *Rethinking Music* (1999) – en bok som omhandler de mest sentrale forskningsfelt og problemstillinger i anglo-amerikansk musikkvitenskap ved slutten av det tyvende århundre.²

En viktig årsak til at det først nylig er blitt aktuelt å befatte seg med musikalsk kanon i musikkvitenskapen, er antagelig at det først i senere tid er blitt mulig å distansere seg fra den estetiske grunnholdning om det enkelte, individuelle, objektive og tidløse kunstverk som bærer av et særegent åndelig innhold.³ Dette er merkelig hvis en f.eks. sammenligner med litteraturvitenskapen, hvor spørsmål om kanon har vært sentrale i mange år.⁴ I musikkvitenskapen ser romantikkens ideologi ut til å ha vært rådende adskillig lenger. Kanon har vært tatt for gitt. Musikkforskerne har så å si vært en del av kanons ideologi. Først etter at man har begynt å stille spørsmålstegn ved tidligere selvsagte og innlysende sannheter, har det vært mulig å se disse i et kritisk lys.

Hvorfor er det nyttig og nødvendig å snakke om kanon i forbindelse med musikk? Etter Webers oppfatning fordi det antyder en komplett konstruksjon av aktiviteter, verdier og autoritet omkring musikken. Begrepet "klassikere" brukes gjerne om individuelle verker. Kanon er et rammeverk som understøtter verkenes identifikasjon ideologisk og kritisk. Sentrale spørsmål er: Når, hvor og hvordan oppsto idéen om musikkens klassikere? Hvilke eldre verker forble i repertoaret? Hvordan fikk de autoritet, og hvilke sosiale og kulturelle roller spilte de i samfunnet?

Musikkhistorikere har antatt at en musikalsk kanon av mesterverk først oppsto i Tyskland/Østerrike under innflytelse av romantisk filosofi og sentrert rundt trekløveret Haydn, Mozart og

² Weber1999, ss. 336–355. Den videre drøfting av musikalsk kanon er i hovedsak basert på Webers fremstilling.

³ I *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* fra 1980 ble "kanon" definert som en kontrapunktisk teknikk. Så sent som omkring 1990-tallet var det motvilje mot å bruke begrepet "kanon" om musikk. Fra begynnelsen av 90-tallet ble det brukt til å beskrive paradigmer i musikkvitenskapen, jf. Everist 1999, ss. 386–387.

⁴ Se Everist ss. 378–402. Han henviser til en rekke sentrale litteraturteoretikere.

Beethoven. Weber har imidlertid vist gjennom egne studier at en utøvende kanon er adskillig eldre, og at flere uavhengige kanoner oppsto uavhengig av hverandre. Først ute var England tidlig på 1700-tallet, hvor en utøvende kanon etablerte seg i løpet av århundret. Fra ca. 1740 av eksisterte det en utøvende kanon også i Frankrike. I England vokste den utøvende kanon frem på bakgrunn av tradisjoner knyttet til musikkens håndverk, fremfor alt den polyfone kirkemusikken. Dermed var den forankret i en pedagogisk kanon.

I den videre utviklingen var det nødvendig med en term som kunne definere og gi autoritet til de eldre verkene. I England ble begrepet "ancient" viktig. Begrepet "ancient" var imidlertid relativt og endret innhold ettersom tiden gikk. I 1690-årene henviste det til musikk fra 1500- og tidlig 1600-tall. Ca. 1790 var det ensbetydende med musikk som var mer enn to tiår gammel. I Frankrike henviste *la musique ancienne* i 1740 til musikk av Lully (1632–1687) og hans etterkommere ved hoffet.

Omkring 1830 var begrepet "klassisk" imidlertid blitt standard-term for en integrert, felles europeisk utøvende kanon, og denne befestet sin posisjon i musikklivet mot slutten av århundret. I praksis betydde dette at samtidsmusikken gradvis ble svekket på bekostning av et historisk repertoar. Tendensen til sterkere ensretting fortsatte inn i det tyvende århundre og kulminerte etter Webers oppfatning i årene 1945–1980, med en ekstrem, nesten intolerant dominans av klassiske, "autoriserte" verker i forhold til samtidsmusikken. Etter 1980 er bildet blitt mer nyansert, men i de store symfoniorkestre og operahus verden over dominerer fortsatt et relativt smalt repertoar av historiske klassikere.

Vi skal se litt nærmere på noen av de faktorene som ser ut til å ha spilt en viktig rolle da den utøvende kanon ble etablert på 1700-tallet. Det er symptomatisk at utviklingen startet i England – det land i Europa hvor markedsliberalismen ble tidligst utviklet, og det land som tidligst etablerte en borgerlig offentlighet som politisk og kulturell maktfaktor.⁵ Derfor startet også det moderne, kommersielle musikklivet først der, faktisk så tidlig som på 1600-tallet – et musikkliv kjennetegnet av offentlige konserter, hvor publikum kunne kjøpe seg adgang.

⁵ Habermas 1971.

Selv om den håndverksmessige tradisjonen – den pedagogiske kanon – var viktig ved etableringen av den utøvende kanon, var den ikke tilstrekkelig. Håndverkstradisjonen var først og fremst knyttet til de profesjonelle miljøene, til komponistene og utøverne. Det var med de offentlige konsertene og offentlig kritikk det viktigste skrittet ble tatt. Den offentlige mottagelse av utvalgte verk ble avgjørende for etableringen av det rammeverk som understøttet de individuelle verks identifikasjon i ideologiske og kritiske termer. Med et voksende og innflytelsesrikt borgerskaps "opplæring" lå veien åpen for nødvendigheten av å gjenta verk. Det gjenkjennbare – det man hadde hørt før – ble vesentlig for smaksdannelsen. Komponister og verk ble fremført på nytt og på nytt. Dermed ble enkelte værende i repertoaret, mens andre forsvant, og det skjedde en gradvis historisering av repertoaret. Denne utviklingen falt sammen med at utøvere og komponister langt sjeldnere enn før var i tjeneste hos en fyrste eller en by. De skrev i større grad for et anonymt marked og konserterte for et anonymt publikum. Dermed ble de mer og mer avhengig av dette marked og dette publikum for sin eksistens. I det liberalistiske markedsøkonomiske system ble komposisjoner og konsserter en type varer på linje med andre varer, riktignok med et åndelig, kunstnerisk innhold.⁶

Hvilke faktorer ble avgjørende for hvilke verk som forble i repertoaret, og som gradvis ble kanonisert? Det normale i 1700-tallets England da kanon for alvor ble etablert, var nettopp gjentagelse av verk i en kontinuerlig tradisjon, ikke at eldre eller gamle verk ble "gjenopplivet". Kerman skilte for øvrig mellom kanon og repertoar. Han hevdet at repertoar bestemmes av utøvere, mens kanon bestemmes av kritikere. Dette synspunktet er blitt imøtegått av flere, som har hevdet at et slikt skille er kunstig, og at utøvere i høy grad har vært delaktige i å etablere autoritative normer.⁷

For øvrig er det ikke snakk om én kanon, men om flere forskjellige kanoner eller kanondiskurser. Ulike kanoner ble etablert i ulike land og på ulike steder, avhengig av type samfunn, ressurser, politisk og kulturell situasjon, etc. Er det mulig å finne årsaker til at enkelte eldre verk forble i repertoaret, mens andre falt ut? Hvorledes ble f.eks. de konvensjoner utviklet som konsertprogrammene ble satt

⁶ Ibid.

⁷ Everist 1999, Weber 1999.

sammen etter? Eksisterte det ulike konvensjoner for ulike typer konserter, f.eks. institusjonskonserter, ad-hockonserter og veldedighetskonserter? Hvorledes ble konsertprogrammene strukturert? Hvem fikk autoritet til å bestemme? Det kan se ut som om ulike sjangre fikk ulik verdi, og at sjangrenes plassering i programmene langt fra var tilfeldig. Den grunnleggende analytiske enheten er derfor sjangren.

La oss vende tilbake til Bergen ca. 1770 og undersøke hva som kjennetegner konsertprogrammene fra da av og frem mot ca. 1820; dessuten om det er mulig å finne spor av en utøvende kanon i denne perioden. Men først en kort skisse av musikklivets viktigste institusjoner i Bergen på slutten av 1700-tallet.

Bergen: musikklivets institusjoner omkring 1770

Det besto av fem hovedelementer: organister, kantor, stadsmusikant, *Det harmoniske Selskab* og konserterende enkeltmusikere. Organistene hadde ansvar for orgelspill ved gudstjenester og kirkelige handlinger. Kantoren, som var latinskolenes sanglærer, hadde overordnet ansvar for kirkemusikk som involverte kor og musikere ved høytidene, og av og til ved brudevielser. Stadsmusikanten hadde ansvar for all representasjonsmusikk i bysammenheng. Han bidro dessuten med koraler fra kirkeårnene om søndagene, bisto kantoren ved kirkemusikken etter behov, og han utførte dessuten dansemusikk og annen instrumentalmusikk i selskaperlig samvær for byens borgere. *Det harmoniske Selskab* arrangerte orkesterkonserter. De tre første – organister, kantor og stadsmusikant – var yrkesmusikere. De hadde kongelig privilegium som ga enerett til utøvelse innen hvert av sine områder. Stadsmusikantens privilegium omfattet ikke bare byen, men hele stiftet.⁸ *Det harmoniske Selskab* derimot, var en sammenslutning av musiserende *liebhabere* eller amatører. Enkeltmusikere ga ad hoc-

⁸ I hvilken grad stadsmusikanten var i stand til å betjene hele stiftet, var en annen sak. Han hadde imidlertid mulighet til å forpakte bort områder han ikke kunne ivareta selv. Om dette virkelig ble gjort, vet vi ikke. Forpaktningssavtaler ble inngått direkte mellom den enkelte stadsmusikant og vedkommende musiker og angikk ikke myndighetene. Derfor ble slike avtaler ikke offentlig registrert. Det finnes eksempler fra slutten av 1700-årene på at stadsmusikanten hadde problemer med å ivareta sine rettigheter i byens nære omland, selv om han forsøkte på det. Han opplevde imidlertid også innen byens grenser at "fuskere" gikk ham i nærheten, jf. Claus Fastings politiaktorat, se Kvalsvik 1996, ss. 86–87 og 178–179.

konsserter. De fleste av disse var tilreisende. Noen kom fra Christiania. Mange kom fra utlandet. Deres konsserter var som regel ledd i større internasjonale turnéer.

Systemet med privilegerte musikere var karakteristisk for det merkantilistiske økonomiske system som dominerte i Europa på 1600- og 1700-tallet, og som var enerådende i Danmark-Norge under eneveldet. I siste halvdel av 1700-tallet kom det gradvis i alvorlig konflikt med den frie, liberalistiske musikkutøvelse som fant sted i regi av enkeltmusikere og *Det harmoniske Selskab*. Dette kom tydelig til syne i Bergen mot slutten av århundret.⁹

I den videre fremstilling skal vi først og fremst konsentrere oss om stadsmusikanten, *Det harmoniske Selskab* og enkeltmusikere. Det var først og fremst disse som hadde betydning for fremveksten av konsertlivet. Organistens og kantorens rolle var først og fremst knyttet til de kirkelige handlinger, hvor musikken var underordnet en liturgisk funksjon. Rene kirkekonsserter gitt av organist og/eller kantor eksisterte foreløpig ikke.

I utgangspunktet var ikke stadsmusikanttjenesten innrettet mot det å gi konsserter i moderne forstand, selv om han forsøkte seg på dette. Konsserter var en ny type musikalsk aktivitet som ikke hørte inn under privilegiet. Stadsmusikanten var fremfor alt bruksmusiker med allsidighet som viktigste kvalifikasjon. Han måtte kunne beherske flere ulike typer instrumenter, helst både blåse-, stryke-, og tasteinstrumenter. Hans musikk var funksjonell i den forstand at den tjente utenommusikalske formål. Til representasjon skulle stadsmusikantens musikk kaste glans, dessuten fremheve makt og myndighet. I kirkelig sammenheng spilte det liturgiske aspektet hovedrollen, og til dans og underholdning var musikken også underordnet andre formål.

Det harmoniske Selskab besto av en gruppe musiserende amatører – *liebhabere* – rekruttert fra byens kulturelite. Selskapet hadde imidlertid også ikke-musiserende, musikalsk interesserte medlemmer. Disse var nødvendige både som publikum, og for å bidra til å dekke utgiftene. Selskapets målsetting var å gi konsserter, først og fremst med tidens nye orkestermusikk. Dette var konsserter hvor musikken var det primære, hvor den ble dyrket som autonomt estetisk objekt, for sin

⁹ Stadsmusikantens monopolsituasjon ble for øvrig gradvis svekket generelt, og i 1800 ble eneretten til musikkutøvelse i landdistriktene opphevet.

egen skyld, og uten andre, utenom musikalske formål. Musikken skulle lyttes til og nytes, og den skulle behage. Opplysnings- og dannelsesaspektet var imidlertid viktig, og ikke minst den sosiale siden.¹⁰ Konsertene var ikke offentlige, men ble gitt kun for medlemmene, deres familier og venner. Driften var ikke kommersiell i den forstand at den skulle gi økonomisk overskudd. Det var ingen målsetting for selskapet å tjene penger. *Liebhabere* levde ikke av sin musisering, men for den. "Borgere spilte ikke for betaling".¹¹ Tvert imot, de betalte selv for å dekke de nødvendige utgiftene. Det innebar bl.a. leie av lokaler og innkjøp av musikaler, dessuten engasjement av konsertmester og noen få yrkesmusikere på spesielle instrumenter. I praksis var det som regel stadsmusikanten og hans folk som ble innleid.

Denne typen "formålsløs" musisering var noe nytt i det bergenske musikkliv i siste del av 1700-tallet. Man kan se det som starten på det moderne musikklivs konserter, selv om både de ytre rammer og innholdet var annerledes. Imidlertid var de ad hoc-konserter som ble gitt av enkeltmusikere enda mer moderne. Dette var offentlige konserter, med adgang for alle som kunne betale. I motsetning til *liebhaberne* i *Det harmoniske Selskab* var disse musikerne profesjonelle og hadde musikk som yrke. De fleste var tilreisende, men noen var lokale, som selskapets konsertmester og stadsmusikanten. De hadde økonomisk interesse av å få et så stort publikum som mulig, de henvendte seg derfor til offentligheten og brukte pressen til å annonsere.¹² Før 1800 var omfanget av denne typen konserter svært begrenset, men ikke uventet er det i forbindelse med disse vi først får informasjon om hvilke sjangre konsertene inneholdt, og hvilke komponister som ble spilt. Mer om dette nedenfor.

Vi skal se nærmere på konsertvirksomheten i lys av stadsmusikanten, *Det harmoniske Selskab* og enkeltmusikere, undersøke karakteristiske trekk, endringer, og om det er mulig å finne ansatser til

¹⁰ Begrepet "harmonisk" i selskapets navn var valgt med omhu. Det hadde dobbel betydning og henspilte både på den musikalske harmoni og på den sosiale, jf. de første lover av 1769, § 14, se Berg og Mosby 1945, s. 315.

¹¹ Selvik 2000, s. 148.

¹² Vi vet ikke om denne typen konserter oppsto tidligere enn *Det harmoniske Selskabs* konserter. Det vil antagelig være mulig å finne ut ved undersøkelser i Stiftamtmannens arkiv ved Statsarkivet i Bergen. Alle som ga offentlige konserter måtte ha tillatelse av myndighetene. Dette vil imidlertid være et svært tidkrevende arbeid.

kanonisering av repertoar. For øvrig er det viktig å være oppmerksom på at Bergen på 1700-tallet var sterkt internasjonalt orientert. En stor del av byens befolkning, og mange av de ledende i kulturlivet var født i utlandet eller av utenlandsk avstamning. Så godt som alle musikere var utlendinger. *Det harmoniske Selskab* ble stiftet og drevet etter utenlandske forbilder. De tilreisende musikere brakte også impulser fra utlandet med seg.

Konsserter ca. 1770–1820

Den viktigste kilden til kunnskap om de tidlige konsertene er Bergens Adresseavis. Alle ad hoc-konsserter av enkeltmusikere ble sannsynligvis annonsert der. Så lenge *Det harmoniske Selskabs* konsserter utelukkende var interne, ble de ikke annonsert, og protokollen har heller ikke omtale av konsertene. Dermed har vi begrenset kunnskap om hva som ble fremført – og når – i selskapets første tid. Dette endret seg omkring 1810.

De enkeltmusikere som konsserterte var for det meste tilreisende, eventuelt konsertmesteren i *Det harmoniske Selskab* eller stadsmusikanten. Disse kunne også være én og samme person. Det finnes et tidlig eksempel på at stadsmusikanten annonserte konsserter to ganger ukentlig i sin bolig.¹³ Formodentlig ble dette gjort etter modell av de få konsserter som ble gitt av tilreisende musikere og konsertaktiviteten i selskapets regi. Sannsynligvis betraktet stadsmusikanten dette som en ny mulighet til å øke sine inntekter, men forsøket kan ikke ha vært vellykket. Konsertene ble antagelig ikke gjentatt etter det første forsøket, til tross for at en hel serie var bebudet.¹⁴ Kanskje stadsmusikantens repertoar ikke egnet seg for moderne konssertering. Kanskje var han ikke i den sosiale posisjon at konsertene var interessante for den kulturelle og sosiale elite som utgjorde det betalende publikum, og kanskje var han heller ikke dyktig nok.¹⁵ Det gikk mange år før stadsmusikanten i Bergen igjen forsøkte seg på konsserter i egen regi. Det skjedde først i 1808, og da med assistanse av det harmoniske selskap.

¹³ Bergens Adresseavis 29. februar 1768.

¹⁴ Sannsynligvis ble han assistert av sine svenner og læregutter, men de er ikke nevnt i annonsen.

¹⁵ Det var om denne stadsmusikanten Claus Fasting uttalte seg så negativt. Se *Provinzialblade. 4. Bind* fra 1781, jf. Fasting 1979, s. 363.

I konsertannonsene fantes til å begynne med ingen navn på komponister, heller ingen sjanger- eller verkangivelse. Vi vet derfor ikke hvem som ble fremført, eller hva. Derimot ble det ofte annonsert med hvilket instrument som ble spilt, og gjerne flere instrumenter ved hver konsert. Slik avspeiles allsidighet som en viktig egenskap for en musiker, ikke bare for stadsmusikanten, men som et generelt krav i tiden i samsvar med 1700-tallets generalistideal.

Selv om komponistenes navn ikke ble annonsert de første årene, forekom betegnelsen "mesterkomponister" brukt i reklameøyemed, hvilket kunne tyde på at enkelte komponister hadde en høyere anseelse enn andre. Konserter ble også angitt som "fuldstendige". Det kunne bety både vokale og instrumentale innslag, hvilket var svært vanlig, men også medvirkning av *Det harmoniske Selskabs* orkester, eventuelt begge deler. Når orkestret deltok, var også betegnelsen "fuldstemmig" vanlig. Orkestrets medvirkning fremkom gjerne indirekte.

Fra 1791 av ble det vanlig å annonsere hvilke sjangre som skulle fremføres, men ikke komponistenes navn. Fra da av var det imidlertid enkelt å avgjøre hvorvidt konsertene skjedde i samarbeid med *Det harmoniske Selskab*, fordi visse sjangre ikke lot seg gjennomføre uten medvirkning av flere musikere. Omkring århundreskiftet skjedde neste markerte endring. Fra 1799 av ble det annonsert konsekvent både med komponister og sjangre, men ikke med enkeltverk. Dette viser en økt grad av individualisering, men likevel en annen verkbevissthet enn det som ble vanlig senere, eller snarere mangel på bevissthet om det enkelte verk. Først i romantikken, med det grunnleggende estetiske prinsippet om originalitet, fikk det enkelte, autonome og unike kunstverk en egen opphøyet status. Foreløpig var enkeltverket uten interesse. Sjangren var fremdeles den sentrale estetiske kategori.

Det harmoniske Selskab – eller *De frivillige Harmonisters Academie* som selskapet het fra 1775 av – annonserte ikke sine egne konserter før etter århundreskiftet.¹⁶ Den kunnskap vi har om selskapets repertoar før det skjedde, er knyttet til medvirkning ved ad hoc-konserter arrangert av enkeltmusikere, f.eks. beneficekonserter til inntekt for

¹⁶ Selskapet fikk kongelig bevilling til navneendringen, som var motivert ut fra en målsetting om også å være en institusjon for musikkopplæring, jf. Selvik 2000, s. 148.

selskapets konsertmester. Disse ble annonsert offentlig, fordi det å tjene penger var en viktig målsetting, men det var ikke selskapet som annonserte. Noe kunnskap har vi også fra selskapets musikalieoversikt fra 1792, men den gir ingen opplysninger om hvilke komponister som ble spilt på konsert, eller når.¹⁷

Første gang det harmoniske akademi annonserte offentlig i egen regi var i 1807. Det skjedde i forbindelse med en serie av veldedighetskonserter gitt til inntekt for de fattige i forbindelse med krigen.¹⁸ Annonseringen ble gjort etter samme modell som ved ad hoc-konserter arrangert av enkeltmusikere. Komponister og sjangre ble angitt, men ingen enkeltverk. Det er symptomatisk at selskapets første offentlige konserter fant sted i forbindelse med veldedighet. Også andre steder ble veldedighetskonserten et viktig ledd i utviklingen av den offentlige konsert og det å legitimere konserter drevet etter moderne forretningsmessige prinsipper.¹⁹ Til et verdig formål var det legitimt også for *liebhabere* å tjene penger.

Fra 1809 av annonserte det harmoniske akademi sine egne, ordinære konserter. Til å begynne med ble verken sjangre eller komponister angitt, kun tid og sted. Konsertene var fremdeles lukkede arrangementer, forbeholdt medlemmene og deres sosiale krets, selv om de ble annonsert offentlig. Annonseringen fungerte som orientering om tid og sted til medlemmene. Nærmere opplysninger om innholdet ble antagelig ansett som unødvendig. Først i 1812 begynte akademiet å oppgi komponister og sjangre i annonsene, men ikke – eller bare unntaksvis – enkeltverk.

Kunnskap om konsertrepertoar i Bergen på slutten av 1700-tallet og først på 1800-tallet er altså først og fremst knyttet til offentlige konserter arrangert av profesjonelle musikere. Det gjaldt uavhengig av om konsertene ble gitt av tilreisende musikere eller det harmoniske akademis konsertmester. Konsertene ble gjort kjent gjennom avisannonser, hvor detaljer om innholdet ble gjengitt, fra ca. 1790 om sjangre, fra ca. 1800 om sjangre og komponister. Musikerne hadde økonomisk interesse av å tiltrekke et størst mulig publikum. Selv om de måtte ha myndighetenes tillatelse til å opptre, var denne typen konserter likevel basert på moderne markedsøkonomiske prinsipper.

¹⁷ Ibid., s. 150.

¹⁸ Dyrvik og Feldbæk 1996.

¹⁹ Jonsson 1998, ss. 40 og 55–70.

Innholdet i avisannonserne kan tolkes som tegn på hva som ble ansett som viktig for publikum å bli informert om. Endring i annonsenes utforming og innhold mot slutten av århundret kan tyde på endring av behov og begynnende nye estetiske idealer.

Ad hoc-konserter var imidlertid uregelmessige og i mindretall. Akademiets konserter utgjorde bærebjelken i byens konsertliv. Det lukkede selskapet kopierte etter hvert de profesjonelle musikernes praksis med å annonsere konsertene, men først etter århundreskiftet. Symptomatisk skjedde dette først i forbindelse med offentlige konserter som hadde veldedig formål. Når selskapets ordinære konserter ble annonsert offentlig fra 1809 av, skyldtes det ikke at konsertene generelt var blitt offentlige. De var stadig begrenset til medlemmene. Akademiet hadde likevel en formening om at konsertene var offentlige fra nå av, jf. vedtektene fra 1810: *En offentlig Concert gives en Gang anden hver Uge fra begyndelsen af October til slutningen af April.*²⁰ Konsertenes innhold ble ikke angitt.²¹ Først fra 1812 av, igjen etter modell av de offentlige konserter arrangert av enkeltmusikere, ble innholdet angitt, men hadde stadig en rent informativ funksjon. Konsertene var like lukkede som før. Den eneste tenkelige reklameeffekt annonsene kunne ha var i forhold til såkalte "fremmede", som ifølge selskapets vedtekter hadde anledning til å overvære konsertene på visse betingelser²².

Det å fokusere på komponister og ikke bare sjangre kan muligens betraktes som uttrykk for en ny estetikk, et begynnende romantisk trekk, hvor individualisering og vektlegging av den enkelte komponists personalstil ble viktigere enn barokkens og den galante og følsomme stils mer standardpregede sjanger. De eldre komponistene kunne ofte være vanskelige å skille fra hverandre, kanskje fordi en individuell personalstil heller ikke var noe estetisk ideal.

Programsammensetning

Som tidligere nevnt har vi få detaljkunnskaper om sammensetningen av konsertprogrammene fra før 1790-årene. Sannsynligvis eksisterte det store variasjoner, både med hensyn til sjangre og besetning. *Det*

²⁰ Berg og Mosby 1945, s. 324, § 15.

²¹ Vedtektene hadde bestemmelser om medlemmenes maksimale antall, *ibid.*, ss. 320 og 326.

²² *Ibid.*, ss. 320–321.

harmoniske Selskabs første lover (1769) har ingen bestemmelser om konsertenes innhold, noe som kan tyde på at det på dette tidspunktet ikke var standardisert. Om konserten heter det at *den begynner Klokken 5 Slæt, og vedvarer et par Timers Tid, eller noget mere, naar man derom er enig*.²³ I selskapet spilte likevel symfonien en vesentlig rolle. De musiserende medlemmene ble nemlig pålagt å bidra til selskapets musikaliesamling, *helst Symphonier af nye og god Composition*.²⁴ Selskapets musikaliefortegnelse av 1792 inneholder flere symfonier enn noen andre sjangre.

Typisk for de fleste annonserte konserter etter begynnelsen av 1790-årene var stor variasjon og bredde med hensyn til sjangre. En vanlig konsert besto av to avdelinger, som regel med pause mellom. Pausen hadde dobbel funksjon. Musikerne trengte hvile. For publikum var det sosiale aspektet vesentlig.²⁵

De vanligste sjangrene var symfonier, Ouverturner, konserter, resitativ og arier, dessuten kammermusikalske sjangre som sonater, duetter, trioer, kvartetter etc. Enkeltmusikere reklamerte ofte med "solo" eller "obligate Sager". Den store blandingen av sjangre kan forklares på flere måter. For det første var skillene mellom ulike sjangre mindre skarpe enn de ble senere. Orkesterverk kunne f.eks. på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet fremføres med tilnærmet kammermusikk besetning, og omvendt kunne kammermusikkverk fremføres med dobling av stemmer.²⁶ Dette hadde å gjøre med en pragmatisk innstilling i forhold til de ressurser som sto til rådighet, men kan i tillegg betraktes som et uttrykk for en grunnholdning hvor forståelsen av det enkelte verk fremdeles var basert på 1700-tallets estetikk snarere enn på romantikkens idé om det originale og "ukrenkelige" kunstverk. Konsertprogrammene var altså mer varierte og ikke på langt nær så spesialiserte som de ble senere på 1800-tallet, og de inneholdt et bredt spektrum av sjangre og besetninger.

Imidlertid kan man også se denne sjangerblandingen som en prallell til den historiske situasjon den bergenske kultureliten befant seg i ved inngangen til det 19. århundre. Særlig gjaldt dette ved det harmoniske akademis konserter. Disse fant sted verken i den private

²³ Ibid., s. 317.

²⁴ Ibid., s. 316.

²⁵ Slik fungerer pausen også i dagens konsertliv.

²⁶ Selvik 2000, s. 151.

intimsfæren eller i den offentlige sfæren, men i en "halvprivat" sfære midt imellom.²⁷ Denne "mellomsfæren", verken helt privat i form av å være begrenset til den intime familiekreten, og heller ikke helt offentlig i den forstand at alle og enhver kunne kjøpe seg adgang, svarte på sett og vis både til de flytende grensene mellom sjangrene og til måten programmene var satt sammen på: med en blanding av kammermusikk – i utgangspunktet beregnet på de små rom og et intimt publikum – og orkestermusikk, for en stor del skrevet for de offentlige konsertsaler.

Fra begynnelsen av 1790-årene ble det vanlig å starte de annonserte konserter med et orkesterverk – som oftest en symfoni, eller noen ganger en ouverture (skillet mellom disse kunne også være flytende). Samtidig ble det vanlig å avslutte med en symfoni. For det første var 1700-tallssymfonier adskillig kortere enn senere symfonier. Disse tidlige symfonier ble sannsynligvis heller ikke betraktet som konsertenes viktigste verk. Muligens fungerte de som oppvarmingsnummer når folk kom, og som avslutning når de gikk. En slik praksis var f.eks. vanlig i England.²⁸ Dette innebar i så fall en helt annen og lavere sosial status for symfonien enn den fikk senere.²⁹

Konserter, kammermusikkverk, instrumentale og vokale soli ble vanligvis plassert i midten, i sentrum av oppmerksomheten bokstavelig talt. Amatørsolisters navn ble aldri annonsert. De profesjonelles navn ble heller ikke alltid oppgitt, men hvem de var gikk ofte frem av sammenhengen, f.eks. det harmoniske akademis ulike konsertmestre. Tilreisende musikere annonserte i eget navn og var selvsagte utøvere av solistiske innslag, ofte på flere instrumenter, eventuelt også som sangere.

Enkelte annonser angir så mange nummer, at enten måtte konsertene ha vært svært lange, eller alle satser av flersatsige verk kan ikke ha blitt fremført. Det siste var nok oftest tilfelle. Vi vet at dette ble praktisert andre steder – nok et uttrykk for en preromantisk verkforståelse.³⁰

²⁷ Habermas 1971.

²⁸ Weber 1999, s. 349.

²⁹ *Det harmoniske Selskab* hadde for øvrig en egen paragraf om *Taushed og Stilhed ved Musiquen* i de første lovene av 1769. Dette tyder på at publikum måtte "oppdras" til oppmerksom lytting, jf. Berg og Mosby 1945, s. 318.

³⁰ Det harmoniske akademi hadde bestemmelser om at konsertene ikke skulle vare lenger enn to timer inkludert pause. Se nedenfor.

Konsertlivet utnyttet de til enhver tid eksisterende ressurser, og disse varierte over tid. Konsertannonsene avspeiler for en stor del de spesielle kvalifikasjoner særlig byens egne profesjonelle musikere var i besittelse av. Dette var egentlig selvsagt. Stadsmusikant Rødder, som i mange år var konsertmester i det harmoniske akademi, var først og fremst fiolinist. Han var solist i fiolinkonsserter. Hans etterfølger som konsertmester, Henrich Poulsen, var en dyktigere fiolinist, men også sanger og komponist. Han utførte mer krevende fiolinkonsserter enn Rødder, var sangsolist, komponerte og ble fremført flere ganger. Rødders etterfølger som stadsmusikant, Johan Perschy, var både valdhornist, klarinettist og fiolinist.³¹ Derfor kom flere blåserkonsserter på repertoaret i hans funksjonstid. Stadsmusikanten konsserterte for øvrig ikke i egen regi, bare dersom han samtidig var konsertmester i det harmoniske akademi eller ble assistert av akademiets orkester.

Selv om avisannonsene fra 1790-årene av angir innholdet i ad hoc-konsserter, er kunnskap om det harmoniske akademis konsertprogrammer før 1812 begrenset. Heller ikke selskapets lover fra 1810 er til særlig hjelp. Her heter det kun at *Concerterne skulle bestaa af tvende Afdelinger. I begge maa det ene Musiknummer følge uden Ophold paa det andet.*³² Mellom hver avdeling skulle være et kvarters pause, og ingen konsert måtte vare lenger enn to timer. Først i vedtektene av 1820 finner vi mer detaljert spesifisering om programsammensetning:

*Hver Concert bør idetmindste bestaae af en Simphonie, eller en Ouverture, et Sang-Nummer om mueligt, og eet eller to obligate [dvs. solo] Numere paa forskjellige Instrumenter De udføres i 2de Afdelinger, mellem hver pauseres eet Quarter.*³³

Dette svarte sannsynligvis til den praksis som var etablert allerede i 1790-årene.

Konsertrepertoar og kanon

Komponistenes navn ble altså ikke angitt i konsertannonsene før fra 1799 av. Århundreskiftet danner derfor et naturlig utgangspunkt for

³¹ Rødder var konsertmester fra 1783 (antagelig) til 1802. Han var stadsmusikant fra 1789 til sin død i 1806. Johan Perschy overtok stadsmusikantembetet etter Rødder. Han reiste fra byen i 1829. Henrich Poulsen var konsertmester fra 1802 til 1820.

³² Berg og Mosby 1945, s. 324.

³³ *Ibid.*, s. 338.

en nærmere undersøkelse av eventuelle tendenser til kanonisering. Her er det kun snakk om komponister, ikke om enkelte verk.

Utøvende kanon i England ble som tidligere nevnt ikke utviklet ved gjenoppliving av gamle verk fra en fjern fortid. De fleste var ledd i en kontinuerlig fremføringstradisjon.³⁴ Et første tegn til kanonisering av konsertrepertoar i Bergen vil derfor kunne være gjentatt fremføring av komponister. Når begynte det? Hvem ble gjentatt? Begynte avdøde komponister å prege programmene? En gjennomgang av de utvalgte konsertannonser mellom 1800 og 1820 viser at flere begynte å bli gjentatt allerede kort tid etter 1800: Mozart (åtte ganger), Pleyel (seks), Haydn og Beethoven (fem), Kunzen, Cimarosa, Poulsson og Eck (tre) og Viotti, Rode, Kreutzer og Mehul (to ganger). Fordi verkene ikke ble oppgitt, vet vi ikke om det var de samme eller nye komposisjoner som ble fremført. De tre wienerklassikere Mozart, Haydn og Beethoven skiller seg allerede ut, sammen med den franske komponisten Pleyel, som i ettertiden ikke har fått samme status som de tre øvrige.

Samlet sett var repertoaret preget av samtidskomponister eller nylig avdøde komponister. Unntaket var Mozart, som døde allerede i 1791. Av de øvrige nevnte komponistene døde Cimarosa i 1801, Haydn i 1809, Kunzen og Méhul i 1817, Viotti i 1824, Beethoven i 1827, Rode i 1830, Kreutzer og Pleyel i 1831, og Eck i 1838. Øvrige komponister ville ha vist en lignende tendens. Poulsen, det harmoniske akademis konsertmester, var for øvrig den eneste lokale komponist som ble fremført flere ganger.

De undersøkte konserter utgjør et begrenset utvalg. Analyse av samtlige konserter i den aktuelle perioden vil kunne gi et noe annet resultat. Likevel tror jeg de utvalgte eksemplene antyder en tendens som sannsynligvis vil bli forsterket ved ytterligere undersøkelser. Ansatsene til kanonisering av de tre wienerklassikerne og Pleyel er tydelige. Med unntak av Mozart kan alle komponistene klassifiseres som samtidskomponister. Mange av dem er for lengst forsvunnet fra konsertrepertoarene, og ikke nødvendigvis fordi de skrev dårlig musikk. Ny "samtid" innebar til en viss grad stadig nye komponister. Romantikkens originalitetsetikk førte imidlertid til en omvurdering av mange og var et viktig bidrag til at enkelte fikk kanonisk status og ble i repertoaret, mens andre falt ut.

³⁴ Weber 1999, s. 345.

Kanon, resepsjonsteori og musikkhistorie

Musikkhistorie var lenge først og fremst historie om enkeltverk av berømte, dvs. kanoniserte mestere. Musikkhistorikeren Carl Dahlhaus skiller i den forbindelse mellom en primær og sekundær kanon basert på henholdsvis estetiske og historiske kriterier. Han hevder at den estetiske har med verket i seg selv å gjøre, mens den historiske dreier seg om et verks virkning og dets mottagelse; at musikkhistorien ikke kan fris fra estetikken, men forutsetter en pre-eksisterende, nedarvet kanon.³⁵ Det er dette som etter hans oppfatning gjør det mulig å snakke om en musikkhistorie. Dahlhaus' syn er sterkt influert av romantikkens tankegods og idéen om det enkelte, individuelle og originale kunstverk som bærer av et særeget åndelig innhold. Mye av 80- og 90-tallets musikkforskning har vært sterkt verkshistorisk og –analytisk orientert.³⁶ Dette har kanskje i sterkere grad vært tilfelle i USA enn i Europa, hvor kulturhistoriske og sosiologiske innfallsvinkler tross alt vant innpass i 70-årene, bl.a. som en reaksjon mot en slik ensidig verkorientert historieoppfatning. Nå later det imidlertid til at det i USA er oppstått en ny interesse for musikkhistoriske problemstillinger, hvor også spørsmål knyttet til musikalske kanondiskurser er sentrale.

I Bergens musikkliv før 1850 fantes ingen "store" komponister. Lokale musikere komponerte, men ingen av deres komposisjoner har vært aktuelle å inkludere i noen kanondiskurs, hverken lokal, nasjonal eller internasjonal. Ole Bull var født i 1810 og forlot byen før 1830. Senere kom han kun tilbake på besøk. Bare få av hans komposisjoner kan sies å tilhøre en utøvende norsk kanon – og ingen en internasjonal – til tross for en stor produksjon og et verdensry som fiolinist.³⁷ Grieg ble ikke født før i 1843. Hans virker faller derfor utenom denne epoken i Bergens musikkliv.

³⁵ Dahlhaus 1977, ss. 93 og 98.

³⁶ Everist 1999, s. 378.

³⁷ Nyere forskning om Ole Bull har satt spørsmålsteget ved ettertidens vurdering av hans komposisjoner. De fleste ble raskt glemt. Nesten bare den norskpregede musikken hans levde videre, fordi kun den passet inn i den nasjonale ideologi som ble dominerende i Norge fra midten av 1800-tallet av. Ole Bull skrev imidlertid en lang rekke verker til eget bruk som fiolinvirtuos. Disse har vært oversatt av ettertiden, men er nå i ferd med å vekke fornyet interesse, jf. *Norges musikkhistorie bind 2*, 2000, s. 263. Kanonisering er med andre ord betinget av historiske omstendigheter.

Dersom en baserer en oppfatning om Bergens musikkhistorie på Dahlhaus' musikkhistoriske grunnsyn, har byen knapt noen musikkhistorie før Grieg. Men hvis man betrakter spørsmål knyttet til kulturelle og musikalske institusjoner, til fremføring og resepsjon av musikk, og til møter mellom ulike musikalske tradisjoner som grunnlag for å konstituere en musikkhistorie, blir bildet et annet. Ifølge Mark Everist bør en kritisk musikkhistorie nettopp ta for seg spørsmål som har med resepsjon, virkning, og verdi å gjøre, som viktige forutsetninger for kanon.³⁸ Slik blir spørsmål om fremveksten av musikalske institusjoner, om hvilke komponister som fikk nedslag i det bergenske konsertliv, om årsakene til at enkelte ble innlemmet mens andre ble utelukket, viktige elementer i utviklingen av byens musikkhistorie.

I den forbindelse er det ikke først og fremst komposisjonenes resepsjonshistorie eller deres etterliv, som er det mest interessante. Det er heller spørsmål om å etablere en resepsjonsteori som kan danne grunnlag for analyse og bidra til å forklare fremveksten og utviklingen av kanon eller eventuelt ulike kanoniske diskurser. En slik resepsjonsteori baserer Everist på Hans Robert Jauss' sentrale begrep om "forventningshorisont" (Erwartungshorizont). Hvordan et verk mottas og vurderes vil avhenge av samtidige og senere mottageres bakgrunn og tidligere erfaring – deres forventninger. Litteraturhistorien i dens unike historisitet avhenger ifølge Jauss av om denne forventningshorisonten kan objektifiseres.³⁹ Det sentrale her er at begrepet om forventningshorisont forbindes med mottageren av et verk.

Det kan være verdt å forsøke å anvende en resepsjonsteori basert på Jauss' begrep om forventningshorisont også på musikkhistorien. Historiske omstendigheter bidrar sterkt til konstitueringen av kanon. Musikalsk kanon oppstår ikke i et vakuum. Den er betinget av hvordan verk mottas, av hvem som mottar og hvilken posisjon, makt og innflytelse disse har i et samfunn. På hvilken måte vil en resepsjonsteori basert på begrepet om forventningshorisont kunne spille en viktig rolle i spørsmålet om utvikling og etablering av kanon? Her knytter Everist an til nok en litteraturteoretiker, Barbara Herrnstein Smith og hennes begrep

³⁸ Everist 1999, s. 394.

³⁹ Jauss 1982, s. 22.

”betingelser for verdi” (contingences of value).⁴⁰ Karakteristiske egenskaper ved et verks resepsjon må ifølge henne overlappes på en vesentlig måte med egenskaper som kan overføre verdi til verket. Everist argumenterer videre for å skille mellom ”virkning” (Wirkung) og resepsjon og knytte begge disse sammen med verdibegrepet. Virkning (effekt) knyttes først og fremst til egenskaper ved verket, mens resepsjonen har med mottageren å gjøre. Slik oppstår en tredelt basis som utgangspunkt for en analyse av kanon, nemlig resepsjon, virkning og verdi.⁴¹

Analyse av kanoniske diskurser basert på slike forutsetninger vil kunne gi en mye bredere musikkulturell historie enn en analyse av enkeltverk som er tilkjent såkalte objektive estetiske egenskaper. Spørsmålet er om man i en slik bredere fundert musikkhistorie også kan ha nytte av å dra inn Habermas’ kommunikasjonsteori, f.eks. når det gjelder estetiske uttrykk knyttet til bestemte kulturelle verdier begrenset til bestemte livsformer.⁴² Heller ikke en slik tenkning kan baseres på musikkverks iboende objektive estetiske egenskaper.

På et slikt grunnlag er det etter min oppfatning legitimt å operere med en bergensk musikkhistorie før 1850, til tross for manglende egne ”store” komponister. Derimot eksisterer det en historisk tradisjon for oppførelse av datidens europeiske samtidskomponister – hvorav noen få norske og noen få lokale. Gradvis resulterte den i en konsertlivets kanon, hvor visse komponister ble fremtredende, mens andre forsvant. I konsertrepertoaret i de første tiår av 1800-tallet er tendensen til kanonisering av de wienerklassiske komponistene Haydn, Mozart og Beethoven allerede til stede. Spørsmålet er om nærmere analyser basert f.eks. på begrepene resepsjon, virkning og verdi vil kunne bidra til en bedre forståelse av hvilke faktorer som har vært avgjørende for konstitueringen av musikalsk kanon i Bergen på 1800-tallet, og dermed for byens musikkhistorie i et bredt perspektiv. I utviklingen av konsertlivet var enkeltmusikere og deres offentlige ad hoc-konsserter førende – både økonomisk og ideologisk. Veldedighetskonsserter var også viktige skritt på veien mot et offentlig konsertliv, særlig for institusjonskonsertene i regi av det harmoniske akademi.

⁴⁰ Everist 1999, s. 392.

⁴¹ *Ibid.*, s. 394.

⁴² Habermas 1999, s. 21.

Litteratur

- Berg, Adolph og Olav Mosby: *Musikselskabet Harmonien 1765–1945. Bind 1*, Bergen 1945.
- Dahlhaus, Carl: *Foundations of Music History*, Cambridge 1983 (orig.1977).
- Dyrvik, Ståle og Ole Feldbæk: *Mellom brødre 1780–1830. Aschehougs Norgeshistorie. Bind 7*, Oslo 1996.
- Efterretninger fra Adresse-Contoiret i Bergen i Norge, 1765–.*
- Everist, Mark: "Reception Thories, Canonic Discourses and Musical Value" i Cook, Nicholas and Mark Everist (red.): *Rethinking Music*, Oxford 1999, ss. 378–402.
- Fasting, Claus: *Samlede skrifter. Bind 3*, (utg. av Sverre Flugsrud), Oslo 1979.
- Habermas, Jürgen: *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn*, Oslo 1971 (orig. 1962).
- Habermas, Jürgen: *Kommunikativ handling, moral og rett*, Oslo 1999.
- Jauss, Hans Georg: "Literary History as a Challenge to Literary Theory", i *Toward an Aesthetic of Reception. Theory and History of Literature, Volume 2*, Minneapolis 1982, ss. 3–45.
- Jonsson, Leif: *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854. Från representativ till borgerlig konsert*, Stockholm 1998.
- Kerman, Joseph: "A few Canonic Variations", i *Critical Inquiry* 1983, ss. 107–126.
- Kvalsvik, Bjørn Nicolaysen (red.): "*Sandhed og Retfærdighed*". *Claus Fastings Politie-Actorat 1784–1791*, Bergen 1996.
- Selvik, Randi M.: "'Concerterende Elskere af Musiqven". Noen glimt fra musikklivet i Bergen i siste halvdel av 1700-tallet", i Eliassen, Knut Ove, Svein-Eirik Fauskevåg og Poul Goring (red.): *1700-tallet. Artikler om språk, litteratur, musikk og estetikk*, Kulturstudier nr. 15, Kristiansand 2000, ss. 143–163.
- Smith, Barbara Herrnstein: "Contingencies of Value", i Hallberg, Robert von (red.): *Canons*, Chicago 1984, ss. 5–39.
- Vollsnes (red.): *Norges musikkhistorie. Bind 2*, Oslo 2000.
- Weber, William: "The History of Musical Canon", i Cook, Nicholas and Mark Everist (red.): *Rethinking Music*, Oxford 1999, ss. 336–355.

