

formuleringer til følge. I opslaget 'kirketonearter' læser man om den besværlige indpasning af de meget ældre, mundtligt overleverede melodier i den nye systematik i tiden omkring år 1000: "Den diatoniske skala [...] blev først norm som følge af udviklingen og indførelsen af en præcis notationsmåde, bestående af noder fordelt på et firelinjet nodesystem (Guido af Arezzo, 1000-tallet). Med dette princip bortfaldt muligheden for at notere og dermed i praksis at anvende andre intervaller som f.eks. kvarttonetrin eller halvtonetrin uden for den diatoniske skala (bl.a. tonerne fis eller es), sådan som praksis havde været indtil da, og sådan som det havde været muligt at notere ved hjælp af de linieløse neumer" (s. 101). Det sidste udsagn er indlysende vrøvl, de linieløse neumer kunne netop ikke angive præcise intervaller og tonehøjder. Vi ved ikke i detaljer hvordan melodierne tog sig ud i mundtlig overlevering – heller ikke med de linieløse kilder som støtte, men ved sammenligning af mange kilder fremtræder det som den bedst underbyggede teori at der blev brugt progressioner og intervaller som kun med besvær og gennem transposition lod sig overføre til det nye system. En lignende glidning fra teorier til fastslået sandhed gør sig gældende under omtalen af den gregorianske sangs rytmiske udførelse (s. 65). Ryom skal have tak for at han ikke viger tilbage for omtale af nogle af videnskabens vanskelige spørgsmål, men den korte leksikalske form kræver nok nogle mindre skrårige formuleringer.

I samme artikel betegnes udviklingen af den gregorianske sang efter år 1200 som en nedgangsperiode (s. 66). Dette synspunkt har videnskaben stort set forladt. Man ser snarere den senere del af sangens historie som udtryk for en rig kreativitet inden for især officiets rammer og som en fortsættelse af reformbestrebelse og stadig renselse af kirkesangen – med de deraf følgende uundgåelige nyskabelser. Ryoms redegørelser for musikhistoriske forhold støtter sig tilsyneladende på en faglitteratur der var ny for en til to generationer siden, på fremstillinger som er blevet lærebogsstof og som ikke afspejler den hastige udvikling i forskningen. Det kan nok ikke være så meget anderledes i et leksikon udarbejdet af en enkelt forfatter. Men i det mindste som vejledning for læserens videbegær kunne litteraturhenvisningerne være ført mere ajour, f.eks. har jeg – når vi nu er inde på den gregorianske sang – ikke kunnet finde en henvisning til de senere års mest anvendte stan-

dardværk, David Hileys *Western Plainchant: A Handbook* (1993, i paperback siden 1995).

Dette anbefalelsesværdige leksikon burde få så hastig en udbredelse at der snart kunne blive grundlag for at udsende en revideret udgave, der i højere grad afspejler den nyere litteratur. Det fortjener forfatteren og bogen.

Peter Woetmann Christoffersen

Arvid O. Vollsnes (hovedred.): *Norges musikkhistorie*. H. Aschehoug og Co., Oslo 1999-2001. 5 bind, ill., noder, inkl. 2 cd'er pr. bind, samlet ISBN 82-03-22172-6, pr. bind NOK 698, samlet NOK 2990.

Bind I: *Tiden før 1814. Lurklang og kirkesang*, Oslo 2001, 379 s., ISBN 82-03-22378-8; Bind II: *1814-70. Den nasjonale tone*, Oslo 2000, 398 s., ISBN 82-03-22379-6; Bind III: *1870-1910. Romantikk og gullalder*, Oslo 1999, 399 s., ISBN 82-03-22381-8.

Der er åbenbart gået mode i nationale musikhistorier i Norden. Svenskerne begyndte 1992-94 med fire bind om *Musiken i Sverige*, derefter udsendte finnerne fire bind *Suomen musiikin historia* 1995-96, og nu har nordmændene publiceret ikke mindre end fem bind om *Norges musikkhistorie*. Og så har jeg endda ikke nævnt englændernes *The Blackwell History of Music in Britain*, hvoraf er udkommet bd. 2-6 (1981-95), eller John Caldwells *The Oxford History of English Music* 1-2 (1999-2002). Det er de tre første af de fem norske bind, som undertegnede anmelder her. Foran mig ligger nogle statelige, rigt illustrerede bind, hver på næsten 400 s. De er sat med en let læselig type, siderne har en passende klummebredde med en god margen, og layoutet er roligt og overskueligt uden at være kedeligt. De tre bind rummer tilsammen mere end 700 illustrationer – en til to pr. opslag – hvoraf ca. 200 er noder. Det er et smukt og umiddelbart tiltalende bogværk. Hertil kommer, at der til hvert bind følger to cd'er med musikeksempler, hvortil der løbende henvises i teksten.

Ideen til Norges musikhistorie blev fremlagt for den faglige verden på Nordisk Musikforskerkongres 1992 i Oslo, og det er således lykkedes på mindre end 10 år at få alle fem bind skrevet og publiceret, hvilket alene rent organisatorisk er en præstation. Forskningsbaserede musikhistorier kan ikke mere skrives af enkeltpersoner,

sådan som henholdsvis Grinde og Schjørring endnu gjorde i 1970'erne. Hovedredaktør Arvid O. Vollsnes har i hvert bind tre medredaktører; i bd. I er det Owain Edwards, Idar Karevold og Ola Kai Ledang, mens det i såvel bind II som III er Finn Benestad, Nils Grinde og Harald Herresthal. Redaktørerne har selv skrevet vigtige dele af de enkelte bind, men desuden har 19 andre norske musikforskere bidraget til de tre første bind.

Bogens formål er "å beskrive og gi analyser av norsk musikk og musikkliv i skiftende tider og under ulike vilkår" (I, s. 9). Denne nøglesætning i forordet er ikke så indlysende, som den ser ud, for *hvad* og *hvordan* vil man beskrive og analysere? I forordet fastslår hovedredaktøren, at den udfordring at skulle skildre mangfoldighed og forskelligt kvalitetsniveau uvægerlig også fører til metodisk mangefold. Denne præmis kædes sammen med det ofte hørte slagord "Den store historiefortellingens tid er forbi" (I, s. 9), og hovedredaktøren drager den konklusion, at *Norges musikkhistorie* ud fra sit mål og materialets karakter ikke kan blive "den store definitive historiefortellingen", men i stedet tilstræber at være et synteseforsøg, en bred "hovedfortelling" skapt av de mange "delfortellingene" (I, s. 10). Fremstillingen "pendler mellom musikk som kunst og musikk som en del av en bredere kultur", idet musiklivet defineres som "institusjonene, organisasjonssamfunnet og de løsere grupper – og alle aktørerne" (I, s. 10). Komponisterne har traditionelt fået den bedste plads i musikhistoriske fremstillinger, og sådan er det også her. Endelig har man valgt at henvende sig til en "oplyst allmenhet" (I, s. 9), dvs. de mange musikinteresserede, den nysgerrige lytter såvel som den skabende og udøvende musiker. Forordet præsenterer kort sagt et koncept, der – ligesom i *Musiken i Sverige* – er præget af en pragmatisk, pluralistisk indstilling til det at skrive musikhistorie (og dog er der forskel, som vi skal se). Den forholdsvis brede målgruppe betyder, at man i øvrigt giver afkald på metodiske og historiografiske diskussioner samt noteapparat. Dog findes bagest i hvert bind en litteraturliste og en liste med ordforklaringer.

Trods de erklærede pluralistiske intentioner i forordet er der absolut tale om "den store historiefortellingen". Alene farvebillederne på smudsomslagene røber pointen: På bd. I (til 1814) en primitiv benfløjte, på bd. II (1814-70) en hardingfele og på bd. III (1870-1910) et moderne

koncertflygel. Bind I hedder til overflod "Lurklang og kirkesang", hvorved unionstiden med Danmark sættes i parentes, bd. II "Den nasjonale tone" og bd. III "Romantikk og gullalder". Her fortæller den store historie om, hvordan den primitive musik i 'provinserne' Norge før 1814 gennem norske komponisters erkendelse af den nationale folkemusiks kvaliteter bliver forvandlet til en guldalder i kunstmusikken primært personificeret af Griegs klavermusik. Den grimme ælling bliver til en smuk svane. Den kultiske trommedans, som den ses på 6000 år gamle helleristninger i Troms og Finnmark fylke, kaldes "våre musikalske røtter" (I, s. 13).

Bind I er disponeret med kapitler om forhistorisk tid, vikingetid/tidlig middelalder, middelalderlig kirkemusik, reformationens kirkemusik (1500-/1600-tallet), stadsmusikanter (især 1600-tallet) og 1700-tallet (med underafsnit om bl.a. stadsmusikanter, kantorer, organister, Georg von Bertouch, instrumentbygning og militærmusik). Desuden er der kapitler om nordmænd i Københavns musikmiljø, koncertvæsenets spæde fremvækst og folkemusik. Man skildrer altså et kronologisk fremadskridende hovedforløb og supplerer med kapitler om særligt interessante fænomener. Generelt bringes der en del nyt stof frem, men afsnittene om organister/kantorer/stadsmusikanter i forskellige byer får ofte et lidt for opremsende præg. Nogle kapitler er meget lukkede om norske kilder. Afsnittet om middelalderens legere (I, s. 45-48) bruger slet ikke Walter Salmens forskning i dette fælleseuropæiske fænomen, selvom det andetsteds siges, at vandrende musikere var en "viktig kulturhistorisk drivkraft" (I, s. 251), ligesom Norges ældste verdslige musikmanuskript – en latinsk bryllupssang fra 1281 – ikke placeres i europæisk sammenhæng (I, s. 53). Der bliver af mangel på kilder skrevet ganske kort om fx stadsmusikanternes instrumenter og kirkemusikkens repertoire i 1700-tallet (I, s. 137, 231, 268) uden at de eksisterende undersøgelser vedrørende forholdene i Danmark og det øvrige Nordeuropa inddrages. Og afsnittet om instrumenter (I, s. 292-94) bliver så kort, fordi man ikke skriver om de faktisk brugte instrumenter i Norge (hvortil der findes forskning), men kun om norske instrumentbyggere. I det hele taget er det, som om indflydelse fra Tyskland og Danmark bevidst nedtones, fx i kapitlet om stadsmusikanter (I, s. 125-39), hvor det endda hævdes, at Norge "ikke (var) under den samme tyske innflytelsen som danskene"! Det er samme for-

fatter, Idar Karevold, der konkluderer, at “Det danske overherredømmet tilsa at det vel neppe var enkeltpersoner og byer i Norge som satset på å ha musikere i brodet” (I, s. 128); en så bastant politisk-national årsagsforklaring er sjælden hos nutidige kulturhistorikere og præger da heller ikke *Norges musikkhistorie* generelt.

Enkelte andre kapitler åbner tværtimod for et mere europæisk perspektiv. Det gælder fx Orwain Edwards fine udblik over kirkens musik før reformationen (I, s. 57-89) og Hans Olav Gorsets afsnit om “Håndskrevne notebøger”, dels med verdsligt indhold og dels koralbøger (I, s. 243-51, 277-82). Det er en god nyskabelse med afsnit om håndskrevne nodebøger, så vi ser musikhistorien i hele dens lokale brogethed og ikke blot i de officielle, trykte nodeudgaver. De få kendte komponister, der virkede i Norge før 1814, vies en særlig omtale (især Bertouch, J.D. Berlin og J.H. Freithoff) med stilistisk placering af deres musik. Vi får hist og her at vide, at fx J.A.P. Schulz var en “svært populær” komponist i Norge. Men hvorfor ikke generelt redegøre mere for det repertoire, der har været spillet, uanset komponisternes nationalitet? Undtagelsen er Det musicalske Selskab i Bergen, hvor repertoireet i 1792 bestod af førklassiske komponister og i hvert fald Haydns strygekvartetter (I, s. 336). Til gengæld nævnes ikke repertoireet i Det Trondhjemske Musikalske Selskab, som ellers er velbelyst gennem Håkon Sivertsens bog (*Det Trondhjemske Musikalske Selskab av 1786, 1975*). Den nationale stolthed viser sig, når det påstås, at stadsmusikant J.D. Berlins musiklære-bog fra 1744 var den første musiklære-bog, der blev udgivet i Danmark-Norge og derved “knyttet [...] Norge og Norden til en felleseuropæisk lærdomstradisjon i musikteori” (I, s. 254). Her burde rettelig have stået, at det er den første musiklære-bog på nationalsproget i Danmark-Norge, for i Danmark og Sverige har der siden 1500-tallet været udgivet latinske og tysksprogede musiklære-bøger, hvoraf nogle utvivlsomt også har været brugt i Norge (et eksempel på, hvordan den metodiske indfaldsvinkel bestemmer den musikhistorie, der kommer ud af det).

Bind II (1814-70) indledes prisværdigt med et kapitel, der giver et overblik over, hvordan periodens musik – sammen med andre kunstarter og kulturinstitutioner – “kom til å spille en vigtig rolle ved oppbygningen af nasjonalstaten Norge” (II, s. 11-15). Processen tager fart i 1840’erne, oprindeligt som et opgør med den danske kulturarv, senere i stigende grad i oppo-

sition til svensk dominans. Der peges på, at wienerklassik og romantik er parallelle stilretninger hos norske komponister frem til 1850’erne, og at komponister ofte søgte at skabe en nationalmusik ved at inkorporere norske folkeviser i et klassisk formsprog. Det nye og “genuint nasjonalromantiske” tonesprog slår først igennem i 1860’erne. Den nationale identitet er dog et “gjenomgripende aspekt” i hele perioden 1814-70. Ud over at demonstrere denne hovedpointe vil bindet skildre musikens sociale og politiske funktion i et “rikt kulturliv i by og bygd” (II, s. 15).

Vi hører om udviklingen fra privat til offentligt musikliv og musiklivets institutioner i form af musikselskaber, teatre, musiktryk og tidsskrifter. En række amatørkomponister mønstres. Musikken i kirken bliver ikke glemt, og den nationalt vigtige mandskorbevægelse gennemgås. Der er særlige kapitler om udenlandske musikere i Norge, den instrumentale folkemusik og underholdningsmusikken. Endelig helliges den sidste tredjedel af bindet til en række komponister og musikere, der banede vejen for guldalderen efter 1870: Ole Bull, L.M. Lindemann, Halfdan Kjerulf, Rikard Nordraak m.fl.

Bind III kan således umiddelbart skildre, hvad der kommer til at fremstå som kulminationen på den foregående proces: Guldalderen. Et kort indledningskapitel diskuterer “Det internasjonale gjennombruddet” under overskrifterne “Hva vi mottok ...” og “... og hva vi gav tilbake”. Herefter toner der på s. 20 et helsides koloreret foto af Edvard Grieg frem som indledning til 82 sider om denne store komponist. Her gennemgås hans vigtigste værker kronologisk og med musikanalyse i brødteksten. Som venteligt betones hans udgangspunkt i norsk folkemusik, men i kapitlets afslutning sammenfattes lidt overraskende, at udgangspunktet ikke var norsk folkemusik, men romantikkens klangverden, i særdeleshed Schumann, Wagner og Liszt (III, s. 101). Kapitlet bringer vist ikke noget nyt i forhold til, hvad forfatterne, de to velrenommerede veteraner Finn Benestad og Dag Schelderup-Ebbe, tidligere har skrevet om Grieg. Det efterfølges af samme forfatteres store kapitel om Johan Svendsen, der – ved siden af Grieg – i sin samtid var “Nordens fremste komponist internasjonalt sett” (III, s. 103). Andre komponistgennemgange vies først og fremmest Christian Sinding og Johan Halvorsen og dernæst i mindre grad Johan Selmer, Hjalmar Borgstrøm, Johannes Haarklou, Ole Olsen,

Gerhard Schjelderup og Catharinus Elling, mens Agathe Backer Grøndahl, Per Winge, Sigurd Lie og Eyvind Alsnæs omtales kort. Desuden indeholder bindet kapitler om musikliv (musikelskaber og korsang), opera- og teatermusik, populærmusik, kirke- og skolemusik, instrumentbyggere og musikforlag. Endelig er der også et større kapitel om den folkelige musikultur (traditionsmusik, koncertsalsfolkemusik, skillingsviser, arbejdersange og musiklivet i det norsk-amerikanske USA).

I bind II-III mærker man skribentpersonligheden på en positiv måde i visse kapitler. Harald Herresthals kapitler om det brede musikliv skiller sig ud ved at have en mere 'etnologisk' synsvinkel (han skriver fx om repertoarer), ved at have et fint øje for udenlandske impulser og for datidens – fx Bjørnsons – nationalistiske og usaglige kritik af udenlandske musikere (II, s. 148), ved konsekvent at inddrage musikreceptionen (ofte Halfdan Kjerulfs dagbladskritik) og ved at skrive med et glimt i øjet. Desuden problematiserer han opfattelsen af, at de små genrer i hjemmemusikken er mindre vigtige end orkester- og kammermusik (II, s. 203), og han påpeger kvindernes helt afgørende rolle i 1800-tallets kulturliv (II, s. 195-205). Erling Guldbrandsen skriver kunstnerisk indfølt om de 'små' komponister Selmer, Borgstrøm, Olsen og G. Schjelderup. I stedet for at dømme deres kunstneriske svagheder, rejser han spændende diskussioner om den ufrugtbare skelnen mellem programmusik og absolut musik (III, s. 184, 193), om samtidens kontra eftertidens dom over musik (III, s. 222, 234) og om nationalt og internationalt (III, s. 233), og han antyder muligheden af, at Schjelderups kunst hverken passer til hans eget selv billede eller til sam- og eftertidens billede af den romantiske, idealistiske sværmer (III, s. 235).

Denne musikhistorie kan ikke roses nok for de medfølgende cd'er. Det er simpelthen pragtfuldt, at man samtidig med læsningen kan høre eksempler på de forskellige slags musik. Af de 150 lyd eksempler er en fjerdedel nyindspilninger, og alle bare lidt større komponister eksemplificeres (også nogle tyske og halvdanske som Friedrich August Reissiger, Carl Arnold, Johan Henrik Freithoff, Israel Gottlieb Wernicke, Lars Møller Ibsen og Hermann de Løvenskiold).

Et så vidt favnende værk som det foreliggende ægger i positiv forstand til modsigelse. Jeg savner fx en klar afgrænsning af 'Norges musikhistorie'. Er det den nationale norskheds musik overalt i verden (så burde man begynde om-

kring 1800) eller er det musikken i det geografiske/statslige Norge (så burde man begynde engang i vikingetid/middelalder)? Vi hører om norskfødte komponisters og musikeres virke i fx København, Paris og USA og om komponister, der virkede praktisk taget hele deres liv i udlandet (Schjelderup) – uden at man altid kan forstå, hvorfor lige de er udvalgt. Derimod føles det helt naturligt, at forholdene ved konservatoriet i Leipzig, hvor så mange norske komponister studerede, er beskrevet.

Redaktørerne har uden tvivl haft et hårdt job med at give forfatternes manuskripter en passende enshed. Man har diskret lagt en skabelon ned over komponistportrætterne, som blander kronologisk-biografisk gennemgang med værkanalyse. Populærmusikken, folkemusikken og de folkelige bevægelers musik er derimod i meget ringere grad blevet genstand for musikanalyse, og det er synd. Generelt er bogen velskrevet, man skriver om mennesker til mennesker. Gen-tagelser har ikke kunnet undgåes, det gælder især den store overlapning om folkelig koralsang og håndskrevne koralbøger (I, s. 279-83 kontra II, s. 76-77) og de to afsnit om stadsmusikanter (I, s. 125-39 og 231-43). Et enkelt billede bringes to gange (I, s. 69 og III, s. 316). Kapitlerne kan have meget forskellig tilgang – nogle skildrer ideologi og organisation, andre er biografiske og musikanalytiske – men det kan læseren leve med. Det er sympatisk, at visse forfattere er meget begejstrede for deres emne, men nogle gange bliver det trættende og udarter til flokskel. En sang af Nordraak er fx "gnistrende godt laget", og Bjørnson kaldte den "det mægtigste, som var komponert i Norge" (III, s. 363). Være er det konkurrenceprægede sprog, der ofte sniger sig ind: Grieg dømmes til at være "1800-tallets største nordiske tonekunstner", og Svendsen er nummer to, mens Selmer blev "regnet som en klar nummer tre i norsk musikk" – indtil Borgstrøm "innhentet og vel også overgikk" ham (III, s. 99, 175, 184). Alle komponister bliver desuden eksamineret i, hvor meget og hvordan de bruger norsk folkemusik.

Det er sympatisk, at bogen vil afspejle receptionshistorien i form af citater fra samtidige anmeldelser, men i en del tilfælde fungerer det blot som endnu en ros af den pågældende komponist eller udøver. Hvis Grieg eller Bjørnson har udtalt sig om et værk, bliver de citeret, og udtalelsen er som regel positiv. Her mærker man, at nordmænd skriver til nordmænd. En mere systematisk inddragelse af 'receptionshistorie' savnes.

Værket har et uafklaret forhold til begrebet musikkultur. Der tales om norsk musikkultur eller 'nasjonalkultur', men hist og her antydes det desuden, at der fandtes flere musikkulturer i Norge. I bind I opereres med en "provinspreget" borgerlig musikkultur i forhold til et "musikalsk centrum" i København, og samtidig fastslås, at der var "sterke strømmer med folkelig musikk både i byene og på landet. Der var på ingen måde tale om en homogen musikkultur" (I, s. 219). I bind III opereres med tre forskellige "kulturelle sjikt" i befolkningen med hver deres musik: Embedsmænd og storbønder, selvejende gårdbrugere, husmænd og arbejdere (III, s. 270). Underholdningsmusik, "folke-musikk" og "folklorisme" (II, s. 246), ligesom der flere steder indføres begrebet "bymusik" (fx I, s. 250). Problemet er, at værket *samtidig* opretholder den store fortællings 'vi' i betydningen den norske nation. Når det lavkirkelige miljø i 1870'erne brugte svenske sangbøger, forklares det med, at man var "lojal mot unionen" (III, s. 256) – men mon ikke vækkelsesbevægelsen først og fremmest ønskede nogle gode åndelige sange uanset deres oprindelse? Er det i sig selv en kvalitet at skrive musik bygget på norsk folke-musik, og hvordan forholder dette sig til centraleuropæiske kompositoriske kvalitetsnormer? Dette berøres kun undtagelsesvis i korte omtaler af kritikken af Griegs "episodiske" klaverkoncert og Selmers "unorske" formstrukturer. Jeg havde med andre ord gerne set en problematisering af det norske 'vi'. Den forekommer ganske vist enkelte steder – Herresthal gør fx opmærksom på, at *nationbuilding* ved hjælp af bl.a. musik forekom over hele Europa (II, s. 207); men den nye, internationale nationalismeforskning – fx kendt gennem Brit Berggreens bog *Da Kulturen kom til Norge* (1989) og Bjarne Hodnes *Norsk nasjonalkultur* (1995) – har desværre ikke påvirket nærværende musikhistorie.

*Musiken i Sverige* blev skabt ud fra den grundlæggende ide "att skildra både det svenska musiklivet i dess olika aspekter och den tonkonst som tillkommit inom rikets historiska gränser. [...] Musiker och tonsättare blir behandlade i relation till sin betydelse för musiken i Sverige och inte mot bakgrund av sin nationalitet" (*Musiken i Sverige* I, s. 9-10). Det samme brede og ambitiøse sigte – at ville skildre musik og musikliv inden for såvel kunst- som populær- og folkemusik – genfindes i det norske værk. Sidstnævnte er derimod langt

mere fokuseret på nationalitet, ja *Norges musikk-historie* kan betragtes som led i den stadig pågående *nationbuilding* i landet. Positivt er, at værket rummer en stor og delvis ny informationsmængde, især da fremstillingen er præget af en meget vellykket formidling gennem tekst, lyd og billeder. Man kan diskutere, om den metodiske pluralisme har for vide rammer, i hvert fald fører det stedvis til modstridende udsagn hos forfatterne. Man kan på den anden side også hævde, at et så bredt sigte, som den norske musikhistorie har, burde forpligte til såvel musikanalytisk karakteristik af al slags musik som til tværfaglighed (med fx socialhistorikere), og ingen af delene findes. At denne musikhistorie ikke har løst det grundlæggende teoretiske problem om forholdet mellem musik og samfund, kan man dog ikke bebrejde den, for det samme kan man sige om mange andre musikhistorier. Så facit bliver for denne anmelders vedkommende: Ved sin konsekvente nationale hovedsynsvinkel provokerer værket nordiske fagfæller til at gennemtænke de store spørgsmål i musikhistorien påny. Tak for det!

Jens Henrik Koudal

Bind IV: 1914-50. *Inn i medicalderen*, Oslo 2000, 378 s., ISBN 82-03-22382-6; Bind V: 1950-2000. *Modernisme og mangfold*, Oslo 2001, 373 s., ISBN 82-03-22383-4.

Det er et betydeligt forsknings- og formidlingsprojekt, der med udgivelsen af *Norges musikk-historie* i fem bind er blevet forløst. Et moderne bud på den kronologisk anlagte store historiske fortælling om en enkelt nationalstats musik og musikliv skrevet for 'en oplyst almenhed'. Et projekt af denne karakter skulle i dag ikke have svært ved at finde kritikere, der af såvel politiske som fagideologiske grunde allerede i udgangspunktet måtte forkaste værket. Alene forordets første sætning – "Norsk musikk har gitt vesentlige bidrag til dannelsen av vår nasjonale identitet, og våre komponister har gjennom årene skapt klingende verker av høyeste kvalitet" (I, s. 9) – synes ikke at være formuleret med klædelig Jante-beskedenhed eller politisk korrekthet for øje. Men med en sådan holdning ville dette værk sikkert aldrig have set dagens lys.

I betragtning af at dette arbejde på grund af dets omfang og ikke mindst brede anlæg nødvendigvis må være resultatet af en kollektiv