

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). Understeds skelnes midt i 1800-tallet mellem "underholdningsmusikk", "folkemusikk" 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 folkemusik, 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 musikkhistorie* 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 musikkhistorie* 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

anstrengelse, der har involveret omkring 50 bidragsydere, er det næppe overraskende, at forordet først og fremmest bærer præg af en pragmatisk holdning til såvel teoretisk som metodisk fundering. Værkets skiftende optik mellem musikken betragtet som kunst, som kulturelt fænomen eller som nyttefunktion konstateres således blot med et meget generaliseret eksempel på uførligheden mellem kulturteori og æstetisk teori som eneste forklaring. At komponisterne blandt værkets mangfoldighed af musikulturelle aktører fortsat indtager en særlig privilegeret plads med fokus på denne suprakulturelle subkulturs særlige optagethed af værkproduktion, begrundes heller ikke. Omvendt tilskrives fremstillingens 'hvide felter' fx opførelsespraksis manglende kildemateriale. Den mest eksplicite begrundelse for værkets udeladelse af egentlige historiografiske diskussioner er fremstillingens populærvidenskabelige karakter. Dette er forståeligt, men i betragtning af at bogværket suppleres af en internet-site (jf. nedenfor), kunne fagfællers berettigede nysgerighed med hensyn til de af redaktionen førte diskussioner i forbindelse med håndteringen af et så omfattende og vigtigt historieprojekt måske stilles her gennem publicering af projekt-reflekterende materiale.

I forlængelse af ovenstående anmeldelse af bind I-III skal fokus her rettes mod værkets afsluttende bind. Bind IV, hvis redaktion har bestået af Arne Holen, Ståle Kleiberg og hovedredaktør Arvid O. Vollsnes, dækker perioden 1914-50 og indledes med en bredere primært kulturhistorisk introduktion med særlig fokus på begrebet nationalisme, som i betragtning af Norges daværende nyvundne status som nationalstat og senere strenge besættelse under 2. verdenskrig naturligvis har spillet og fortsat spiller en mere gennemgribende rolle, end det er tilfældet herhjemme. Herefter følger fire kapitler, der på traditionel vis behandler kompositionsmusikkens udvikling gennem en række biografiske 'liv og værk'-afsnit inddelt efter værkproduktionens stilistiske og/eller æstetiske karakter (impressionisme, 'det moderne', atonalitet, 'national musik'). I resten af bindet er det primært musikken i kontekst, det mangfoldige musikliv og dets forskellige former for organisering og institutionalisering, der gøres til genstand for beskrivelse med en overordnet primært genredikeret inddeling. Således kompositionsmusikkulturen, der ifølge kapiteloverskriften "Det professionelle musikklivet" åbenbart har

patent på professionalisme, kirkemusikkulturen i bred forstand, amatørmusiklivet (kor og korps), den massemedierede populærmusik med prædikateret 'det kommercielle', jazz'en, folke-musiktraditionen (hvis behandling bryder periodiseringen) og afslutningsvis et kapitel om musiklivet som helhed under besættelsen og tiden lige efter.

Enhver inddeling af et sammensat musikliv med forskellige berøringsflader og udvekslingskanaler vil rumme problemer, og de valgte præmisser burde som minimum præsenteres og eventuelt diskuteres, hvilket her ikke er tilfældet. Den valgte bredde må nødvendigvis afstedkomme en vis pragmatisk håndtering med fordeling på diverse ekspertiser. Men omvendt giver den beundringsværdige inklusivitet mulighed for at tænke på tværs af traditionelle genre- og kulturskel og for eksempel forstå så centrale begreber som kommercialisme og massemediering som værende af betydning for produktionen og brugen af stort set al musik i den behandlede periode. Dette kunne have udgjort et tiltrængt alternativ til den traditionelle kobling af kommercialisme og populærmusikken forstået som genre. Ligeledes giver bredden mulighed for at overveje konsekvenserne af den begyndende ændring af musikkulturen som helhed fra en live-kultur til en stadig mere fonografisk forankret kultur. "Inn i mediealderen" er bindets titel, men denne indfaldsvinkel udgør ikke et overordnet omdrejningspunkt i fremstillingen af musiklivet og dets tiltagende urbanisering i den unge nationalstats møde med modernismen. Fraværet af en overgribende teoretisering kan naturligvis betragtes såvel som en svaghed som en styrke, men mulighederne for appliceringen af nye og overraskende optikker synes oplagte i betragtning af det pionerarbejde, der er gået forud med opsøgning og granskning af et meget stort kildemateriale.

Det primære fokus er på enkeltkapitlernes delhistorier båret og formet af deres egne narrative logikker. Bortset fra privilegeringen af kompositionsmusikken, hvor især komponistafsnittene optager meget plads (i alt ca. 100 sider), synes bindet disponeret 'demokratisk' med kapitler af 25-30 siders omfang for hver musikalsk delkultur. Hvert kapitel kan uden problemer læses som et selvstændigt bidrag, hvilket naturligvis kun øger bindets anvendelighed. Som generel introduktion til diverse komponister og musiklivets delkulturer gør fremstillingen efter bedste skøn god fyldest, og

skønt mange forhold i sagens natur kun berøres kort, bliver der peget på et væld af tematikker og problemstillinger til nærmere forfølgelse. At dele af fremstillingen har fordret omfattende grundforskning, hvis detaljerighed tydeligvis har måttet ofres for at opnå det forholdsvis homogene resultat, bidrager kun til projektets samlede fortjeneste.

I bind V, "Modernisme og mangfold", som er redigeret af Hallgjerd Aksnes, Elef Nesheim, Morten Eide Pedersen og Arvid O. Vollsnes, behandles perioden 1950-2000. I forordet gør redaktionen opmærksom på, at de har skrevet "en annerledes form for musikkhistorie enn det mange vil forvente. Vi har prioriteret linjer og udvikling slik vi ser dem" (V, s. 9). Begrundelsen er mængden af kildemateriale fra den nære fortid, som gør det svært at se "hva som til enhver tid og innen alle yringsformer vil være det vesentligste når vi projiserer historiene inn i fremtiden" (V, s. 9). Men kan historiefortælling være andet end subjektive diskursive konstruktioner, hvori udvalgte spor af fortiden tilskrives betydning og værdi ud fra en nutidig position? Redaktionen føler sig alligevel foranlediget til at eksplicitere, at "vårt mål er ikke å presentere én universelt sann beretning om den norske musikken og musikklivet i etterkrigstiden" (V, s. 10), som om den forestilling fortsat stod til troende. Hvad angår den redaktionelle linje, der som i det forudgående bind er 'inklusiv', peges på to konkrete udeladelser, opførelsespraksis og kønsperspektiver, men der gives ingen begrundelse herfor, blot en forsikring om, at forbigåelsen ikke er udtryk for en værdidom. Man fristes til at spørge, om man deri skal lægge, at redaktionen har trukket lod blandt stofområder og tilgangsvinkler? I udarbejdelsen af enhver større fremstilling skal der naturligvis træffes svære redaktionelle valg. Nærværende bind er i sin brede dækning af musiklivets mangfoldighed beundringsværdigt, og det ville have klædt redaktionen at undskylde mindre og i stedet forsvare og forklare den konstruktive linje, den har lagt.

Til forskel fra bind IV har forfatterne valgt en overordnet inddeling af fremstillingen i tre kronologiske blokke, der nogenlunde følger den udvikling i kulturpolitikken, der ridses op i det indledende kapitel om de sidste 50 års forandringsprocesser i norsk kulturliv: Kulturdistribution som strategi til og med 1960'erne, i 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne decentraliseret kulturvirksomhed, og i de sidste tyve

år instrumentel kulturvirksomhed. Inden for hver periode inddeles stoffet stort set som i det forudgående bind i en række mere eller mindre selvstændige musikverdener, dog med den ny kompositionsmusikproduktion udskilt i efterfølgende kapitler, hvilket også her muliggør nedslagslæsning. Fokus på musikkultur som aktivitet (musikalsk, social, politisk etc.) er nu næsten gennemgående, og stort set alle aspekter desangående tematiseres. Nogle får kun et par ord med på vejen, fx det forhold at den 'klassiske' koncertmusikkultur i løbet af det 20. århundrede basalt set har ændret sig til en statsstøttet museumskultur med en historisk kanon som omdrejningspunkt og uden en behandling af, hvilken betydning det måtte have for en 'randkultur' som den norske. Også perspektiverne i nationalstaten som flerkulturel nation med den ofte spændingsfyldte håndtering af 'de andre' af såvel indre (samekulturen) som ydre (indvandrerkultur) art, kunne måske fortjene en mere central placering – eller tjene som teoretisk udgangspunkt for en genlæsning af norsk musikhistorie generelt.

Til trods for det vidtfavnende indhold fremstår delfortællingerne som en helhed, uanset redaktionens egne bekymringer, hverken mere eller mindre fragmenterede end tilfældet var i bind IV. Dette bud på en fortælling om den nære fortid og samtidens mangfoldige norske musikkultur burde kunne tilfredsstille kerne-målgruppen og kan desuden fungere fint som en appetitvækkende indgang til et mere indgående studie af norsk samtidskultur. Fremstillingen udmærker sig således ved på én gang både at informere, underholde og inspirere.

Skønt undertegnede måske kun befinder sig i periferien af målgruppen, er det svært at forestille sig en populærvidenskabelig formidlingsform, der på tryk på nuværende tidspunkt bedre ville kunne indfri det samlede projekts målsætning om at nå ud til en bredere offentlighed. Som fagmand savner man naturligvis de løbende kildchenvisninger, som ikke kan opvejes af afsluttende henvisninger til uddybende litteratur. Omvendt kan man kun glædes over værkets øvrige udstyr. Til afveksling og supplerung af hovedteksten inddrages løbende materiale af forskellig art. De gennemgående rammetekster udgør små ekskursioner, der behændigt aflaster hovedteksten. Her 'isoleres' fx værkoptaler, der fordrer særlige musikteoretiske forkundskaber, små teoretiske udredninger af generel karakter, biografiske rids eller længere citater. Antallet af

nodecksempler er i betragtning af fremstillingens brede målgruppe passende minimalt. Ligeledes er fremstillingen forbilligt illustreret, spændende fra reproduktioner af billedkunst over dokumentariske fotos og tegninger til gengivelse af forskelligartet kildemateriale; en konstant fryd for øjet, mens øret tilgodeses med løbende henvisninger til de vedlagte cd'er, hvis indhold eksemplarisk matcher fremstillingens bredde. Bøgværket har således karakter af et decideret multi-medie, og springet til fx en cd-rom-udgivelse synes ikke stort.

Endelig skal det påpeges, at der er tale om et uafsluttet *work-in-progress*, idet bøgværket suppleres med en internet-site (www.hf.uio.no/imt/forskning/norgesmusik), der løbende opdateres med blandt andet supplerende artikler, errataliste, fællesregister og en omfattende bibliografi udarbejdet af Øyvind Norheim fra Nasjonalbiblioteket. Man kunne måske også forestille sig supplerende musikeksempler og billedmateriale.

Afslutningsvis er det vel relevant at stille spørgsmålet: Har det danske musikforskningsmiljø og landets oplyste almenhed ligefrem grund til misundelse? I undertegnedes ører klinger det i hvert fald nu blot endnu mere troværdigt, når det også i Danmark meget succesfulde Stavanger-band Kaizers Orchestra synger: "Den skal vær mann som kan gå med min hatt." Tillykke Norge!

Steen K. Nielsen

Anna Harwell Celenza: *The Early Works of Niels W. Gade. In search of the poetic*. Ashgate, Aldershot etc. 2001. 251 s., ill., noder, ISBN 0-7546-0401-2, £ 42.50.

Wissenschaftliche Arbeiten zum Frühwerk eines Komponisten stellen nicht nur eine Herausforderung dar, sondern unterliegen auch einem besonderen Anspruch. Denn während von der Position des 'Spätwerks' aus die bereits vollzogene, Jahrzehnte umfassende stilistische Entwicklung und ästhetische Positionierung sich meist relativ klar beschreiben läßt und in der Monographie eines 'Meisterwerkes' dieses selbst im Mittelpunkt steht, ist für die früheste schöpferische Phase eines Komponisten der zu betrachtende Kontext in aller Regel viel weiter zu fassen. Zu ergründen wären die kulturellen Rahmenbedingungen im allgemeinen wie auch die Situation des Musiklebens einer Stadt oder

einer Region im Detail, um die Aneignung handwerklicher Fähigkeiten, aber auch bestimmter Ideen und Modelle sowie deren schöpferische Reflexion angemessen zu deuten. Als Ausgangspunkt dafür werden wohl immer die zur Verfügung stehenden Skizzen, Fragmente und auch vollendeten Kompositionen sowie andere, meist rare Dokumente und Briefe zu dienen haben – ohne dabei den zu teleologischen Sichtweisen neigenden Blick zu stark auf Späteres zu fixieren.

Dieser Gefahr erliegt Anna Harwell Celenza mit ihrer dem 'Frühwerk' von Niels W. Gade gewidmeten Studie, die auf einer 1994 in den USA eingereichten Dissertation basiert, nicht. Vielmehr deutet das Inhaltsverzeichnis einen weiten Bogen an, in dem biographische, werk-spezifische und auch politische Aspekte mit wechselnden Akzentverschiebungen durchmessen werden. So stehen im ersten Teil des Buches ("The Formative Years (1817–38)") der frühe Werdegang und die ästhetische Ausrichtung Gades im Zentrum, im zweiten ("In Search of the Poetic (1839–42)") rückt das musikalische Schaffen in den Mittelpunkt. Der dritte Teil ("Gade and Danish Nationalism") wirkt hierzu ergänzend.

Angelpunkt der Studie bildet Gades sogenanntes 'Tagebuch' – jenes Heftchen, in dem auf wenigen Seiten zwischen dem 31. Juli 1839 und Oktober 1841 vollständige Strophen oder auch nur einzelne Verse als poetische Entwürfe zu mehreren Werken notiert und Stichworte zur musikalischen Gestaltung ergänzt, allerdings nicht immer vollständig in Partitur umgesetzt wurden. Überblickt man indes die nachfolgenden, den einzelnen Werken und Werkgruppen gewidmeten Kapitel, könnte der Eindruck entstehen, Celenza sei der Faszination dieses bemerkenswerten Dokuments und Gades eigenem Motto ("Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie") erlegen. Denn sie setzt das Tagebuch nicht nur zu Robert Schumanns Poetik in Beziehung, sondern konzentriert sich nahezu ausschließlich auf die Frage der Umsetzung der Vorwürfe. Ehrlicherweise wird dieser eine Aspekt, der für Gades künstlerische Entwicklung nicht zu unterschätzen ist, zwar schon im Untertitel der Arbeit angedeutet (*In search of the poetic*), doch bleiben so kompositionstechnische und stilistische Fragestellungen, die man mit 'Frühwerken' als Dokumente eines mehr oder weniger rasch voranschreitenden Aneignungsprozesses verbindet, auf der Strecke.