

Eufonium i Norge: tradisjon og innovasjon

En undersøkelse av norsk utøverpraksis på eufonium belyst gjennom Forsvarets musikk og fire kvalitative intervjuer.

Bente Illevold

Masterstudiet i utøving med teoretisk fordypning

Våren 2016

Norges musikkhøgskole, Oslo

Summary

This thesis deals with Norwegian performance practice on euphonium, illuminated through military music. The thesis purpose is to examine the instrument's history and use in Norway, together with the context of modern performance practice. Traditions linked to Norwegian military music is a central part of the task, because it is the only professional workplace for the euphonium player. The work is of hermeneutical and phenomenological character, and theoretical perspectives are sourced from philosophers as Hans-Georg Gadamer and Michael Polanyi. The thesis combines methods of historical research, qualitative interviews, informant correspondence and personal reflections as a performer. The main research informants are Bjørn Bogetvedt, Hans Andreas Kjølberg, Sverre Olsrud and Geir Davidsen, all key performers in the current professional environment. The thesis also contains a list with historical repertoire used in Norway, and a CD with recording of several Norwegian euphonium players.

Denne oppgaven omhandler norsk utøverpraksis på eufonium, belyst gjennom militærmusikk. Oppgavens formål er å undersøke instrumentets historikk og bruk her til lands, og se dette i sammenheng med dagens utøverpraksis. Tradisjoner knyttet til norsk militærmusikk utgjør en sentral del av oppgaven, da dette er eufonistens eneste profesjonelle arbeidsplass. Arbeidet er av hermeneutisk og fenomenologisk karakter, og teoretiske perspektiver er hentet fra filosofer som Hans-Georg Gadamer og Michael Polanyi. Kombinasjoner av historiske undersøkelser, kvalitative forskningsintervju, informantsamtaler og egne refleksjoner som utøver utgjør den metodiske tilnærmingen. Oppgavens hovedinformanter er Bjørn Bogetvedt, Hans Andreas Kjølberg, Sverre Olsrud og Geir Davidsen, som alle er sentrale utøvere i dagens profesjonelle miljø. Oppgaven inneholder også en liste med historisk repertoar brukt i Norge, samt en CD med opptak av flere norske utøvere på instrumentet.

Forord

Arbeidet med en masteroppgave ligner på mange måter arbeidet med et nytt musikalsk verk. I rollen som skribent og utøver må man behandle materialet utfra sin indre overbevisning, og leke med ulike tolkninger og innfallsvinkler underveis i prosessen. I kraft av å være utøvende musiker på eufonium, har jeg lenge ønsket å undersøke instrumentets historie og bruk her til lands. Kombinert med min fascinasjon knyttet til militærmusikk, og instrumentets funksjon i slike ensembler, utgjør dette bakgrunnen for arbeidet. Denne oppgaven har ført meg inn i faser av tro og tvil, og bydd på utfordringer og dilemmaer. Totalt sett har det allikevel vært en stor berikelse av historisk, musikkfaglig og reflekterende art, og jeg er glad for å endelig kunne presentere resultatet.

Denne oppgaven hadde ikke vært mulig å gjennomføre uten entusiasme og engasjement fra mange gode informanter. Dette er mennesker som tålmodig og oppriktig har møtt mine henvendelser på telefon og e-post til alle døgnets tider. Jeg vil takke Ragnar Maalen, Erling Brudvik, Nils Eivind Nikolaisen, Lars Vevle, Tom Hermansen, Roger Fjeldet, Jan Eriksen, Bjørn MelleMBERG, Rune Gundersen, Per Henning Asp Løssnæs, Ståle Hortman, Ansgar Berg, Per Martin Iversen, Per Brevig, Heidi F. Fredriksson, Astri Marie Eek, Jan René Lie, Ann-Marie Nilsson og Bjørn Danielsen. En ekstra takk rettes til Jane Kvebæk, Odd Steinar Mørkved og Kjell Nesøen, som har vist stor interesse for prosjektet og bidratt langt utover mine forventninger. Takk til Ingrid Romarheim Haugen ved Nasjonalbiblioteket og Rune Alstedt i NRK for hjelp med lydspor til vedlagt CD.

Videre vil jeg rette en stor takk til oppgavens hovedinformanter Bjørn Bogetvedt, Hans Andreas Kjølbberg, Sverre Olsrud og Geir Davidsen, det hadde ikke blitt det samme uten dere! Takk til Lise Solberg Nilsen, som gladelig stilte opp som prøvekanin i pilotintervjuet. Takk til min eminente korrekturleser Camilla Bjerkelund, som også har vært til god støtte underveis i prosessen! Av alle gode hjelpere vil jeg særlig trekke fram fagsjef for intendatur og sanitet ved Forsvarsmuseet, Niels Persen – et levende militært leksikon med forbilledlig engasjement for norsk militærmusikk!

Til slutt vil jeg takke mine veiledere gjennom de to siste årene, Gjertrud Pedersen og Sverre Olsrud. Dere har tålmodig fulgt min lange og noe kaotiske vei, men aldri mistet troen på meg eller prosjektet. Jeg er svært takknemlig!

Innholdsfortegnelse

Summary	2
Forord.....	3
Innholdsfortegnelse	4
1. Innledning	7
1.1. Eufonium i Norge: Tradisjon og innovasjon	7
1.2. Problemstilling.....	7
1.3. Tidligere arbeid på feltet	8
1.4. Teoretiske perspektiver.....	8
1.4.1. Hans-Georg Gadamer: Spillbegrepet.....	8
1.4.2. Michael Polanyi: Taus kunnskap	9
1.4.3. Mikkel B. Tin: Tradisjonsbegrepet.....	9
1.4.4. Henk Borgdorff: Research in the arts	9
1.5. Metode	10
1.5.1. Kilder og valg av informanter	11
1.5.2. Det kvalitative forskningsintervju.....	11
1.5.3. Oppgavens struktur	12
2. Eufoniumets historie.....	13
2.1. Messinginstrumentenes opprinnelse: tidlig historie.....	13
2.1.1. Serpent og ophicleide: de første messinginstrumentene i tenor og bassregister	13
2.2. Ventilsystemet: messinginstrumentets revolusjon.....	15
2.2.1. Kompensasjonssystemet: veien mot det moderne eufoniumet.....	16
2.3. Det moderne eufoniumet: utvikling og tradisjon.....	19
2.3.1. Instrumenter og begreper: You play a what?!?!	19
2.3.2. Sentrale instrumentprodusenter: Boosey & Hawkes, Besson og Willson.....	21
2.3.3. Eufonium som ensembleinstrument: The cello of the band.....	22
3. Forsvarets musikk	24
3.1. Fenomenet militærmusikk	25
3.2. Militærmusikkens opprinnelse.....	25
3.3. De militære musikkorpene i Norge: tradisjonsetablering	27
3.3.1. Militærkorpene tidlige år: en profesjonell arena blir til.....	27
3.3.2. Militærmusikkens instruktører på 1800-tallet: pionerene.....	29
3.3.3. Reissiger og Sperati: instruktørene på Østlandet.....	29
3.3.4. Oscar Borg: Norges marsjkonge	30

3.3.5.	Ole Olsen: Norges første musikkinspektør	30
3.4.	Militærkorpsets tenorbesetning: eufoniumets rolle vokser fram	32
3.4.1.	1800-tallets militærmusikk	32
3.4.2.	1900-tallets militærmusikk fram til 2. verdenskrig	35
3.4.3.	Forsvarets musikk etter 2. verdenskrig	37
3.5.	Militærmusikk og samfunn: musikernes sosiale status	40
3.6.	Forsvarets musikkutdanning	41
3.6.1.	Musikkskolens historikk	42
3.6.2.	Musikkinstruktørprøve	43
3.6.3.	Musikkskolens timeplan og reglement	43
4.	Eufonium i Norge: historien fortalt gjennom Forsvarets musikk	46
4.1.	Tenorinstrumenter i norsk militærmusikk	46
4.1.1.	Den tidlige militærmusikken: fra serpent til ventiler	46
4.1.2.	Svenske instrumenter: under blågul fana	48
4.1.3.	Ventilbasunen: en historisk tensorsolist	49
4.2.	Innovative tradisjonsbærere	51
4.2.1.	Johannes Hanssen: en legende i norsk militærmusikk	51
4.2.2.	Østen Toft: Norges første barytonist	54
4.2.3.	Alfred Evensen: Basunisten fra nord	56
4.2.4.	Erik Kvebæk: Lyriske linjer og overgangen til moderne utøverpraksis	59
4.3.	Eufonium i norske militærkorps: informanter forteller	62
4.3.1.	Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet (Halden)	62
4.3.2.	Forsvarets stabsmusikkorps (Oslo)	65
4.3.3.	Forsvarets distriktsmusikkorps Sørlandet (Kristiansand)	67
4.3.4.	Sjøforsvarets musikkorps (Bergen)	68
4.3.5.	Luftforsvarets musikkorps (Trondheim)	71
4.3.6.	Forsvarets musikkorps Nord-Norge (Harstad)	73
4.3.7.	Kongelige norske Marines musikkorps (Horten)	74
	Eufonium i Norge: dybdeintervju av fire sentrale utøvere	75
5.1.	Bjørn Bogetvedt	75
5.1.1.	Musikalsk bakgrunn og inspirasjonskilder	75
5.1.2.	Om eufoniumet, dets rolle og karakter	76
5.1.3.	Om Forsvarets musikk og norsk historie	77
5.1.4.	Musikalske refleksjoner	78
5.2.	Hans Andreas Kjølborg	80
5.2.1.	Musikalsk bakgrunn og inspirasjonskilder	80

5.2.2.	Om eufoniumet, dets rolle og karakter	81
5.2.3.	Om Forsvarets musikk og norsk historie	82
5.2.4.	Musikalske refleksjoner	83
5.3.	Sverre Olsrud	85
5.3.1.	Musikalsk bakgrunn og inspirasjonskilder	85
5.3.2.	Om eufoniumet, dets rolle og karakter	86
5.3.3.	Om Forsvarets musikk og norsk historie	87
5.3.4.	Musikalske refleksjoner	88
5.4.	Geir Davidsen	90
5.4.1.	Musikalsk bakgrunn og inspirasjonskilder	90
5.4.2.	Om eufoniumet, dets rolle og karakter	91
5.4.3.	Om Forsvarets musikk og norsk historie	92
5.4.4.	Musikalske refleksjoner	93
6.	Tradisjon og innovasjon: en utøvers betraktninger	95
6.1.	Tradisjon og utøverpraksis i Forsvarets musikk	95
6.2.	Eufoniumet i norsk akademia	98
6.3.	Utøveren i det 21. århundre	100
6.4.	Oppsummering	101
7.	Kildeliste	102
8.	Vedlegg	108
1.	Vedlegg: historisk solorepertoar brukt på eufonium i Norge	108
2.	Vedlegg: oversikt over lydspor på vedlagt CD	110
3.	Vedlegg: godkjenning og prosjektvurdering fra NSD	111
4.	Vedlegg: intervjuguide	113
5.	Vedlegg: Informasjonsskriv til oppgavens hovedinformanter	114

1. Innledning

1.1. Eufonium i Norge: Tradisjon og innovasjon

Denne oppgaven er et resultat av mitt brennende engasjement for eufonium, og instrumentets posisjon i norsk musikkliv. Eufoniumet – eller lignende instrumenter – har tilhørt besetningen i norske militærkorps i drøye 150 år. I akademiske sammenheng er det imidlertid et ungt instrument, da første eufoniumstudent ble tatt opp på Norges musikkhøgskole i 1980. Jeg har alltid vært fascinert av dette historiske paradokset og nysgjerrig på historiene som kan knyttes til temaet. I denne oppgaven vil jeg derfor se nærmere på eufoniumets historie, utvikling og bruk i Norge, belyst gjennom instrumentets plass i de profesjonelle militærkorpssene.

Her til lands er eufoniumets historie tett knyttet til militærmusikkens utvikling. Forsvarets musikk er landets eldste arbeidsplass for musikere, og for eufonisten den eneste profesjonelle utøvende arbeidsplass. I lys av dette har den profesjonelle utøverpraksisen på instrumentet blitt preget av militærmusikken gjennom generasjoner. For å undersøke mulige sammenhenger vil jeg i tillegg belyse dagens profesjonelle utøverpraksis.

1.2. Problemstilling

Med utgangspunkt i spennet mellom historie, tradisjon og moderne utøvelse vil jeg undersøke utviklingen av utøverpraksis på eufonium i Norge, knyttet til de profesjonelle militærkorpssene. Gjennom egne erfaringer som utøver i Forsvarets musikk, har jeg møtt kulturer med uuttalte forventninger til eufonistens rolle i ensemblet. Jeg vil se nærmere på dette, og undersøke det historiske bakteppe for dagens profesjonelle utøverpraksis på instrumentet. Disse refleksjonene danner utgangspunktet for oppgavens problemstilling:

På hvilke måter kan eufoniumets historie, utvikling og bruk innenfor norsk militærmusikk sees i sammenheng med dagens utøverpraksis på instrumentet?

Denne masteroppgaven vil besvare spørsmål av historisk karakter, og undersøke sammenhenger knyttet til utøverpraksis på eufonium. På metanivå åpnes det muligheter for undersøkelser av tradisjonsutvikling og oppføringspraksis, som senere kan utgjøre grunnlaget for et større forskningsarbeid. Jeg har arbeidet utfra fenomenologiske og hermeneutiske perspektiver, altså undersøkelser av erfaring og strukturer gjennom forståelse av fenomener. Dette er relevant for oppgavens kontekst, da tradisjon og utøverpraksis er sterkt knyttet til kroppslige, underforståtte og erfaringsbaserte parametere.

1.3. Tidligere arbeid på feltet

Det finnes flere masterarbeid og hovedfagsoppgaver som berører norsk militærmusikk.¹ I tillegg er det skrevet to masteroppgaver om eufonium ved norske utdanningsinstitusjoner.² Ann-Marie Nilssons forskingsarbeid om svensk militærmusikk, gjennom artiklene «Blås på Svenska» og «Brass instrument in small Swedish wind ensembles during the late 19th century», og Helen Albertssons bok *Ahlberg & Ohlsson En fabrikk för bleckblåsinstrument i Stockholm 1850–1959* har vært til inspirasjon og utgjør viktig kildemateriale i denne oppgaven.³ Randi M. Selviks doktoravhandling fra Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet i 2005 *Kjendere og Liebehabere - Musikere og musikkliv i Bergen ca. 1750–1830*⁴ har vært et viktig utgangspunkt for historie- og samfunnsforståelse.

1.4. Teoretiske perspektiver

For å etablere sammenhenger mellom historisk og moderne praksis er det nødvendig å undersøke tradisjonsbegrepet. Tradisjon videreføres gjerne gjennom praksis framfor teori, og innenfor musikkfaget er utøvelse et sentralt element i kunnskapsoverføringen. Jeg tar derfor utgangspunkt i perspektiver som berører tradisjon, taus kunnskap og erfaring ervervet gjennom praksis. Få av disse teoretiske perspektivene er direkte knyttet til musikkutøvelse og oppføringspraksis, men slik jeg ser det har de stor overføringsverdi i denne oppgavens kontekst. De ulike perspektivene har i tillegg forskjellig status og tyngde på vitenskapsfeltet. Dette kapittelet inneholder en kort presentasjon av hvert perspektiv, overføringsverdier og sammenhenger.

1.4.1. Hans-Georg Gadamer: Spillbegrepet

Den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer introduserte begrepet *spill* i sitt hovedverk «Wahrheit und Methode» fra 1960. Her løfter han fram spillet som noe større enn utøverens utøvelse, og hevder at spillets subjekt ikke er den spillende, men spillet selv. Spillets væren betinger at spilleren forholder seg til *spillereglene*, og ved å ta del i spillets verden innlater man seg i *spillerommet*. (Gadamer, 2010, s. 99–102). I følge Gadamer er menneskets spill naturlig, og overgangen mellom spill og kunstutøvelse kalles *forvandling til formasjon*. Gjennom kunstutøvelsen fjerner spillet seg fra den spillende og dens utøvelse, og begrepet forvandling understreker denne helhetlige transformasjonen av mening – fra utøver til spill. Først ved å la seg oppsluke i spillet, avdekkes dermed kunstens sanne væren (Gadamer, 2010, s. 104–105).

Innenfor denne oppgavens rammer danner spillets rom forutsetningene for tradisjon og utøverpraksis. Et estetisk rom, betinget av tilstedeværelse og fylt med mening, danner også

¹ Elnes, T. (1980) *Divisjonsmusikken i Halden: dens historie og plass i musikklivet* [masteroppgave]. Universitet i Oslo. Berg, U.S. (1983) *Militærmusikk i Norge ca. 1600-1818: med særlig henblikk på infanteriet i Trondheimsdistriktet* [masteroppgave]. Universitetet i Trondheim. Løkkerbekken, A. (1999) *Det norske janitsjarkorpsets besetningsmessige utvikling fra 1818 til år 2000* [masteroppgave]. Universitetet i Oslo. Mistereggen, B. (2001) *En tromme er intet musikalsk instrument: norsk trommetradisjon ca. 1500 - ca. 1940 med utgangspunkt i Johannes Sundvors nedtegnelser* [masteroppgave]. Norges musikkhøgskole.

² Bråten Røed, B.E. (2004) *Eufoniumstiler i Norge* [masteroppgave]. Universitetet i Bergen. Aslaksen, G.O. (2005): *Eufonium i symfoniorkesteret* [masteroppgave]. Universitetet i Oslo.

³ Se litteraturliste for detaljert informasjon.

⁴ Tilgjengelig fra: <<http://ntnu.diva-portal.org/smash/get/diva2:125921/FULLTEXT01>> [Lest 18. februar 2016].

utgangspunktet for undersøkelser av kunstnerisk praksis i en akademisk kontekst. Jeg ser derfor Gadamer's spillbegrep som sentralt i forhold til de øvrige teoretiske perspektivene.

1.4.2. Michael Polanyi: Taus kunnskap

Den ungarsk-britiske filosofen Michael Polanyi ga i 1966 ut boka «The Tacit Dimension». Her undersøker han menneskelig kunnskap utfra den oppfatning at vi kan vite mer enn vi kan si, her ment som praktisk eller underforstått kunnskap (Polanyi, 1990, s. 16). Polanyi hevder at full forståelse kun vil framtre for oss i det øyeblikket vi er tilstede i det hele, og dermed blir innlevelse en betingelse for forståelse (Polanyi, 1990, s. 26). Videre argumenterer han for den tause kunnskapens tilstedeværelse i enhver kunnskapsform, og dens nødvendighet. Polanyi uttaler at om enkeltdele undersøkes og forstørres kan de kanskje aldri gjenopprettes i sin opprinnelige form eller med samme mening, og helheten kan forsvinne (Polanyi, 1990, s. 27–28).

I denne sammenheng er Polanyis tanker om at teori konstrueres basert på forutgående taus kunnskap særlig interessant. Med dette synet vil teori bare fungere om vi retter oppmerksomheten *fra den* – mot det som allerede er etablerte erfaringer (Polanyi, 1990, s. 29–30).

1.4.3. Mikkel B. Tin: Tradisjonsbegrepet

Professor i tradisjonskunst ved høgskolen i Telemark, Mikkel B. Tin, utvider Polanyis refleksjoner om taus kunnskap i sin behandling av tradisjonsbegrepet. Tin bruker begrepet innenfor tradisjonell håndverkskunst, og retter fokus mot tradisjonens muligheter og rom. På denne måten vil den tause kunnskapen utgjøre tradisjonens spilleregler, og åpner for frihet innenfor tradisjonens rammer – altså spillerommet. Tradisjonen må ikke være fortid, men en utvidelse av nåtiden og en åpning mot framtiden (Tin, 2011, s. 27). Tin understreker videre at tradisjonsoverlevering er en praktisk handling. Tradisjon blir overført gjennom teknikk og formspråk, som skal gi kunstneren mulighet til å gjenoppta dette i eget arbeid. Tradisjonen gjør det derfor mulig å spille sammen med andre innenfor et gitt spillerom (Tin, 2011, s. 115). «En virkelig tradisjonskunst blir ikke forvaltet og videreført av utdanningsinstitusjoner, den lever og endrer seg gjennom en praksis, ofte en kroppslig praksis basert på taus kunnskap» (Tin, 2011, s. 175).

Tins teorier er rettet mot håndverkskunsten. I hans behandling av begrepene spillerom og spilleregler ligger imidlertid overføringsverdien til denne oppgaven, og i undersøkelser av utøverpraksis er tradisjon et nøkkelbegrep. På samme måte som Polanyi påpeker Tin at denne kunnskapsformidlingen ikke nødvendigvis er direkte eller bevisst. Videre understreker han at tradisjonens spillerom er en utviklingsarena for den enkelte kunstner. Dette er spesielt relevante perspektiver innenfor denne oppgavens kontekst.

1.4.4. Henk Borgdorff: Research in the arts

Ved å undersøke utøverpraksis på eufonium undersøker jeg en praksis jeg selv er en del av. Egne erfaringer som utøver vil derfor ligge til grunn for mine refleksjoner i arbeidet. Den nederlandske filosofen og musikkviteren Henk Borgdorffs ulike innfallsvinkler til utøvende forskningsarbeid er derfor relevante. Borgdorff er en sentral tenker innenfor *artistic research* i europeisk sammenheng, og trekker fram *reflection in action*⁵ som et sentralt begrep (Borgdorff, 2007, s. 6). Dette innebærer at det ikke eksisterer tydelige skiller mellom teori og praksis i kunst, ei heller mellom objektet

⁵ Dette begrepet stammer fra den amerikanske filosofen Donald Schön (1930–1997). Borgdorff bygger videre på Schöns arbeid.

(kunsten) og subjektet (kunstneren). På denne måten blir kunstutøvelsen i seg selv det essensielle i forskningsprosessen og resultatet (Borgdorff, 2007, s. 7). Utfordringen med denne arbeidsformen er å tegne skillelinjene mellom øvelse og forskning, og Borgdorff hevder at kunstutøvelse blir til forskning innenfor følgende rammer:

Art practice qualifies as research when its purpose is to broaden our knowledge and understanding through an original investigation. It begins with questions that are pertinent to the research context and the art world, and employs methods that are appropriate to the study. The process and outcomes of the research are appropriately documented and disseminated to the research community and to the wider public (Borgdorff, 2007, s. 10).

På denne måten skaper Borgdorff et refleksjonsrom der teori blir til som et resultat av praksis. I tillegg vil et transparent forhold til materiale, i form av dokumentasjon av prosessen, være nødvendig for å legitimere og kvalitetssikre resultatet.

Perspektivene hos Gadamer, Polanyi, Tin og Borgdorff tar alle utgangspunkt i forbindelsen mellom den menneskelige natur og kunstutøvelse. Videre finnes det et rom for estetikk og/eller tradisjon – kalt spillerom – der kunstutøvelsen skapes gjennom full tilstedeværelse. Innholdet i spillerommet kan være underforstått og av fysisk eller mental art, men er betinget av den gitte situasjon eller praksis – spillereglene. I relasjon til denne oppgaven finner jeg disse perspektivene relevante, særlig med tanke på militærmusikkens ikke-akademiske historie og tradisjonsbaserte praksis.

1.5. Metode

Dette arbeidet består av kombinasjoner av historiske undersøkelser, intervjuer og refleksjoner knyttet til egne erfaringer som utøvende musiker. Historisk materiale er hentet fra arkivøk hos Forsvarsmuseet, Forsvarets musikk, Nasjonalbibliotekets avisarkiv, NRK og Riksarkivet. Videre er det supplert med militære lovsamlinger, militærkalendere, militære tidsskrifter og biografiske bøker. I tillegg har jeg gjennomført fire kvalitative dybdeintervjuer, samt møtt eller korrespondert med en rekke andre informanter. Informasjon knyttet til komposisjoner og arrangementer er funnet i Forsvarsmuseets notearkiv. Fotografier er hentet fra Forsvarsmuseets arkiv, Forsvarets musikk, private bidrag eller fra ulike digitale kilder. Lydspor på vedlagt CD er hentet fra plateutgivelser, Nasjonalbibliotekets arkiv, NRKs arkiv og private bidrag.

Historieforståelse, utøverpraksis og estetiske valg bærer preg av den til enhver tids gjeldende diskurs. Derfor vil mine perspektiver og erfaringer som forsker og utøver, prege mine refleksjoner og forståelse av kildematerialet. Historiefortelling er metodisk utfordrende, og som skribent vurderer man kontinuerlige hvilken historie som skal fortelles. Dette i kombinasjon med manglende og ufullstendige kilder på feltet, gjør at jeg har arbeidet utfra tre ulike perspektiver. Med en slik *triangulering* kan jeg undersøke feltet fra tre innfallsvinkler: Søk i arkivmateriale, samtaler med informanter, samt egne perspektiver fra mitt ståsted som utøver på feltet.

1.5.1. Kilder og valg av informanter

Omfanget av pålitelige skriftlige kilder innenfor norsk militærmusikk er begrenset. Biografiske bøker og historiske artikler samsvarer ikke nødvendigvis med offentlige publikasjoner, som militære lovsamlinger og militærkalendere. Jeg har valgt primærkilder utfra subjektiv vurdering av troverdighet. Dette er militære dokumenter, arkivmateriale fra Forsvarets musikk, informantsamtaler og artikler fra ulike leksikon. Ved fravær av primærkilder brukes sekundærkilder som biografiske bøker og artikler.

Slik jeg ser det er informanten, gjennom tilstedeværelse i et gitt miljø eller sammenheng, den sikreste kilden til pålitelige og korrekte opplysninger. Informantutvalget i denne oppgaven er gjort på bakgrunn av deres kjennskap til og/eller utøvende yrkeserfaring fra Forsvarets musikk, samt relasjon til enkeltmusikere. I dybdeintervjuene har jeg valgt utøvere jeg ser på som toneangivende tradisjonsbærere og innovatører. Dette er Bjørn Bogetvedt, Hans Andreas Kjølberg, Sverre Olsrud og Geir Davidsen.⁶ Tre av disse er i tillegg førstegenerasjonsutøvere med akademisk utdanning på eufonium i Norge.

1.5.2. Det kvalitative forskningsintervju

Et kvalitativt forskningsintervju har form som en samtale, der samhandlingen mellom intervjuer og informant skaper kunnskap. Fra et fenomenologisk perspektiv er det informantenes livsverden som undersøkes, og dette forklares på følgende måte av den amerikanske antropologen James Spradley:

Jeg ønsker å forstå verden ut fra ditt synspunkt. Jeg ønsker å vite hva du vet, på den måten du vet det. Jeg ønsker å forstå betydningen av dine opplevelser, være i dine sko, føle ting slik du føler dem, forklare ting slik du forklarer dem. Vil du være min lærer og hjelpe meg med å forstå?
(Kvale/Brinkmann, 2009, s. 138).⁷

I møte med oppgavens hovedinformanter har jeg benyttet semistrukturert intervju. Det innebærer at samtalen styres av en intervjuguide⁸, med temaer og forslag til spørsmål (Kvale/Brinchmann, 2009, s. 47). Det metodiske redskapet i tillegg til intervjuguiden er intervjueren. Med dette menes at intervjuerens kunnskaper og ferdigheter, sosialt og innenfor det gitte emnet, er essensielt for intervjuets kvalitet (Kvale/Brinkmann, 2009, s. 99–101). Intervjuene vil kunne avdekke diskurser og kartlegge normer, som jeg senere vil knytte opp mot historiske undersøkelser og egne refleksjoner i kapittel 6.

Intervjuopptakene er gjort med «Edirol by Roland R–09, 24bit wave/mp3 recorder». Transkripsjonene ble gjort med hjelp av programmet «Express Scribe Transcription Software». Intervjuene foregikk via FaceTime, på Akershus festning og Norges musikkhøgskole i tidsrommet september til desember 2015. Prosjektet er meldt og godkjent av Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD).⁹

⁶ Fullstendig presentasjon av informantene kan leses i kapittel 5.

⁷ Spradley J.P. (1979) «The Ethnographic Interview». Referert i Kvale/Brinkmann, 2009, s. 138.

⁸ Se vedlegg 4.

⁹ Se vedlegg 3. Informasjonsskriv til oppgavens hovedinformanter kan i tillegg leses i vedlegg 5.

1.5.3. Oppgavens struktur

Oppgavens historiske materiale om eufoniumet og Forsvarets musikk er presentert i kapittel 2 og 3. Dette danner bakteppet for kapittel 4, hvor instrumentets historie knyttet til norsk militærmusikk fortelles. Kapittel 3 og 4 er strukturert etter tematikk, med kronologisk presentasjon under hvert tema. Kapittel 5 består av transkriberte intervjuer med oppgavens fire hovedinformanter. Oppgaven avrundes med egne refleksjoner og oppsummering i kapittel 6, og oppgavens vedlegg er samlet i kapittel 8. Vedlagt ligger også en CD med lydspor, samlet som et auditivt supplement til oppgavens innhold. Sporutvalget er gjort utfra tilgjengelig materiale og sentrale enkeltpersoner i oppgaveteksten, og inneholder i tillegg lydspor med oppgavens hovedinformanter. Komplette liste over innhold på CD kan leses i vedlegg 2. Stedsnavn, ensemblenavn og sitater i oppgaven er gjengitt etter den til enhver tids gjeldende praksis.

2. Eufoniumets historie

Eufoniumets historie har gjennom alle tider blitt preget av øvrig samfunnsutvikling. Den industrielle revolusjonen introduserte nye produksjonsteknikker, og førte med seg økt handel på tvers av landegrensene. Dette påvirket instrumentutviklingens kvalitet og kvantitet. I dette kapittelet belyses utviklingen fra de tidligste messinginstrumentene fram til det moderne eufoniumet. Kildematerialet består i hovedsak av fagbøker, avhandlinger, samt trykte og digitalt tilgjengelige artikler.

Et resultat av industrialiseringen og det moderne samfunnets framvekst var klasseskillene. Kunst og kulturutøvelse ble raskt sentrale elementer for samhold og fellesskap i arbeiderklassen, slik det lenge hadde vært verdier i aristokratiets dannede selskapsverden. Framveksten av amatørkorps og -kor er et resultat av arbeiderklassens sosiale fellesskap på siste halvdel av 1800-tallet. Dette medførte økt etterspørsel etter instrumenter, og det er først på denne tiden at ventilsystemet utvikles og revolusjonerer messinginstrumentene.

2.1. Messinginstrumentenes opprinnelse: tidlig historie

I vår vestlige verden klassifiseres alle blåseinstrumenter som aerofoner. Dette innebærer at lyden skapes av svingende luftmasse, i motsetning til idiofoner – selvklingende instrumenter, eller kordofoner – strengeinstrumenter (Benestad 2009). Messinginstrumentene kan videre karakteriseres ved at de er leppevibrerende. Med dette menes at lyden skapes av luft som presses ut gjennom vibrerende lepper, videre inn et munnstykke og deretter inn i et rør. Rørets lengde, luftens hastighet og leppenes spenning vil videre bestemme hvilken tonehøyde som produseres (Phillips/Winkle, 1992, s. 1). Instrumentene i tubafamilien har en utpreget koniske profil, sammenlignet med andre messinginstrumenter. Dette innebærer at rørvidden på instrumentene utvider seg gradvis allerede rett etter munnrøret, mens på et sylindrisk instrument ekspanderes rørvidden kun før schallstykket (Bevan, 1978, s. 23).

De tidligste utgavene av blåseinstrumenter som minner om messinginstrumenter er konkylier, bukkehorn, hule rør av tre og andre objekter direkte fra naturen. Instrumentene ble brukt til å gi signaler over avstander der stemmen ikke lenger kunne bære, og enkelte instrumenter kunne være knyttet til spesielle ritualer (Phillips/Winkle, 1992, s. 2). Disse instrumentene var i utgangspunktet begrenset til naturtoneserien, men fra det ellevte århundre finner man illustrasjoner av musikanter på *bugles*¹⁰ med fingerhull (Bevan, 1978, s. 45). Etter hvert ble *cornetten* utviklet, dette var et trestykke med seks fingerhull, tommelhull og munnstykke.

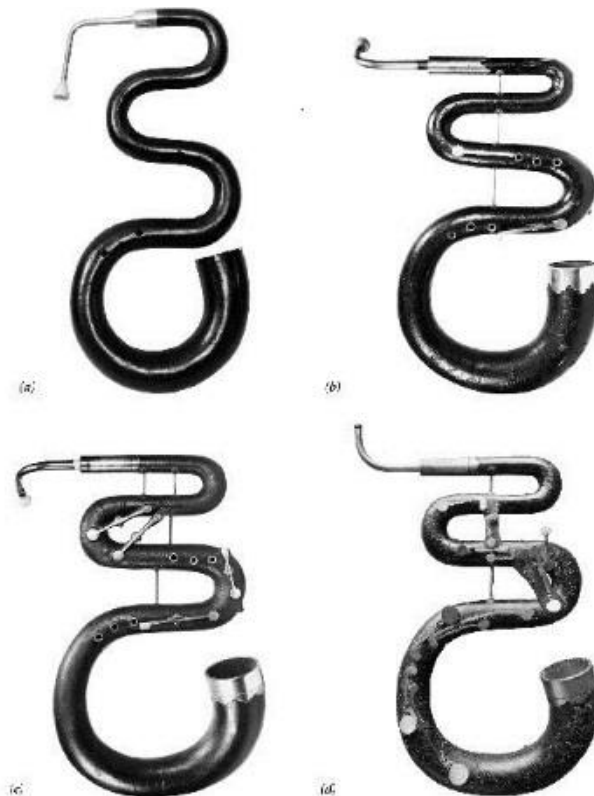
2.1.1. Serpent og ophicleide: de første messinginstrumentene i tenor og bassregister

På slutten av 1500-tallet utviklet franskmannen Edmè Guillaume *serpente* (Bevan, 1978, s. 47). Behovet for et bassinstrument var stort, og på grunn av rørlengden som måtte til for å få det ønskede registeret fikk instrumentet form som en S, slik at det lettere kunne håndteres. Serpente var primært laget av tre i konisk form, og hadde varierende antall fingerhull. Den fikk i utgangspunktet funksjonen å støtte opp under de mannlige stemmene i kor, og var ikke spesielt lydsterk (Bevan, 1978, s. 48). Et resultat av serpentes koniske form, som gjerne var brå og ujevn, var

¹⁰ På denne tida var bugles laget av dyrehorn, senere ble det laget av messing. På neste side refereres det til messingutgaven, og instrumentet beskrives derfor som et signalthorn.

intonasjonsutfordringer. Instrumentene fikk i tillegg store forskjeller i klang og volum, og enkelte var så bevegelige at man kunne forandre tonehøyde med opptil en kvart, bare med bruk av leppene. På grunn av instrumentenes individuelle kvaliteter ble det derfor laget en rekke forskjellige grepstabeller (Bevan, 1978, s. 50).

I tillegg til å utvikle og stabilisere serpenten, ønsket man et lydsterkt instrument. Fra 1636 finnes det nedtegnelser om at instrumentet ble produsert i metaller, som messing og sølv, for å øke volumet (Bevan, 1978, s. 50). Mot slutten av 1700-tallet ble serpenten introdusert i militærmusikken i sentrale deler av Europa, og fikk trolig bass-funksjon i disse ensemblene. Senere førte utviklingen fram til et instrument med klaffer og fagottlignende fasong, dette var *ophicleide*.



Figur 1: Ulike serpenter med og uten fingerhull.¹¹

Ophicleide er det lengst brukte messinginstrumentet med klaffer, og ble patentert i 1821 av franskmannen Jean-Hilaire Astè. Det sies at han fikk ideen til instrumentet etter å ha bevitnet den britiske militærmusikken under slaget ved Waterloo (Baines, 1993, s. 198). Her spilte de engelske musikerne på bugles¹² med klaffer. Ophicleide ble patentert med ni klaffer, men etter hvert ble det normalt med elleve. Instrumentet ble laget av messing, og fikk form som et langt rør. Munnstykket lignet på serpentens, men fikk etterhvert form som dagens moderne euponium-munnstykke (Baines, 1993, s. 200).

Intonasjonsmessig var ophicleiden langt mer stabil enn serpenten, da hver tone fikk sitt grep. Registeret dekket tre oktaver, men dette var naturlig nok avhengig av musikeren. Ophicleiden fikk funksjonen som bassinstrument i militærmusikk og orkestre. Den ble produsert i tre modeller: alt-, bass- og kontrabass-størrelse, der den siste var opp til 150 centimeter høy (Bevan, 1978, s. 61). På

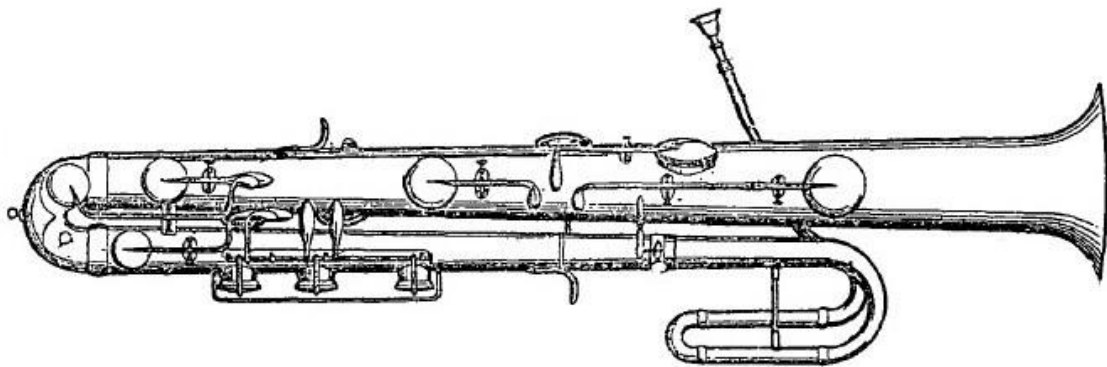
¹¹ Tilgjengelig fra:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25473?search=article&q=serpent&article_section=all&pos=1&start=1&size=25#firsthit [Lest 17. februar 2016].

¹² Kornettlignende signalhorn, i utgangspunktet uten ventiler og klaffer.

grunn av sine stabile egenskaper fikk ophicleiden større bruksfunksjon enn serpenten, og komponister som Mendelssohn og Berlioz benyttet seg av instrumentet i verker som «En midsommernattsdrøm» og «Symphonie Fantastique». I orkestre ble instrumentet brukt til 1880-årene, og enda lengre i militærmusikken (Bevan, 1978, s. 67). Bass-ophicleiden var mest utbredt, og Berlioz sa følgende om instrumentets kvaliteter:

(...) low tones is rough; but in certain cases, under a mass of brass instruments, it works miracles. The highest tones are of a ferocious character, which has not yet been utilized appropriately. The medium range, especially if the player is no skilled, recalls too closely the tone of the serpent and cornett; I believe that it should rarely be used without the cover of other instruments (Berlioz/Strauss, 1990, s. 337).



Figur 2: Illustrasjon av ohicleide.¹³

Serpent og ophicleide er de viktigste forgjengere til det moderne eufoniumet. Dette fordi de har felles register og delvis felles funksjon i ensembler. Tenorrollen i militærkorpserne, med obligatstemmer og ledene solistiske partier, ble ikke utviklet før ventilene var oppfunnet. Oktavdobling av melodi var gjerne det mest avanserte ensemblespill, trolig som følge av instrumentenes manglende tekniske kvaliteter, slik det er beskrevet av Berlioz i sitatet over figur 2.

2.2. Ventilsystemet: messinginstrumentets revolusjon

Før ventilsystemet ble utviklet var det to alternative konstruksjonsmåter for messinginstrumenter. Ved å lage et instrument knyttet opp mot en spesiell naturtoneserie, slik som hornet, kunne man ved bruk av stopphorn-effekter sørge for toneforandringer utover naturtoneserien. Den andre måten var å adoptere teknikker fra treblåserne, altså et hull- og klaffesystem, som på serpenten og ophicleiden. Slik sett besto messinginstrumentene før ventilsystemet av en forenklet treblås-klaffeteknikk, med en messingblåsespillestil og klangproduksjon.

I 1815 skriver et av Tysklands mest betydningsfulle musikkmagasiner *Allgemeine musikalische Zeitung* at musikeren Heinrich Stölzel hadde montert to ventiler på valthornet. Stölzels ventiler senket instrumentet henholdsvis et helt og et halvt tonetrinn. Dette dekket imidlertid ikke alle tonene innenfor instrumentets register, og tre ventiler ble raskt vanlig praksis. Den tredje ventilen senket tonen ett og et halvt trinn, og dette er fortsatt praksis i dag (Baines, 1993, s. 216). Det hersker uenighet og usikkerhet rundt hvem som virkelig oppfant ventilen, men i 1818 ble Stölzel og hans

¹³ Tilgjengelig fra: <<http://medleyana.com/tag/brass-instrument/>> [Lest 17. februar 2016].

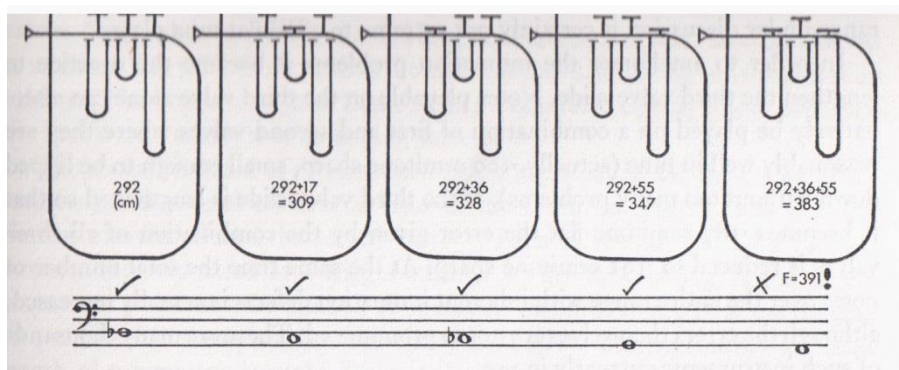
kompanjong, Friedrich Blühmel, tilkjent patenten (Baines, 1993, s. 207). Den første utøveren på Stölzels *tenorhorn* med ventiler var den prøyssiske trombonisten Friedrich Blecke, og på midten av 1820-tallet ble ventilinstrumentene innført i enkelte prøyssiske og tyske militærkorps (Bevan, 1978, s. 73). I tiden som fulgte arbeidet mange for å utbedre ventilen, da skarpe retningsforandringer på luftstrømmen gikk utover instrumentenes egalitet og klangkvaliteter. Det var derfor ønskelig med en mekanisk og teknisk forbedring. Utviklingen flyttet seg over landegrensene til Frankrike, England og USA. På denne tiden eksisterte det ennå ingen internasjonal patentavtale, og dermed forekom det instrumentkopiering i stor skala (Bevan, 1978, s. 73).

I 1835 patenterte den tyske militærkorpsdirigenten Wilhelm Wieprecht og instrumentmakeren Johann Gottfried Moritz en ventil med mekaniske forbedringer og stor diameter (Bevan, 1978, s. 76). Ventilen fikk navnet *berliner-pumpe* og var en stempelventil. Wieprecht uttalte at instrumentene med disse ventilene var laget med øye for militære musikkorps. Videre hevdet han at ventilene var best egnet for de dypeste instrumentene – som tenorhorn og tuba. Svenske instrumentmakere kopierte denne ventilen, og slike instrumenter forble i bruk i svensk militærmusikk inn på 1900-tallet (Baines, 1993, s. 211–212).¹⁴

Den moderne stempelventilen ble designet av den franske instrumentmakeren Étienne Pèrinet i 1838, og var en modifisering av Wieprechts berliner-pumpe. Denne ventilen fikk først rot i Frankrike, Belgia og Storbritannia (Bevan, 1978, s. 76). I 1855 lyktes den franske instrumentmakeren Gustave Besson med å utvikle et system der vidden på instrumentet forble lik, uavhengig om ventilene var trykket ned eller ei. Dette utbedret instrumentenes egalitet, slik vi er kjent med fra moderne messinginstrumenter (Bevan, 1978, s. 78).

2.2.1. Kompensasjonssystemet: veien mot det moderne eufoniumet

Kompensasjonssystemet ble utviklet for å bedre intonasjonen på messinginstrumenter med ventiler. Da messinginstrumentene baseres på naturtoneserien ble det store intonasjonsavvik fra det tempererte systemet, på enkelte grepskombinasjoner. Intonasjonsproblemene var størst var på tenor- og bassinstrumentene, da avvikene økte i takt med rørlengden. Illustrasjonen nedenfor viser hver ventils forlengelse av instrumentet, samt omfanget på intonasjonsavviket i et gitt register.



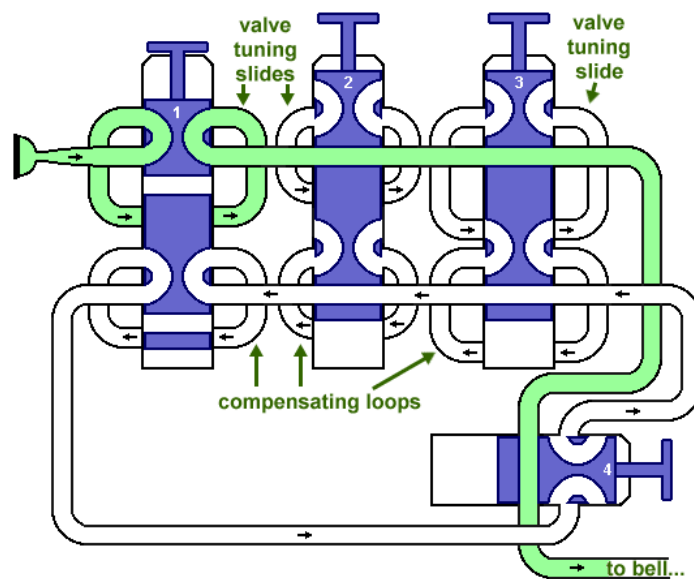
Figur 3: Intonasjon på treventilens eufonium uten kompensasjonssystem (Bevan, 1978, s. 79).

Det ble populært å eksperimentere med ekstra bøyer og ventiler for å overkomme intonasjonsproblematikken. Ved å legge til en fjerde ventil, som forlenget instrumentet med en ren kvart, ble intonasjonsavviket illustrert i figur 3 utbedret. I tillegg gjorde den ekstra ventilen det mulig

¹⁴ Les mer i kapittel 4.1.2.

å spille kromatisk helt ned til instrumentets *pedaltone*¹⁵, og utvidet dermed omfanget med en tritonus. Denne teknikken dannet utgangspunktet for kompensasjonssystemet (Bevan, 1978, s. 82).

I 1874 introduserte David Blaikley¹⁶ *compensating valves*.¹⁷ Musikere ønsket stadig intonasjonsforbedringer, og Blaikleys system ble designet for å bedre intonasjonen på instrumenter med tre og fire ventiler (Bevan, 1978, s. 82). For å lettere forklare kompensasjonssystemet har jeg valgt å bruke illustrasjoner. På et fullt kompensert fireventilens instrument er det tillagt en ekstra bøyle på hver av de tre første ventilene, kalt *compensating loops* – kompenserende bøyer på norsk. Disse aktiviseres hver gang en eller flere av de tre første ventilene trykkes ned i kombinasjon med fjerde ventil. Figur 4 illustrerer luftstrømmens vei når første ventil trykkes ned, og instrumentet forlenges med et helt trinn.



Figur 4: Blaikleys kompensasjonssystem, luftstrømmens retning ved bruk av første ventil.¹⁸

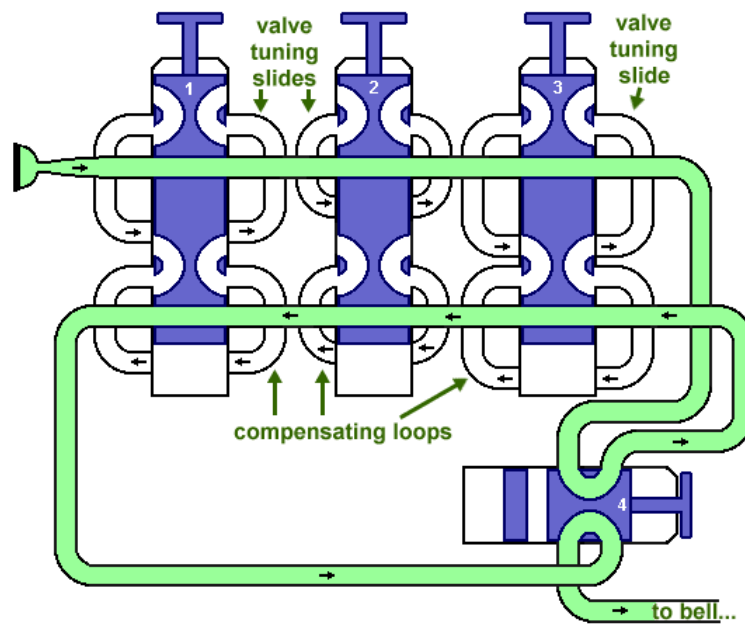
Fjerde ventil forlenger instrumentet med en kvart, og kompenserte for intonasjonsavviket på greps-kombinasjonen 1-3, som vist i figur 3. Luftstrømmen gjennom instrumentet ved bruk av fjerde ventil er vist i figur 5.

¹⁵ Naturtoneseriens utgangstone kalles pedaltone på messinginstrumenter.

¹⁶ Les mer om Blaikley i kapittel 2.3.3.

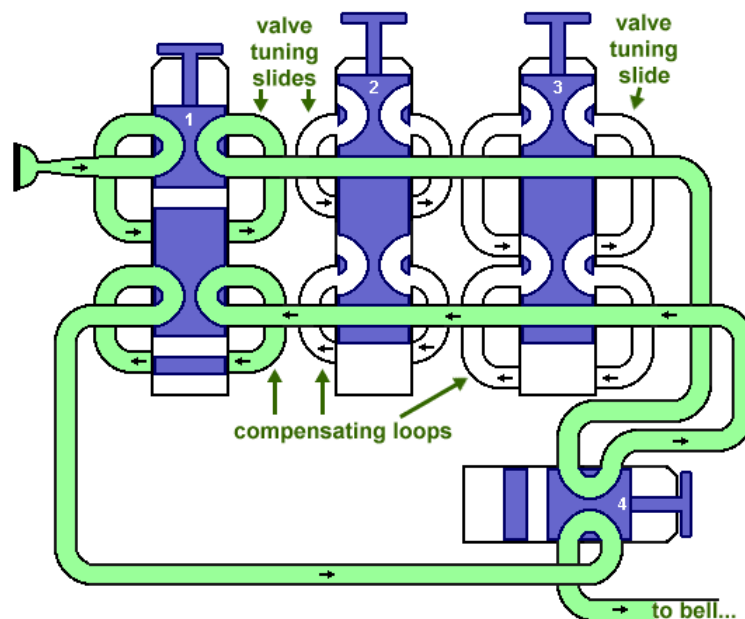
¹⁷ Den franske instrumentmakeren Gautrot hadde allerede introdusert idéen til kompensasjonssystemet under navnet *systeme equitonique* i 1873. Blaikley tok ikke ut patent på oppfinnelsen før i 1878, selv om Boosey & Hawkes leverte instrumenter med systemet fra 1874 (Myers, 2002, s. 403).

¹⁸ Tilgjengelig fra: <<http://www.dwerden.com/eu-articles-compdiagram1.cfm>> [Lest 21. februar 2016].



Figur 5: Blaikleys kompensasjonssystem, luftstrømmens retning ved bruk av fjerde ventil.¹⁹

De kompenserende bøyene sørger for en ekstra forlengelse av instrumentet. Dermed utbedres intonasjonsavvikene som oppstår i instrumentets dype register, som vist i figur 6. Profesjonelle eufoniummodeller leveres med fullt kompensasjonssystem i dag.



Figur 6. Blaikleys kompensasjonssystem, luftstrømmens retning ved bruk av første og fjerde ventil.²⁰

¹⁹ Tilgjengelig fra: < <http://www.dwerden.com/eu-articles-compdiagram2.cfm> > [Lest 21. februar 2016].

²⁰ Tilgjengelig fra: < <http://www.dwerden.com/eu-articles-compdiagram3.cfm> > [Lest 21. februar 2016].

2.3. Det moderne eufoniumet: utvikling og tradisjon

Samfunnsendringene i lys av den industrielle revolusjonen preget som nevnt instrumentutviklingen og produksjonen, og parallelle oppfinnelser har ført fram til dagens messinginstrumenter. I perioden mellom 1820 og 1870 ble det utviklet over femti ulike messinginstrumenter i bass og/eller tenorregisteret. Dette var trolig et resultat av manglende internasjonale patentavtaler og eksperimentering med ulike teknikker (Roust 2001).

I 1835 utvikler den italienske instrumentmakeren Guisepe Pelliti en *bombardino*, en mindre versjon av *bombardon*.²¹ Den tyske instrumentmakeren Carl W. Moritz²² patenterte en *tenortuba* stemt i B i 1838, og i 1843 utviklet Ferdinand Sommer fra Weimar et *euphonion*. Sommer krediteres gjerne for oppfinnelsen av eufoniumet med dette instrumentet (Bevan, 1978, s. 90). Den belgiske instrumentmakeren Adolph Sax var også sentral for utviklingen av eufoniumet. I tidsrommet 1842–1845 utviklet Sax en instrumentfamilie under navnet *saxhorn*²³ (Roust 2001). Saks instrumenter var av god kvalitet og Berlioz uttalte at «Their tone is round, pure, full and completely even over the whole range of their scale» (Berlioz/Strauss, 1991, s. 400). Den italienske Flicorni-familien produserte en tilsvarende instrumentfamilie som Adolph Sax. Her var *flicorno basso* det instrumentet som lignet mest på moderne eufonium (Phillips/Winkle, 1992, s. 8).

Den tsjekkiske instrumentmakeren Vaclav Cervený utviklet flere tubaer i perioden 1830–1840 (Phillips/Winkle, 1992, s. 6–7). Fabrikken ble opprettet i Hradec Kralov i Tsjekia, og i 1842 begynte *The V. F. Cervený company* å produsere instrumenter. Cervenýs første instrumenter var utstyrt med rotorventiler, og produsenten hevder selv å ha originaldesignet disse ventilene (V. F. Červený 2015). I 1848 utviklet Cervený instrumentet *Baroxyton*, som ble benyttet som 1.bass i russiske militærkorps. Senere introduseres *kaiserbaryton*, med vid og raskt ekspanderende konisk form, slik det moderne eufoniumet også har (Bevan 2016).

2.3.1. Instrumenter og begreper: You play a what?!?!

Eufonium har opprinnelse fra det greske begrepet *euphōnos*, som beskriver velklang eller behagelig lyd (Dictionary.com 2016). Ordet utgjør ikke en del av norsk allment vokabular, og innenfor militærmusikken har instrumentet gått under navnet baryton. Slik forrige kapittel belyser har parallell utvikling ført til flere lignende instrumenter, med ulikt navn. Slik jeg ser det er dette trolig årsaken til manglende internasjonal nomenklatur. I dette kapittelet vil jeg belyse denne begrepsforvirringen.

For eufoniumet og lignende instrumenter har det eksistert tre dominerende retninger, med ulike nomenklaturpraksis. David Blaikleys fullkompenserte *british style euphonium* etablerte den engelske tradisjonen, mens tyskinfluerte nasjoner – deriblant Norge – har benyttet begrepene *baryton* og *tenorhorn*. Forvirringen oppstår ved at den britiske tradisjonen bruker benevnelsen *baritone* om et instrument med tilsvarende egenskaper som det tyske tenorhornet. Den tyske barytonen kan sammenlignes med det engelske eufoniumet, og dermed henspiller altså begrepet baryton/baritone på to forskjellige instrumenter, innenfor to ulike nomenklaturpraksiser. Amerikanerne utviklet sin

²¹ Begrep primært benyttet på tuba/bassinstrumenter, men på grunn av manglende nomenklatur forekom også begrepet på andre instrumentvarianter på 1800-tallet (Phillips/Winkle, 1992, s. 5–6).

²² Carl L. Moritz er trolig sønn av tidligere nevnte J. G. Moritz, men dette er ikke direkte bekreftet av kilder. Begge arbeidet imidlertid for dirigenten og produsenten Wilhelm Weiprecht (Roust 2001).

²³ Koniske messinginstrumenter utviklet i ni størrelser, fra sopranino til kontrabass.

egen modell – *american baritone* – vist i figur 7. Dette var en hybrid av eufonium/baryton og baritone/tenorhorn, og forsterket begrepsforvirringen ytterligere.



Figur 7: Engelsk eufonium, engelsk baritone og amerikansk baritone.²⁴



Figur 8: Tysk tenorhorn og tysk baryton.²⁵

Det britiske eufoniumet og den tyske barytonen er koniske instrumenter, mens baritone og tenorhorn er mer sylindriske. I tillegg har eufonium og baryton en større rørvidde enn baritone og tenorhorn. Amerikansk baritone befinner seg midt imellom, med tanke på form og rørvidde. Årsakene til at den amerikanske modellen lignet de tyske instrumentene kan ha sammenheng med 1800-tallets immigrasjon fra Tyskland til USA, og først i 1939 innfører Harold Brasch²⁶ det britiske eufoniumet til landet (Cottrell, 2004, s. 12). Brasch uttalte senere dette om forskjellen mellom instrumentene: «The euphonium has a larger bore than the baritone, and it is this larger bore that

²⁴ Tilgjengelig fra <<http://www.dwerden.com/eu-articles-bareuph.cfm>> [Lest 22. februar 2016].

²⁵ Tilgjengelig fra: <<http://www.miraphone.de/en/products.html>> [Lest 22. februar 2016].

²⁶ Harold Brasch (1916–1984) eufoniumsolist i United States Navy Band 1936–1956, ledene amerikansk utøver i sin generasjon med tilnavnet «Mr. Euphonium», forfatter av læreverket «The euphonium and 4-valve brasses» (Windsongpress u.å.).

produces the euphonius timbre and that definitely favors the lower tones of its range” (Brasch 1984).²⁷

I tillegg til de tre nevnte retningene fikk eufoniumet flere navn i Europa, ofte knyttet til instrumentets funksjon i ensembler. Dette var navn som tenorbasshorn, tenortuba og lignende (Bevan, 1978, s. 90). I Norge bevarte man de tyske begrepene, selv etter at de engelske instrumentene var innført i militærmusikken. I dag brukes baryton fortsatt om eufonium innenfor enkelte miljøer, og det er først de siste tiårene at eufonium har blitt nomenklatur i norsk militærmusikk.

2.3.2. Sentrale instrumentprodusenter: Boosey & Hawkes, Besson og Willson

Dagens instrumentmarked er preget av en rekke produsenter med ulike kvaliteter, og valgmulighetene er mange for den profesjonelle eufonist. Slik jeg senere vil komme tilbake til i kapittel 4 og kapittel 5, domineres allikevel det norske miljøet av noen få produsenter. I dette kapittelet vil jeg gi en kort presentasjon av disse leverandørene.

Med sitt kompensasjonssystem ble briten David James Blaikley (1846–1936) ansett som samtidens presiderende geni på sitt felt. Blaikley var tilknyttet selskapet *Boosey & co.* fra 1859 til 1939, og bidro sterkt med sine innovasjoner og instrumentutbedringer (Myers, 2002, s. 392–395). Franskmannen Gustave-Auguste Besson (1820–1874), som utbedret ventilene slik at vidden på instrumentet forble lik, gjorde også brite av seg i samme periode. Besson ønsket seg vekk fra Paris etter lange patenttvister med Adolph Sax, og etablerte sin egen instrumentfabrikk i London. Fabrikken ble en suksess, og fortsatte etter Bessons død under hans navn. På slutten av 1800-tallet produserte de 131 ansatte omlag 100 brassinstrumenter hver uke (Besson 2014).

Mellomkrigstidens samfunnsutfordringer reduserte instrumentprodusentenes marked. I denne perioden fusjonerte Boosey & co. med *Hawkes & Sons*, og instrumentene ble merket *Boosey & Hawkes* (Myers, 2002, s. 395). På 1920-tallet adopterte *Besson & Co.* Booseys kompensasjonssystem, og dette er begynnelsen på fusjonen mellom de to selskapene. Fra 1948 flyttes Bessons instrumentproduksjon til Boosey & Hawkes, men modeller og serienummer holdes separat til midten av 1950-tallet. Fra dette tidspunktet var det imidlertid ingen annen forskjell på instrumentmodellene enn selskapenes stempel og typebetegnelser, og serienumrene fulgte Boosey & Hawkes sitt system. I 1968 ble Besson & Co. fullt inkludert som en del av Boosey & Hawkes (Myers, 2003, s. 56).

Instrumenter fra Boosey & Hawkes og Besson ble stemplet og gravert etter modellnavn og kvalitet. Fra henholdsvis 1911 og 1932 var *Imperial* (klasse A) og *Regent* (klasse B) de mest kjente modellene. Bessons modeller var *New Standard* (klasse A) og *Westminster* (klasse B). Tidlig på 1970-tallet lanserte selskapet en ny toppmodell under navnet *Sovereign*, disse instrumentene ble merket med Boosey & Hawkes` logo. Senere gikk produsenten over til å merke instrumentene med Bessons logo, og etterhvert opphørte produksjonen av instrumenter merket Boosey & Hawkes. Først i 2002 erstattes *Sovereign* med en ny toppmodell, utviklet i samarbeid med den britiske virtuose utøveren Steven Mead.²⁸ Dette instrumentet fikk navnet *Prestige*.²⁹ I 2003 solgte Boosey & Hawkes sin instrumentproduksjon, og i dag er selskapet et musikkforlag (Boosey & Hawkes 2016). Besson ble fra

²⁷ Artikkelen er opprinnelig trykket i 1949, men jeg har hentet den fra en artikkelsamling utgitt i 1984.

²⁸ Steven Mead (1962) professor i eufonium ved Royal Northern College of Music i Manchester, i tillegg til stå bak nærmere 65 innspilte CD-er. Mead regnes for å være en av verdens beste eufonister, og holder ca. 75 konserter i året (Besson, u.å.).

²⁹ Opplysninger i dette avsnittet er hentet fra ulike diskusjonsforum på nettstedet <<http://www.dwerden.com>> (Werden 2005) og (Werden 2012).

2006 innlemmet i *Buffet Crampon Group*, og har gjenopptatt sin profesjonelle instrumentproduksjon i Tyskland og Frankrike (Besson 2014).

100 år etter at Blaikley designet sitt kompensasjonssystem opphørte patenten. Dette medførte at andre instrumentprodusenter som Yamaha, Miraphone, Willson, Hirsbrunner and Sterling kom på banen med tanke på å produsere profesjonelle eufoniummodeller (Davechilds 2005). Det sveitsiske selskapet Willson ble etablert i 1950, og er en ledende produsent på dagens marked. Flere profesjonelle norske eufonister spiller på instrumenter fra den sveitsiske leverandøren.

2.3.3. Eufonium som ensembleinstrument: The cello of the band

Eufoniumets primærarena er musikkorpset, og instrumentet innehar en sentral rolle i janitsjarkorps og brassband. Det er et av korpsets viktigste instrumenter i det lavere registeret, tilnærmet orkesterets cellister eller korets barytonstemmer. Instrumentet ses ofte på som det mest sentrale etter soloklarinett og solokornett, og har gjerne en ledende solistisk funksjon innenfor tenorregisteret (Bevan, 1978, s. 94). Eufoniumet er i tillegg benyttet i enkelte orkesterverk, som utvidelse av brasseseksjonen. I orkesteret veksler instrumentet mellom doubling av bass-stemmen i oktav, harmonisk utvidelse av horn- og/eller trombonegruppen eller har rollen som et solistisk instrument (Roust 2001). Richard Strauss var først ute med å skrive spesifikt for eufonium i orkester, og tok selv på seg æren for å ha innført instrumentet i orkestersammenheng:

I myself have frequently written a single tenor tuba in B flat as the higher octave of the bass tuba; but performances have shown that, as a melodic instrument, the euphonium (frequently used in military bands) is much better suited for this than the rough and clumsy Wagner tubas with their demonic tone (Bevan, 1978, s. 96–97).³⁰

I 1951 publiseres artikkelen «The Euphonium – cello of the Band» i det amerikanske musikkmagasinet *The Instrumentalist*. Artikkelen var skrevet av Leonard Falcone³¹, og her sammenlignet han eufoniumets rolle i korpset med celloens plass i orkesteret. Falcone hevdet at eufoniumet var det eneste blåseinstrumentet som kunne måle seg med celloens varme, uttrykk og volum. Dette idealet kalte han *cello style*.

The technique involved in developing the cello style of playing on the euphonium is basically three-fold: (1) a tone that is full, round, clear, strong, and well placed, (2) an agile and well-controlled technic, and (3) a good vibrato (Falcone 1984).³²

E. J. Robbins³³ gikk lenger enn Falcone i sine beskrivelser av eufoniumets ulike funksjoner i janitsjarkorpset:

1. Eufoniumet kan fungere som et melodisk instrument i oktav med soloklarinett, og tilføre klang, dybde og varme tone til en melodilinje.
2. Eufoniumets tonelikheter med tenorsaksofon gjør at det fungerer godt i seksjonsspill med saksofoner.
3. Eufoniumet kan fungere som en delikat basstone i treblås-partier.

³⁰ Berlioz, H. og R. Strauss (1991) «Treatise on instrumentation». Referert i Bevan, 1978, s. 96–97.

³¹ Leonard Falcone (1899–1985) var professor i baritone og eufonium ved Michigan State University og toneangivende eufonist innenfor den amerikanske tradisjonen (Falconefestival 2015).

³² Artikkelen er opprinnelig trykket i 1951, men jeg har hentet den fra en artikkelsamling utgitt i 1984. Egen oversettelse til norsk.

³³ Kjent som Ted Robbins, eufonist og dirigent med bakgrunn fra Frelsesarmeen, samt tidligere eufoniumsolist i Royal Canadian Air Force Band (Heritagebrass 2015).

4. Eufoniumet kan brukes til å øke kvaliteten og kraften i hornseksjonen.
5. Eufoniumet kan bidra til en solid basslinje, uten at det blir overvekt av tuba.
6. Eufoniumet er det eneste egnede messinginstrumentet for å overta cellostemmene i en transkripsjon fra orkesterverk (Robbins 1984).³⁴

I tillegg poengterte Robbins at eufoniumet er et vakkert soloinstrument, og at det kreves godt utviklede musikalske og tekniske ferdigheter hos utøveren for å utføre overnevnte oppgaver (Robbins 1984).

I lys av instrumentets mangefasetterte rolle og det faktum at instrumentet gjerne er solistisk i militærkorpssammenheng, vil utøvelsen preges av den enkelte musikers idealer og preferanser. «A euphonium player`s tone is as individual a thing as his fingerprints» (Lehmann, 2013, s. 1). Denne friheten til tross er eufonistens viktigste egenskap å tilpasse seg sin funksjon, og dermed adoptere øyeblikkets klangfarger i ensemblet (Robbins 1984). I militærkorpsets preges dermed eufoniumets rolle av den enkelte utøver, innenfor repertoaret og ensembles rammer. Dette leder videre til oppgavens neste kapittel, som presenterer den historiske utviklingen og tradisjoner knyttet til de norske militærkorpssene.

³⁴ Artikkelen er opprinnelig trykket i 1966, men jeg har hentet den fra en artikkelsamling utgitt i 1984.

3. Forsvarets musikk

I europeisk sammenheng har militærmusikken spilt en viktig rolle i for nasjoner i krig. Ensemblene har i tillegg symbolisert styrke og nasjonstilhørighet. Dette kapitlet tar for seg militærmusikkens opprinnelse og utvikling i Norge, sett gjennom sentrale personligheter og eufoniumets funksjon i de profesjonelle militærkorpene. Kildematerialet i dette kapitlet er i hovedsak hentet fra militære lovsamlinger, artikler i historiske oppslagsverk, biografiske bøker, Forsvarsmuseets notearkiv, fotografier og innlegg fra Underofficersbladet og Befalsbladet.

Forsvarets musikk er som nevnt Norges eldste profesjonelle arbeidsplass for musikere, og i dag har institusjonen 153 musikerstillinger og 25 administrative stillinger. Den profesjonelle virksomheten består av fem ensembler: Forsvarets stabsmusikkorps (Oslo), Kongelige norske marines musikkorps (Horten), Sjøforsvarets musikkorps (Bergen), Luftforsvarets musikkorps (Trondheim) og Forsvarets musikkorps Nord-Norge (Harstad). Øverstkommanderende er musikkinspektør Kommandørkaptein Arnstein Lund, i tillegg til en sentral stab med åtte ansatte (Sandemo 2014).³⁵ Forsvarets musikk beskriver seg selv som «et instrument for strategisk kommunikasjon og omdømmebygging» der det «blåses støv av forsvarskulturen og spilles opp om tradisjoner det er verdt å forsvare». Med dette menes at organisasjonen etterstreber deltakelse i «offisielle og samfunnsrelaterte markeringer av historisk og kulturell betydning, samt en rekke forsvarsinterne seremonier (...) hvor militærmusikken utgjør en betydelig forskjell» (Forsvarets musikk 2015).

Gjennom historien har samfunnsutvikling og politiske strømninger påvirket militærmusikkens posisjon og betydning. Dette har preget korpens utvikling, organisering og besetning. I dag arbeider Forsvarets musikk for å være et viktig bindeledd mellom Forsvaret og det sivile samfunn, og organisasjonen vil framstå som «en troverdig og integrert del av et moderne og tidsriktig forsvar» (Forsvarets musikk 2015). Forsvarets musikk driver utstrakt profesjonell konsertvirksomhet, og er for mange Forsvarets ansikt utad.

Historisk sett har Forsvarets musikk gjentatte ganger vært truet av nedleggelse og manglende økonomiske rammer, og dagens situasjon er ikke et unntak. I skrivende stund venter store deler av det profesjonelle blåsemiljøet i Norge på Stortingets vedtak, etter at Forsvarssjefens fagmilitære råd la fram rapporten «Et forsvar i endring» høsten 2015. Her skisseres følgende endringer for Forsvarets musikk:

Kostnadene knyttet til kultur og tradisjon skal reduseres. Kostnadsreduksjoner kan oppnås gjennom å samle Forsvarets musikk til ett sted eller å redusere antallet korps. En reduksjon fra fem til tre korps har vært vurdert, men anses ikke å gi tilstrekkelig kostnadseffekt, kvalitet og fleksibilitet. Derimot kan man oppnå disse effektene gjennom å samlokalisere Forsvarets musikk på ett sted. Antallet årsverk i Forsvarets musikk begrenses oppad til 100 (Forsvarssjefens fagmilitære råd, 2015, s. 27).

En nedbemanning av Forsvarets musikk på linje med dette forslaget vil få store konsekvenser for norsk musikkliv. Et stort antall arbeidsplasser vil gå tapt, og militærmusikkens betydning og ressurs for ulike lokalmiljø vil forsvinne. Slik de følgende kapitlene beskriver vil også en historisk bauta i norsk kulturliv bli redusert til en ubetydelig institusjon, uten ressurser til å tiltrekke seg musikere av nasjonalt format.

³⁵ I tillegg består Forsvarets musikk av Hans Majestet Kongens Gardes musikkorps og HV 02 musikkorps (Heimevernets musikkorps). Dette er ikke profesjonelle ensembler og faller utenfor oppgavens kontekst.

3.1. Fenomenet militærmusikk

Historisk sett har musikken vært et sentralt uttrykksmiddel for menneskets følelser og samfunnshendelser, og det er på bakgrunn av dette at den også ble knyttet til nasjonsbygging og krig. Trommen ble tillagt overnaturlig kraft og var sentral i slag og kamphandlinger, på samme måte som hornets volum raskt knyttet instrumentet til krigføring. I antikkens samfunn benyttet egypterne trompeter til signaler og marsj, mens grekerne favoriserte fløyten til marsjering (Farmer, 1912, s. 2–3). Her til lands er musikkutøvelse først knyttet til krigshandlinger i vikingtiden. I Magnus Erlingssons saga skildrer Snorre hvordan motet ble styrket hos krigerne med lurblåsing og hærrop. Videre fortelles det at vikingene slo på skjoldet med våpnene sine, for å skape taktmønstre til egen sang (Ledang, 2001, s. 37–39).

Den enkleste definisjonen av militærmusikk er at den utøves av yrkesmilitære musikere. Videre deles musikken inn i fire typer; signalmusikk, musikk under marsj, konsertblåsemusikk og tradisjonell sivil konsertmusikk hvor det typiske militærmusikkinstrumentarium tas i bruk (Bang, 1979, s. 63). I denne oppgaven defineres militærmusikken til musikk utøvd av militært ansatte musikere. Jeg velger i tillegg å bruke to typebetegnelser:

1. Musikalsk strukturerte signaler som er bærere av ordrer til militære mannskaper.
2. Musikk som spilles av ensembler, korps o.l. som består av musikere som er ansatt i det militære (Bang, 1979, s. 63).

3.2. Militærmusikkens opprinnelse

På 1500-tallet invaderte det osmanske riket Europa, og brakte med seg militærorkestre. Orkestrene besto av musikere på sekkepiper, trompeter, skalmeier, trommer og cymbaler. Musikerne fikk tilnavnet janitsjare³⁶, og deres funksjon var å oppildne og motivere soldatene. Denne skikken ble senere adoptert av europeiske stormakter (Eriksen, 1990, s. 13). Militærmusikkens utvikling og utbredelse er knyttet til krigshandlinger, og det er gjennom krig at tradisjonene har spredd seg over landegrensene. I tillegg til den motiverende funksjonen måtte instrumentene være lydsterke for å overdøve slagets støy, slik at krigsstrategier kunne formidles gjennom ulike signaler og rytmer (Vollsnes, 2001, s. 308).

Christian IV³⁷ var den av kongene i Danmark-Norge som viet størst interesse for norsk samfunnsutvikling (Mardal/Weidling 2015). Christian IV var opptatt av musikk og i København tjenestegjorde *det Danske Hoftrumpetkorps*, som besto av 24 trompetere og en paukist. Trompeten hadde høy status på denne tiden, og korpset ble brukt til å understreke kongens makt og prakt (Vollsnes, 2001, s. 308). I 1628 reorganiserte og moderniserte Christian IV en norsk hær bestående av utskrevet infanteri, og i 1663 og 1685 opprettes henholdsvis kavaleriet og artilleriet (Leraand/Rein 2015).³⁸

Så lenge det har vært militære avdelinger i Norge har det eksistert musikere i disse. Forskjellige våpenavdelinger har hatt ulike behov for instrumenter, avhengig av deres volum. Piper (fløyter) og

³⁶ Janitsjar var opprinnelig navnet på en ny garde eller ny hær, som ble brukt tidlig i den osmanske tid. Hærens oppgave var å forsvare sultanen og hans rike, og soldatene brukte musikk og sang aktivt i sin tjeneste – derav janitsjarkorps.

³⁷ Christian IV (1577–1648), dansk-norsk monark fra 1588 til sin død.

³⁸ Infanteri: fotsoldater, kavaleri: ridende soldater, artilleri: soldater med prosjektiler/kastevåpen.

trommer ble brukt i infanteriet, mens horn og pauker ble brukt i kavaleriet og artilleriet. Christian V³⁹ utvidet den norske militærmusikken ved å innføre skalmeieblåsere i regimentstabene fra rundt 1670, og på 1700-tallet formaliseres militærmusikktjenesten med reglement knyttet til innhold og utførelse. Reglementet besto av spesielle virvler og slag for tamburene, samt musikernes generelle plikter i ulike situasjoner. Fra cirka 1740 foreligger det i tillegg rundt tjue signaler som skal utføres av militærmusikerne, og i 1766 innføres marsjering i takt som en del av det generelle militære reglementet (Vollsnes, 2001, s. 309).

Ved kgl. forordning 23/9-1750 innførte Fredrik V⁴⁰ fast øvelsestid for militærmusikere i Norge – tre måneder for pipere og 16 dager for tamburer. På denne tiden var hæren organisert i regimenter⁴¹, og det er sannsynlig at hvert regiment hadde musikere som fungerte som et ensemble. Hvert kompani ble i tillegg utrustet med *eenstemmige tværpiiber*⁴² og to tamburer. Regimentene besto av 12 kompanier, og fikk dermed en total musikerstand på 24 pipere og 24 tamburer. Utviklingen av taktiske militærstrategier krevde stadig sterkere instrumenter, og messingblåsere overtok gradvis tamburens kommandogivende funksjon. Dette var halvmåner⁴³ og valthorn.

Ved hærordningen i 1810 innføres seks hoboister⁴⁴ i hvert regiment. Dette er første formelle organisering av de profesjonelle militærkorpset, da disse musikerne fungerte som et fast ensemble (Persen, 1990, s. 49–51).⁴⁵ Det finnes få nedtegnelser om den tidlige militærmusikken, men Lars Roverud har beskrevet Christianias militærmusikk i boken «Et blick på musikkens tilstand i Norge» fra 1815:

Den militære Musik skal ikke nogensteds i Landet være stort maadeligere end her. Ingen under altsaa, at disse Hautboister, der have været deres egne Lærere, ei kunne bruges i noget Orkester. De fleste have ogsaa meget maadelige Instrumenter; have nu i næsten et helt Aar spillet en og samme Musik. Hvad jeg har sagt om Hovedstadens Musik, kan i Almindelighed, dog med nogle Modifikationer, anvendes paa de øvrige Stiftsstæders (Jøsvold 1925).⁴⁶

At kvaliteten på musikken var under kritikk har trolig sammenheng med mangel på instruksjon, instrumentkvalitet og innhold i tjenesten. Et eksempel på dette er historien fra 7-årskrigen⁴⁷, der *Det sønnenfjeldske musikkorps*⁴⁸ deltok i batalje ved Prestbakke 10. juni 1808. Musikkorpset spilte for å oppildne de norske soldatene men blir kommandert til å delta i slaget – med bare nevene, før de igjen tok opp spillet (Øverkil 1926).

³⁹ Christian V (1646–1699), dansk-norsk monark fra 1670 til sin død.

⁴⁰ Fredrik V (1723–1766), dansk-norsk monark fra 1746 til sin død.

⁴¹ Høyere taktisk enhet innen de stridende våpen, ble senere erstattet av brigader i Norge.

⁴² To fløyter i oktavavstand.

⁴³ Halvmåneformede messinginstrumenter.

⁴⁴ Generell betegnelse på militærmusikere uavhengig av instrument (Jøsvold 1925).

⁴⁵ Det var som nevnt ensemblespill i regimentene tidligere, men dette er første lovgivende formalisering av virksomheten.

⁴⁶ Lars Roverud (1815) «Et blick på musikkens tilstand i Norge». Referert i Jøsvold 1925.

⁴⁷ Krigsperioden 1807–1814. Norge var i krig mot England, to ganger mot Sverige og ble til slutt stilt overfor en koalisjon av europeiske stormakter.

⁴⁸ I følge fagsjef for intendantur og sanitet ved Forsvarsmuseet, førstekonsulent Niels Persen (telefonsamtale 11. mars 2016), besto den norske hær av to vervede avdelinger på denne tiden, henholdsvis Nordenfjeldske og Sønnenfjeldske gevorbne Infanteriregiment. I organiseringsplanen fra 1767 skulle hvert regiment ha seks hoboister, men musikkorpset sto uten offisielt navn. Sønnenfjeldske musikkorps var trolig en brukt betegnelse.

3.3. De militære musikkorpene i Norge: tradisjonsetablering

Det er innenfor infanteribrigadene at de militære musikkorpene ble opprettet, og denne oppgaven tar kun for seg musikken ved disse avdelingene. Musikkutdanning og utøvelse ved artilleriet og kavaleriet besto av deltidsansatte musiker uten tilhørighet i faste ensembler, og nevnes kun sporadisk der det er relevant. Kongelige norske marines musikkorps (Marinemusikken) skiller seg også fra de øvrige militærkorpene. Marinemusikken er tilknyttet Sjøforsvaret og ikke Hæren, slik de øvrige korpene har vært fram til moderne tid.⁴⁹ Innenfor denne oppgavens rammer har det ikke vært mulig å gjøre tilsvarende undersøkelser rundt Sjøforsvarets og Hærens musikkhistorie. Marinemusikken omtales derfor primært knyttet til utøvere på eufonium, og har ingen større historisk beretning i denne konteksten.

Hærordningen av 1817 trer i kraft 1. januar 1818, og infanteriregimentene ble erstattet av fem brigader. Videre ble det opprettet et musikkorps ved hver av brigadene (Persen, 1990, s. 51). Disse ensemblene tilhørte følgende avdelinger: Fredrikstenske Musketerkorps (Fredrikshald⁵⁰), Norske gevorbne Jægerkorps (Christiania), Trondhjemske musketerkorps (Trondheim), Bergenske musketerkorps (Bergen) og Christiansandske musketerkorps (Kristiansand). Militærkorpene ble videre knyttet til brigadestaben og talte totalt nitten mann, fordelt på en korpstambur, seks hoboister og tolv spillemenn (Jøsvold 1925).

I 1820 opprettes Marinemusikken i Friderichsværn⁵¹, som var datidens sjøfartsby. Korpset var en direkte forlengelse av det lokale orkesteret *Constant*, og musikerne trakterte strykeinstrumenter og blåseinstrumenter. I tillegg tjenestegjorde de som mannskap på fartøy og hadde andre oppgaver i sin tjeneste (Hansen, 1995, s. 29–30). Marinens base flyttes til Horten i 1851, og Marinemusikken holder fortsatt til her (Persen, 1990, s. 54).

3.3.1. Militærkorpenes tidlige år: en profesjonell arena blir til

Det finnes få nedtegnelser omkring musikkorpenes daglige tjeneste de første tiårene, og kildene består primært av militære lovsamlinger. I 1829 finnes følgende bestemmelser om musikkjenten i et sirkulær fra Arme-Kommandanten:

Musikpersonalet staar under vedk. gevorbne Korps's nærmeste Befaling og Tilsyn i Henseende til alt hvad der betræffer almindelig Disciplin og Tjenesteorden, reglementsmaessig Bekædning og Aflønning, planmaessig Vedligeholdelse, nødvendig Dannelse og Øvelse samt Anvendelse i Tjenesten efter de derfor alminderligen fastsatte Bestemmelser (Hoff, 1878, s. 62).

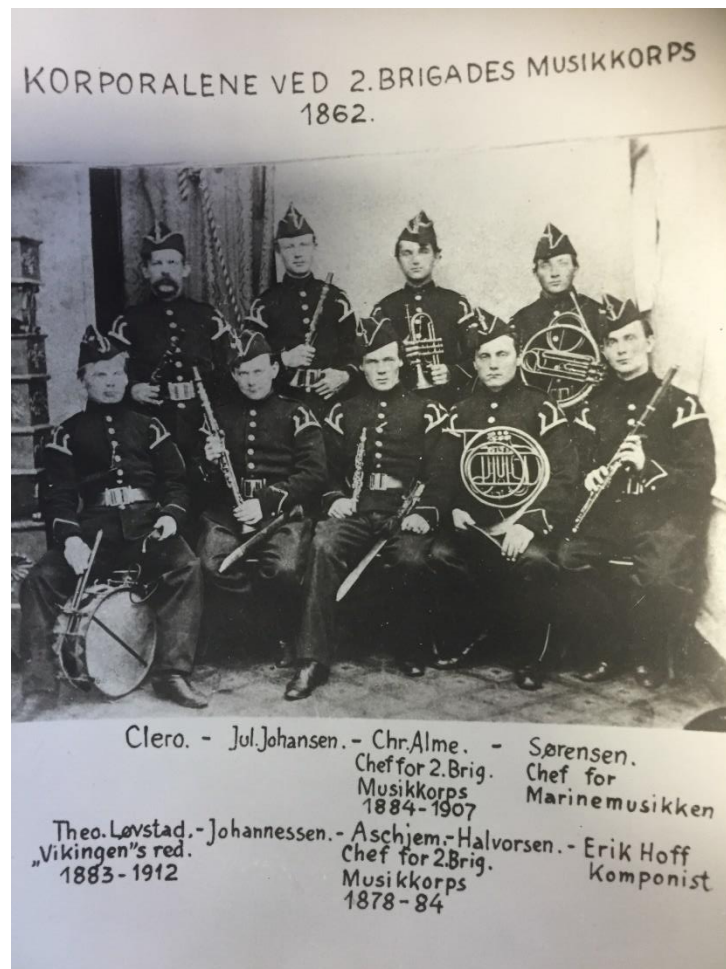
Det er lite sannsynlig at musikere tilknyttet brigademusikkorpene var direkte involvert i krigshandlinger. Dette fordi det etter selvstendighetskrigen i 1814 ikke var krigshandlinger på norsk jord før den tyske invasjonen i 1940. Musikken ble derfor tidlig Forsvarets ansikt utad og offentlige konserter, parader og marsjering ble raskt innført. I tillegg fikk musikerne mulighet til å dekorere uniformen etter eget ønske og var svært staselige, noe som bidro til økt oppmerksomhet (Jøsvold 1925). Med ventilinstrumentenes inntog i norsk militærmusikk ble det musikalske nivået hevet, og ga rom for et mer fleksibelt repertoar. I tillegg fikk musikkorpene faste instruktører fra midten av 1800-tallet. I 1866 omorganiseres infanteriet, og det er trolig på dette tidspunktet at militærkorpene får

⁴⁹ I 2006 overføres Forsvarets distriktsmusikkorps Trøndelag til Luftforsvaret, og i 2013 Forsvarets distriktsmusikkorps Vestlandet til Sjøforsvaret. Korpene endrer dermed tilhørighet fra Hæren til Luftforsvaret og Sjøforsvaret. Les mer om disse korpene i kapittel 4.3.4. og 4.3.5.

⁵⁰ Fredrikshald, navn på Halden fram til 1928.

⁵¹ Friderichsværn (Fredriksvern), hovedstasjon for Marinen fram til 1850. Beliggende i Stavern, Vestfold fylke (Rein, 2009).

egne navn. Kristiansand og Trondheim bytter brigadenummer i 1877, og fra dette tidspunktet får militærkorpset følgende navn: 1. Brigades musikkorps – Fredrikshald (Halden), 2. Brigades musikkorps – Christiania (Oslo), 3. Brigades musikkorps – Kristiansand, 4. Brigades musikkorps – Bergen, 5. Brigades musikkorps – Trondheim. Ved hærordningen av 1911 får Nord-Norge sitt profesjonelle militærkorpset, med tilholdssted i Harstad.⁵² Korpset var en del av utvidelsen av 6. Brigade, som ble opprettet i 1906. I 1916 omstruktureres Forsvaret på ny, og brigadene erstattes med divisjoner. Divisjonene beholder brigadenes numre, men musikkorpset bytter navn til divisjonsmusikkorps (Bang, 1979, s. 67).



Figur 9: Korporalene ved 2. Brigades musikkorps i 1862. Første kjente bildet av musikere fra ensemblet (foto: Forsvarsmuseet).

⁵² Les mer i kapittel 4.2.3. og 4.3.6.

3.3.2. Militærmusikkens instruktører på 1800-tallet: pionerene

Den norske militærmusikken har primært hentet instruktører og dirigenter fra egne rekker, og slik jeg ser det henger dette sammen med premissene i Forsvarets musikkutdanning.⁵³ Musikkelevene tjenestegjorde gjerne i korpset parallelt med å få undervisning fra ensemblets faste musikere eller instruktører, noe som trolig skapte et felles ideal og tradisjonsforståelse. I lys av dette ville en erfaren og dyktig musiker være godt egnet til rollen som ensemblets instruktør.

Tidlig på 1800-tallet var det imidlertid ikke slik, da utenlandske musikere la grunnlaget for den nasjonale kunsten i områdene rundt Østersjøen og Nordsjøen (Herresthal, 2000, s. 207). Tyske musikere fikk særlig stor innflytelse i Norge, og kom til landet med omreisende orkestre. Musikere fra orkestrene *Harzmusikverein* og *Schwarzenbacher* slo seg ned i henholdsvis Christiania og Bergen. Orkestrene var populære i 1840–1850 årene, parallelt med at kafélivet begynte å blomstre i byene (Herresthal 2000: s. 218–219).

Musikerne i Harzmusikverein behersket både blåse- og strykeinstrumenter, og flere av orkesterets medlemmer ble knyttet til militærmusikken som instruktører. Klarinettisten E. Arnstädt ble fra 1845 instruktør ved Trondhjemske musketerkorps (Herresthal, 2000, s. 224) og fiolinisten Wilhelm Zogbaum ble instruktør for Marinemusikken i Friderichsværn fra 1843 (Hansen, 1995, s. 35). Svensken Johs. Dente fikk instruktør oppgaven i Bergen fra 1844, og Major C. S. Tobiesen i Kristiansand⁵⁴ (Persen, 1990, s. 53). Først på 1860-tallet fylles instruktørstillingene opp med nordmenn med unntak av korpse på Østlandet, som beholdt utenlandske instruktører lengre. I følgende kapitler har jeg valgt å løfte fram enkelte instruktører jeg ser som betydningsfulle med tanke på utviklingen og utformingen av norsk militærmusikk.

3.3.3. Reissiger og Sperati: instruktørene på Østlandet

Friedrich August Reissiger (1809–1883) var fra Belzig ved Wittenberg i Tyskland. Han kom til Norge i 1840 og hadde studert musikkteori, samt utgitt en rekke komposisjoner. Hans første tjeneste i Norge var som korinstruktør ved Christiania teater, og her overtok han etterhvert det musikalske ansvaret fra konsertmesteren. Med dette ble han Norges første moderne dirigent, og den første som brukte taktstokk. Reissiger bidro til å gi operaen fast plass i teateret (Herresthal, 2000, s. 225–227), og knyttet raskt musikerne fra Harzmusikverein til teatret (Persen, 1990, s. 54). I 1850 forlot Reissiger Christiania til fordel for Fredrikshald, og tok med dette over det musikalske ansvaret for musikerne i det Fredrikstenske musketerkorps, senere 1. Brigades musikkorps. Her ble han en profil i byens musikkliv i mer enn 30 år, før han ble avløst av Oscar Borg som instruktør for brigademusikken (Herresthal, 2000, s. 229).

Italieneren Paulo Sperati (1821–1884) tok instruktørstillingen ved militærkorpset i Christiania i 1854. I hans periode som instruktør var blant annet to av våre fremste komponister, Johan Svendsen og Johan Halvorsen, tilknyttet musikkorps (Persen, 1990, s. 54). Sperati var en anerkjent mann i Christianias musikkliv, og bidro til å øke brigademusikkens popularitet. Ensemblet gikk under navnet *Speratimusikken*, i hans periode som instruktør. Videre var han en pådriver for å profesjonalisere hovedstadens musikkliv, som var amatørpreget i tiden før 1860 (Herresthal, 2000, 254–255).

⁵³ Les mer i kapittel 3.5.

⁵⁴ Ukjent årstall

3.3.4. Oscar Borg: Norges marsjkonge

Alfred Oscar Johannesen Borg (1851–1930) ble født i Fredrikshald, og var sønn av musikkersjant Ole Peter Johannsen. Borgs musikalske talent var stort, og allerede som 13-åring ble han tatt opp som fløyteelev i byens militærkorps. To år senere ble han ansatt som korporal i ensemblet (Gundersen, 1991, s. 8–10). Borg ønsket å studere musikk, og med hjelp fra kong Oscar II⁵⁵ ble han tilbudt fri plass ved *Kungl. Musikaliska akademien*⁵⁶ i Stockholm. Borg studerte ved skolens musikkinstruktørlinje i tre år, og arbeidet i tillegg som fløytist i *Kungliga Hovkapellet* og i H. C. Lumbyes orkester (Herresthal, 1999, s. 249). Etter å ha avlagt eksamen i 1872 var Borg forpliktet til å returnere hjem til Fredrikshald. Reissiger hadde hånd om byens musikkliv, og Borg virket som fløytist og nestkommanderende i 1. Brigades musikkorps under hans ledelse. I 1881 gikk Reissiger av med pensjon, og Borg overtok instruktørstillingen i ensemblet.

Borg var svært opptatt av korpsets musikalske utvikling og sørget for at det ble skaffet instrumenter av god kvalitet (Gundersen, 1991, s. 13–17). Instrumentene ble gjerne innkjøpt fra Sverige, og korpsets nivå hevet seg raskt under Borgs ledelse. Gjennom komposisjoner og arrangementer har Oscar Borg vært en vesentlig bidragsyter med tanke på besetningsstandardisering i norske militærkorps.⁵⁷ Han ble en anerkjent mann i Halden og gikk først av med pensjon i 1918 – to år senere enn vanlig praksis. Avisen *Smaalenenes amtstidende*⁵⁸ anmeldte Borgs avskjedskonsert med korpset, og dette er et godt bilde på hans popularitet og betydning for Haldens musikkliv:

Saa var denne siste konsert forbi. Men folk sto stille. Man kunne likesom ikke forsone sig med tanken, og at det virkelig var den siste. Atter og atter sted brusende hurraer mot Hr. Borg. Og hjemover blev han fulgt av et æresfølge paa mange tusen mennesker. Man kunde likesom ikke gi slip paa ham. Udenfor hans bolig samlede menneskemassen og hr. Borg maatte gang etter gang frem i vinduet og takke for den julende hyldest. Saa umiddelbart og hjertelig har vel aldrig nogen hyldest været her i byen (Gundersen, 1991, s. 21).⁵⁹

3.3.5. Ole Olsen: Norges første musikkinspektør

Ole Olsen (1850–1927) ble født i Hammerfest, av foreldrene Iver og Olava Magdalene. Olava døde før Olsen var to år, og han vokste opp hos sin bestemor. Hans far – som var svært musikalsk – besøkte sin sønn hver uke, og spilte for og med gutten. Før konfirmasjonsalder oppholdt Olsen seg i Tromsø, hvor han leste latin og tok piano- og orgeltimer. I 1865 flyttet til Trondheim og viet snart all sin oppmerksomhet til musikken. I perioden 1870–1874 studerte Olsen musikk i Leipzig, før han returnerte til Norge. Etter en kort turné i Nord-Norge bosatte han seg i Christiania, og de første årene i hovedstaden var preget av studiereiser, konsertering og komponering (Dahl, 1920, s. 1–10).

Etter Paulo Speratis død i 1884 ble Ole Olsen tilbudt instruktørstillingen ved 2. Brigades musikkorps. Olsens ambisjoner var primært komponerende virksomhet, og i et brev til Edvard Grieg datert 23. desember 1884, omtaler han sitt nye arbeid som militærmusikkdirigent på følgende måte:

⁵⁵ Oscar II (1829–1907) konge av Sverige (1872–1907), konge av Norge (1872–1905).

⁵⁶ Kungl. Musikaliska akademi innstiftet av Gustav III i 1771, og er det eldste musikkakademi i kontinuerlig drift nord for Alpene. I dag består virksomheten til akademiet av stipend- og prisutdeling, utgivelser gjennom egen skriftserie, samt å fremme svensk musikk- og tonekunst (Kungl. Musikaliska akademien 2016).

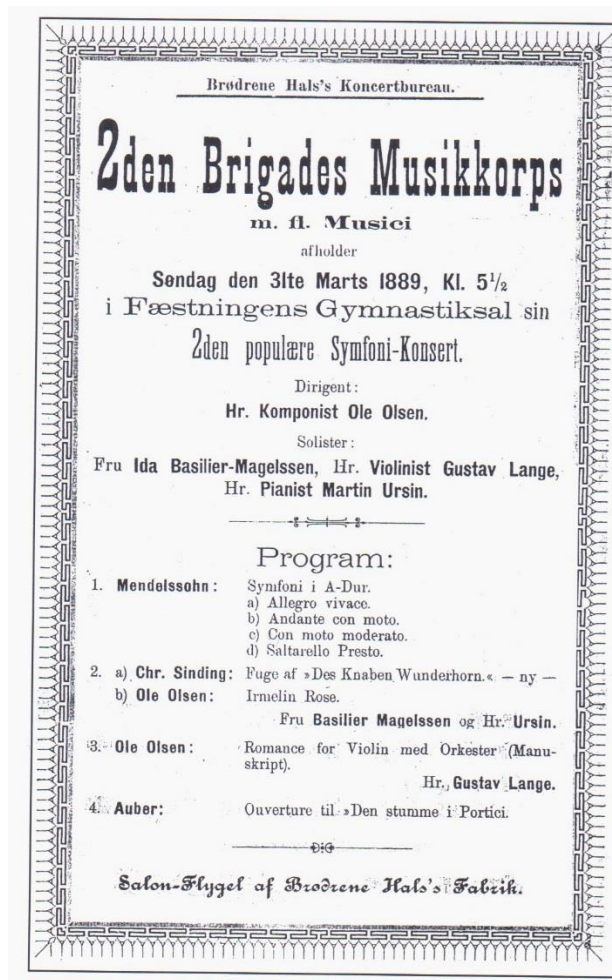
⁵⁷ Les mer i kapittel 3.4.1.

⁵⁸ Smaalenenes amtstidende var Østfolds første avis og ble trykket i Halden. Avisen eksisterte i perioden 1823–1975.

⁵⁹ Smaalenenes amtstidende. Referert i Gundersen, 1991, s. 21. Avskjedskonserten fant sted i Busterudparken 11. juni 1918, og konsertomtalen sto trolig på trykk kort tid etter dette.

Tror du maaske at man gaar hen og bliver Speratis Efterfølger for sin Fornøielse Skyld. –Nei kjære ven saadant gjør man kun nødtvunget. Motivet for at jeg blev Militærdirigent var for største Delen den – at holde mig og Familien oven Vande (Gundersen, 1997, s.72).

Til tross for Olsen blandede motivasjon bidro han sterkt til å øke 2. Brigades musikkorps popularitet, og beriket repertoaret med komposisjoner og arrangementer av seriøse sjanger. Olsen initierte søndagskonserter med korpset, der fremragende solister ble hentet inn og musikk fra både orkester- og militærmusikkrepertoaret ble presentert. På denne måten brakte han moderne musikk inn i militærmusikken, med komposisjoner av Wagner, Liszt og Berlioz. Han transkriberte også flere av Grieg og Svendsens arbeider til militærkorps (Dahl, 1920, s. 16). Av musikkprogrammene fra denne tiden fremkommer det tydelig at ambisjonene var store og repertoaret krevende.



Figur 10: Eksempel på musikkprogram fra søndagskonsertene (Gundersen, 1997, s. 90).

I 1899 ble Ole Olsen beskikket til musikkinspektør og Kaptein i arméen (Underofficersbladet 1899). Forsvarets musikkvirksomhet formaliseres på denne tiden, og Olsen utformet instruks for musikkutdanningen.⁶⁰ Armémusikkinspektør Olsen ønsket å reorganisere den norske militærmusikken, og ville at hvert regiment skulle få sin egen marsj. Ved å integrere temaer fra lokal folkemusikk i disse marsjene ville det norske tonespråket få plass i militærmusikken, i en tid da repertoaret var preget av sentraleuropeiske tradisjoner (Dahl, 1920, s. 67). Den første marsjen ble ferdig i 1916 og fikk navnet «13. infanteriregiments marsj». Marsjen var bygget på en *sæterhawk* fra Namdalen (Underofficersbladet 1916). Det var delte meninger om Olsens marsjprosjekt og hans

⁶⁰ Les mer i kapittel 3.5.

omdømme innenfor militærmusikken ble preget av dette. I ettertid er det imidlertid ingen tvil om hans betydning for utviklingen av norsk militærmusikk. I 1920 gikk Olsen av med pensjon og stillingen som musikkinspektør blir sløffet, som et resultat av Forsvarets og samfunnets stramme økonomi. Ansvar for Forsvarets musikkutdanning ble knyttet til hans etterkommere i sjefsstillingen ved 2. Divisjons musikkorps.

3.4. Militærkorpsernes tenorbesetning: eufoniumets rolle vokser fram

I dette kapitlet tar jeg for meg utviklingen av eufoniumets rolle og funksjon i militærkorpserne fram til 2. verdenskrig. Slik jeg ser det kan denne utviklingen best framstilles gjennom notemateriell og bilder, da det på tross av enkelte militære bestemmelser finnes få spor av enhetlig besetningspraksis. Jeg ser det derfor som sannsynlig at besetning og stemmefordeling var betinget av tilgjengelige instrumenter, samt musikernes nivå. I tillegg ble besetning og repertoar trolig påvirket av stram økonomi og stadige trusler om nedleggelse. Kapitlet inneholder også generelle opplysninger om militærmusikkens vilkår og utvikling fram til moderne tid.

3.4.1. 1800-tallets militærmusikk

I 1872 skrev Armédepartementet ut retningslinjer for besetningspraksis i militærkorpserne:

For at der ved de forskjellige Musikkorps(er) kan erholdes en ensartet Instrumentering, blive fremtidig efternævnte Instrumenter – og alene disse – at benytte ved Musikkorpserne og, forsaavidt de ikke allerede maatte have, efterhaanden at søge anskaffede at det til Musikinstrumenter og disses Veldigeholdelse til enhver Tid tilstaaede Beløb, nemlig

a. Ved hvert af 1ste Akershusiske, Thronhj., Berg. Og Christianssandske Brig.s Musikkorps(er):

1. for de virkelige Musici: 1 Pikkolofløjte i Es, 1 Tersfløjte, 1 Klarinet i Es, 4 Klarinetter i B, 2 Kornetter i B, 2 Ventiltrompeter i F, 2 Althorn i F med Es-Bøiler, 1 Tenorbasun, 1 Bastuba; - 1 Stortromme, 1 Par Bækkener, 2 Smaatrommer, 1 Triangel
2. for Musikeleverne: 1 Pikkolofløjte i Es, 1 Tersfløjte, 1 Klarinet i Es, 2 Klarinetter i B, 2 Kornetter i B, 2 Ventiltrompeter i F, 2 Althorn i F med Es-Bøiler, 1 Althorn i Es, 1 Tenorbasun og 1 Bastuba; - 2 Smaatrommer

b. ved 2den Akersh. Brig.s Musikkorps(er):

1. for de virkelige Musici: 1 Pikkolofløjte i Es, 1 Tersfløjte, 1 Klarinet i As, 1 Klarinet i Es, 4 Klarinetter i B, 1 Kornet i Es, 2 Kornetter i B, 2 Ventiltrompeter i F, 2 Althorn i F med Es-bøiler, 1 Tenorhorn i B eller Althorn i Es (for Bassen), 1 Tenorbasun i B, 1 Bastuba i F med 4 Ventiler og 1 Kontrabastuba i F; - 1 Stortromme, 1 Par Bækkener, 2 Smaatrommer og 1 Triangel
2. for Musikeleverne: 1 Pikkolofløjte i Es, 1 Tersfløjte, 1 Klarinet i Es, 4 Klarinetter i B, 2 Kornetter i B, 2 Ventiltrompeter i F, 2 Althorn i F med Es-bøiler, 1 Althorn i Es, 1 Tenorhorn og 1 Bastuba; - 2 smaatrommer (Hoff, 1881, s. 95).⁶¹

⁶¹ Musikelevene tjenestegjorde gjerne i musikkorpset som en del av sin utdanning, og utgjorde derfor en del av korpsets besetning. Slik jeg ser det er det sannsynlig at Tenorbasun i B var tiltenkt den ledende tenorstemmen i ensemblene. I 2den Akersh. Brig.s Musikkorps skal det i tillegg være et tenorhorn eller althorn «for bassen». Her er det trolig snakk om oktavdobling for å forsterke ensemblets bassregister.

Gjennom undersøkelser av notemateriell er det sannsynlig å anta at bruk av ventilinstrumenter ble etablert i norsk militærmusikk på 1840-tallet. I de eldste bevarte arrangementene på Forsvarsmuseet spesifiseres det blant annet *trombone con ventil*⁶², i partiturer som antas å være fra 1830–1840 årene.⁶³ Friedrich August Reissiger brukte gjerne fire tenorstemmer, og i komposisjonen «Fantasie over norske Melodier (no. 3)»⁶⁴ er to av disse notert C-nøkkel (tenor) og to i F-nøkkel. I «Fjerde fantasie over norske melodier for Militär-Musikk» fra 1863 er det også fire tenorstemmer, men nå med betegnelsen *tenorhorn* i partituret. I tillegg har dette verket *bassbasun* i F-nøkkel, som veksler mellom å doble tuba og å spille i oktav med 1.tenorhorn. Senere ble tre tenorstemmer og en tuba standardbesetning i Reissigers arrangementer.

Paulo Speratis arrangementer har gjerne enklere tekstur enn Reissigers. I hans arrangement av Adolf Hansens «Favoritten Polonaise» fra ca. 1875 finnes det to tenorstemmer notert i C-nøkkel (tenor) og F-nøkkel, med lite melodisk materiale. Hans arrangement av Adolf Hansens «Festmasch» fra 1879, har imidlertid mye melodisk materiale i 1.tenor. På samme tid komponerte også Johans Svendsen «Kroningsmarsch Til Trondhjemske brigades Musikcorps».⁶⁵ Denne marsjen har tre tenorhornstemmer i G-nøkkel, der 1.tenor har en melodisk funksjon.

Ole Olsens arrangementer og komposisjoner fra siste del av 1800-tallet er derimot mer konsekvente med tanke på besetning. «Festforspill for Janitsjarorkester og orgel», komponert til Industriutstillingen i 1883 har tre *tromboni* i F-nøkkel. Det samme finnes i hans «Festforspil komponert til Hammerfest's Hundreaarsjubileum» fra 1889, men da med benevnelsen *Trombone alto* – i alt-nøkkel, og *Trombone Tenore 1* og *2* i F-nøkkel. Oscar Borg førte også en konsekvent besetningspolitikk. Helt fra hans komposisjon «Jernbane-Galop» i 1879 til arrangementet av J. Plesners «Forsvarsmarsch (Stadion-Marsch)» i 1918, skrev han for tre tenorstemmer i G-nøkkel hvor 1.tenor har en ledende melodisk rolle.

I figur 11 er besetningen ved 1. og 2. Brigades musikkorps fra henholdsvis 1899 og 1893 avbildet. Her framkommer det at 1. Brigades musikkorps har tre tenorhorn, hvorav et er liggende og to oppreist. Mens 2. Brigades musikkorps har seks ventilbasuner. Dette bekrefter antagelsen om manglende enhetlig besetningspraksis på tvers av korpene. Slik jeg ser det forklarer dette også den ulike praksisen hos de forskjellige komponistene og arrangørene.

⁶² Trombone con ventil: Ventilbasun, les mer i kapittel 4.1.2. og 4.1.3.

⁶³ Repertoareksempel: «Par Redouble» av Almstrøm, «Ny Geschwint March» av H. Smith. Dette repertoaret er hentet fra 1. Brigades musikkorps arkiver, og det er sannsynlig at disse arrangementene kommer fra Sverige. Årstall anslått av Niels Persen i samtale 27. januar 2016.

⁶⁴ Full tittel: «Fantasie over norske Melodier (no.3) for Militär-Musik komponert og Hr. General Michelet Kd. s. Ridder a. St. O tilegnet». Komponert ca. 1860.

⁶⁵ Komponert i 1873.



Figur 11: Over: 1. Brigades musikkorps 1899, stående som nr. 3 fra venstre Oscar Borg. Under: 2. Brigades musikkorps 1893 (Persen, 1990, s. 55).

3.4.2. 1900-tallets militærmusikk fram til 2. verdenskrig

Nasjonsbyggingen etter unionsoppløsningen med Sverige var trolig en viktig faktor for ytterligere fornorsking av militærmusikken. Korpsenes størrelse ble også noe utvidet i første del av århundret, og Kongelige Resolusjon fra 14. juni 1912 beordrer følgende organisering av Brigademusikkorpene:

Ved 1.,3.,4.,5. og 6. brig.:

- 1 sekondløytnant
- 1 furer
- 9 sersjanter
- 6 korporaler
- 6 faste musikkelever

Ved 2. brig.:

- 1 sekondløytnant
- 1 furer
- 14 sersjanter
- 7 korporaler
- 10 faste musikkelever

(Militær lovsamling, 1916, s. 199–200).

I denne perioden endrer Ole Olsen besetningen i sine komposisjoner, og i hans «Fest-polonaise i B-dur» fra 1906 finnes det stemmer for to *corni tenore* – notert i G-nøkkel, en *baryton* og to *tromboni* notert i F-nøkkel. I notematerialet jeg har hatt tilgjengelig er dette det eldste norske arrangementet med en egen barytonstemme. Stemmen er i tillegg solistisk og har flere obligatmelodier, da trombonene har bassfunksjon og corni tenore den tradisjonelle trombonefunksjonen. Den samme praksisen finnes også i Olsens «Finnmarkens Bataljonsmarsch» fra 1920.

Tre av Olsens komposisjoner er solistiske verker for tenorbasun eller basun. To av disse er serenader komponert for 2. Brigades musikkorps, men det tredje er et orkesterverk. I 1886 skrev Olsen sin «Konsert for Waldhorn og orkester», og i komposisjonens originalmanuskript er det bevart en solostemme i B med tittel «Konsert for tenorbasun og orkester».⁶⁶ Hvorvidt verket ble framført med basunsolist er usikkert, men slik jeg ser det forteller det at Olsen så store kvaliteter ved instrumentet. I tillegg måtte nivået på hovedstadens basunister ha vært av en viss kvalitet. På Olsens tid tjenestegjorde Johannes Hanssen og Østen Toft på henholdsvis 1.tenor og baryton i 2. Brigades musikkorps/2. Divisjons musikkorps. Dette var svært dyktige musikere og omtales nærmere i kapittel 4.2.1. og 4.2.2. Videre arrangerte Olsen en tubakvartett i 1912, «Sivard Snarensvend, gammel dansk Folkevisse, arrangert for basuner». Dette arrangementet er skrevet for to corni tenori, en baryton og en tuba.

Olsens besetningspraksis med to tenorer og en baryton videreføres av hans arvtaker, Fredrik Wilhelm Gommæs.⁶⁷ I hans «Festintrada» og «General Holtfodts Honnørmarsch» fra ca. 1920 har barytonen en vekslende rolle, bestående av dobling med tuba, 2. tenor og fagott, mens de solistiske linjene og ledende melodiføring er lagt i 1.tenor. Denne praksisen finnes også i barytonisten Østen Tofts arrangement av Magda Kaarsberg Foss sin «Polar-marsj» fra 1933. I 1939 arrangerte Bjarne Ormstad⁶⁸ Johan Svendsens «Zorahayda» med tre tenorhorn notert i G-nøkkel og en baryton notert i F-nøkkel. I dette arrangementet har barytonen fortsatt en vekslende rolle, i tillegg til å ha overtatt det melodiske materialet fra 1.tenor. Alfred Evensen⁶⁹ brukte samme besetning i sin «Norsk marsj nr.

⁶⁶ Tilgjengelig fra: <<http://www.nb.no/nbsok/nb/3d33f9fe4c3ee1df0b6628c6575d430b.nbdigital?lang=no>> [Lest 23. mars 2016].

⁶⁷ Fredrik Wilhelm Gommæs (1863–1925), militærmusiker og komponist. Instruktør ved 4. Divisjons musikkorps i Bergen 1911–1920, instruktør ved 2. Divisjons musikkorps i Oslo 1920–1925 (Andersen 2013).

⁶⁸ Musikkaptein og sjef for 2. Divisjons musikkorps fra 1946 til sin død i 1955.

⁶⁹ Les mer i kapittel 4.2.2.

3» fra 1941, men her er det 1. tenoren som har de melodiske linjene, mens barytonen dobler tubastemmen.

Militærmusikken ble berørt av nedgangstidene i mellomkrigsårene, og de seks divisjonsmusikkorpserne ble vedtatt nedlagt av Stortinget i 1927, et vedtak som ble videreført også i 1933 (Bang, 1979, s. 67). I denne perioden ble ingen nye musikere ansatt, og vikarmusikere ble kun engasjert for korte perioder. Først i 1937 blir divisjonsmusikkorpserne endelig videreført, som et resultat av massiv kamp fra militært og sivilt hold (Bang, 1979, s. 67). Marinemusikken ble ikke foreslått nedlagt i denne perioden, men videreført med redusert bemanning.⁷⁰



Figur 12: 2. Divisjons musikkorps. Johannes Hansen sittende i midten med dirigentpinne og barytonisten Østen Toft til høyre (foto: Forsvarsmuseet).⁷¹

⁷⁰ Opplysninger hentet fra arkivet til tidl. Musikkinspektør Bjarne Th. Larssen. Bjarne Th. Larssen (1910–1973), fastlønnet militærmusiker fra 1928 i 3. Divisjons musikkorps, oboist i Musikkelskabet Harmonien 1941–1945, sjef for 1. Divisjons musikkorps 1946–1957, sjef for Forsvarets stabsmusikkorps 1957–1973, musikkinspektør i Forsvaret fra ca. 1960.

⁷¹ Bildet er skrevet seg trolig fra 1926–1929. Johannes Hanssen tjenestegjorde som instruktør i 2. Divisjons musikkorps i perioden 1926–1935, og barytonisten Østen Toft sa opp sin stilling i ensemblet i 1929.



Figur 13: 3. Divisjons musikkorps på marsjoppdrag, 13. februar 1935 (foto: Schrøder/ Sverresborg Trønderlag Folkemuseum).⁷²

Under 2. verdenskrig ble militærmusikerne utsatt for hardt press, og enkelte led tragiske skjebner. Ved frigjøringen ble alle korps med unntak av 3. Divisjons musikkorps i Kristiansand, stablet på beina til 17. mai 1945. Historien om militærmusikerne under 2. verdenskrig faller imidlertid utenfor denne oppgavens omfang.

3.4.3. Forsvarets musikk etter 2. verdenskrig

2. verdenskrig markerte et radikalt skille i verdenshistorien, og for Norges del handler dette blant annet om et vestlig sikkerhets- og handelsfelleskap, med USA som rådende stormakt. Slik jeg ser det endret dette nordmenns bilde på verden og blikket ble stadig vendt vestover, framfor øvrige deler av Europa. For Forsvarets musikk er etterkrigstiden historien om strukturendringer og profesjonalisering. I løpet av snaue fem tiår endret institusjonen kurs fra tradisjonen med instruktører fra egne rekker og egen musikkutdanning, til ensembler med sivile kunstneriske ledere og musikere med sivil musikkutdanning. I dag ansettes musikerne i Forsvaret etter prøvespill, med knivskarp konkurranse på høyt nivå, og militærkorpset hevder seg kvalitativt i internasjonal sammenheng. I et metaperspektiv er dette sannsynligvis et resultat av velferdsstatens framvekst i Norge.

Ved divisjonsmusikernes landsmøte 17. september 1945, legges det fram forslag for framtidig organisering av militærmusikken. Hverken saksofoner og tromboner tilhørte den faste besetningen før 2. verdenskrig, men med impulsene fra amerikansk militærmusikk vedtok landsmøtet enstemmig følgende besetning i alle militærkorps:

Dirigent, 1 fløyte, 1 obo, 1 Eb-klarinet, 3 1. klarinetter i B, 2 2. klar. i B, 2 3. klar. i B, 1 altsax, 1 tenorsax, 1 Eb-kornett, 1 Bb-kornett, 3 Bb-trompeter, 4 valthorn (althorn), 2 basuner, 3 tromboner, 1 baryton, 2 tubaer (helikon), 2 slagverk – i alt 32 mann (Andersen 1945).

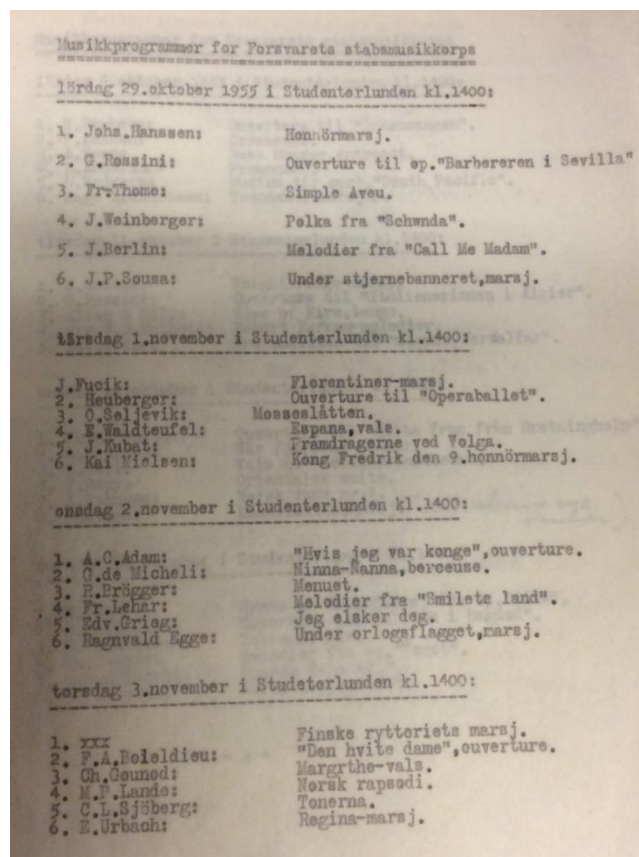
Tiden etter 2. verdenskrig var også usikker for militærkorpset, og divisjonsmusikernes landsmøte fikk ikke gjennomslag for sine ønsker. Flere av korpset slet med besetningsutfordringer, og mange musikere fikk engasjementer og ikke faste stillinger. Debatten raste om hvorvidt korpset var hensiktsmessig i militær sammenheng, eller utelukkende et gode for det sivile samfunn. Først i 1953

⁷² Tilgjengelig fra <<https://digitaltmuseum.no/021015714005?query=divisjonsmusikk&page=2&pos=24&count=65>> [Lest 23. februar 2016].

vedtok Stortinget at de profesjonelle militærkorpserne skulle videreføres. Korpserne ble organisert under Forsvarets Undervisnings- og Velferdskorps (Bang 1979: s. 68), og fikk følgende navn:

- Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet (Halden)
- Forsvarets stabsmusikkorps (Oslo)
- Forsvarets distriktsmusikkorps Sørlandet (Kristiansand)
- Forsvarets distriktsmusikkorps Vestlandet (Bergen)
- Forsvarets distriktsmusikkorps Trøndelag (Trondheim)
- Forsvarets distriktsmusikkorps Nord-Norge (Harstad)
- Kongelige norske marines musikkorps (Horten)

Etter 2. verdenskrig reetableres også ordningen med en musikkinspektør i Forsvaret. I en overgangsfase ble rollen tillagt sjefen for 2. Divisjons musikkorps, kalt Forsvarets musikkonsulent, før Bjarne Th. Larssen tiltrer som musikkinspektøren i full stilling fra rundt 1960. Aktivitetsnivået hos korpserne økte gradvis fra midten av 1950-tallet, og Forsvarets stabsmusikkorps innledet faste samarbeid med NRK.⁷³ Konserter i Studenterlunden ble også en viktig del av korpsets aktivitet, med ambisiøse programmer og tett konserthypighet. Tidligere musiker og sjef i korpset, Bjørn Melleberg⁷⁴ (telefonsamtale 11. februar 2016), forteller at det gjerne var én prøve på fire konserter med ulike programmer. Figur 14 viser eksempel på et ukeprogram for Forsvarets stabsmusikkorps fra 1955.



Figur 14: Eksempel på musikkprogram for Forsvarets stabsmusikkorps konserter i Studenterlunden fra 1955.⁷⁵

⁷³ Fremkommer av flere avtaler funnet i Forsvarets stabsmusikkorps interne arkiv.

⁷⁴ Bjørn Melleberg (1941) var kornettist i Forsvarets stabsmusikkorps fra 1961–1981, sjef fra 1981–1989. Ansatt som sentral arrangør i Forsvarets musikk fra 1993.

⁷⁵ Tilgjengelig fra internt arkiv hos Forsvarets stabsmusikkorps.

Etter 2. verdenskrig byttes tenorhornene gradvis ut med tromboner, i takt med at repertoaret ble mer amerikansk. Utviklingen var individuelt betinget i hvert korps, avhengig av blant annet musikernes kompetanse. Barytonen fikk rollen som korpsets ledende tenorinstrument blant messinginstrumentene, men ble også utfordret av tensorsaksofonen. Mer om praksisen i denne perioden omtales i kapittel 4.3.



Figur 16: Forsvarets stabsmusikkorps, april 1956. Barytonisten Arne Hermansen nr. 2 fra høyre i bakerste rekke (foto: Leif Ørnelund).⁷⁶

⁷⁶ Tilgjengelig fra: <<http://www.oslobilder.no/OMU/OB.%C3%9856/1341>> [Lest 23. februar 2016]. Korpsets barytonist Arne Hermansen nr. 2 fra høyre i bakerste rekke. Les mer om Hermansen i kapittel 4.3.2.



Figur 17: Forsvarets distriktsmusikkorps Trøndelag, 1974. Barytonisten Rolf Lindstad sees i midten av ensemblet (foto: Forsvarsmuseet).⁷⁷

3.5. Militærmusikk og samfunn: musikernes sosiale status

Militærmusikere har aldri tilhørt samfunnets borgerskap, og kom gjerne fra arbeiderklassehjem og/eller fra distriktene. Slik dette kapittelet vil vise la tjenestens avansementsvilkår og lønn håpløse føringer for store sosiale avansement. Fram til moderne tid var det vanlig at musikerne tok på seg ekstrajobber knyttet til teatre, danseorkestre eller lignende for å få endene til å møtes økonomisk. Militærmusikerne var underoffiserer fram til 1930, med unntak av korpsets instruktører som avanserte til fenrik fra 1899 (Militær Lovsamling, 1901, s. 30–31). Underoffiser var samlebetegnelse på alle militære grader under sekondløytnant (fenrik), fram til ordningens avvikling i 1930. I Hæren fantes følgende underoffisersgrader, rangert fra høyest til lavest: fanejunker, kommandersersjant, furer, sersjant og korporal (Nyborg 2016).

Den første underoffisersskolen ble opprettet i 1786 og tilknyttet Akershus festning. I 1804 ble det opprettet skoler ved alle brigadebyene i Sør-Norge, samt Fredriksstad og Friderichsværn. Skolene ble ofte bonde- og arbeidersønnenes eneste mulighet for utdanning, og speilet dermed samfunnets sosiale skiller. Johannes Hanssen var elev ved underoffisersskolen på Akershus festning fra 1890 til 1893, og forteller at musikkelevne gjerne var svært unge. De var hverken flinke eller opptatt av militære regler og trening, noe som medførte lav status hos øvrige elever og lærere. I tillegg var det forbudt å øve på kasernen, da dette ble betegnet som støy. Hansen forteller at militærmusikerne ikke tilhørte noen stand, og var hverken håndverkere eller kunstnere. Musikerne måtte tåle hån og spott og det kunne være vanskelig å få betalt for sivil arbeid (Myklebust 1965).

⁷⁷ Korpsets barytonist Rolf Lindstad nr 5. fra venstre i 2. rekke. Les mer om Lindstad i kapittel 4.3.5.

Avansemensvilkårene var også dårlige for militærmusikerne sammenlignet med offiserer i andre våpengrener, og det var få musikere på 1800-tallet som nådde fanejunkers grad. Johannes Hanssen virket som instruktør ved 2. Divisjons musikkorps da underoffisersordningen ble opphevet i 1930, men forteller at han først etter 36 års tjeneste avanserte til løytnant (Myklebust 1965). I 1936 skrev musiker Leif Næss fra 1. Divisjons musikkorps om denne problematikken i Befalsbladet:

«Vi divisjonsmusikere har nøiaktig samme skoletid som andre B-officerer – fullstendig rekruttskole (8 måneders aspirantkursus) og 3 – tre – års underofficersskole. Divisjonsmusikken tjenestegjør på moen hver sommer. Jeg treffer da ofte mine klassekamerater som nesten *alltid* har en grad over mig – *aldri under*» (Næss 1936).

I kunngjøringer til Hæren nr. 1, 29. januar 1938 står endres avansemensvilkårene:

Fastlønte fenriker ved divisjonsmusikkorpene, ansatt i fenriks (sersjants) stilling før 1. juli 1937, kan forfremmes til løytnant etter minst 10 års tjeneste i fast stilling, vel og merke med en total tjenestetid på minst 20 år ved et divisjonsmusikkorps etter avlagt eksamen fra befalsskole. For nyansettelser bør de ansatte ansettes som sersjanter, hvor de etter 2 år avanserer til fenriker og etter 15 års ansettelse etter avlagt eksamen, kan tildeles løytnants grad (Befalsbladet 1945).

I dag tilsettes militærmusikerne etter prøvespill. I følge nestkommanderende i Forsvarets stabsmusikkorps, Kaptein Heidi Cecilie Fredriksson (telefonsamtale 14. mars 2016), utgjør musikernes første tjenestear prøvetid og etatsutdanning. I etatsåret tjenestegjør musikerne som fenrik, og ved bestått prøvetid tilbys fast tilsetting i løytnants grad. Avansemensmulighetene utover dette er primært gjennom faglederstillinger i det enkelte korps. Dette er stillinger med ekstra ansvar, og kvalifiserer for opprykk til kaptein. Musikerne tjenestegjør i såkalte flytende stillinger, som betyr at stillingene ikke er knyttet til bestemte grader. På denne måten sikres avansemensmuligheter og lønnsvekst. En musiker uten faglederstilling kan i tillegg søke om kapteinsopprykk, etter et gitt antall år som løytnant.

Fredriksson forteller at det på tross av dette er store inntektsforskjeller innenfor ulike avdelinger i Forsvaret. I militærkorpseenes trange budsjetter må musikerne avspasere framfor å få tilleggsbetaling ved større oppdrag. Dette preger trolig driften og det kunstneriske aktivitetsnivå. En militærmusikers inntekt er betinget av stillingens grunnlønn, mens for befal tilknyttet andre avdelinger vil inntektene være langt større en grunnlønn – på grunn av tillegg for vakt og/eller øving. I lys av dagens praksis har vilkårene for militærmusikerne bedret seg gjennom historien. Forsvarets musikk er imidlertid fortsatt nedprioritert økonomisk sett, og dette farger korpseenes musikalske handlingsrom.

3.6. Forsvarets musikkutdanning

Underoffisersskolene var Forsvarets svar på middelskole, senere realskole, og ble som nevnt landsens og fattige menneskers eneste reelle utdanningsmulighet. De som returnerte hjem med underoffiserseksamen etter endte pliktår var gjerne pådrivere for samfunnsutvikling i sine lokalmiljø, og bidro positivt for bygde-Norges utvikling. Musikkutdanningens form og innhold har variert gjennom historien. Det interessante aspektet slik jeg ser det er utviklingen av en utøverpraksis overført gjennom generasjoner av militærmusikere, da musikkelevne ble undervist av korpsets faste musikere på sitt spesialinstrument. Slik utviklet det seg tradisjoner basert på taus kunnskap, overlevert gjennom utøvelse. I dette kapittelet vil jeg tegne et bilde av Forsvaret som musikkutdanningsinstitusjon, samt belyse utdanningens innhold.

3.6.1. Musikk skolens historikk

Tidlig på 1800-tallet var musikkutdanningen i Forsvaret lite formalisert. Det var trolig instruktøren som sto for all formell opplæring, og musikerne ble sannsynligvis rekruttert fra tamburene knyttet til kompaniene. I 1864 formaliseres dette ved at hvert garnisonerende korps (senere brigadekorps) får innvilget ti «dertil skikkede individer som musikelever» (Hoff, 1878, s. 191). Fra 1870-tallet måtte musikkelevne følge den ordinære sersjantutdanningen i allmenne fag, og eksamen i disse fagene måtte bestås. Videre ble alle musikerne testet i ferdigheter og kunnskaper som utøvere, før de kunne ansettes i fast stilling som sersjant (Hoff, 1881, s. 280). Den musikalske prøven fikk navnet *regimentshornblåserprøve*, og om musikeren senere ønsket å bli instruktør måtte *musikkinstruktørprøven* avlegges.

Signalblåsing og trommespill var grunnleggende ferdigheter i militærmusikkutdanningen, ved siden av et spesialinstrument til bruk i korpsene. I 1888 oversendes «Skole for signalhorn», utarbeidet av korpshornblåser ved det norske Jægerkorps S. L. Ryen, til Brigadekorpsene, som obligatorisk pensum i dette faget (Hoff, 1891, s. 423). Denne boken inneholder 23 marsjer, samt 47 øvelser til bruk under opplæring. Armémusikkinspektør Ole Olsen utarbeidet «instrux for arméens musikkinspektør og program for musikkprøve for brigademusikk-instruktører og for bataljons-(korps) hornblæsere (trompetister)», som blir approbert i 1901 (Militær lovsamling, 1906, s. 115). Olsen ønsket å øke de formelle og kunstneriske kvalifikasjoner hos musikerne, og kravet til hornblåser- og musikkinstruktørprøven ble skjerpet. Fra 1911 fikk også musikere med avlagt og bestått prøve et fortrinn ved søknad på faste stillinger.

Regimentshornblåserprøve ble etterhvert obligatorisk for alle ansettelser i militærmusikken. For musikere som skulle tjenestegjøre i militærkorpsene innebar dette opplæring i signalhorn, trommespill, teori og instrumentasjon, samt solospill på sitt spesialinstrument – en ordning Forsvarets musikk praktiserte inn på 1980-tallet. Fra dette tidspunktet begynte musikere med sivil utdanning å søke stillinger i militærkorpsene, og kvalifikasjonene hos disse lå langt over prøvens nivå, og den ble derfor avvirket. Etter 2. verdenskrig var ikke lenger Forsvarets musikkutdanning formalisert, og Bjørn Mellemborg forteller at selv om prøven ble gjennomført ved alle nytilsetninger, måtte musikerne ofte selv ta ansvaret for å skaffe seg tilstrekkelig kompetanse.

3.6.2. Musikkinstruktørprøve

Etter fast ansettelse i musikkorpene kunne musikere som ønsket det avlegge musikkinstruktørprøve, som kvalifiserte til instruktørstillinger. Innholdet i denne prøven ble nedsatt av Arméens musikkinspektør med følgende kriterier (Medd. fra Forsvarsdeputet, 3. februar 1915):

For at kunne erholde ansættelse som brigademusikkinstruktør skal vedk. – efter at ha bestatt den for regiments- (bataljons-) hornblæsere (trompetere) fastsatte prøve – ved en særskilt anordnet prøve ha godtgjort at være i besiddelse av:

- a. Praktisk dygtighet i at kunne spille et instrument, fortrinsvis piano, violin, kornet eller klarinet, endvidere teoretisk kjendskap til samtlige messing, træ-, slag- og strykeinstrumenter.
- b. Teoretisk kundskap i harmonilære, firstemmig stemmesættelse og noget kjendskap til kompositions lære.
- c. Øvelse i instrumentation for militær- og konsertorkester i forskjellige sammenstillinger
- d. Dirigentfærdighet i instruktion og ledelse av militær- og konsertorkester, nogen øvelse i mandsanginstruktion samt noget kjendskap til klassisk og moderne musikk-literatur (Militær lovsamling, 1916, s. 456).

Hovedvekten av musikere som avla musikkinstruktørprøve var gjerne musikere som allerede spilte ledende roller i ensemblet. Dette var utøvere i roller som soloklarinett, solokornett, 1. tenor eller fløyte.

3.6.3. Musikkskolens timeplan og reglement

I 1938 var Alf Mostad⁷⁸ musikkinstruktør for 1. Divisjons musikkorps i Halden, og materiale fra denne tiden er bevart hos Forsvarsmuseet. Jeg velger å gjengi dette her, som eksempel på innhold og struktur i skolehverdagen for musikkelevne tilknyttet 1. Divisjons musikkorps. Dette plasserer militærmusikeren i en faglig kontekst og tegner et tydeligere bilde av militærmusikernes samfunnsposisjon, før og etter endt utdanning.

1. divisjons musikkskole reglement fra 1938 (noe forkortet):

Elever skal være ugifte menn, som har fylt eller fyller 17 år og ikke har fylt mere enn 21 år, når de tas opp. Etter gjennomgått aspirantkursus går elevene helt over til tjeneste ved divisjonens musikkorps. Planen for undervisningen fastsettes av skolesjefen etter forslag fra musikkinstruktøren. Opptaket til skolen skjer i juni. Musikkskolen er 4-årig, og innebærer undervisning i teoretiske fag for de som ikke måtte ha middelskoleeksamen eller tildaverende utdanning. Elevene forelegges på skolens kaserne de første 3 årene, men det siste året må de besørge kvarter og forpleining selv. Ved avslutning av 4. skoleår (pr. 1. september) avholdes eksamen, regimentshornblåserprøve. 3 første år tjenestegjør elevene som menige soldater, siste året som korporaler, består de eksamen blir de ulønte sersjanter: Øvrige avgjør sin pliktige fredstjeneste som ulønte korporaler. Etter skoleavgang blir elevene fordelt til divisjonens avdelinger. Plikter ordinær 2 års tjeneste i utskrevet avdeling, kan bli kommandert til å tjenestegjøre ved annen avdeling uten ekstra godtgjør.⁷⁹

⁷⁸ Alf Mostad (1887–1952) kornettist i 5. Divisjons musikkorps 1908–1937, instruktør 1. Divisjons musikkorps 1937–1946, instruktør 5. Divisjons musikkorps 1946–1952.

⁷⁹ Internt skriv i arkiv etter Alf Mostad, tilgjengelig fra Forsvarsmuseet ved Niels Persen.

T I M E P L A N

for 1. DIVISJONS MUSIKKSKOLE fra 1. mars 1938.

kl.	Mandag	Tirsdag	Onsdag	Torsdag	Fredag	Lørdag	Søndag
0800-0845	Tilsyn: Chr. Kjelsted Spesialinstr.	Korrek	Matematikk	Matematikk	Tilsyn: E. Andersen Spesialinstr.	Matematikk	
0850-0935	Matematikk	Lærer: Møstad Teori.	Tilsyn: R. Vik Spesialinstr.	Tilsyn: R. Bergerhaug Spesialinstr.	Lærer: R. Bergerhaug Spesialinstr.	Tilsyn: Korp. Hansen Signalh. og Signaltr.	
0940-1025	Lærer: L. Fosdahl Signalhorn	Tilsyn: R. Fosdahl Spesialinstr.	Skrivning	Tegning	Lærer: O. Gustavsen Tromse	Tilsyn: Gymnastikk	
1030 --	Lærer: L. Haae	Sansspill	Lærer: K. Kristiansen Spesialinstr.	Gymnastikk	Sansspill	Tilsyn: Korp. Pettersen Spesialinstr.	
1050-1135	Noteskriva.	Matematikk	Spesialinstr.	Gymnastikk			
1140-1225	Tilsyn: H. Bosmer Spesialinstr.	Matematikk	Gymnastikk	Tilsyn: S. Hansen Spesialinstr.	Sansspill	Korrek	
--1230		Sansspill					
1235-1320		Marsj fra	Gymnastikk	Skrivning	Korrek. Marsj fra	Lærer: Korp. Martinsen Signaltrumpet	
1240	Ukeberetningene	Stangs pl.			Stangs pl.		
1300-1400	Musikkparade	Musikkparade			Musikkparade		Musikkpara
1325-1410			Korrek	Korrek	Korrek	Skrivning	

A) Korp. L. Vik og R. Fosdahl deler etter tur tjenesten med Korp. Hansen, Pettersen og Martinsen.

Figur 18: Timeplanen for musikkelever i 1. Divisjons musikkorps fra 1938. Oppførte lærere/tilsynsvakter var fast ansatte musikere fra korpsset.

Etter 2. verdenskrig vedtas et nytt forslag til utdanningsreglement av Divisjonsmusikernes Landsforening og Norges befalslag. Reglementet ble ikke iverksatt, da musikkskolene som nevnt forsvant i denne perioden. Jeg finner det allikevel relevant i denne oppgaven, da det forteller om refleksjoner og visjoner hos datidens sentrale militærmusikere. Nedenfor følger et utdrag av reglementet:

Som elever opptas unge menn som har fylt 15 år og ikke over 19 år. De må ha god helbred (stridsdyktige) og spesielt gode tenner. Dessuten må de ha de nødvendige musikalske kvalifikasjoner (...) Planen for musikkundervisningen settes opp av musikkinstruktøren (...) De to første år får elevene undervisning i følgende musikkfag: spesialinstrument, noteskriving, musikkteori, tromme, signalhorn og signaltrumpet. Videre: harmoni- og instrumentasjonslære (...) Ved hærens musikkule i Oslo, fortsetter undervisningen i: harmonilære, instrumentasjonslære, solospill (spesialinstrument). Videre undervises i følgende fag: dirigentteknikk og instruksjon samt pianospill (...) Det gis karakter i disse fag (...) Følgende fag bør tillegges dobbelt vekt: solospill, dirigentteknikk og instruksjon, samt militært forhold (Andresen 1945).

I forbindelse med reorganiseringen av Forsvarets musikk i 1953 behandles også utdanningsspørsmålet. Soloklarinettist i 5. Divisjons musikkorps og senere sjef for ensemblet, Herman Aarvik, deltok aktivt i denne debatten:

Oslo har det mest omfattende konsert- og musikkliv i landet, det største symfoniorkesteret, Norsk Rikskringkastings hovedsete, Universitetsbiblioteket m.v., for å nevne noen av de mange fordeler, - fordeler som en musikkstudierende ikke kan unnvære nå som kravene til faglig dyktighet er de samme over hele landet. Med de relativt få militærmusikkorps vi har, bør vi etterstrebe absolutt kvalitet, og det kan ikke nås uten musikere med den høyeste utdanning. Militærmusikerne er nær knyttet til norsk musikkliv, ikke bare gjennom sin tjeneste i korpene, men som pedagoger, instruktører m.v. Overnevnte sak skulle således ha offentlig interesse, - og mon tro om ikke landets musikk- og kulturliv

vil tjene på at man så denne som et ledd i Hovedkomitéen for musikklivet i Norges arbeid for bl.a. opprettelsen av Norges musikkhøyskole? (Aarvik 1953).

Sett i lys av dagens praksis presenterte Aarvik et innovativt og framtidsrettet syn i sitt debattinnlegg, og hans beskrivelser er også gjeldende i dag. Hans poeng om at militærmusikken må sees i sammenheng med øvrig musikkliv, og at militærmusikerne utgjør en viktig ressurs for utviklingen av dette er fortsatt gyldig argumentasjon i dagens nedleggelsesdebatt.

Gjennom kapittel 2 og 3 har praksis og tradisjon innenfor instrumentutvikling og militærmusikk blitt belyst. Militærkorpset har blitt etablert som eufoniumets spillerom og leverandør av spilleregler, og har dermed avgjørende betydning for utvikling av utøverpraksis på instrumentet. Det neste kapittelet undersøker dette ytterligere, og utviklingen fram til dagens utøverpraksis står i fokus.

4. Eufonium i Norge: historien fortalt gjennom Forsvarets musikk

Historie formidles ofte gjennom et klart kronologisk hendelsesforløp, men i møte med dette materialet er bildet langt mer komplekst. Slik de foregående kapitlene har vist har utvikling og utbredelse av instrumenter foregått parallelt. Innenfor Forsvarets musikk er det enkelte militærkorps preget av instruktører, repertoarvalg, besetningspraksis og enkeltmusikere. I overordnet sammenheng har også faktorer som geografi og kultur influert korpsenes utvikling. Manglende økonomisk handlefrihet har lagt rammer for drift og utøverpraksis, og ut fra dette perspektivet finnes det ulike tradisjoner i hvert ensemble. I lys av dette vil jeg i følgende kapittel ta for meg eufoniumets plass i norsk militærmusikk, med vekt på instrumentbruk, enkeltpersoner og informanter. Kildematerialet i dette kapitlet er primært samtaler med informanter, avisartikler og omtaler, biografiske bøker, militærkalendre og arkiv ved Forsvarsmuseet.

4.1. Tenorinstrumenter i norsk militærmusikk

Gjennom undersøkelser av avisomtaler og repertoar, framkommer det at begrepet *basun* har fungert som en samlebetegnelse for messinginstrumentene i tenorregisteret og tuba. Basun kan bety tenorhorn, baryton, eufonium, tuba, ventilbasun og trombone, avhengig av den enkelte komponists eller arrangørs praksis. Begrepet var i bruk i norsk militærmusikken så sent som på 1960-tallet, noe som trolig er på grunn av manglende nomenklatur.⁸⁰ I følgende kapitler har jeg derfor valgt å bruke informantene og kildenes egen terminologi.

4.1.1. Den tidlige militærmusikken: fra serpent til ventiler

I følge tubaist i Det Norske Blåseensemble⁸¹ Roger Fjeldet (telefonsamtale 10. september 2015) var serpenten det første messinginstrumentet med bassfunksjon i de norske militærkorpsene. Fjeldet mener det er lite sannsynlig at ophicleide har vært brukt i Norge, da det ikke finnes noen slike instrumenter bevart her til lands. Dette blir bekreftet av stikkprøver i gammelt notemateriell tilgjengelig på Forsvarsmuseet, der det heller ikke finnes indikasjoner på at ophicleiden var i bruk. Ophicleide var en fransk oppfinnelse, og på første del av 1800-tallet var som kjent tysk tradisjon den største påvirkningskilden i norsk militærmusikk. I arkivmateriale etter musikkinspektør Bjarne Th. Larssen finnes imidlertid denne utgaven av *Skilling-Magazin*⁸², av anekdotisk karakter.

⁸⁰ Fremkommer i arkiv etter Musikkinspektør Bjarne Th. Larssen der Forsvarets musikkorps Vestlandet rapporterer honorar for godtgjør av private instrumenter i tjeneste, og basun brukes om instrumentene på baryton og trombone.

⁸¹ Tidligere Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet. Les mer om dette i kapittel 4.3.1.

⁸² *Skilling-Magazin*, til Udbredelse af almenyttige Kundskaber, illustrert ukeblad, utkom første gang i 1835 (Store norske leksikon 2012).



Figur 19: Jean Prospère Guvier og monster-ophicleiden, Skilling-Magazin nr. 30, 1844.

Dette magasinnummeret omtaler musikeren Jean Prospère Guvier, her illustrert med en kontrabass-ophicleide. Berlioz skrev om kontrabass-ophicleide at «up to present nobody in Paris has been willing to play them, because of the volum of breath required. This surpasses the lungpower of even the strongest man» (Berlioz/Strauss, 1990, s. 338). Prospère var opprinnelig østeuropeer og studerte horn ved konservatoriet i Paris. Her ble han kjent med den franske militærmusikken, og begynte å spille ophicleide i 1830-årene. Etter hvert ble han en anerkjent utøver på instrumentet (Bevan, 1978, s. 70). Sammen med flere franske musikere turnerte han i Europa på 1840-tallet, og artikkelen i Skilling-Magazin omtaler han på en konsert i Birmingham. Trolig er denne artikkelen skrevet som et spektakulært oppslag, da primært på grunn av instrumentets størrelse. Dette er med på å underbygge antakelsen om at ophicleide ikke var i bruk i Norge.

Ventilinstrumentenes inntog i Norge er vanskelig å tidfeste, men i 1836 og 1837 finnes det korrespondanser fra Marinedepartementet til *Commisionen for Musikpersonalets Dannelse* i Friderichsværn angående instrumentkjøp. I et brev fra musikkhandler C.C. Olsen (firma Lose & Olsen) i København til Kaptein Smith i Friderichsværn, nevnes blant annet leveransen av en bassbasun og to trompeter.⁸³ Ser man til Sverige og utbredelsen av ventilinstrumenter her, er det sannsynlig at dette er noen av det tidligste ventilinstrumentene som kom til Norge.⁸⁴

Tyske omreisende og tilflyttende musikere påvirket som nevnt militærmusikken og det generelle musikkliv i Norge i første del av 1800-tallet. Med orkesteret Harzmusikverein kom hornisten Carl Warmuth til landet, og åpnet musikkinstrumentforretning i Christiania. Fra 1845 leverte Warmuth alle instrumenter, deriblant tenorhorn og ventiltrompeter. Firmaet er også opphav til det vi i dag kjenner som Norsk Musikforlag (Herresthal, 2000, s. 223–225). Av norske aktører startet

⁸³ Fremkom i svar på forespørsel til Riksarkivet 18. september 2015. Lesbarheten på disse dokumentene er av en slik art jeg ikke finner det hensiktsmessig at de vedlegges oppgaven.

⁸⁴ Jmf. Nilsson, Ann-Marie (2001) Blås på Svenska. STM-Online vol. 4 2001. Tilgjengelig fra: <http://musikforskning.se/stmonline/vol_4/nilsson/index.php?menu=3> [Lest 1. September 2015].

militærmusikeren Ole Olsen⁸⁵ opp produksjon og import av blåseinstrumenter i 1856. Hans produksjon var på topp i 1880–90 årene, med leveranser på omlag 1000 instrumenter i året. William Johnsen, bedre kjent som William Farre, etablerte sin musikkforretning i Kristiania i 1896. I tillegg til å være instrumentleverandør opprettet Farre eget musikkforlag.⁸⁶ Senere ble han agent for grammofonelskapet Pathè, som blant annet utgav innspillinger med militærkorpssene (Gundersen, 2001, s. 11).

Den 9. mars 1844 kunngjør *Den norske Rikstidene*⁸⁷ at det i forbindelse med teaterforestilling påfølgende dag, vil bli avholdt et konserterende pauseinnslag: «I mellom stykkerne utføres av Hr. Kördel fra Stockholm «Potpurri for ventilbasun» af Jacobi med akkompagnement av orkester» (Nasjonalbiblioteket 2012).⁸⁸ Ventilbasunen ble et sentralt instrument i militærmusikken fra denne perioden og fram til 2. verdenskrig. Hr. Kördels konsert var kanskje viktig i kraft av å promotere den store instrumentproduksjonen våre naboer i øst innledet på denne tiden.

4.1.2. Svenske instrumenter: under blågul fana

Sverige har i motsetning til Norge produsert messinginstrumenter i stor skala, og det har trolig sammenheng med militærmusikkens store utbredelse i landet. Fra midten av 1800-tallet fantes det flere produsenter, og Jacob Valentin Wahl (1801–1887) var den første av disse. I perioden 1824–1826 reiste han via København til Tyskland for å gå i lære, før han returnerte hjem til Landskrona. Wahls tidlige produksjon av messinginstrumenter besto av klaffe- og/eller ventilløse instrumenter. Fra 1840 kom imidlertid produksjonen av ventilinstrumenter i gang. Wahl var raus på deling av kunnskapen til sine svenner, og hans påvirkning fra Tyskland la grunnlaget for den svenske tradisjonen (Nilsson 2001).

Olof Ahlberg (1825–1854) og Lars Ohlsson (1825–1893) var svenner hos Wahl, men i 1850 brøt de opp fra Landskrona for å etablere et eget firma i Stockholm (Albertsson, 1990, s. 4). Årsaken til dette var trolig at Wahl selv gjorde utviklingsarbeidet, og satte svennene til det ikke fullt så spennende produksjonsarbeidet (Albertsson, 1990, s. 16). Fabrikken ble etablert som et familiefirma og fikk navnet *Ahlberg & Ohlsson*. Lars Ohlssons første sønn, August Alexis Ohlsson (1856–⁸⁹), ble en sentral skikkelse for bedriftens utvikling. I perioden 1881–1887 reiste Alexis på flere studiereiser til Frankrike, Tyskland, England og Amerika. Han ble værende i Paris i ett år for å følge driften ved en av de ledende produksjonsfabrikkene for messinginstrumenter. Vel hjemme moderniserte og fornyet han den svenske fabrikken (Albertsson, 1990, s. 19–20).

Den eldste bevarte prislisten fra Ahlberg & Ohlsson er fra 1862, og her finnes treventilens modeller av tenorhorn i B og tenortuba i B (Albertsson, 1990, s. 7). Fabrikken produserte utenlandske og egne modeller, for å møte markedets etterspørsel (Albertsson, 1990, s. 31–32). Figur 20 viser produsentens utvalg av utenlandske instrumentmodeller i tenor- og bassregistret fra 1935.

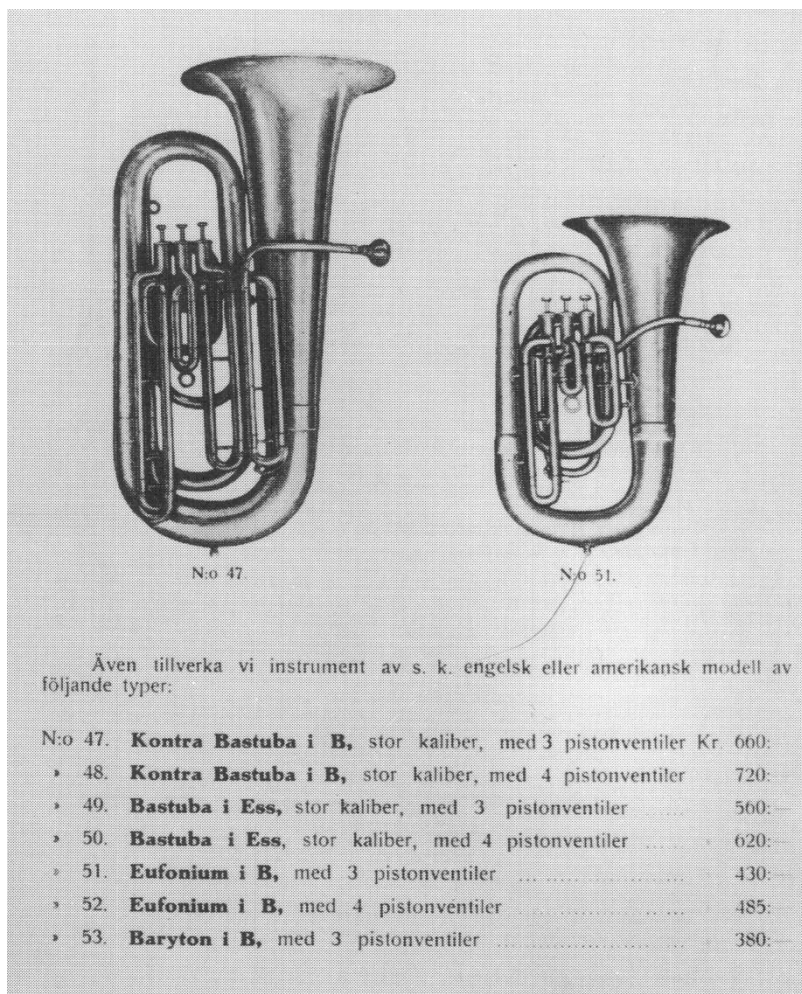
⁸⁵ Må ikke forveksles med komponist og Armemusikkinspektør Ole Olsen.

⁸⁶ Etter sin karriere som barytonist i 2. Divisjons musikkorps var Østen Toft en viktig arrangør for Farres utgivelser, les mer om Østen Toft i kapittel 4.2.2.

⁸⁷ Norges første moderne avis, utgitt fra 1851 av Niels Wulfsberg (Solheim/Syvertsen 2015).

⁸⁸ Ann-Marie Nilsson (1942) er docent i musikkvitenskap ved Uppsala universitet og Åbo Akademi. Nilsson har blant annet forsket på svenske blåseoktetter (militær-oktetter) og deres musikk i perioden ca. 1860–1920. I e-postkorrespondanse med Nilsson (30. september 2015) framkommer det at hverken Hr. Kördel/Kordel eller verket kjent i svensk militærmusikkhistorie.

⁸⁹ Eksakt årstall for Alexis Ohlssons død er ukjent, men det antas å være etter 1926.



Figur 20: Prisliste fra Ahlberg & Ohlsson datert 1935 (Albertson, 1990, s. 39).

4.1.3. Ventilbasunen: en historisk tenorsolist

Ventilsystemet ble sett på som et teknisk framskritt uavhengig av instrumenttyper, og sannsynligvis så man like store fordeler med å plassere ventiler på trombone, som på andre instrumenter. Tromboner med ventiler fikk navnet ventilbasun. Ventilene bød på muligheter for rapiditet og teknisk virtuositet, men ventilbasunen klarte aldri å kompensere for klangen og intonasjonspresisjonen på slidetrombonen. I militærmusikken slo imidlertid ventilbasunen godt an, og fra ca. 1850 ble den gjerne brukt i militærkorpsernes tenorregister (Rishaug, 1973, s. 18).

Ahlberg & Ohlssons største produksjon var ventilbasuner og kornetter. Den svenske ventilbasunens utforming er trolig basert på forskjellige instrumentmodeller, da Ahlberg & Ohlsson kombinerte eksisterende maler fra andre instrumenter og utviklet egne modeller utfra dette (Albertsson, 1990, s. 70–71). Det karakteristiske ved Ahlberg & Ohlssons ventilbasun, og de øvrige svenske instrumentene, er den koniske formen. Svenske koniske modeller har generelt en videre boring enn utenlandske modeller, samt at de gjerne er svakt koniske på deler av instrumentet som normalt ville vært sylindrisk (Albertsson, 1990, s. 77). Dette fikk utslag i klangvalør og instrumentene beskrives på følgende måte av tysk presse i 1880–90 årene:

(...) den fantastisk myke lyden av instrumentene, aldri vondt for øret, selv i høyeste forte, som med så mange andre korps (...)

Det er ikke skingrende klang med harde ansatser som musikerne i den svenske militærmusikken lar oss høre, men kornetter, tromboner, [og] dype basser i et homogent ensemble, fascinerende med sin myke klang og myke uttrykk (...) (Nilsson 2001).⁹⁰

Den svenske ventilbasunen ble ofte produsert med andre grepskombinasjoner enn moderne messinginstrumenter. Instrumentets tredje ventil senket instrumentet to hele trinn, og ikke et og et halvt, slik vi kjenner det i dag. Dette ble utviklet for å forenkle teknikken, og sikret bedre intonasjon. Denne tradisjonen fikk navnet *svenskegrep*, men det er neppe en svensk oppfinnelse. I følge instrumentsamler, reparatør og historiekjenner Kjell Nesøen (telefonsamtale 29. september 2015) forekom denne praksisen også på instrumenter produsert i Tyskland og Danmark.

Ahlberg & Ohlsson hadde lenge monopol på produksjonen av messinginstrumenter til svensk militærmusikk, og flere ventilbasuner herfra har også vært i bruk i norske militærkorps (Albertsson, 1990, s. 2). Bengt Dahlgren og Eric Petterson var også svenske instrumentprodusenter, og Petterson var kjent for gode ventilbasuner av merket *Euphony*. I følge solotrombonist ved Den Norske Opera, Rune Gundersen (samtale 26. januar 2016), ble besetningen i svensk militærmusikk omlagt til et amerikansk ideal fra 1954. Dette gjorde det umulig for de svenske instrumentprodusentene å fortsette, og Ahlberg & Ohlsson måtte legges ned i 1958.



Figur 21: Prisliste fra Ahlberg & Ohlsson datert 1935 (Albertsson, 1990, s. 74).

⁹⁰ Egen oversettelse fra engelsk.

4.2. Innovative tradisjonsbærere

Slik jeg ser det skapes tradisjon ofte av de som bryter med en eksisterende praksis. I lys av Tins perspektiver knyttet til begrepet ser jeg tradisjonens utvikling som en betingelse for dens overlevelse. En praksis er dermed et resultat av samfunnsendringenes takt. I dette kapitlet trekker jeg fram fire personligheter som jeg anser som pådrivere for utviklingen av norsk militærmusikk eller utøverpraksis på eufonium. Disse har på ulike måter preget utviklingen på feltet, gjerne gjennom å tilføre innovative perspektiver til den gitte praksis.

4.2.1. Johannes Hanssen: en legende i norsk militærmusikk

I 1965 produserte NRK programserien «Et liv i musikk» der Johannes Hanssen ble portrettert i samtaler med Rolf Myklebust.⁹¹ I anledning Hanssens 85-års dag ble han også intervjuet av Kristian Lange.⁹² Dette kapitlet baserer seg i hovedsak på disse programmene, da skriftlige kilder ofte har sprikende opplysninger.

Johannes Hanssen (1874–1967) vokste opp på Helgøya i Mjøsa (Gundersen, 2004, s. 9). På denne tiden var den lokale musikkforeningen nedlagt, men det ble børstet støv fra de gamle instrumentene da alle landets korps skulle spille i kirketårnene ved Luther-jubileet i 1883. Hanssen spilte tenorhorn i Nes musikkforening, men det var kornett han foretrakk og likte best. Korpset hadde mange svenske noter og blant disse flere soloer for tenorhorn, som «Sof i ro» og «Ljung hvila skjön». Hanssen forteller at han kunne tenke seg å bli lærer, men hans far foreslo at han skulle søke seg til militærmusikken inntil han ble gammel nok til å studere. På vårparten 1890 reiste derfor den femten år gamle Johannes Hanssen til Kristiania, for å bli musiker ved 2. Brigades musikkorps (Gundersen, 2004, s. 12).

Hanssen ble tatt opp som elev ved 2. brigades underoffisersskole og var den eneste musikkeleven i sitt årskull. I de tre årene Hanssen var tilknyttet skolen, besto musikkundervisning av to ukentlige timer hos henholdsvis blåselærer og strykelærer. Lauritz Gundersen⁹³ var Hanssen lærer på kornett. I 1893 ble Hanssen tatt opp som musikkelev ved 2. Brigades musikkorps, der tjenesten besto av fire parader og to prøver i uken. Det var mye fritid, og Hanssen leste musikkteori og tok sivile jobber som trompetist. Han forteller at det var interne konflikter i 2. Brigades musikkorps på denne tida, og at dette gikk ut over ensemblets musikalske prestasjoner. Videre var det også høyst forskjellig nivå på musikerne i korpset.

Hanssen ble etterhvert rammet av en muskellammelse i ansiktet. Dette førte til at han ikke lenger kunne spille kornett, og han overtok dermed stillingen som korpsets 1.basunist (Gundersen, 2004, s. 18). I 1917 avla Hanssen militær musikkinstruktørprøve, og Aftenposten omtalte dette på følgende måte:

Militær musikinstruktørprøve – aflægges førstkommande søndag kl. 1 i fæstningens gymnastiksal af musiksergeant ved 2den divisions musikkorps, Johannes Hanssen. Af de mange dygtige musikere ved vor saa populære divisionsmusik maa ubetinget Johannes Hanssen regnes til en af de mest fremtrædende, baade som komponist og eksekutør. Programet ved musikopførelsen er baade interessant og alsidig. Som begyndelsesnummer er en transkription for militærmusik af Jean Sibelius` bekjendte symfoniske digtning «Finlandia». Desuden opføres flere kompositioner af Johannes

⁹¹ Rolf Myklebust (1908–1990), norsk fiolinist og kringkastingsmedarbeider.

⁹² Kristian Lange (1908–1989), norsk pianist, knyttet til NRK fra 1937 og musikk sjef her i perioden 1957–1978.

⁹³ Musiker i 2. Brigades musikkorps, senere dirigent.

Hanssen. Musikopvisningen avsluttes med hans populære, over hele landet kjendte «Valdresmarsch» (Aftenposten 14. desember 1917).

I 1926 overtok Hanssen instruktørrollen i 2. Divisjons musikkorps etter Fredrik Wilhelm Gonnæs (Gundersen, 2004, s. 18). Mellomkrigstiden var en utfordrende tid for militærkorpset, og Hanssen forteller at driften ble opprettholdt ved å samarbeide med Kringkastingen⁹⁴, som dekket lønnsutgiftene til flere engasjerte musikere mot overføring av konserter og parader. Etter hvert protesterte musikerne i korpset mot denne ordningen, og kombinert med Stortingsvedtaket om nedleggelse, valgte Hanssen å tre tilbake fra stillingen som instruktør i 1935.

I arkivet etter Knut Nicolai Edvandsen Ruud⁹⁵ finnes det en sang laget til 2. Brigades musikkorps, hvor hver musiker har fått sitt vers. Teksten er trolig laget av musikerne i korpset, og melodien er «Blant alle lande i øst og vest». Teksten illustrerer både samholdet i ensemblet, men gir også karakteristikk av enkeltmusikere:

Blant musikkorps i øst og vest er 2. brigades dog allerbedst, der har vi karer som biffen klarer i «stryg» og «blæst». J. Hanssen staar heller ei tilbaks med sin revelje og Valdresmarsch. Men tror de Hanssen har mistet sansen? Nei, gudbevar.



Figur 22: Musikkøyntnant Johannes Hanssen (foto: Forsvarsmuseet).

⁹⁴ Kringkastingen A/S, Norsk rikskringkasting (NRK) fra 1933.

⁹⁵ Musiker i 2. brigades musikkorps fra 1902 (sersjanteksamen) til 1939. Ruud var korpsets legendariske esskornettist. Arkivmaterialet er gitt i gave fra familien til Forsvarsmuseet.

«Valdresmarsj» er Johannes Hanssens mest kjente komposisjon, og på mange måter en reise i besetningsutvikling innenfor norsk militærmusikk. Marsjen var hans første komposisjon, og ble urframført av 2. Brigades musikkorps i 1904. Hanssen bearbeidet marsjen gjennom sin karriere, og først i 1955 lanseres versjonen vi kjenner i dag. I denne utgaven presenteres temaet i baryton andre gang, og med dette bidro Hanssen til å sette fokus på instrumentet. Videre arbeidet Hanssen for å profesjonalisere militærmusikken, og var gjerne kritisk til utdanning og ansettelse av militærmusikere. Blant annet rettet han skarp kritikk mot gjennomføringen av musikkinstruktørprøven:

Instrumentasjonsoppgavene kunde utføres når – hvorsomhelst. Man kunde til disse søke den hjelp man trengte. Eksaminator rettet så alle feil, anga alle tempi og tilkalte censor, når alt var i orden. 2. Divisjons musikkorps spilte, eksaminanden dirigerte eller fulgte med taktstokken, alt efter sin evne, mottok publikums hyldest og tilslut det glimrende eksamensbevis (Hanssen 1923).

Videre uttrykket Hanssen at om ikke prøvens innhold og gjennomføring ble endret, ville «divisjonskorpser om få år være redusert til amatørmusikkorps under amatørers ledelse» (Hanssen 1923). Han etterlyste også instruksjon som instruktørprøvens hovedfag, og mente at standarden for utvalg av sensorer måtte heves. Med Landsforeningen for militærmusikere som talerør, ivret han i tillegg for utarbeidelse en ensartet plan for den militære musikkundervisningen. Slik jeg ser det viser Hanssen gjennom sitt arbeid og refleksjoner en intensjon om profesjonalisering på musikalsk og pedagogisk nivå, og slik sett utgjør han en viktig person for utviklingen av norsk militærmusikk.

4.2.2. Østen Toft: Norges første barytonist

Østen Toft (1874–1962) ble født i Fåvang i Gudbrandsdalen. Hans far spilte tenorhorn i musikkforeningen i bygda og Toft ble tidlig med her. Toft spilte også tenorhorn, og viste gode musikalske anlegg. Han søkte seg derfor inn i 2. Brigades musikkorps i Kristiania, og ble tatt opp som musikkelev i korpset i 1889 (Halvorsen, 1993, s. 6). I 1891 ble han tilsatt i fast stilling i ensemblet, og fra 1911 og 1922 rykket han opp til henholdsvis sersjant og furer (Skotte 1924). Toft ble ansett som en svært dyktig utøver, og avla musikinstruktørprøve i 1918 med følgende program:



Figur 23: Østen Tofts program ved musikinstruktørprøve, Aftenposten 21. februar 1918.⁹⁶

I Social-Demokraten⁹⁷ 25. februar 1918 ble konserten anmeldt:

Den militære musikinstruktørprøve for Østen Toft i fæstningens gymnastiksal blev meget vellykket. Hr. Toft presenterte sig baade som instruktør og dirigent, solist (basun) og komponist, altsaa en alsidig mand i sit fag. Østen Toft er musikalsk og har god smak, det skinnet tydelig igjennem i hans instruktion og instrumentation. Særlig tiltalte mig hans instrumentering av Kjerulfs «Nøkken» og Harklous «Dødstimen» av suiten «Westminster Abbey.» (...) hans komposition «Menuet» er sandelig en av de vakreste menuetter jeg har hørt, ikke en tone for meget eller for litet, koncist formet og med en skjøn vemodsfuld melodi (...) den vellykkede «prøve» hadde samlet fuldt Hus (Social-Demokraten 25. februar 1918).⁹⁸

Det finnes også et vers om Østen Toft i sangen funnet i arkivet etter Ruud. Dette verset karakteriserer Toft som type, og påpeker hans bruk av vibrato (skjælv):

⁹⁶ Tilgjengelig fra: <<http://www.nb.no/nbsok/nb/d37352ef1ebcff0e0b9570c2987d1ccf?index=7>> [Lest 20. januar 2016].

⁹⁷ Senere kjent som Dagsavisen.

⁹⁸ Tilgjengelig fra <<http://www.nb.no/nbsok/nb/e90e8b1cb96d32d23ad9612e416c5183?index=11>> [Lest 20. januar 2016].

At Toft er mester, det vet vi vel, men han tror lidt meget om sig selv. Han skal da huske at fler kan fuske og gjøra «skjælv».

Referansen til vibratobruk er interessant med tanke på utøverpraksis. Dette er fortsatt et debattert virkemiddel innenfor eufoniumutøvelse, og praktiseres forskjellig blant ulike utøvere. I kapittel 5 uttaler flere av oppgavens hovedinformanter seg om temaet.

Toft var en utmerket musiker, og Johannes Hanssen forteller at musikkinstruktør Ole Olsen brast ut i tårer da Toft framførte sin solo i Schuberts «An Meer» med 2. Brigades musikkorps (Myklebust 1965). Toft var i tillegg trolig den første utøveren som spilte på baryton i et norsk militærkorps. Slik bildene i figur 24 og 25 viser, gikk han over til baryton i løpet av de første årene på 1900-tallet.



Figur 24: 2. Brigades musikkorps ca. 1898. Toft i nest bakerste rekke nr. 2 fra høyre med ventilbasun. Johannes Hanssen med ventilbasun i bakerste rekke nr. 3 fra høyre (foto: Forsvarsmuseet).



Figur 25: 2. Brigades musikkorps, Gardermoen 1910. Toft helt til venstre med baryton (foto: Forsvarsmuseet).

Toft søkte avskjed som militærmusiker i 1929, trolig i protest mot nedleggelsen av militærkorpset og de generelle vilkår i tjenesten (Gundersen 2012). I 1935 reengasjeres han imidlertid til å delta på det 3. internasjonale militærmusikkstevne i Paris, med et utvidet 2. Divisjons musikkorps (Mostad 1935). Toft viet mye av tiden sin til å dirigere, arrangere og komponere etter han avsluttet karrieren som militærmusiker. Han studerte harmonilære og kontrapunkt ved Musikkonservatoriet i Oslo, og ble i 1926 tildelt Oslo Musikkforenings utmerkelse «det gyldne kryss». Senere ble han tildelt Norges Musikkorps Forbunds høyeste utmerkelse «Sølvtrumpeten» for sitt virke som musiker og arrangør (Halvorsen, 1993, s. 6–7).

4.2.3. Alfred Evensen: Basunisten fra nord

Alfred Bergitot Evensen (1883–1942) ble født i Tromsø, og fikk som 9-åring utlevert basun av Karl Hall i Avholdsforenings orkester. I 1898 ble verneplikten innført i Nord-Norge, og med dette ble det opprettet underoffisersskole i Harstad. Peter Jøsvold⁹⁹ ble engasjert som instruktør ved skolens musikkavdeling, og Evensen tilhørte musikkskolens første avgangskull i 1902 (Bruun, 1983, s.12–13). På denne tiden var ikke militærkorpset i Harstad opprettet, og Evensen ble ansatt som bataljonshornblæser ved Nordlands Krets bataljon etter endt skolegang. Han ville imidlertid lære mer, og i 1905 reiste han til Kristiania for å avlegge musikkinstruktørprøve. Morgenbladet anmeldte denne konserten på følgende måte:

⁹⁹ Peter Jøsvold (1865–1953) musiker i 5. Brigades musikkorps, deretter sjef for 6. divisjons musikkskole og senere 6. Divisjons musikkorps. Etterfulgte Oscar Borg som sjef for 1. Divisjons musikkorps.

Den Musikinstruktørprøve som igaar Middag aflagdes i Fæstningens Gymnastiksal av Bataljonshornblæser ved Nordlands Kredsbatallion, Hr. Alfred Evensen, havde samlet fuldt Hus. Man anslog Antallet af Tilhørere til ca. 2000. Samtlige Koncertnumre fik af det veløvede 2. Brigades Musikkorps som vanlig en udmerket Udførelse. Hasselmanns Arie for Tenorbasun og Janitsjarorkesteret med Hr. Evensen som Solist modtoges med bragende Bifald og maatte gives da capo, ligesaa Hr. Evensens egen Komposition, en flot og feiende «Skiløbermarsch». Samtlige Numre var instrumentert for Militærorkester af Koncertgiveren, der er en høi og slank Mand, og som synes at have alle Betingelser for at blive en elegant Orkesterdirigent. Hr. Evensen komplementeredes til Slutning af Armemusikinspektør Ole Olsen og Organist Cappelsen, der overvar koncerten (Bruun, 1983, s. 14).

Etter noen år ved tjenesten i Nordlands Kretsbatallion returnerte Evensen nok en gang til Kristiania. I 1908 studerte han hos Gustav Lange og Ole Olsen, samtidig som han tjenestegjorde i 2. Brigades musikkorps (Bruun, 1983, s. 19). Ved opprettelsen av 6. Brigades musikkorps i 1911 ble Evensen nestkommanderende under Peter Jøsvold, og fra dette tidspunktet etablert han seg som en viktig pådriver og instruktør i Harstads amatørmusikkliiv. I 1918 ble Jøsvold overflyttet til 1. Divisjons musikkorps i Halden, og Evensen overtok sjefsstillingen for korpset i nord (Bruun, 1983, s. 42). Studietrangen var fremdeles tilstede, og Evensen tilbrakte vinterhalvåret 1921–1922 i Berlin. Her studerte han blant annet musikkteori, kontrapunkt og komposisjon med professor Paul Juon ved *Akademische Hochschule für Musik*¹⁰⁰ (Bruun, 1983, s. 50).

I 1930 forlot Evensen Harstad, og takket ja til stillingen som instruktør ved 4. Divisjons musikkorps i Bergen (Bruun, 1983, s. 84). Denne tida var som kjent utfordrende for militærkorpset og driften var preget av dette. Med dårlige vilkårene var det vanskelig å opprettholde god kvalitet, slik Johannes Hanssen også understreket i forrige kapittel. Evensen så imidlertid at forholdene i Oslo var bedre enn i Bergen, og i 1934 overtok han etter Hanssen som instruktør i 2. Divisjons musikkorps. Gjennom interne notater på Forsvarsmuseet framkommer det at samarbeidet med Kringkastingen ble videreført også under Evensens tid, og det finnes kontrakter og fram møtelister for samarbeidet fram til 1940. Evensen fikk i tillegg lede ensemblet på Paristuren i 1935, og trolig måtte dette være et militært karrierehøydepunkt (Bruun, 1983, s. 111–112).

Evensen kan ikke nevnes uten hans engasjement for militærmusikken under okkupasjonstiden. Tyskerne øvet tungt press på militærmusikken, men Evensen sto steilt imot. Han forsøkte videre å organisere 2. Divisjons musikkorps som et sivilt ensemble, under navnet *Evensens janitsjarorkester*. Høsten 1940 måtte imidlertid ensemblet avvikle sin musikalske drift, og Evensen hjalp derfor flere musikere til stillinger innenfor sivilforvaltningen og Statistisk sentralbyrå (Hurum, 1946, s. 24–26). Evensens engasjement førte til arrest, og han ble plassert i en celle på Møllergata 19.¹⁰¹ Til tross for hans sterke og robuste karakter var Evensen plaget av sukkersyke, og i mangel på medisiner døde han under fengselsoppholdet (Bruun, 1983, s. 122). Hans urne ble ført til Harstad, der divisjonsmusikere utgjorde kjernen i korpset som framførte Chopins «Sørgemarsch» ved hans gravferd, 16. mai 1942 (Hurum, 1946, s. 31).

¹⁰⁰ Akademische Hochschule für Musik, skole i drift fra 1869–1933.

¹⁰¹ «Nummer 19», hovedpolitistasjon i Oslo fra 1866 til 1978. Under andre verdenskrig huset bygningen motstandsmenn i varetekt.



Figur 26: 6. Divisjons musikkorps, Harstad 1923. Alfred Evensen nr. 5 fra venstre i 1. rekke (foto: fra Per Martin Iversen).



Figur 27: Musikkløytnant Alfred Evensen (foto: Forsvarsmuseet).

4.2.4. Erik Kvebæk: Lyriske linjer og overgangen til moderne utøverpraksis

Informasjonen om Erik Kvebæk er primært hentet fra samtaler og epostkorrespondanse med Jane Kvebæk i perioden januar–mars 2016. Jane er Eriks niese, og datter av trompetist og pedagog Harry Kvebæk¹⁰² I tillegg har Bjørn Mellemborg vært informant i kapittelet.

Hans Erik Kvebæk (1936–2008) ble født i Fet kommune på nedre Romerike. Han vokste opp som den yngste av fire brødre i et arbeidersamfunn tilknyttet Nerdrum bruk, sagbruket hvor faren Søren Kvebæk arbeidet. Moren Märtha kom fra Värmland i Sverige, og tjenestegjorde i Kristiania før hun giftet seg. Det var mye musikk i hjemmet og Søren var aktiv i det lokale musikkmiljøet. I sin ungdom spilte han til dans, og trakterte trompet, fiolin og banjo. Etter hvert tok han i bruk sin musikalske begavelse og entusiasme innenfor pinsemenigheten, og her startet han opp kor og musikkorps.

Søren Kvebæk ga selv sønnene den første og grunnleggende musikkopplæringen. Sønnen David beskriver at dette var uten andre motiver enn kjærlighet til musikken og barna, og at Søren brukte all sin fritid til dette formålet (Kvebæk, 1997, s. 82). Erik fulgte i storebrødrene Harry og Willys spor, og begynte på fiolin. Han foretrakk imidlertid kornetten og avanserte raskt til esskornett i menighetens musikkorps, som nå hadde fått navnet Salemsmusikken. Yngst som han var, fikk Erik god anledning til å observere farens musikkundervisning av de andre brødrene. Eldstebror Harry var et eksepsjonelt musikalsk trompettalent, og behersket tidlig både klanglige og tekniske utfordringer. Harry ble et viktig forbilde for Erik, også etter at han fra 1947 ble fast knyttet til 2. Divisjons musikkorps i Oslo.



Figur 28: Fetsund guttemusikk, Erik til venstre i bildet, med lys skjorte (foto: utlånt av Jane Kvebæk).

Erik ble tidlig aktiv og engasjert i Filadelfia hornorkester. Dette ensemblet tilhørte Filadelfiamenigheten i Oslo, og var av høy kvalitet. På 1950-tallet byttet Erik kornetten ut med valthorn, og sammen med Harry ble han engasjert i orkesteret ved Nationalteatrets oppsetning av "Tiggerstudenten" i 1954. Fra barndommens musikkopplæring brakte Erik med seg det sangbare idealet, og dette kom tydelig til uttrykk i hans utøvelse. "Du må få tonen til å synge!" sa han ofte.

¹⁰² Harry Kvebæk (1925–2012), norsk trompetist og pedagog. 1947–63: kornettist i Forsvarets stabsmusikkorps, 1963–1973: solotrompetist i Filharmonisk Selskaps Orkester, 1970–1973: lektor ved Veitvedt Musikkonservatorium, 1973–1992: førsteamanuensis ved Norges musikkhøgskole, professor fra 1981. Stiftet Romerike symfoniorkester i 1969 og var en av initiativtagerne til Ungdomssymfonikerne, samt orkesterkursets administrative leder i 20 år (Bjerkestrand 2015).

I 1956–1957 avtjente Erik verneplikten som hornist i HM Kongens Garde. Her fikk han korporals grad og ble visedirektør. Etter året i gardemusikken søkte han stilling som hornist i Forsvarets distriktsmusikkorps Sørlandet. Erik likte seg imidlertid ikke i Kristiansand, og forlot jobben etter kort tid. Tilbake på Østlandet handlet det nå om å finne et inntektsbringende arbeid. Erik fortsatte som hornist i Filadelfia hornorkester, og gjennom kontakter i dette ensemblet ble han tilbudt en stilling ved Asola sjokoladefabrikk. Omsider ble det imidlertid ledig et langtidsvikariat som hornist i Forsvarets stabsmusikkorps, og Erik fikk denne jobben. I 1962 forlot barytonisten Arne Hermansen¹⁰³ korpset, og Erik ble sterkt oppfordret til å bytte instrument og overta Hermansens stilling. Han gikk noe motvillig med på dette, men det tok ikke lang tid før hans barytonspill ble lagt merke under korpsets parader på Karl Johan.

Erik Kvebæk ble fast ansatt som barytonist i Forsvarets stabsmusikkorps i 1965 (Hærens overkommando 1966). Bjørn Melleberg forteller at han spilte med nydelig klang og naturlig musikalitet, særlig i det tradisjonelle repertoaret. Erik var en naturbegavelse, som trolig ville hevde seg som utøver på eufonium også i dag. Hans sangbare fraseringer og melodiske linjer ga rom for flere solistoppgaver med Forsvarets stabsmusikkorps, og to av hans kollegaer fra denne tiden komponerte stykker tilegnet ham.¹⁰⁴ Instrumentet til Erik var imidlertid noe utradisjonelt, sammenlignet med hans forgjengere og samtidige barytonister i andre militærkorps. I store deler av sin aktive karriere spilte han på et instrument av typen Conn Connstellation, som er en amerikansk baritone. Instrumentet har dermed smalere røvidde og er mer sylindrisk, og kanskje var dette på grunn av hans opprinnelige forkjærlighet for den slanke og lyse hornklngen.

I 1974 begynte Erik som musikalsk leder i Torshov Skoles Musikkorps, et korps for barn og unge med spesielle behov. Erik arbeidet med «Torshovkorpset» i 34 år, og for sitt unike pedagogiske arbeid ble han tildelt Kongens fortjenestemedalje i gull, Lørenskog Kommunes Kulturpris og KIWANI`s Europapris, samt Skandinaviske pris (Kvebæk 1996). I tillegg har korpset og Erik høstet utmerkelser som Teskjekjerring-prisen, Jonas-prisen og Gyldendals Ole Brumm-pris. På Torshovkorpsets nettside finnes følgende uttalelser om Erik og hans arbeid:

Det å bygge opp et musikkorps på en spesialscole for utviklingshemmede var en langsiktig prosess som krevde mye pedagogisk innsikt, evne til å bygge et tillitsfullt og trygt miljø, og en ekstra god porsjon tålmodighet og utholdenhet. Disse egenskapene hadde Erik og med sin milde autoritet ga dette oppsiktsvekkende musikalsk og sosial fremgang.
(...) med kollegaer har Erik utviklet pedagogiske metoder, notesystemer og tilpassede arrangementer. Gjennom sitt engasjement i Torshovkorpset skal Erik Kvebæk ha sin del av æren for at utviklingshemmede har en langt høyere aksept og status i samfunnet (Torshovkorpset u.å).

Gjennom Jane Kvebæks refleksjoner skapes et bilde av Erik Kvebæk som en utøver der sangbarhet, linjer og følelser sto i fokus. Han hadde et tonevolum som bar over de fleste, men også instrumentaltekniske ferdigheter på høyt nivå. Jane legger til at for brødrene Kvebæk var den musikalske karrieren synonymt med å ha en jobb. Arbeiderkulturens verdier, som de bar med seg fra barndommen, preget deres daglige virke. Begrepet musikantisk blir stadig gjentatt i Janes beskrivelser, og jeg forstår dette som beskrivelse av naturligheten i brødrenes musikkutøving. En slik musikalsk naturlighet vil av mange kanskje betegnes som sentimental og enkel, og Jane poengterer at det krevde mot og styrke fra Harry og Erik for å stå for denne tilnæringsmåten.

Slik jeg ser det er Erik Kvebæk limet mellom den militærmusikkens tradisjoner og moderne eufoniumutøvelse. I sin tid var han landets legende på instrumentet, og sto for innovasjoner gjennom repertoarutvikling og musikalsk tilnærming. I kapittel 5 forteller flere av dagens sentrale utøvere at

¹⁰³ Les mer om Hermansen i kapittel 4.3.2.

¹⁰⁴ Frode Thingnæs: «Daydream» og Hallvard Johnsen: «Preludium for euphonium og orgel, op. 79».

Erik har vært et ideal, og fortsatt er til inspirasjon. Erik pensjonerte seg fra Forsvarets stabsmusikkorps i 1996, og fortsatte arbeidet i Torshovkorpset til sin død i 2008.



Figur 29: Erik Kvebæk underviser Torshovkorpset (foto: A-foto).

4.3. Eufonium i norske militærkorps: informanter forteller

Gjennom samtaler med ulike informanter har jeg fått tilgang til opplysninger som belyser Forsvarets musikk i tiden fra 2. verdenskrig og fram til i dag. Informantene er primært forhenværende militærmusikere på tenorinstrumenter. Slik jeg ser det utgjør denne perioden primærkilden til moderne norsk utøverpraksis på eufonium, da amerikansk påvirkning standardiserte instrumentmodeller og repertoar. Kapittelet er strukturert slik at hvert korps omtales for seg, for å gjøre informasjonen og persongalleriet mer oversiktlig for leseren. Informasjonsmengden varierer hos de ulike korpset, da enkelte korps ikke lenger har gjenlevende eller friske relevante informanter. Oppgavens omfang har i tillegg satt begrensninger for arbeidet.

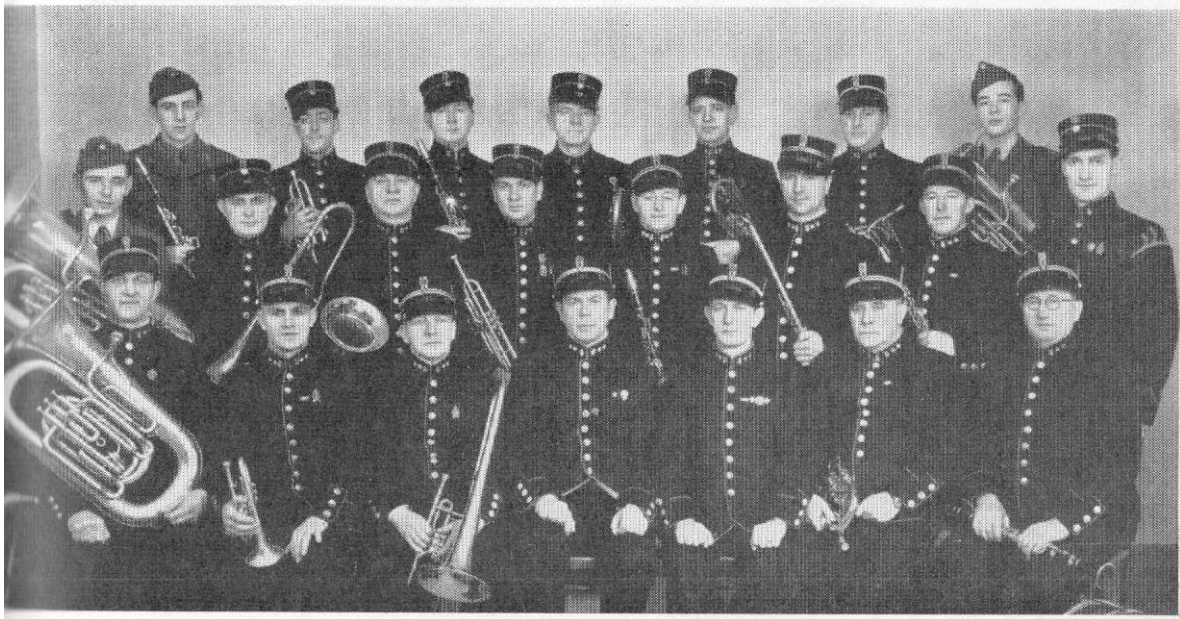
4.3.1. Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet (Halden)

Opplysninger om korpset i Halden er innhentet fra informantene Ragnar Maalen (telefonsamtaler 31. august 2015 og 18. januar 2016), Kjell Nesøen (telefonsamtaler 29. august 2015, 22. januar 2016 og 15. mars 2016) og Per Brevig (epostkorrespondanse 25. januar 2016).

Ragnar Olsen Maalen (1926) begynte sin karriere på baryton i 1. Divisjons musikkorps 22. oktober 1945. På denne tiden var det ledig jobb i flere av landets militærkorps, da driften skulle komme i gang etter krigen. Maalen prøvespilte og fikk jobbtilbud fra både 1.- og 2. Divisjons musikkorps, men valgte 1. Divisjon da dette var nærmest familien. Maalen forteller at 1. Divisjons musikkorps hadde sin egen spillestil og klang, og beskriver dette som arven etter Oscar Borg. Tradisjonen gikk i arv i korpset, og man lærte av sin forgjenger.

Korpset telte 21 musikere på Maalens tid, og tenorleiet ble dekket av 1.- og 2. tenor, samt baryton. Han fikk utdelt et Bessoninstrument av modellen New Standard, mens tenorstemmene ble dekket av ventilbasuner fra Ahlberg & Ohlsson. Maalens kvaliteter som utøver førte til at han raskt fikk ensembles ledende tenorfunksjon, og han forteller at han hentet inspirasjon fra BBC-radio, der han fikk med seg opptak av engelske brassband. Han etterlignet denne spillestilen, men forteller at stor vibratobruk ikke falt i smak hos hans medmusikere.

Maalen ble værende i 1. Divisjons musikkorps i drøye to år. Frustrasjon knyttet til avlyste konserter og lite aktivitet, førte til at han søkte overflytting til 5. Divisjons musikkorps (Trondheim) i 1948. Etter ett år i dette korpset kom han tilbake til Østlandet, og ble ansatt i 2. Divisjons musikkorps (Oslo). I 1951 forlot Maalen militærmusikken til fordel for stilling som trombonist i Harmoniens Orkester (Bergen filharmoniske orkester). Han beskriver imidlertid eufoniumets funksjon i militærkorpset som en fantastisk rolle, og forteller at instrumentet også på hans tid var dominerende i korpsets lydbilde. Kjell Nesøen forteller at Ragnar Maalen spilte med vakker tone, var svært musikalsk og hadde god teknikk.



Figur 30: 1. Divisjons musikkorps 1948. Ragnar Maalen helt til høyre i bakerste rekke. Henry Toresen (1. tenor) nr. 3 fra venstre i 1. rekke (Wie/Erichsen 1956: s. 645)

I årene etter Maalens avskjed er det vanskelig å få klarhet i hvem som spilte baryton i 1. Divisjons musikkorps, men trolig satt William Pettersen på stillingen en periode. Per Brevig (1938) forteller at han spilte med korpset første gang som 16-åring, og ble fast engasjert på eufonium¹⁰⁵ fra han var 17 år gammel. Brevig forteller at Ragnvald Oliver Vik var en viktig person i hans musikalske oppvekst, og brakte han inn i Tistedalens musikkorps. Dette var et av landets beste amatørkorps på denne tiden, og daværende dirigent for Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet, Bjarne Th. Larssen, ble oppmerksom på Brevigs talentet gjennom dette ensemblet.

Brevig forteller at militærkorpsets standardrepertoar besto av marsjer, overtureer og musikk fra populære musikalene. Korpset spilte også en rekke operatranskripsjoner, og Brevig spilte solo i flere tenor- og barytonarier. Trombonen ble snart en del av militærkorpsets besetning, og Brevig opptrådte som solist ved flere anledninger. Glansnummeret hans på trombone fra denne tida var Georg Lohmanns «Bayerische Polka». I 1958 forlot Brevig Halden, da han ble tilbudt trombonestilling i Harmoniens orkester. Brevig ønsket å satse på en internasjonal karriere, og fra 1965 bosatte han seg i New York. I perioden 1968–1994 var han solotrombonist i Metropolitan Opera, og forteller at han da kunne plassere ariene fra barytonstemmene i militærkorpset i rett kontekst. Brevig har urframført en rekke verk for trombone, og bidratt til utviklingen av norsk repertoar for instrumentet. Han har i tillegg arbeidet som trombonepedagog ved blant annet The Juilliard School.¹⁰⁶

I følge Kjell Nesøen ble ventilbasunen først erstattet av trombonene rundt 1960 i Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet. Flere av musikerne i korpset hadde vært i Sverige under 2. verdenskrig, og brakte med seg idealer og tradisjoner herfra. I tillegg var korpset anerkjent for sine klangkvaliteter, og stolthet knyttet til dette utsatte besetningsforandringen. Henry Toresen spilte 1. tenor (ventilbasun) i korpset fra 1917 til han gikk av med pensjon på 1950-tallet. Korpsets siste musikere på ventilbasun var Åge Berger og Ragnar Lind Jensen. Begge begynte på ventilbasun, og gikk etterhvert over til trombone.

¹⁰⁵ Brevig bruker selv eufonium om betegnelsen på instrumentet han spilte. Slik jeg ser det er denne terminologien innført i ettertid, og instrumentet ble kalt baryton på denne tiden.

¹⁰⁶ The Juilliard School, opprettet i 1905, beliggende på Manhattan, New York.

I 1960 ble Åge Hermansen (1932–2005) ansatt som korpsets barytonist. Hermansen overtok trolig instrumentet etter Ragnar Maalen (Besson New Standard) før han etter hvert fikk en Sovereign fra Boosey & Hawkes. Hermansen var opprinnelig maler, og spilte i Hauge Musikkorps. Her var militærmusiker Reidar Fossdal dirigent, og det var slik Hermansen fikk mulighet til å prøvespille til militærkorpset. Hermansen overtok etter hvert dirigentstillingen i Hauge musikkorps, og sto for korpsets opplæring av unge musikanter. Videre komponerte han 20–30 verk, hvor hovedvekten var marsjer. I dette arbeidet var han opptatt av at tromboner og horn skulle få mer sentrale roller, samt at barytonen skulle synge over korpset med en vakker obligat. I 1990 pensjonerte Hermansen seg fra militærmusikken, og Hans Andreas Kjølberg¹⁰⁷ ble ansatt som hans etterfølger. Korpset ble imidlertid offer for Forsvarets nedskjæringspolitikk, og ble nedlagt som militært ensemble i 2003. I dag er Det Norske Blåseensemble fortsatt i drift som en videreføring av militærkorpset. Ensemblet har imidlertid ikke lenger tradisjonell korpsetsbesetning, og fra 2007 har ensemblet fungert uten fast eufonist.



Figur 31: Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet (1970-tallet). Åge Hermansen nr. 5 fra venstre i bakerste rekke (foto: Forsvarsmuseet).

¹⁰⁷ Les mer om Kjølberg i kapittel 5.2.

4.3.2. Forsvarets stabsmusikkorps (Oslo)

Opplysninger om korpset i Oslo er primært innhentet fra informantene Ragnar Maalen (telefonsamtaler 31. august 2015 og 18. januar 2016), tidligere barytonist i Marinemusikken Tom Hermansen (telefonsamtale 18. januar 2016) samt flere samtaler med Niels Persen og programleder for NRK, hornist og arrangør Jan Eriksen.

I kapittel 4.2.2. ble Østen Toft presentert som Norges første profesjonelle barytonist, med stilling i 2. Divisjons musikkorps fram til 1929. Maalen forteller at eldre musikere fra hans tid i korpset husket Toft, og gjerne kom med hentydninger om hans spillestil. «Der kommer Østen Toft med 2. Divisjon» eller «Der kommer Østen Toft og stortromma» var gjentatte utsagn. Ved Tofts avskjed var som nevnt militærkorpset vedtatt nedlagt, og ingen ble fast ansatt som hans etterfølger i stillingen som barytonist. Gjennom programrapporter, oppmøtelister og informantene Rune Gundersen, Bjørn Melleberg, Jan Eriksen og Niels Persen er det imidlertid sannsynlig å anta at Bjarne Daffinrud tjenestegjorde i stillingen etter Toft.

Bjarne Daffinrud (1889–1974)¹⁰⁸ var i største delen av sin karriere knyttet til 1. Divisjon og tjenestegjorde som regimentshornblåser. Fra 1930 ble han imidlertid oppført som overtallig, og det derfor sannsynlig at han tjenestegjorde i 2. Divisjons musikkorps fra dette tidspunktet. I 1936 ble han tilsatt som regimentshornblåser ved Akershus infanteriregiment nr. 4, men selv etter denne tiden nevnes han på enkelte programrapporter hos 2. Divisjons musikkorps. Trolig tjenestegjorde han i ensemblet til han gikk av med pensjon. Maalen bekrefter dette med å fortelle at han fikk stillingen etter Daffinrud, da han i 1949 ble ansatt som korpsets barytonist. Han overtok også Daffinruds instrumentet, en modell fra Cerveny med rotorventiler. Trolig var dette instrumentet Østen Toft hadde brukt. Maalen fikk imidlertid byttet til en engelsk modell fra Boosey & Hawkes, med fire ventiler og kompensasjonssystem.

Maalen forteller at trombone ble innført i 2. Divisjons musikkorps kort tid etter 2. verdenskrig. Enkelte musikere alternerte mellom trombone og tenorhorn, avhengig av om repertoaret var amerikansk eller tysk. Anders Fossby og Trygve Nafstad spilte henholdsvis 1. og 2. tenor i korpset, og Nafstad spilte trolig på ventilbasun helt til sin avgang sent på 1970-tallet. Maalen arbeidet som trombonist ved flere av hovedstadens teatre parallelt med tjenesten i 2. Divisjons musikkorps. Han forteller at det var mangel på gode trombonister i landet på denne tiden, da ventilbasunen hadde dominert i militærmusikken.

Arne Hermansen (1930–) avtjente deler av sin verneplikt som trombonist i 2. Divisjons musikkorps i 1950–1951. Han vikarierte så ett år på baryton, i forbindelse med Maalens permisjon og tilsetting i Harmoniens orkester. I 1953 anmodet korpsets sjef, Bjarne Ormstad, om at Hermansen skulle ansettes i fast stilling som barytonist. Ormstad beskrev Hermansen som en «særdeles dyktig musiker – står på soliststemme (baryton). Meget godt militært forhold».¹⁰⁹ Hermansen forble barytonist i Forsvarets stabsmusikkorps til 1962, før han takket ja til tilbudet som basstrombonist i Den Norske Operas orkester. Erik Kvebæk overtok som kjent stillingen, og ble avløst av Sverre Olsrud¹¹⁰ i 1996.

¹⁰⁸ Opplysninger om Daffinrud er hentet i ulike Underofficerkalendere og militærkalendere for den norske hær, i perioden 1920–1936.

¹⁰⁹ Skriv fra 2. Divisjons musikkorps jnr. 339/53 til Akershus infanteriregiment nr. 4.

¹¹⁰ Les mer om Olsrud i kapittel 5.3.



Figur 32: 2. Divisions musikkorps 10. september 1935. Bjarne Daffinrud nr. 1 fra venstre i 2. rekke med baryton (foto: Forsvarsmuseet).



Figur 33: Forsvarets stabsmusikkorps under Bjarne Ormstads ledelse. Arne Hermansen med baryton nr. 4 fra høyre på 2. rekke (foto: Forsvarsmuseet).

4.3.3. Forsvarets distriktsmusikkorps Sørlandet (Kristiansand)

Opplysninger om korpset i Kristiansand er innhentet fra informant Erling Brudvik (telefonsamtale 8. september 2015).

Erling Brudvik (1946) ble ansatt som barytonist i Forsvarets Musikkorps Sørlandet i 1966, etter å ha tjenestegjort i Hans Majestet Kongens Garde. Her hadde han markert seg som en dyktig utøver og fikk derfor prøvespille for Mikal M. Kolstad¹¹¹, som var dirigent og sjef for korpset på denne tiden. Brudvik forteller at Kolstad ble en svært viktig person for utviklingen av korpset i Kristiansand, med idealer inspirert fra orkestertradisjonen. Brudvik overtok stillingen etter Kristian Jonassen, som hadde vært ansatt siden 1931.¹¹² Jonassen hadde ett år igjen før pensjonsalder, og Brudvik spilte derfor tenorhorn det første året i tjenesten. Han forteller videre at han spilte på et instrument fra Boosey & Hawkes og fikk senere utdelt en Besson Sovereign, før han på 1980-tallet begynte å spille på et instrument fra Willson.

Brudvik forteller om trange tider for militærmusikken på 1960–70 tallet. Det var knapt råd til innkjøp av instrumenter og noter, og hele notearkivet var derfor i bruk. I kraft av å være barytonist måtte han ofte spille stemmer for manglende instrumenter, og satt gjerne med to notestativer på konsertene for å få alt dekket. Korpset hadde 21 musikere og Brudvik dekket fagott- og saksofonstemmer, i tillegg til baryton. Hva egenøving angår forteller Brudvik at han øvde på «Technical studies for the cornet» av Herbert L. Clarke og Anton Hansens trombone-etyder.¹¹³

I 1991 ble Sverre Olsrud ansatt på eufonium i korpset, og overtok stillingen etter Brudvik. I 1996 ansettes Bjørn Breistein, som Olsruds etterfølger. På samme måte som korpset i Halden ble Forsvarets musikkorps Sørlandet nedlagt i 2003. Enkelte musikere ble overført til Forsvarets musikkorps Vestlandet (Bergen), deriblant Breistein. De øvrige inngikk i fusjonen mellom Kristiansand Kammerorkester (strykere), Kristiansand Blåseensemble og Kristiansand Symfoniorkester. Blåseensemblet fungerte prosjektbasert med Bjørn Sagstad som kunstnerisk leder. Satsingen på et helprofesjonelt symfoniorkester i byen førte imidlertid til få produksjoner, og driften av blåseensemblet opphørte etter noen år.¹¹⁴

¹¹¹ Mikal Kolstad (1916-), musiker i 4. Divisjons musikkorps, sjef i 3. Divisjons musikkorps fra 1955–1971.

¹¹² Militærkalender for den norske hær (1936).

¹¹³ Trolig «Trombone skole», Hansen var en av Danmarks største og første slide-trombonister, ansatt ved det Kongelige Kapel fra 1910 (Converse, 2009, s. 24–39).

¹¹⁴ Fremkom i epostkorrespondanse med Bjørn Danielsen, plansjef ved KILDEN Teater- og Konserthus for Sørlandet IKS, 10. februar 2016.



Figur 34: Forsvarets distriktsmusikkorps Sørlandet 1987. Erling Brudvik nr. 4 fra venstre i nest bakerste rekke (foto: Forsvarsmuseet).

4.3.4. Sjøforsvarets musikkorps (Bergen)

Opplysninger om korpset i Bergen er innhentet fra informantene Lars Vevle og Nils Eivind Nikolaisen (telefonsamtaler 15. januar 2016).

Nils Eivind Nikolaisen (1935) kan se tilbake på en 44 år lang karriere som musiker og musikkpedagog, og i 2014 ble han tildelt Kongens fortjenestemedalje for sin utrettelige innsats for den norske korpssbevegelsen. Nikolaisen forteller at han i 1955 mottok en henvendelse fra Henry Gloppen, daværende sjef og dirigent for 4. Divisjons musikkorps i Bergen, med spørsmål om han kunne tenke seg å begynne i korpset som tubaist. Gloppen dirigerte også et amatørkorps på Askøy – hvor Nikolaisen spilte – og på denne måten fikk de kontakt. Det var få kvalifiserte musikere på denne tida, og Nikolaisen forteller at dyktige amatører ble nærmest hentet inn fra gaten til militærmusikken.

Mikal Kolstad spilte tenorhorn i 4. Divisjons musikkorps, men fra 1955 overtok han sjefsstillingen for 3. Divisjons musikkorps i Kristiansand og dermed ble Nikolaisen plassert på tenorhorn. Videre forteller han at ensembles tenorrekke besto av to tenorhorn og en baryton. Sigmund Mjeldheim spilte baryton i korpset fra 1945, og beholdt denne rollen til sin avgang tidlig på 1980-tallet. Johannes Kolstad¹¹⁵ spilte 1.tenor og Nikolaisen 2.tenor. Tenorhornene dekket tensorsaksofon- og fagottstemmer på amerikanske arrangementer, da disse instrumentene ikke fantes i besetningen.

¹¹⁵ Bror av Mikal Kolstad.

Trombonene ble imidlertid raskt innført, og erstattet tenorhornene. Korpset praktiserte da en besetning med to eufonium og to tromboner.

Nikolaisen forteller at 4. Divisjons musikkorps kjøpte sine instrumenter fra den lokale forhandleren og produsenten Tema Musikk. Det første tenorhornet Nikolaisen fikk utdelt var herfra, men senere fikk han en Imperialmodell fra Boosey & Hawkes. I 1961 ble Nikolaisen tilsatt som tubaist i Harmoniens orkester, og forlot militærmusikken. Han var imidlertid dirigent for Forsvarets musikkorps Vestlandet i to sesonger, da med permisjon fra orkesteret. I 1973–1974 fungerte han som sjef i korpset, og han var engasjert som dirigent i sesongen 1985–1986.



Figur 35: Forsvarets distriktsmusikkorps Vestlandet 1957. Nils Eivind Nikolaisen og Sigmund Mjeldheim nr. 4 og 5 fra venstre i bakerste rekke (foto: Forsvarsmuseet).

Lars Vevle (1945) begynte å spille baryton i Forsvarets distriktsmusikkorps Vestlandet i 1966. Han prøvespilte noen år tidligere, da vant imidlertid Erling Ryland prøvespillet og overtok stillingen etter Johannes Kolstad. Ryland ble etter få år ansatt som solotrombonist i Harmoniens Orkester, og Vevle ble kontaktet og engasjert i korpset. Først etter å ha avlagt militærmusikkeksamen i 1968 fikk han fast ansettelse. Eksamen besto av signalhornblåsing, trommespill og instrumentasjon. Vevle forteller at han instrumenterte flere sanger av Edvard Grieg. Det var Konrad Grimstad¹¹⁶ som tok seg av musikkelevne og underviste i harmonilære og instrumentasjon, men det ble ikke gitt spilletimer i militærmusikkutdanningen. Vevle forteller at korpset fortsatte besetningspraksisen fra Nikolaisens tid, med to tromboner og to eufonium. Mjeldheim spilte eufoniumstemmene mens Vevle dekket instrumenter som mangle, slik som tenorsaksofon, fagott og basstrombone. De første årene i korpset spilte Vevle på et instrument fra Boosey & Hawkes, og etter hvert fikk han en Besson Sovereign.

¹¹⁶ Konrad Grimstad (1889–), norsk militærmusiker. Sjef for 4. Divisjons musikkorps i perioden 1935–1954.

På 1980-tallet vokste brassbandmiljøet fram på Vestlandet. Vevle lot seg inspirere, og reiste ved flere anledninger til England for å ta spilletimer med Geoffery Witham¹¹⁷ og Ian Craddock.¹¹⁸ På denne tida var Arne Kvalø sjef og dirigent for Forsvarets musikkorps Vestlandet, og gjennom Kvalø kom Vevle i kontakt med Brian Bowman.¹¹⁹ Høsten 1982 reiste han til Washington for å studere med Bowman, og ble dermed den første norske eufoniumstudenten i utlandet. Vevle forteller at Bowman var selvlært, og hadde utviklet sin egen stil og unike klang. Møtet med Bowman ble et møte med en ny verden for Vevle, og han legger til at Bowman var en fantastisk pedagog og person. Da Vevle kom tilbake fra USA begynte han å spille på et instrument fra Willson – det samme som Bowman.

Vevle har fått oppleve en enorm utvikling av norsk militærmusikk i sin karriere, og han forteller om en krevende kamp i det militære systemet for å tvinge fram dagens nivå og praksis. Videre eksploderte militærmusikkens kvalitet særlig etter opprettelsen av Norges musikkhøgskole i 1973. Vevle påpeker at vi er alle et resultat av vår samtid, og at det var utfordrende å henge med de siste årene i tjenesten. I 2003, to år før Vevle gikk av med pensjon, ble som nevnt eufonisten Bjørn Breistein overflyttet til Bergen fra korpset på Sørlandet. Vevle og Breistein tjenestegjorde sammen disse årene. Korpset bytter navn til Sjøforsvarets musikkorps i 2013¹²⁰, og i 2014 ble Tormod Flaten tilsatt i stillingen som korpsets eufonist.



Figur 36: Forsvarets distriktsmusikkorps Vestlandet ca. 1995. Lars Vevle bakerst til høyre (foto: Sjøforsvarets musikkorps).

¹¹⁷ Daværende soloeufonist i Black Dyke Mills Band.

¹¹⁸ Daværende soloeufonist i Yorkshire Imperial Metals Band.

¹¹⁹ Brian Bowman (1946), amerikansk eufonist. Professor i eufonium ved North Texas University, tidligere soloeufonist i US Navy og Air force band. Holdt tidenes første eufoniumrecital i Carnegie Hall i 1976 (University of North Texas 2016).

¹²⁰ Framkom i epostkorrespondanse med seniorkonsulent/daglig leder ved Sjøforsvarets musikkorps René Lie (2. mars 2016).

4.3.5. Luftforsvarets musikkorps (Trondheim)

Opplysninger om korpset i Trondheim er innhentet fra informant Odd Steinar Mørkved (telefonsamtale 19. januar 2016 og epostkorrespondanse i perioden januar–mars 2016).

Ole Elias Myklebust (1885–1955)¹²¹ ble ansatt som musikkersjant i 5. Divisjons musikkorps i 1914, og spilte ventilbasun og tenorhorn. Myklebust skrev 14 arrangementer for korpset, blant annet Griegs «Sigurd Jorsalfar», der 1.tenoren spiller en viktig rolle. Rolf Birger Maurits Lindstad (1924–2000) begynte i tjenesten som korpsets barytonist i 1945. I sesongen 1948–1949 spilte som nevnt Ragnar Maalen tenorhorn i korpset, da korpset praktiserte tre tenorinstrumenter på denne tiden.

Odd Steinar Mørkved (1947) har ingen formell musikkutdanning, men har studert ved Ingeniørhøgskolen og arbeidet som dataingeniør. Han var en ivrig amatørmusiker og spilte i flere av Trondheims amatørkorps, med et sterkt engasjement for byens brassbandmiljø. I 1975 ble Mørkved oppringt av daværende korpssjef Herman Aarvik, med oppfordring om å prøvespille på barytonstillingen i korpset, da Lindstad ønsket å tjenestegjøre på trombone de siste årene av sin karriere. Mørkved forteller at de var seks deltakere på prøvespillet, der noen hadde musikkutdanning fra universitetet. Mørkved spilte 1. sats på Mozart fagottkonsert som selvvalgt stykke og forteller at det i tillegg ble delt ut korpsetdrag, som testet kandidatenes ferdigheter i prima vista. Mørkved vant prøvespillet, ble tilsatt som barytonist i Forsvarets distriktsmusikkorps Trøndelag 1. juni 1975.



Figur 37: 5. Divisjons musikkorps 1950. Lindstad med baryton nr. 2 fra venstre i 2. rekke (foto: Odd Steinar Mørkved).

¹²¹ Myklebust var far til forfatteren Agnar Mykle.

Mørkved var ofte på konsert med divisjonsmusikken som ung, og Lindstad var et stort forbilde. Mørkved forteller at Lindstad var litt samme type som Erik Kvebæk, musikalsk med god teknikk og mye «godlyd». Han tok også spilletimer hos Lindstad, og var inspirert av denne spillestilen, samt den engelske brassbandstilen. Han forteller at han imidlertid måtte tilpasse seg på en annen måte i militærkorpset, da klang og uttrykk måtte tilpasses hvilke instrumenter man til enhver tid spilte sammen med. Mørkved ble ansatt som korporal, og forteller at for å få fast tilsetning måtte han bestå regimentshornblåserprøve. Den militære musikkutdanningen besto av harmonilære og instrumentasjon, der Bjørn Mo ble leid inn som sivil lærer for de nyansatte musikerne i dette tilfelle. Det var ukentlige leksjoner i faget, og Mørkved instrumenterte «Halling fra Lom» av Thomas Beck på sin eksamen. I tillegg måtte det avlegges prøve i signalhornblåsing og trommespill. Mørkved reiste også til England på eget initiativ for å ta timer med Trevor Groom.¹²²

Korpset besto av tjue musikere da Mørkved begynte, og det var vanlig at han spilte tre ulike stemmer på konserter for å dekke manglende instrumenter. Dette kunne være horn-, saksofon- og fagottstemmer, i tillegg til eufonium/barytonstemme. Om instrumentene forteller Mørkved at 5. Divisjons musikkorps kjøpte inn et eufonium og tre tenorhorn av merket Boosey & Hawkes Imperial i 1946. På denne tida var tenorhorn en del av den faste besetningen, men fra 1950-tallet alternerte trombonistene mellom tenorhorn og trombone, avhengig om repertoaret var tysk eller engelsk/amerikansk. På 1960-tallet kjøpte korpset inn nye Boosey & Hawkes Imperial euphonium, samt et tenorhorn. På privat initiativ skaffet Mørkved seg den nye toppmodellen, Boosey & Hawkes Sovereign på midten av 1970-tallet. Militærkorpset kjøpte senere inn samme instrumenttype, og Mørkved holdt seg til denne modellen hele sin militære karriere. Mørkved har vært engasjert som timelærer i eufonium på NTNU, og har vært sensor på flere avgangseksamener ved Norges musikkhøgskole, musikkonservatoriet i Bergen og Tromsø. Blant annet var Mørkved sensor ved Norges første utøvende eksamenen på eufonium, avlagt ved Norges musikkhøgskole av Bjørn Bogetvedt.¹²³ I 2006 endrer korpset navn til Luftforsvarets musikkorps, og i 2007 ble ansatt Hans Andreas Kjølberg som eufonist. Fra 2015 har Tore Haug Samuelsen vært tilsatt i stillingen.



Figur 38: Forvarets musikkorps Trøndelag. Odd Steinar Mørkved til venstre på 3. rekke (foto: Odd Steinar Mørkved).

¹²² Trevor Groom (1934) britisk eufonist, tidligere soloeufonium i G.U.S. (Footwear) Band. Urframførte Joseph Horovitzs «Euphonium concerto» i 1972, som senere har blitt et av de mest spilte og anerkjente verkene innenfor standardrepertoaret.

¹²³ Les mer om Bogetvedt i kapittel 5.1.

4.3.6. Forsvarets musikkorps Nord-Norge (Harstad)

Opplysninger om korpset i Harstad er innhentet fra informantene Per Martin Iversen, tidligere musiker og korpssjef i perioden 1998–2007 og Ansgar Berg (telefonsamtaler 24. februar 2016).

Det er sparsomme opplysninger bevart om eufonister i militærkorpset i Harstad, men som beskrevet i kapittel 4.2.2. var Alfred Evensen korpsets 1. basunist fram til 1918. Ansgar Berg (1927) begynte på den militære musikkolen i Harstad 1. januar 1952. Berg forteller at han ble oppfordret til å søke seg inn på musikkolen av en ansatt musiker i militærkorpset. Berg prøvespilte for korpsets sjef, Peder Magne Lande, og forteller at han spilte stykker fra Arban¹²⁴ på dette prøvespillet. Utdanningen var ett-årig, og Berg gikk deretter inn i 6. Divisjons musikkorps på ventilbasun. Etter hvert byttet korpset ut ventilbasunene med tenorhorn, og Berg begynte da å spille baryton. På midten av 1980-tallet tilsettes Ståle Hortmann i stillingen som korpsets barytonist. I 2007 overtar Ståle Hortman korpsets militære sjefsstilling, og Mats Urdahl-Aasen ble ansatt som korpsets eufonist i 2009. Ann-Julie Skarpmo tiltrer i stillingen i 2011, og blir med dette første faste kvinnelige eufonist i norsk militærmusikks historie.



Figur 39: 6. Divisjons musikkorps/Forsvarets distriktsmusikkorps Nord-Norge fra Harald Grøttem's sjefsperiode (1952–1966). Ansgar Berg med baryton nr. 3 i bakerste rekke fra venstre (foto: Per Martin Iversen).

¹²⁴ The Arban Method (La grande méthode complète de corne à piston et de saxhorn par Arban). Metodisk læreverk for messinginstrumenter med ventiler, skrevet av den franske virtuose kornettisten Jean Baptiste Arban i 1864. Fortsatt et av de mest brukte læreverk for messingblåsere (O.J.'s trumpet page 2015).

4.3.7. Kongelige norske Marines musikkorps (Horten)

Opplysninger om Marinemusikken er innhentet fra informantene Per Henning Asp Løsnæss, tidligere musiker i korpset (telefonsamtale 15. januar 2016) og Tom Hermansen (telefonsamtale 18. januar 2016).

Arne Smørstein (1923–1989) spilte baryton og trombone i Marinemusikken i perioden 1955 til 1975. Alf Ragnar Eine (1935) spilte baryton fra 1962 til tidlig på 1970-tallet, men gikk da over til tuba. Eine forble tubaist til han gikk av med pensjon i 1995. Tom Hermansen (1948) spilte eufonium i Kongelige norske marines musikkorps i perioden 1971–1980. Hermansen avtjente verneplikt i Hans Majestet Kongens garde i 1969–1970. Han fikk høre fra sin bror, Arne Hermansen – som hadde spilt baryton i Forsvarets stabsmusikkorps, at det ble ledig stilling på eufonium i Marinemusikken. Hermansen forteller at han prøvespilte for ledelsen i korpset, og at han spilte barytonstemmen på Svendsens «Norsk Kunstnerkarneval» som selvvalgt stykke. I tillegg ble han testet i prima vista. Hermansen husker godt sin første konsert med Marinemusikken. Under ledelse av Johan Ingebrigtsen framførte korpset blant annet «Overture til den flyvende Hollender» av Richard Wagner. Videre forteller han at Marinemusikken hadde få fast ansatte musikere på denne tida, og at mange ble engasjert gjennom ettårskontrakter.

Om instrumentene forteller Hermansen at han fikk utdelt en lakkert Imperial fra Boosey & Hawkes, før han fikk et matt-forsølvet utgave av den samme modellen. Egenøvingen besto av Arban, i tillegg til korpsets repertoar. Det var ofte mye å gjøre i korpsets repertoaret, og Hermansen alternerte mellom å dekke opp stemmer som 1. fagott, 3. trombone og eufonium/baryton. Hermansen forteller at han i løpet av denne perioden spilte med Erik Kvebæk ved flere anledninger. Han var gjerne vikar for Kvebæk i Forsvarets stabsmusikkorps, og spilte igjennom repertoaret sammen med Kvebæk i forkant. I tillegg tok Hermansen spilletimer hos Erling Berg, som var trombonist i Den norske Operas orkester. Bjørn Garsegg var engasjert på baryton i Marinemusikken fra 1975 til 1978, og Torbjørn Dahl overtok Hermansens stilling i perioden 1981–1984. Ståle Hortman var også engasjert fra 1983–1984, før han overtok barytonstillingen i Forsvarets distriktsmusikkorps Nord-Norge. Bjørn Bogetvedt ble ansatt i 1984, og tjenestegjør fortsatt i stillingen.



Figur 40: Kongelige norske marines musikkorps 1956. Arne Smørstein nr. 2 fra venstre på bakerste rekke (foto: Forsvarsmuseet).

Eufonium i Norge: dybdeintervju av fire sentrale utøvere

I dette kapittelet vil jeg presentere resultatet av intervjuene med Bjørn Bogetvedt, Hans Andreas Kjølborg, Sverre Olsrud og Geir Davidsen. Disse er noen av landets fremste utøvere på eufonium, slik jeg ser det. I kraft av sin generasjon og virke utgjør de bindeleddet mellom den gamle militærmusikktradisjonen og dagens akademiske utøverpraksis. Dette innebærer at de som utøvere og pedagoger har påvirket utviklingen av moderne eufoniumutøvelse i Norge, samt utvidet og preget ulike retninger, uttrykk og teknikker på instrumentet.

Intervjuene er presentert som frittstående tekster, men i kapittel 6 vil jeg trekke fram og drøfte et utvalg av utsagn og synspunkter. Bakgrunnen for valget av denne strukturen er at jeg vil understøtte det historiefortellende elementet, samt at disse tekstene bedre kan ligge til grunn for andre framtidige kvalitative undersøkelser i dette formatet. Gjennomføring av intervjuene er beskrevet i kapittel 1.6. og intervjuguiden kan leses i vedlegg 4.

5.1. Bjørn Bogetvedt

5.1.1. Musikalsk bakgrunn og inspirasjonskilder

Bjørn Bogetvedt (1960) er oppvokst i Odda og har sin musikalske bakgrunn fra dette miljøet på 1970-tallet. Odda var et industrisamfunn der arbeiderkulturen sto sterkt, og hadde et blomstrende amatørmusikkliv på denne tiden. Harald Knutson var dirigent for skolekorpset og musikklaget, og ble en viktig mann i Bogetvedts tidlige karriere. Med sin naturlige pedagogiske begavelse hanket Knutson guttene inn fra fotballbanen og ga de et instrument. Bogetvedt fikk utdelt tenorhorn i skolekorpset, og den første opplæring ble gitt av korpsets eldste musikanter. I tillegg var eufonistene i musikklaget, Sigvald Vaagen og Nils Johan Kleppe, til inspirasjon.

Jeg husker jeg som 12-åring stod ute i pøsregnet og hørte Odda Musikklag øve. De spilte «Overture til Flaggermusen» av Johan Strauss. Jeg husker de eufoniumstemmene som lyste gjennom veggen, da er det ikke bare musikken, da er det også instrumentet.

Etterhvert begynte Bogetvedt å delta på sommerkurs i regi av Norges musikkorps forbund. Kursene ble avholdt på Manger Folkehøgskole, og blåserne fra Bergen filharmoniske orkester var lærere. På disse kursene fikk Bogetvedt møte Nils Eivind Nikolaisen, som ble hans første profesjonelle kontakt. Gjennom Jan Eriksens programserie «Janitsjarhalvtimen» i NRK radio, fikk Bogetvedt ekstern inspirasjon i ung alder. Her ble han oppmerksom på den engelske brassbandbevegelsen, og soloeufonisten i Black Dyke Mills Band, John Clough, og stykket «The Blaydon Races» gjorde særlig sterkt inntrykk på ham.

I 1976 ble Bogetvedt plukket ut til å være med Norges nasjonale ungdomskorps¹²⁵ på USA-turné. Dette korpset ble bygget rundt en stamme fra Toneheim folkehøgskole, og Norges musikkorps forbund sørget for rekruttering fra distriktene. Bogetvedt trekker fram dette som et viktig springbrett for sin videre karriere, og etter gymnaset begynte han på Toneheim. Her fikk han tubaistene Geir Løvold og Stein Erik Tafjord som instrumentallærere. Samme år valgte Bogetvedt å søke Norges Musikkhøgskole, selv om institusjonen ikke tilbød utdanning på instrumentet.

Svaret jeg fikk fra musikkhøgskolen var ovenfra og ned, der de nærmeste lurte på hvilket instrument jeg hadde søkt på. Jeg fikk ikke komme på prøvespill. Senere den våren kom Harry Kvebæk opp til Toneheim. Han visste, i kraft av å ha vært ansatt i Forsvarets stabsmusikkorps, at det fantes

¹²⁵ Representasjonskorps for NMF, startet i 1975 på initiativ fra Trevor Ford (Gundersen, 1985, s. 9–10).

profesjonelle arbeidsplasser på instrumentet. I tillegg var broren hans Erik, ansatt i samme ensemble på eufonium. Kvebæk kommanderte meg inn på øvingsrommet og sa «Du skal prøvespille, det blir prøvespill!»

Kvebæk bidro sterkt til at Kim Lofthouse¹²⁶ ble ansatt som eufoniumlærer på Norges musikkhøgskole, og Bogetvedt gjorde sitt formelle prøvespill sent på sommeren samme år. Høsten 1980 tas han opp som student ved musikkhøgskolens musikkpedagogiske linje¹²⁷, og blir dermed Norges første eufoniumstudent. I 1984 vant Bogetvedt eufoniumprøvespillet i Kongelige norske marines musikkorps. Han er fortsatt aktiv i denne jobben, i tillegg til å undervise og dirigere ulike amatørensembler.



Figur 41: Kapteinløytnant Bjørn Bogetvedt (foto: Frank Tostrup/Kongelige norske marines musikkorps).

5.1.2. Om eufoniumet, dets rolle og karakter

Bogetvedt snakker som en ensembleutøver, og militærkorpset ligger til grunn som et underforstått utgangspunkt for hans synspunkter.

I militærkorpset er det viktigste i utøvelsen på dette instrumentet å være en kameleon. Du må ha evnen til å passe inn, være en god lagspiller og raskt kunne forandre både rolle og karakter i spillet.

¹²⁶ Kim Lofthouse, engelsk trombonist, pedagog og dirigent.

¹²⁷ Det var det ikke mulig for Bogetvedt å velge instrumentallinjen, siden tilbudet var helt nytt ved Norges musikkhøgskole.

Ofte møter man solistiske stemmer, så solistiske kvaliteter er også svært viktig for å bekle instrumentets rolle i ensemblet.

Bogetvedt forteller at han alltid er på jakt etter den lyse, lette og uanstrengte klangen innenfor det tradisjonelle repertoaret. Tidlig i studietiden ble han imidlertid utsatt for det han kaller «big is beautiful». Dette var synonymt med stort munnstykke, stort klokkestykke og mørk klang, noe som ofte resulterte i kjerneløs klang. Kim Lofthouse ble viktig for å endre Bogetvedts ideal, og i dag spiller han på et eufonium fra den sveitsiske produsenten Willson. Dette er et forholdsvis lite og kompakt instrument, men lignende egenskaper som hans tidligere instrument, Imperial fra Boosey & Hawkes. Bogetvedt poengterer at dette er individuelle preferanser, men at han fortsatt leter etter å komme over en god modell av det gamle instrumentet.

I ensembler på størrelse med Marinemusikken, med 29 musikere, går det en grense for hva som fungerer av de største instrumentene og deres egenskaper. Innimellom foretrekker jeg å spille på et Miraphone tenorhorn. Dette tilfører en slank, lys og lettvent tone i deler av repertoaret, for eksempel i marsjer.

Bogetvedt forteller at han finner idealer hos andre instrumentalister enn eufonister i solistisk sammenheng, og nevner utøvere som Mstislav Rostropovitsj og Jussi Björling. Han poengterer den lyse, lettdrevne, naturlige, uanstrengte og vakre tonen, og trekker fram Erik Kvebæk som representant for dette idealet. Med sitt sangbare ideal var han messingens svar på Björling. Sammenligningen med cello synes Bogetvedt er relevant i også militærkorpset, særlig i orkestertranskripsjoner.

Hadde de ulike instrumentene representert forskjellig politisk parti, så hadde vi (eufoniumet) vært i vippeposisjon. Det er en omskiftelig tilværelse, mangefasettert og man spiller forskjellige roller. Eufonisten påvirker ganske mye av totalbilde på hvordan korpset vil låte. En god utøver på eufonium må ha evnen til, eller utvikle evnen til, å skjønne hva som skal til. At det noen ganger handler om å skjønne hvor lite som skal til, før det er nok.

Bogetvedt trekker fram Sverre Olsrud i det han benevner som en forbilledlig spillestil. Han synes Olsrud spiller uanstrengt, solid og overbevisende. Videre nevner han Geir Davidsen og spesielt Hans Andreas Kjølberg. Sistnevnte trekker han fram som en virtuos og teknisk begavet utøver, med klare tanker knyttet til sin egen utøvelse. Bogetvedt understreker at nivået kollegaene på eufonium i Forsvarets musikk representerer er svært høyt, og ser Ann-Julie Skarpmo som en utøver med enormt potensiale.

5.1.3. Om Forsvarets musikk og norsk historie

Bogetvedts første møte med Forsvarets musikk var på begynnelsen av 1970-tallet, da Divisjonsmusikken fra Bergen gjestet Odda Stadion. Hans profesjonelle karriere begynte tidlig i studietiden, da som vikar for Erik Kvebæk i Forsvarets Stabsmusikkorps. Bogetvedt beskriver dette som litt skremmende, men også en glede å få spille sammen med legender som Frode Thingnæs, Harald Halvorsen og Johan Bergli. Høsten 1982 fikk Bogetvedt et lengre vikariat i divisjonsmusikken i Bergen. Gjennom denne muligheten fikk han smake på hverdagen i et profesjonelt ensemble.

Under oppholdet i Bergen fikk Bogetvedt erfare utfordringene i et militært ensemble, med tanke på konfliktene mellom militær og kunstnerisk tankegang. På denne tida og fram til rundt år 2000, var dirigent- og sjefsrollen knyttet til samme stilling i militærkorpset. Fra militært ståsted var dette naturlig, og det utviklet seg en praksis der de eldste musikerne søkte seg til sjefsroller. Bogetvedt forteller at det var Terje Mikkelsen som var den første sivile dirigenten i Marinemusikken, uten å være knyttet til sjefsrollen.

Bogetvedt fikk høre om prøvespillet i Marinemusikken ved en tilfeldighet. Prøvespillstykket var Mozarts Fagottkonsert i Bb-dur op. 191, og utdrag fra korpslitteraturen ble levert ut som prima vista. Han understreker at tilværelsen i Marinemusikken i 1984 var svært annerledes enn dagens situasjon.

Repertoaret og oppgavene var ikke så avanserte som i dag. Det kunne være langt mellom konsertene og i disse periodene ble noter hentet fra arkivet for gjennomspilling, bare for å avholde en prøve. Egenutvikling betinget dermed selvdisiplin. Man fikk lite hjelp av jobben til dette med mindre man tok på seg solistoppdrag. Jeg tok solistoppgaver så ofte jeg kunne, og spilte stykker som «Facilita», «Carnival i Venice», «Vocalise» av Rachmaninov, «Skogstrollet» av Hans Petter Nielsen og Frode Thingnæs sine komposisjoner «Peace Please» og «Daydream».

Bogetvedt mener det finnes ulike stiltrekk innenfor norsk eufoniumutøvelse. Flere norske utøvere er sterkt påvirket av den britiske brassbandstilen, som først og fremst kjennetegnes av hyppig vibratobruk. Selv ser han på vibrato som et krydder – ingen spillestil – og mener det utgjør én av mange farger på paletten. Videre ser han at enkeltutøvere på eufonium har preget sitt ensemble med sin utøvelse, snarere enn at det finnes en egen norsk praksis. Her trekker han fram Erik Kvebæk som eksempel. «Kvebæk spilte slik vi kjennetegner den italienske tenoren fra operalitteraturen, og den slanke tenorklangen hans steg ut av korpset.»

Bogetvedt innrømmer at Forsvarets musikk har preget hans egen utøvelse, og mener Forsvarets musikk har stor betydning for utviklingen av gode utøvere på eufonium i Norge, i kraft av å være den eneste faste arbeidsplass. Han mener lista legges stadig høyere, og at dette påvirker utøverne som sitter fast i slike stillinger, samt frilansere.

Gjennom jobben har jeg blitt litt kjent med historiske varianter av instrumentet, da særlig den svenske ventilbasunen. Musikken forandrer seg når man spiller på eldre instrumenter. Med lysere og lettere klang fungerer de gamle arrangementene langt bedre.

5.1.4. Musikalske refleksjoner

Bogetvedt ser seg selv som en utøver med stor kunstnerisk frihet, og forklarer det utfra dagens situasjon med Bjarte Engeset som kunstnerisk leder i Marinemusikken. Her har utøverne stor frihet og rom for å gjøre ting på sin egen måte. I korpset planlegger ikke nødvendigvis Bogetvedt sine musikalske valg, men lar intuisjonen gjøre jobben. Og tester ofte ulike tilnærminger i forskjellig repertoar, og utvikler det som han føler blir godt mottatt.

Jeg føler meg ikke bundet av føringer som ligger i eufoniumets tradisjon for utøvelse av standardverker. Får jeg et innfall eller en idé som jeg tenker at er smart å gjennomføre, som ingen andre gjør, så gjør jeg jo det. Dette har kanskje noe med avstanden til utdannelsen å gjøre. Ved å ha ukentlige timer føler man at man skal leve opp til en standard, men at man som mangeårig yrkesutøver ikke lenger har noen som henger over en.

Lofthouse veiledet Bogetvedt mot idealet om den slanke eufoniumklangen, men det var ingen ramme for hvordan det skulle låte. Bogetvedt forteller at han ble oppfordret av Lofthouse om å bare spille, uten å henge seg opp i tekniske problemer. Det ble mye barokkmusikk med utdrag fra cellosuitene til Bach og fløytefantasiene til Telemann i studietiden, og av originalrepertoar var det eufoniumkonserten til Joseph Horovitz og «Fantasia for euphonium and band» av Gordon Jacob som ble trukket fram.¹²⁸ I tillegg tok fagene på pedagogisk linje mye av tiden, og Bogetvedt antar at repertoarmengden trolig var mindre enn hva som er dagens praksis.

¹²⁸ Disse verkene er de fremste verkene i standardrepertoaret for eufonium, også i dag.

Ingen av mine lærere har egentlig spilt så mye for meg. Spilletimer har dreid som musikalske diskusjoner, eller å få orden på ting av teknisk karakter. Slik sett har det aldri blitt presentert et klangideal.

Bogetvedt forteller at han ofte opplever at teknikken blir viktigere enn musikken, særlig når det kommer til utøvere med bakgrunn fra brassbandmiljøet. Av internasjonale størrelser trekker han fram Brian Bowman som en gigant. Han har promotert instrumentet på en seriøs måte, blant annet gjennom recital i Carnegie Hall og har jobbet for å legitimere instrumentets plass i «finkulturen». Framtidsutsiktene for eufoniumutøvelse er Bogetvedt usikker på, og nevner nedleggelsesspøkelset som atter en gang truer Forsvarets musikk.

5.2. Hans Andreas Kjølberg

5.2.1. Musikalsk bakgrunn og inspirasjonskilder

Hans Andreas Kjølberg (1966) begynte sin musikalske løpebane på piano, før han som 9-åring begynte på baryton i Skjetten jente- og guttekorps. Svein Greni begynte som dirigent i korpset på denne tida, og både korpsets nivå og Kjølbergs interesse steg raskt. Greni hadde studert musikk og var en dyktig pedagog som visste hva han ville. Han dro også med seg dyktige instruktører, deriblant Ole Anton Berntsen¹²⁹, som bidro til ytterligere glød og tenning av Kjølbergs musikkinteresse. Kjølberg begynte tidlig å øve systematisk og det var særlig teknikk som var i fokus. Allikevel valget han naturfaglinja framfor musikklinja på Lillestrøm videregående skole, da hans faglige interessefelt var videre enn musikk.

Erik og Harry Kvebæk ble viktige personer for Kjølberg fra ung alder, og han forteller om musikalske og sosiale sammenkomster. Erik Kvebæk, som da spilte baryton i Forsvarets stabsmusikk i Oslo ville imidlertid ikke gi Kjølberg spilletimer, selv om Kjølberg begynte å vikariere for Erik i nevnte ensemble allerede som tenåring. I en alder av 19 år fikk han også slippe til som ekstramusiker i Oslo Filharmoniske Orkester. Mot slutten av videregående tok musikkinteressen over og øving og konkurranser ble viktig. Kjølberg kom i kontakt med internasjonale størrelser, særlig Brian Bowman, som oppmuntret han til å delta på internasjonale konkurranser. I 1985 begynte Kjølberg på Norges musikkhøgskole, ved musikkpedagogisk linje.¹³⁰

Det ble mye øving som musikkstudent, og Kim Lofthouse og Torbjørn Kvist¹³¹ var Kjølbergs hovedinstrumentlærere det første studieåret. Året etter avtjente Kjølberg verneplikt som musiker i Forsvarets stabsmusikkorps, før han fortsatte studiene med Kvist som lærer. Han forteller om en aktiv studenttid med en rekke solistoppdrag, mellom 30–40 i året, deltakelse i Norges nasjonale ungdomskorps og norgesmestertittel for solister i 1987.

De to siste studieårene var Harry Kvebæk Kjølbergs hovedinstrumentlærer på Norges musikkhøgskole. Kjølberg ble ansatt i Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet etter prøvespill i 1990, og forble i denne jobben etter at korpset var lagt ned som militært ensemble i 2003 og videreført som Det Norske Blåseensemble. I 2006 vant han prøvespillet i Luftforsvarets musikkorps i Trondheim, og begynte i stillingen samme år. Fra 2014 arbeider Kjølberg som frilansmusiker på eufonium og trombone, med orkestre i hele Skandinavia som arbeidsplass.

¹²⁹ Musikk lærer ved Lillestrøm videregående skole, utdannet trombonist ved Norges musikkhøgskole.

¹³⁰ Kjølberg prøvespilte også ved instrumentallinjen og fikk også tilbud om plass her. Tidligere hadde Thor Willy Karlsen studert eufonium på instrumentallinjen, året etter at Bogetvedt begynte. Dette var trolig en administrativ glipp, da Harry Kvebæks intensjon var at eufoniumstudentene kun skulle studere ved musikkpedagogisk linje, med tanke på det trange arbeidsmarkedet for utøvende stillinger (fremkom i samtale med Bjørn Bogetvedt 3. oktober 2015).

¹³¹ Tubaist i Den Norske Operas orkester og førsteamanuensis ved Norges musikkhøgskole.



Figur 42: Hans Andreas Kjølberg (foto: Bente Illevold).

5.2.2. Om eufoniumet, dets rolle og karakter

Kjølberg ser eufoniumets rolle i militærkorpset som en cello, med mange funksjoner. Mye melodisk materiale, men også ulikt behandlet påvirket av arrangører, sjangre og/eller tradisjon. Kjølberg forteller at det er en rolle med stor arbeidsbelastning, uten avlastningsmuligheter eller stemmerullering. Instrumentet er i tillegg svært selvstendig. Kjølberg understreker viktigheten av å ha bredde i det musikalske uttrykket og på denne måten kunne utøve det samme på ulike måter – spillet må ha personlighet.

De fleste militærkorpsetene her til lands er jo ganske små, da må man spille slankt. Det stilles krav om å kunne nyansere spillingen sin. En utøver på eufonium må være en bra solist og kanskje enda bedre kammermusiker, også må du ha evnen til å spille svakt. Det siste særlig fordi instrumentet tar så stor plass, det er konisk og lager mye lyd. Det er nesten så man føler at instrumentene produseres større og større, så selv har jeg valgt et Willsoninstrument av modellen 2900. Dette instrumentet bærer fint og passer til det lyse klangidealet som jeg vil spille mot.

Jeg liker at eufoniumet låter lyst, sentrert og klangfullt. Klangene må ha tydelig kjerne og det skal være energi og uttrykk, også når du spiller svakt. Jeg føler meg hjemme der jeg jobber nå, ikke brassband, ikke janitsjar, men i den symfoniske verden. Jeg vil spille symfonisk, men allikevel få det til å låte syngende, litt i retning av tromboneklang. Dette ligger nok en del unna det som blir dyrket nå, og særlig de som er godt planta i brassbandbevegelsen.

Slik Kjølberg ser det har det i hovedsak utviklet seg to forskjellige retninger i Norge, der forskjellen handler om brassband- eller janitsjarbakgrunn. Brassbandbevegelsen fostrer gjerne utøvere teknisk overskudd, godt register, spiller syngende og gjerne med mye vibrato. Kjølberg poengterer at det profesjonelle arbeidsmarkedet krever beherskelse av ulike sjangre, og klang og spillestil må varieres. Personlig foretrekker Kjølberg stilen som Brian Bowman representerer, og beskriver denne som veldig artistisk og samtidig betraktende.

5.2.3. Om Forsvarets musikk og norsk historie

Kjølberg forteller at han raskt skjønnte at Forsvaret var han eneste jobbmulighet, som utøver på eufonium. Gjennom året som vernepliktig i Forsvarets Stabsmusikkorps fikk han kjennskap til tradisjonen, og sammen med en annen menig gjennomførte han et intenst øvingsopplegg.

Vi øvde fem effektive timer hver dag, i tillegg til korpsets ordinære tjeneste og andre oppgaver for de vernepliktige. Det var et seriøst tenkt opplegg og vi brukte stoppeklokke for å holde tiden. Jeg begynte aldri å øve senere enn kl. 07.00. I ettertid har vi sett tilbake med humor på dette opplegget. Kanskje fokuserte vi litt mye på øvingsmengde, musikk er jo tross alt ikke idrett.

Kjølberg poengterer at han synes det er store variasjoner på spillestil hos de ulike forsvarskorpse. Og i den grad han har latt seg påvirke er det av enkeltkorps og ikke Forsvarets musikk som institusjon, da ikke alle forsvarskorpse har en omforent måte å gjøre ting på.

Halden var min første arbeidsplass, og de hadde en egen identitet og spillestil. I kraft av å være ung, nyutdannet og en teknisk utøver forsøkte jeg å ligge frampå. Da fikk jeg klar beskjed om at slik skulle det ikke være. Selv om det er profesjonelt er det ikke alltid en egen spillestil som ligger i bunn. Stilen i Halden har nok preget meg og jeg har også blitt litt tung, noe jeg opplever særlig når jeg skal spille andre steder hvor de ikke har denne stilen, forteller han. Allikevel mener jeg at det ofte passer godt å spille med denne karakteren – å spille så sakte som mulig – men i tempo. Jeg tror det stammer fra en måte å spille svenskemarsjer på, der man skal være «nedpå».

Kjølberg sier det er fantastisk at det finnes en spillestil i et ensemble eller korps, og at det eksisterer en felles bevissthet rundt hvordan man spiller. Militærkorpset i Halden besto av svært gode musikere, på denne tida. Der mange fra den opprinnelige militære besetningen innehar andre spennende og svært interessante stillinger i dag. Av eldre utøvere på eufonium i Forsvarets Musikk trekker Kjølberg fram Lars Vevle, Steinar Mørkved, Åge Hermansen og ikke minst Erik Kvebæk.

Erik var lite akademisk, men en fantastisk musikanter. Han hadde en naturlig måte å spille på og han spilte på et lite instrument. Erik var et forbilde og er det kanskje enda mer nå, mange år etterpå. Jeg har veldig respekt for han. Åge Hermansen spilte veldig fint, med god sans for melodiske linjer. Han var i tillegg flink til å instrumentere, og har skrevet fine ting. Denne generasjonen har hatt noe å si for oss som kom etter og begynte å studere musikk. Vi fikk være vikarer ganske tidlig og fikk mye trening, det er jeg glad for. Tidligere var det musikantene som fikk jobb i Forsvaret. Det kunne være folk som hadde gjort noe helt annet, men som likevel var flinke på instrumentet. Bruksmusikere rett og slett.

Kjølberg sier at Forsvaret fortsatt har en viktig rolle, da de tilbyr arbeidsplasser for musikere. Han ser imidlertid at utviklingen dessverre går i feil retning. Det å ta vare på en kunstnerisk utvikling var ofte viktige begreper som tidligere ble brukt i beskrivelsen av FMUS. «Et land uten kultur er intet å forsvare» var parolen når det var snakk om nedleggelse og omstilling av arbeidsplassene i FMUS. Kjølberg uttrykker at denne holdningen er forandret, og han ser det som feil at Forsvarets musikk fortsatt skal vurderes på samme linje som fregatter og andre våpen, uten kulturpolitisk forståelse som utgangspunkt. Kjølberg ser at debatten stadig befinner seg her, og at politiske føringer og beslutninger kan oppleves som uforutsigbare.

Da jeg begynte å jobbe i Forsvaret var det sju militærkorps, nå er det fem gjenværende og det er foreslått å legge ned ytterligere tre til denne våren. Jeg tenker for meg selv at dette er en tragisk utvikling, og det kunstneriske perspektivet kan nok forsvinne gradvis er jeg redd, om det ikke skjer noen endringer snart. Nå heter det at Forsvarets Musikk skal være en robust organisasjon. Bedre arbeidsvilkår og en kunstnerisk forutsigbarhet må på plass, og slik jeg ser det sikres nok dette bare ved at Forsvarets musikk gis andre vilkår. For eksempel gjennom Kulturdepartementet eller lignende, som har en mer profesjonell holdning til kulturarbeid, og som ikke minst ser verdien av dette ut i det sivile samfunnet samtidig.

5.2.4. Musikalske refleksjoner

Kjølborg forteller at han alltid har tenkt melodiske linjer, framfor å dyrke instrumentalisten. Gjennom lærdommen fra Harry Kvebæk lærte han at teknikken skal være i orden, men at det viktigste er naturlige melodiske linjer. I lys av dette ser Kjølborg teknikken som et sidespor i sin egen utøvelse.

Harry Kvebæk er min viktigste lærer, og det handler om måten han snakket på. Vi leste vel ikke akkurat dikt på timene, men det var ikke så langt unna. Jeg ledet undervisningen i form av repertoarvalg og jeg var opptatt av å ha alt som er skrevet for instrumentet. Etter hvert skjønnte jeg at det ikke tilfredsstilte det jeg lette etter i musikken, mye var veldig teknisk og sjeldent dukket det opp noe av interesse. Derfor ble mye alternativt repertoar, med trompet- og fagottstykker og sanger for stemme. Gjennom undervisningen Harry Kvebæk fikk jeg med meg det jeg kaller naturlig musisering. Jeg tenkte akkorder, ikke bare enkelttoner, men helheter og setninger.

Kvebæk hadde en gave og var noe mer enn bare en trompeter. Det var sjel og personlighet i det han spilte. Jeg kaller Kvebæk og hans generasjon for naturbarna. Harry Kvebæk hadde sju års folkeskole og arbeidet som tømmerfløter før han ble musiker. Han hadde en litt uakademisk måte å tenke på som jeg tror var felles for den generasjonen, og slike som Rikard Kjelstrup, Leif Jørgensen, Karsten Andersen og Ørnulf Gulbrandsen. De baserte seg på sterke musikalske opplevelser, intuisjon og fantasi. Det falt jeg veldig for. Det var lite snakk om embouchure og teknikk, det var musisering, følelser og intuisjon. Jeg vil takke Harry for at jeg ble mest opptatt av å frasere og musisere. Det har gjort at jeg føler meg fri i min utøvelse.

Kjølborg har også hatt en brassbandperiode, men falt aldri for det «vibrerende». Etter et møte med Trevor Groom reiste han på studietur til England i 1987. Der fikk han spille med flere av de beste brassbandene og tok spilletimer med Groom og brødrene Childs.¹³²

I England ble jeg sett på som en raring, som spilte vibratoløst men på et høyt teknisk nivå. Da jeg kom hjem til Norge og spilte med vibrato, begynte alle på musikkhøgskolen å le. Hvis man først og fremst tenker på at det er vibrato og at det får mest oppmerksomhet, da forsvinner det andre etter min smak.

Kjølborg poengterer viktigheten av å kjenne den klassiske musikken og ha god stilkunnskap som eufoniumstudent. Hvis du virkelig studerer musikk så må du se lenger tilbake og lytte bredt, lytt til utøvere som viser musikalsk vei. Videre påpeker han at det musikalske som finnes i tidligmusikken og den klassiske epoken er noe man bør etterstrebe. Han vektlegger også det musikalske elementet i undervisning og utøvelse, helt fra musikantens første møte med instrumentet.

Mange har lært seg til å bli gode håndverkere, har godt register, teknikk, rytmikk og dynamikk. For meg er ikke det verdt noen ting hvis du ikke klarer å sette i gang noe mer. Min opplevelse at det er få studenter som har vært så heldige å kunne gå til en så bra lærer som Harry Kvebæk. Det har utviklet seg en retning hvor teknikken er viktigst, særlig i originalmusikken som er skrevet for instrumentet. Det krever mye tid å lære seg det, fordi det er vanskelig. Jeg opplever ofte at det legges vekt på andre

¹³² The Childs Brothers: Robert og Nicholas Childs, engelske virtuose eufonister, pedagoger og dirigenter.

ting enn musikaliteten. Det samme finnes i brassband – jeg er imponert over det tekniske nivået, men ikke alltid over det musikantiske.

Jeg har vært sensor på flere utdanningsinstitusjoner og man hører veldig forskjell på hvor i landet man er, med tanke på hva som blir presentert. Evnen til å nyansere uttrykket sitt i forhold til hvilken musikk man spiller er viktig, om ikke blir det litt ureflektert.

Jeg har opplevd undervisning der man ikke snakker om musikk før andre ting er på plass, og derfor skrev jeg lærebok. I læreverket «Jeg er musikk»¹³³ har jeg fokusert på at du skal musisere med en gang. Selv om du kan bare en tone skal du kunne jobbe med musikk og musikkforståelse, fantasi og lek. Få åpnet opp de dørene.

Om eufoniumets framtid er Kjølberg nøktern, da med tanke på arbeidsmarkedet. Han mener det ikke hjelper å bare øve og bli kjempegod, fordi det finnes så få jobber. Dårlig timing kan gjøre det vanskelig å overleve som eufonist etter studiene, og han oppfordrer studenter til å ta med seg pedagogikk og trombonespill.

¹³³ Læreverk for messinginstrumenter i to volum. Utgitt av Warner/Chappell Music Norway AS, 1998.

5.3. Sverre Olsrud

5.3.1. Musikalsk bakgrunn og inspirasjonskilder

Sverre Olsrud (1967) er oppvokst i Sarpsborg og startet sin korpskarriere som 9-åring i Landes skolemusikkorps. Her fikk han utdelt tenorhorn, og tidlig i tenårene begynte han på 2. baritone i Betlehem musikkorps, et brassband om var tidlig ute med seriøs musikalsk satsing. Ensemblet hentet inn gjestedirigenter fra det engelske miljøet, og fikk raskt unge og ivrige musikanter i Sarpsborgområdet med på laget. Olsrud forteller at han gjennom dette miljøet fikk tilgang til innspillinger av de britiske eufoniumlegendene Trevor Groom og John Clough. Olsrud rykket raskt opp til soloeufonium¹³⁴ i brassbandet, og beskriver sin første solistopptreden som et viktig inspirasjonsøyeblikk og vendepunkt i ung alder.

Etter ungdomsskolen begynte Olsrud i Sarpsborg janitsjar, og sammen med Betlehem Musikkorps var dette viktige miljøer og inspirasjonskilder. Deretter begynte Olsrud på musikklinja ved Greåker videregående skole, og ble kjent med John Dalene.¹³⁵

I brassbandet satt det glimrende utøvere på solokornett, ess-kornett og postmannen på soloeufonium. Det er noe spesielt med å sitte innenfor som liten tass og høre noen som spiller voksent. Pluss de gamle gutta i Sarpsborg janitsjar, spesielt på rutine og rytmikk. De lærte meg mye om spillestil, særlig på marsjer: «sånn gjør vi dette.»

Første time på videregående skole sa Dalene følgende til meg «Nå kan vi gjøre dette på to måter – enten følger du min plan, og jeg lover deg god sjans til å komme inn på musikkhøgskolen, eller så er vi bare her og koser oss i tre år.» Han ga meg en uke til å tenke på det, så spilte vi litt og gikk hjem. Dalene var min coach gjennom tre år, og den beste læreren jeg har hatt. Jeg tenker nesten daglig på hans pedagogikk. Det var hard jobbing og store krav der basicøvelser, frasering og generell musikalitet var i fokus.

I 1985 gjestet den amerikanske eufonisten Brian Bowman Toneheim folkehøgskole, og Olsrud reiser til Hamar for å delta på konferansen. Olsruds møte med Bowmans spill med sangbare kvaliteter, var en ny og viktig opplevelse. Bowman spilte på et instrument fra Willson, og senere bytter Olsrud sin engelske Besson Sovereign med et slikt instrument.

Olsrud fulgte Dalenes plan, og i 1986 begynte han på instrumentallinjen ved Norges musikkhøgskole. Her fikk han Torbjørn Kvist som lærer, og Olsrud beskriver det første studieåret som lærerikt og fylt med mengder av etyder. Etter et år som vernepliktig musiker i Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet returnerte Olsrud til musikkhøgskolen, da med Harry Kvebæk som lærer. Han forteller at Kvebæk ikke var så interessert i originalmusikk for eufonium, men at Bach, Mozart, sanger og variasjonssoloer stod på repertoaret. Olsrud beskriver Kvebæks undervisning som fantastisk.

I sitt siste studieår var Ole Edvard Antonsen Olsruds hovedinstrumentlærer. I tillegg fikk Olsrud fast jobb i Forsvarets Distriktsmusikkorps Sørlandet, og pendlet mellom Oslo og Kristiansand. I 1992 holdt han som første i Norge debutkonsert på eufonium i Universitetets Aula, og i 1999 ble han kåret til

¹³⁴ I det engelske brassbandets standardbesetning er det fire instrumenter med ventiler i tenorleie. To baritoner og to eufonium, hvor soloeufonium har den ledende og mest solistiske rollen.

¹³⁵ John Dalene (1937-2005) var en markant skikkelse i Sarpsborgdistriktets musikkliv. Han dirigerte Sarpsborg Guttemusikkorps, Sarpsborg Janitsjarkorps og deretter Greåker Musikkorps gjennom 22 år, i tillegg var han en stor inspirasjon for mange unge talenter, og ga de selvtilit og et nødvendig faglig grunnlag for å kunne satse på musikk som levevei (John Dalenes minnefond u.å.).

«International Euphonium Player of the Year.» Olsrud er nå ansatt i Forsvarets stabsmusikkorps og underviser i eufonium ved Norges musikkhøgskole.



Figur 43: Kaptein Sverre Olsrud (foto: Forsvarets stabsmusikkorps).¹³⁶

5.3.2. Om eufoniumet, dets rolle og karakter

Olsrud ser på eufoniumet som korpsets tuttisolist, potet og et betydningsfullt instrument for ensembles mellomregister. Videre mener han at mellomregisteret er avgjørende for å bygge orkesterklang, og at et velfungerende mellomregister gjør det enklere å intonere godt for instrumenter i det lyse registeret. Eufoniumet bruker hele registeret i nesten alle arrangementer og binder instrumentene og oktavene sammen. Sammenligningen med cello kler instrumentet, i forhold til hvordan eufonium bør spille og hvordan det kan legges inn i ensembleklngen.

Olsrud forteller at de som spiller eufonium i militærkorps nå og de som spilte tidligere, alltid vært utøvere av god kvalitet og eufonisten har hatt høy stjerne i ensemblet. Han legger til at eufonisten i Norge har god plass i kraft av å være én utøver i hvert korps, sammenlignet med større militærkorps i andre land. Olsrud tror dette ansvaret har alt å si for hvordan man utvikler seg som musiker. Han legger til at noen ganger er det store belastninger, men mest moro og utfordrende.

Det fine er for meg er rent, syngende og slankt. Jeg vil spille mot det idealet. Jeg vil spille en legato som er litt bedre enn mange andre, jobbe med instrumentet utover det å binde tonene sammen. Få

¹³⁶ Tilgjengelig fra: <<https://forsvaret.no/kultur/musikk/Forsvarets-stabsmusikkorps/tuba-og-euphonium>> [Lest 23. mars 2016].

linjene tett, samtidig som det er klart og tydelig. Eufonium som instrument er kanskje det letteste og det vanskeligste. Lyden som kommer ut av en juff hvis du bare blåser i den, er ganske grei. Vi må lete etter andre farger, og lete etter det vakre.

Olsrud sier at eufoniumutøvere gjerne over middels interessert og har tatt et valg om å være noe eget, med å ikke tilhøre en gruppe i ensemblesammenheng. Den perfekte utøveren spiller selvfølgelig bra teknisk, men er interessert i å sette farge på framførelser og å være inne i musikken. Han legger til at en god utøver må spille rent, som ikke nødvendigvis er så lett på et konisk instrument, ha stort teknisk og musikalsk overskudd og god fysikk da arbeidsoppgavene kan være slitsomme.

Jeg vil finne den slanke klangen, og spille lyst og fagert. Harry Kvebæk var alltid på jakt etter å utvide rammen for hvordan et messinginstrument skulle låte, og jeg ble utfordret på hvilke klanger, lyder og legatoer som kunne utgjøre virkemidler i forskjellig type musikk. Dette gjorde at jeg oppsøkte andre kilder til inspirasjon og kunnskap enn kanskje andre messingblåsere. Jeg måtte skape musikken selv, ikke kopiere.

Jeg vil ha en slik klang i instrumentet mitt at det høres når jeg ikke er med. Jeg vil delta i ensembleklangen og sette preg på fremførelsen. Enten det er ppp eller fff skal jeg være med. Jeg er interessert i hvordan mitt instrument kler de øvrige instrumenter i orkesteret. Hvordan jeg skal legge meg inn og være klanglig fleksibel.

5.3.3. Om Forsvarets musikk og norsk historie

Olsruds første møte med Forsvarets musikk var på skolekonsert, mens han gikk på Greåker videregående skole. Da kom Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet fra Halden og holdt konsert. Skoleåret 1987–1988 avtjente han vernepliktig musiker i ensemblet, og dette var hans første møte med den profesjonelle verden.

På denne tiden var FMKØ et ensemble med utrolig dyktige musikere. Overgangen var tøff, med tanke på nivået på musikken og kort innøvingstid. Korpsets faste eufonist på denne tida, Åge Hermansen, var syk så jeg fikk spille alle konsertene og alle soloene. Det var en bratt læringskurve og jeg ble kasta ut i de store transkripsjonene som Glinkas «Ruslan og Ludmilla» og Shostakovichs «Festive Overture».

Olsrud forteller at de første erfaringene i Forsvarets musikk var som en musikalsk skole. Repertoaret bestod av mange transkripsjoner, og vernepliktsåret var en viktig del av utdanningen.

På den tida var det store forskjeller i spillestil og bakgrunn i korpset. Enkelte var amatører som var blitt hentet inn for å fylle opp besetningen etter krigen. Noen var i familie med dirigenten, og da var det bare snakk om når vedkommende skulle begynne. Selv om vi var unge så var vi på vei til å bli skolerte og var nok ikke dårligere enn mange av de andre som satt der. Det tekniske og fysiske nivået har hevet seg enormt i moderne tid, men ikke nødvendigvis det musikalske.

Olsrud påvirkes av sine musikalske arbeidskolleger og understreker at tradisjonene i Forsvarets musikk går i gjennom de som sitter på jobbene. På denne måten blir hver generasjon av musikere med på å prege utøverpraksisene i sine ensembler.

Man blir farget av det miljøet man er i, og vi som er vokst opp på Østlandet er nok preget av Erik Kvebæk. Da jeg begynte i Stabsmusikken fikk jeg beskjed om å spille tre ganger så sterkt, for det gjorde Erik. Åge Hermansen i Halden spilte på en Boosey Imperial, det var lettbent og lyst. Jeg syntes det var utrolig flott, og det var høyreist og rytmisk. Gjennom platene til divisjonsmusikken i Halden har jeg nok blitt ubevisst påvirket av Hermansen, og hvordan man kan spille i et lite ensemble.

Jeg tenkte aldri på det under studietida, men jeg søker nok etter det musikantiske preget som denne generasjonen militærmusikere var oppdratt i. Tidligere var de skolerte gjennom tradisjon, nå er vi

skolert gjennom Arban. En rytme er ikke nødvendigvis utregnet og melodibetoningene i en marsj står ikke nødvendigvis i notene. Kan vi arve det? De bare spilte og det var sikkert på godt og vondt, men mest godt. Det er moro å høre på, det var rom for spontanitet og eufonistene tok den plassen de ville ha.

I dag lærer vi å spille alle noter like med jevn flow og trykk. Før spilte man mye lettere, kortere, mer utagerende ved solo og mer ekstremt i artikulering. I dag er vi kanskje litt kjedeligere og klangen i ensemblene er kjedeligere i dag. Det har med alle instrumenter å gjøre, det at alt har blitt to størrelser større på tretti år. Det gir en kjedeligere farge i blåseorkester.

Olsrud har jobbet i Forsvarets musikk i 25 år, og forteller at dette har betydd mye for han.

Alle menneskene du møter setter sitt preg på deg som musiker. Jeg har vært med på det store generasjonsskiftet i Forsvarets musikk, og har blitt inspirert og farget av mange kollegaer.

I Kristiansand var jeg solist kanskje to ganger i måneden, det har vært en utrolig reise og løftet meg veldig. Da jeg begynte i Stabsmusikken fikk jeg også solistoppdrag, men her var det høyere kvalitet så vi var det flere om beinet. Det var også veldig inspirerende.

Da jeg begynte i Kristiansand var vi nitten musikere i korpset og jeg spilte stikknoter for alle som ikke var der. Det gikk litt sport i det og jeg leste partiturer for å finne ut hva som manglet. Jeg lærte å transponere og det var utrolig givende for meg da, og har hatt mye å si utviklingsmessig. Dette har nok vært tradisjon i alle korps, men det har vært ulik grad av hva man har gjort ut av det. Nå spiller jeg ikke én stikknote.

Den gamle musikken som har blitt arrangert for de norske militærkorpserne er godt håndverk, og klinger bedre med historiske instrumenter. Det er utfordrende å veksle til disse instrumentene, og berikende når det fungerer. For meg er det viktig at det skal klinge slik det er ment, men også personlig er det noe som holder meg i gang.

Olsrud tror Forsvarets musikk har betydd mye for norske eufonister etter at Bjørn Bogetvedt, Hans Andreas Kjølberg og han selv fikk jobb. Hans generasjon og generasjonen før har vært med på å dra fram og forme noen, gjennom å ha hatt mange elever. Videre sier Olsrud at det er en sirkel av eufonister som har fått jobb eller vikarer jevnlig. Han mener dette er fordi det er musikere som står for de samme musikalske verdiene. Allikevel poengterer han at det i dag er fem forskjellige spillestiler på eufonium i de fem forsvarskorpserne. Olsrud sier det er interessant at det er plass til alle, og at det finnes ingen fasit på hvordan instrumentet skal utøves.

5.3.4. Musikalske refleksjoner

Olsrud forteller at han aldri har hatt eufoniumutøvere som lærere, bortsett fra en spilletime med Bjørn Bogetvedt på videregående. Han ble aldri fortalt hva og hvordan noe skulle gjøres, noe han ser på som en fordel. Han sier han måtte stå for sin egen utøvelse, klang og det som har vært spesifikke kvaliteter knyttet til instrument, på egenhånd. Motivasjonen og inspirasjonen har Olsrud fått gjennom å lytte, til alle instrumenter og sangere. Han forteller at han er glad i å øve, og særlig på Arban og Clarke. I tillegg har Olsrud en forskertrang, og har et grunnleggende ønske om å skape fargene selv. I periodene han har vært opptatt av å blende inn i klangen med andre instrumenter, har han forsvunnet som musiker. Han poengterer derfor at hvordan det fungerer i en musikalsk sammenheng er langt viktigere enn å spille kvinten ren.

Møter med dyktige musikere som spiller utrolige krevende ting kan få en til å tvile på egne valg, men det ligger en styrke i å si «sånn vil jeg spille». Slik sett er vi på eufonium heldige, vi kan være oss selv og det er plass til variasjoner og muligheter. I min egenøving jobber jeg mye med luft og ansatser for å få kroppen til å virke, så jeg alltid kan levere de melodiske linjene jeg får utdelt. Jeg har lært å spille selv,

og lager min egen motstand i kroppen og min egen pusteteknikk. Man må finne sin egen måte å gjøre ting på. Det eneste jeg kan si er at man må like den lyden man produserer. Er du selv fornøyd så er det i grunnen det eneste som betyr noe.

Olsrud sier utviklingen på repertoarsiden de siste 30 årene er overveldende. Han forteller om et enormt privat notebibliotek, og at han en periode kjøpte all utgitt musikk for instrumentet. Der gjerne bare ett av ti stykker var av god nok kvalitet.

Etter hvert som jeg har forsket har det vært lettere å velge repertoar og å ta musikalske valg. Jeg vil spille fin musikk som jeg liker. Jeg tar musikalske valg som kler meg som person. Det kan være ting som utradisjonelle pustevalg, linjevalg og tempi. Jeg er ikke så veldig interessert i alle beskjeder som står og prøver å blanke ut, finne min egen versjon. Dette er også tanker jeg har hatt i forbindelse med prøvespill. Alle kan spille alt teknisk, men man må lage sin egen løsning på et orkesterutdrag som fungerer musikalsk. Derimot er det annerledes med urframføringer. Da har man fått et materiale der man jobber sammen med komponisten for å skape et uttrykk, og dermed er det lettere og mer korrekt å være tro mot notebildet.

Olsrud mener eufoniumet er bortglemt ved norske utdanningsinstitusjoner. Statusen er lav i forhold til nivået på musikere som trakterer instrumentene. I forhold til utdanning og framtida synes han ett studieår med pedagogikk også bør inngå på instrumentstudiet.

Nå for tiden er det for mange som studerer eufonium i Norge, det er ikke plass til alle etter studiet. I dagens system er det enorm arbeidsbelastning på studentene på musikkpedagogikk, noe som gjør at øvingen blir litt tilsidesatt de første årene. Vi trenger en kombinasjon, og kanskje trenger vi en kombinasjon av eufonium og trombone som en studievariant. Kanskje også inkludert tuba. Man kan ikke belage seg på å leve som solist, man trenger mange bein å stå på. Eufonium og trombone utfyller hverandre fint og er til god hjelp for hverandre i instrumentalutviklingen.

Vi får alltid høre at «det er så lett å spille eufonium». Det er fordi utøvere på eufonium er dedikerte mennesker, med enorm vilje til å stå på og øve med kvalitet. Jeg blir inspirert av menneskene med kraften til å gjennomføre og utøve de kravene som stilles for å mestre eufoniumets repertoar.

Olsrud finner inspirasjon i motiverte studenter, som han møter i arbeidet sitt. Det spennende med de som kommer med nytt repertoar, det er morsomt å se at det letes og søkes videre. Hans ser sin fremste oppgave som pedagog å frigjøre de som skal spille.

Det er hårfin balanse mellom å gi studentene en oppskrift du selv har fulgt med suksess, og å la de selv finne ut av ting. Det er veldig forskjell fra menneske til menneske hvordan dette fungerer. Jeg jobber mer og mer for å ikke «tegne og fortelle» i notene til alle, men at hvert individ må finne veien selv. Min mening skal ikke kopieres av noen andre. Jeg må formidle at en del ting må på plass, men jeg kan ikke si til en student at «dette må du føle». I dag er det for mye herming. Det blir kjedelig at lærere med makt bare vil forme folk inn i sin egen stemme. Du må skape ditt eget musikalske uttrykk og finne en måte å spille på der du selv eier musikken. Du kan ikke høre på andre for å høre hvordan det skal være, men det kan være til inspirasjon.

Det er på tide å dra juffen som instrument enda lenger og de initiativene som finnes fra innovative utøvere, som går på komponister og bestille verker, er svært viktige. Skal vi gjøre noe med instrumentets status så er det en jobb som må gjøres. Det er veldig gøy å spille Philip Sparke og det er sikkert gøy å høre på, men om vi ønsker å skape oss en kunstnerisk plass må vi gjøre andre ting. Verkene skal ikke bare komme fra USA og England, mye norsk musikk som skrives er av veldig høy kvalitet. Det å stjele fra andre er også en kunst og å spille transkripsjoner er viktig og utviklende. Jeg har alltid utfordret meg selv, strukket meg og tøydd grensene for hva som er mulig på instrumentet. Det handler om å ha en «fart» oppi hode. I dag syns jeg det er kjempespennende å spille eufonium.

5.4. Geir Davidsen

Geir Davidsen skiller seg fra de øvrige informantene på flere områder. Han har aldri hatt fast jobb i Forsvarets musikk, men har i kraft av sitt innovative arbeid brakt inn nye og viktige perspektiver knyttet til utøverpraksis på eufonium. Davidsen har arbeidet med repertoarutvikling, spilleteknikker, notasjonsutvikling og tett samarbeid med komponister og utøvere i andre kunstsjangre. Gjennom stipendiatprogrammet i kunstnerisk utviklingsarbeid har han fordypet seg vitenskapelig i instrumentet, og gjennom forskning har han utviklet et kvarttone-eufonium i samarbeid med instrumentprodusenten Melton Meinl Weston.¹³⁷

5.4.1. Musikalsk bakgrunn og inspirasjonskilder

Geir Davidsen (1971) er oppvokst i Namsos i Nord-Trøndelag, et samfunn med sterke korpstradisjoner. Han begynte sin karriere på kornett, men ble etter hvert plassert på baryton. Blant de eldre i korpsmiljøet ble baryton kalt for «Davidsenhornet», og flere fra Davidsens familie trakterte instrumentet. Allikevel var det en skuffet gutt som mottok instrumentet, men dette gikk raskt over. Davidsen forteller at han oppdaget at instrumentet hadde de samme egenskapene som kornetten, og at klangen var veldig fin.

Davidsen var en ivrig musikanter, og i ungdomsskolealder begynte han å reise til Trondheim for å ta spilletimer. Annenhver uke fikk han fri fra skolen for å spille med Odd Steinar Mørkved og Ola Ellefsen¹³⁸, i regi av Namsos kulturskole. Mørkved var en ekte entusiast, og i tillegg til jobben i Forsvaret spilte han soloeufonium i Ila brassband. Han introduserte Davidsen for den britiske spillestilen og snakket varmt om Trevor Groom og Childsbrødrene, og var den første viktige læreren for Davidsen.

Den engelske stilen skulle ha en tung vibrato og luftig klang. Kanskje hadde det noen fellestrekk med den samtidige franske spillestilen på saksofon, med den veldig store operainspirerte vibratoen. Det skulle være store munnstykker og en dragning mot stor, mørk og brun klang med en tung vibrato. Litt «old school» i forhold til i dag. Mørkved presenterte meg for standardverker som Horovitzkonserten og Fantasia av Gordon Jacob. Hos Ellefsen fikk jeg møte en mer dannet orkesterstil. Her var det Bordognivokalisering og en straightere stil, mer som en orkesterskole. I ettertid ser jeg at jeg møtte to forskjellige skoler eller smaksretninger, som også beveger seg slik i dag.

Etter noen år flyttet den nederlandske trombonisten Renè Kouitert til Namsos, og ble Davidsens mentor gjennom musikklinja ved Namsos videregående skole. Davidsen forteller om et blomstrende musikkliv blant ungdommer i Namsosmiljøet på denne tida, og i løpet av noen år var det mange fra dette miljøet som begynte på musikkstudier. På 1990-tallet åpner Nordnorsk Musikkonservatorium¹³⁹ for å ta inn eufoniumstudenter. Davidsen var den første søkeren og første studenten på instrumentet ved konservatoriet, og valgte å studere i Tromsø på grunn av tubaisten Jan Erik Lund, som var lærer på denne tida.

Senere har Davidsen avlagt hovedfagseksamen ved Norges musikkhøgskole, som den første i landet på eufonium, da med Thorbjørn Lønmo som veileder. I perioden 2005–2009 var Davidsen stipendiat på det nasjonale programmet i kunstnerisk utviklingsarbeid, med prosjektet «Wikiphonium». I dag er

¹³⁷ Kvarttone-eufoniumet er basert på en fireventilers baritone fra denne produsenten, som opprinnelig var utviklet for det amerikanske markedet.

¹³⁸ Tidligere tubaist i Trondheim Symfoniorkester, nå tubaist i Luftforsvarets Musikkorps.

¹³⁹ Nå Musikkonservatoriet i Tromsø.

han tilsatt i full stilling ved Musikkonservatoriet i Tromsø, hvor han er førsteamanuensis i eufonium og prodekan for Det kunstfaglige fakultet (FoU).



Figur 44: Geir Davidsen (foto: Musikkonservatoriet i Tromsø).¹⁴⁰

5.4.2. Om eufoniumet, dets rolle og karakter

Davidsens perspektiv er at eufonisten ikke skal etterape noe i forhold til klang eller rolle, men at instrumentet skal være unikt. Han er derfor opptatt av eufoniumets egensubstans, der man har en definert og unik plass. Det skal ikke bare være et erstatningsinstrument, et kamouflasjehorn eller kun en farge i et orkester. Med en tydelig og distinkt eufoniumklang bygges det gradvis opp en identitet knyttet til instrumentet. På denne måten skaper man en forventning hos lytterne om hva som skal komme. Davidsen understreker at dette er nytt for eufoniumets del og kommer tydeligere til uttrykk nå enn tidligere, fordi det er flere dyktige utøvere som formidler det. Det å være eufonist er et yrke i Norge og gjennom profesjonalisering normerer det seg en praksis. Videre tror han roten til den norske spillestilen kanskje har kommet fra Brian Bowman. Han var en representant for noe nytt i sin tid, med avmålt vibratobruk og et annet ideal enn den store klangen.

Eufoniumet er et fascinerende instrument. Det har et dypt register, men låter allikevel «bright» uten at det blir diskantisk. Jeg er tiltrukket av sang, og liker at det spilles som en sanger og man opplever at

¹⁴⁰ Tilgjengelig fra: <https://uit.no/om/enhet/ansatte/person?p_document_id=94221&p_dimension_id=88175> [Lest 24. mars 2016].

instrumentet er sammensmeltet med kroppen. Jeg tiltrekkes av overtonerikdommen i messingklangen, et mett lydbilde der de lyse overtonene kommer fram.

I samtidsmusikken åpner det seg rom for å komme med et alternativ til det uunngåelige vakre, som finnes i et eufonium. Du er dømt til å spille fint på eufonium, men for meg er kontrastene mest sentralt i musikken. Ofte blir det bare vakkert og det jeg kaller for en «mellow-klang». Jeg ønsker å få fram at instrumentet har så stort uttryksregister. Alt fra det rare, stygge, sterke, svake, vakre og bærekraftige. Det er et ideal og et ikke-ideal. Jeg tror det trækker på mange andres forestillinger om hvordan dette hornet skal låte, men det er denne spennvidden jeg søker. Et ideal handler også om kontekst, alt til sin tid.

Daidsen forteller at han leter etter en «lysende» klang når han spiller i militærkorps, og poengterer at eufoniumet har en fremtredende rolle i slike ensembler, og kan sette sitt merke på framførelsene. Han mener det vises stor tillit til eufonisten i militærorkestre, og at alle som sitter på slike jobber her til lands innfrir forventningene. Daidsen ser det som en positiv utvikling med at man fjerner seg fra «power-eufonister» med stor mørk klang, til å plassere seg oppover og lysere i registret.

Eufonisten må være allsidig, kompetent stilistisk, instrumentalistisk og beherske alt. Du må ha sterk musikalsk intelligens og være kjapp til å forstå den musikalske konteksten. Tidligere ble kanskje eufoniumet sett på som amatørernes instrument, men dette henger ikke på grep med tanke på hvilke krav som stilles. Eufonisten må være ensembles mest utdannede musiker. I dagens militærmusikkorps har musikerne ikke bare har en bredere kompetanse, men større kompetanse innenfor bredden.

Daidsen sier at eufoniumets utvikling ikke er unikt, men synonymt med andre instrumenters utvikling og bruk i de siste par hundreårene. Der tverrfløyta reise fra å være et rør med matt klang i sopranregisteret, til å stadig bli mer og mer «bright» er et godt eksempel. Videre ser han utviklingen med at kammertonen stiger og strengene blir strammere, som et ledd mot å bygge det lyse idealet.

Lenge trodde jeg vi hadde en egen norsk praksis, jeg er imidlertid ikke så sikker lenger. Under studietiden på musikkhøgskolen trodde vi at alt som var orkestralt, litt satt og dødt kom fra USA. Skvulpevibrato og teknikk kom fra England, mens en god dybde var fransk. Vi innbilte oss at vi som bodde i Norge sto for en miks, der vi tok det beste fra de andre. Nå tror jeg vi holder på å globalisere oss, i alle fall er det det inntrykket jeg får gjennom konferansene.¹⁴¹ Alt blir mer og mer likt.

5.4.3. Om Forsvarets musikk og norsk historie

Daidsens første møte med militærkorps var Forsvarets distriktsmusikkorps Nord-Norge, samme høst som han skulle begynne på konservatoriet i Tromsø. Han forteller at dette var en annen tid enn nå, og som eufonist måtte man spille alt mulig, bassklarinet-, fagott-, horn- og saksofonstemmer, hvis du da ikke spilte en eufoniumstemme hvor du var alt det på en gang. Instrumentasjonene, som ofte ble skrevet av kyndige norske militærmusikere, forventet at eufonisten var en særlig kompetent instrumentalist. Daidsen legger til at han ikke vet om det er typisk for norske korps.

De norske militærkorpserne er helprofesjonelle og jeg tror de ligner mye på andre tilsvarende ensembler rundt om i verden. Fellestrekk for vestlige korps er at vi er inspirert av orkestertradisjon, og kanskje går dette for langt. Vi har muligens noen særnorske ting, men da først og fremst på grunn av musikken som er skrevet og arrangert til våre militærensembler. Her er eufoniumet tildelt en slags lyrisk celloklang. Kanskje kan Johan Svendsen ha noe med dette å gjøre? Svendsen visste ikke hva eufonium var, men han visste hva et tenorinstrument i det leiet var. Se på hvordan man spiller «Norsk

¹⁴¹ International Tuba and Euphonium Conference, avholdt annen hvert år i regi av International Tuba and Euphonium Assosiation.

kunstnerkarneval», der er eufoniumet tildelt liberorolle. Man har ledestemme, bassfunksjon og kommenterer det som foregår i andre instrumentgrupper.

Davidsons utøvende erfaring med Forsvarets musikk er hentet fra nesten alle militærkorpssene. Han avtjente førstegangstjeneste som musiker i Forsvarets Stabsmusikkorps, og spilte sammen med Erik Kvebæk i deler av denne perioden. Davidsen forteller at det var fantastisk å få oppleve Erik Kvebæk og å spille med han. Kvebæk var en fargerik, romslig og stor personlighet. Møtet med militærmusikken var allikevel ikke bare positivt for Davidsen.

På den tida var ensemblet (Stabsmusikken) inne i en negativ sirkel med mange like type oppdrag. Forholdet mellom å spille musikk og å tjenestegjøre for landet var alltid litt rart for meg – ensformigheten ble slående og fraværet av kunstnerisk begrunnelse nedslående. Jeg var en ung fyr i 20-åra og fikk erfare den eneste type utøverjobb som finnes på eufonium. Dette ble en krise for meg, jeg trodde jeg skulle like denne tilværelsen. Oppi dette var det kjempefine musikere, som først og fremst var musikere og ikke militære. Det var i tillegg et generasjonsskifte da jeg spilte, med inntog av de utdannende og interesserte musikere. Selv om de eldre også har hatt mye å komme med.

Mens Davidsen arbeidet i Forsvarets stabsmusikkorps utviklet de dagens praksis med torsdagskonserter. Programmene ble større, dirigentene bedre og antall gode produksjoner økte. Han forteller om en god kjerne av interesserte og dyktige musikere i korpset, som lyste opp med torsdagskonsertenes inntog.

Davidsen sier at Forsvarets musikk har hatt en kjerne rolle med tanke på utvikling av gode utøvere på eufonium i Norge. Militærkorpset utgjør en del av korpstradisjonen, og Davidsen ser det dette som en direkte link mellom der man begynner og der man ender profesjonelt. Han legger til at arbeidsmarkedet i militærkorpssene var de første argumentene for å ta inn eufoniumstudenter på høyere utdanning.

Militærkorpssene er kulturbærende institusjoner, med et større nedslagsfelt enn bare nærsamfunnet. For meg som vokste opp i Namsos var militærkorpset i Trondheim viktig, det er tretti mil unna. For mange eufonister er det «så bra som du blir», hvis du får deg jobb i Forsvaret. Da er du liksom ved veis ende. Dette er ikke sant, men mange tenker nok slik.

5.4.4. Musikalske refleksjoner

Davidsen forteller at han fått mye lærdom fra andre lærere enn hovedinstrumentlærer på utdanningsinstitusjonene. Han poengterer viktigheten av å få noen stikk i sida og noen plutselige innspill fra og mot andre retninger.

Gjennom miljøet i Tromsø ble jeg trigga ut av den tradisjonelle ramma. Tromsø var ingen orkesterskole og jeg fikk møte samtidsmusikksjangeren. Militærkorpssjobben var aldri suksesskriteriet for meg. Da jeg tok hovedfag på NMH visste jeg at jeg ikke kunne bli militærmusiker, og opplevde at det gikk an å få folk til å skrive musikk for deg. Jeg uttalte tidlig at vi som utøvere på eufonium trenger å gjøre noe med repertoaret vårt. Det er smalt, og alt av uttrykk eller sjangre kommer på en måte for sent. Mye er det jeg vil kalle forsimplet senromantisk musikk.

Luciano Berio og György Ligeti åpnet døren mot samtidsmusikken for Davidsen. Dette er komponister som er bevisst musikktradisjonen og kommenterer sitt eget ståsted i samtiden. Det er ikke å forkaste tradisjon, men de forholder seg til den og bruker den på nye måter. På hovedfag begynte Davidsen å tenke nytt rundt spilleteknikker, katalogisere de og lage byggesteiner som komponister kunne bruke. Dette falt i smak hos flere, særlig komponister fra den mindre tonale siden.

Det finnes folk som jobber med musikk som en kunstart, ikke bare som en utøvergren. Det engasjerte meg. Jeg er ikke et protestmenneske, men har en forskertrang til å undersøke nye ting. Jeg har lyst til å lete etter noen overordnede sammenhenger i det vi holder på med. Hvis jeg lager disse lydene her, finnes det noen sammenhenger, og hvordan skal jeg klassifisere de? Gjennom stipendiatprogrammet i kunstnerisk utviklingsarbeid gikk jeg enda lenger i dette arbeidet.

Jeg bestemte meg aldri for å bli samtidseufonist, tenkte aldri å gjøre karriere av det. Det var ikke tilfeldig, men heller ikke planlagt. Jeg har nok i perioder spilt altfor lite «vanlig musikk», men føler meg levende i møte med samtidsmusikken. For meg er det mer givende enn marsjesongen i Stabsmusikken, det er ikke en brodd mot noen, men en personlig erkjennelse. Jeg liker samtidsmusikk fordi den utfordrer og setter spørsmålstegn ved eksisterende praksis, den skaper veien videre.

Jeg tror ikke på fasiter hverken på originalt eufoniumrepertoar eller transkripsjoner, men teknikkene er forskjellig i forhold til hva du arbeider mot. Er det arbeid med et obligatorisk verk og utdrag mot et prøvespill så er en del av skoleringen «hvordan pleier dette å gjøres». Det er den gamle konservatoriet-tanker, der du skal vokse inn i tradisjonen til de som har gått før deg.

Jeg har beveget meg fra å «angripe» standardverker til å fjerne meg fra forventningen om hvordan det skal spilles. Ofte kan verker oppfattes som et teststykke, der poenget er at du skal greie å spille det. Jeg går bort fra «grooven», fjerner meg fra metronomklikket og søker de lange linjene. Jeg leser artikuleringen som en stryker og ikke en messingblåser, en forskjell jeg tror handler om plassering på et annet sted i forhold til tyngdekraften. For meg er dette teknikker for komme fram til et dypere meningsinnhold i innstuderingsprosessen – ved å lete etter lyrikken i all musikk vil du få uventede svar.

Hvilken frihet du til slutt har i utøvelsen er mest knyttet opp mot hvor og når det skal spilles, og hvilken hensikt du har. Solistrollen er anerkjent som annerledes og der er det er lov å ta seg friheter, men i en urframføringsituasjon føler jeg meg ikke nødvendigvis fri. Jeg ønsker å «klare» det komponisten har skrevet, og det ligger en forventning i det. En utøver formidler også andres musikalske intensjoner, og må sørge for at disse kommer til uttrykk.

Davidson forteller at han lar seg inspirere av flere utøvere på eufonium, og at innlevelse og tilstedeværelse er sentralt i dette. Han trekker fram Sverre Olsrud som et forbilde for mange norske eufonister. Olsrud har debutert, bestilt verker, presentert ny musikk og sitter i en stilling han bruker til å videreutvikle hva en slik jobb kan være. Slik Davidson ser det vant Olsrud den mest utsatte jobben, og har bearbeidet den til å bli noe mer enn man kanskje trodde den kunne være.

Jeg er fortsatt imponert over Steven Mead, og det nivået han har holdt over så lang tid. Franske Patrik Wiebart spiller den gamle musikken på gamle instrumenter og skaper klare relasjoner mellom gammelt og nytt, i tillegg låter det bra. Rich Matteson var det første som tok instrumentet inn i den rytmiske sjangeren, og er en stor ambassadør. Så må jeg nevne Demondra Thurman, som spiller veldig bra og helt ærlig. Helt ærlig er en kvalitet som man ikke opplever hele tida. Jeg vil også trekke fram Helga Vetås og Thorbjørn Lunde, våre to lærere på folkehøgskolene Manger og Toneheim. De gjør en utrettelig jobb for å hjelpe fram talenter og å få satt folk i gang. Mange har vært innoen disse, og har hatt god bruk for den balasten de har fått fra disse to.

6. Tradisjon og innovasjon: en utøvers betraktninger

Dagens internasjonale utøverpraksis på eufonium består av flere idealer knyttet til ulike tradisjoner. Denne oppgaven har fulgt historien rundt instrumentets utvikling, bruk i de norske militærkorpset og undersøkelser av norsk utøverpraksis gjennom dybdeintervjuer. I dette kapittelet vil jeg drøfte ulike faktorer avdekket i arbeidet, i lys av oppgavens problemstilling – *På hvilke måter kan eufoniumets historie, utvikling og bruk innenfor norsk militærmusikk sees i sammenheng med dagens utøverpraksis på instrumentet?*

I oppgavens metodekapittel benyttet jeg ulike innfallsvinkler til materialet, som virkemidler i møte med diskursrelatert og personlig fortolkningspraksis. Jeg har også valgt denne tilnærmingen i dette kapittelet. Her vil jeg reflektere og drøfte tematikk knyttet til tradisjon og utøverpraksis i Forsvarets musikk, instrumentets plass i norsk akademia og eufoniumutøveren i det 21. århundre. Kapittelet avsluttes med en kort oppsummering knyttet til problemstillingen.

6.1. Tradisjon og utøverpraksis i Forsvarets musikk

I kraft av å være instrumentets eneste profesjonelle arena i Norge, er Forsvarets musikk i stor grad synonymt med eufoniumets historie her til lands. Norsk militærmusikk ble overført som en praktisk utøvertradisjon gjennom generasjoner av musikere og instruktører, og historisk sett har de militære musikkorpset representert høy kvalitet i norsk musikkliv. Sentrale musikkpersonligheter har utgjort korpsetnes instruktører, og sammen med musikerne har de satt markant preg på brigade/divisjonsbyenes sivile musikkliv. Instruktører som Reissiger, Olsen og Borg representerte i sin tid et kvalitetsnivå som ikke fantes i andre sammenlignbare institusjoner. I tillegg har Forsvarets musikkutdanning hatt en uvurderlig rolle ved å tilby en musikalsk grunnutdanning, som første i sitt slag. Institusjonen har med dette muliggjort utdanning for mange landsens musikere, og ikke minst noen av våre fremste komponister og dirigenter.

Polanyis tause kunnskap kan brukes som et viktig redskap i undersøkelser av historisk utøverpraksis innenfor norsk militærmusikk. Dette betinger imidlertid en forståelse av begrepet der ordet *taus* er knyttet til manglende verbalisering, og ikke manglende bevissthet. Med dette mener jeg at militærmusikkens utøverpraksis var knyttet til en nonverbal tradisjon, forankret og artikulert gjennom musikalsk utøvelse framfor språk. I dette perspektivet vil taus kunnskap inneholde essensiell informasjon knyttet til praksisrettede uttrykksformer. Maalen og Kjølberg uttrykker den tause kunnskapen i sine beskrivelser av spillestil 1. Divisjons musikkorps/Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet. De to informantene mangler imidlertid presise verbalbeskrivelser av stilens innhold, da opplevelsen er basert på erfaringer knyttet til utøving og godt innarbeidet praksis. Gjennom Tins perspektiver og bruk av begrepene spilleregler og spillerom kan dette forstås som et uttrykk for tradisjonsutøvelsens essens og karakter. Med dette mener jeg at Maalens og Kjølbergs manglende vokabular knyttet til ensemblets spillestil, altså spillereglene, trolig har sammenheng med deres opplevelse av dens selvfølghet, på bakgrunn av deres tilhørighet som utøvere innenfor tradisjonen. I dette perspektivet vil en tradisjonsutøvers primærfokus være det eksisterende spillerommet, altså friheten som åpnes innenfor tradisjonenes underforståtte praksis.

Denne oppgavens informanter har imidlertid et klart forhold til spillereglene knyttet til eufoniumets plass i militærkorpset. Bogetvedt omtaler instrumentet som korpset kameleon, og dette blir støttet av utsagn om funksjon og stemmefordelingspraksis fra Brudvik, Vevle, Mørkved, Hermansen, Olsrud

og Davidsen. En måte å se denne enhetlige forståelsen på er som et uttrykk for moderne utøverpraksis, etablert etter 2. verdenskrig av denne oppgavens mange informanter. Dyktige musikere kunne fylle store og krevende roller, og utvidet med dette stadig instrumentets funksjon. Sett fra en annen side kan man imidlertid spore utviklingen av denne mangefasetterte rollen i repertoaret, helt fra instrumentet ble innlemmet i besetningen tidlig på 1900-tallet. Olsrud trekker fram at han tror eufonisten alltid har vært en viktig musiker i militærkorpssene, og får støtte av Davidsen gjennom utsagnet om at det historiske repertoaret understreker at eufonisten har vært en dyktig utøver. Fra et praktisk ståsted var eufoniumet det mest fleksible tenorinstrumentet i militærkorpssenes besetning fram til 2. verdenskrig, og kanskje har det sammenheng med instrumentets sentrale og virtuose stemmer i transkripsjoner og arrangementer. Dette er en praksis som fortsatt eksisterer, og jeg velger å se kompleksiteten i denne rollen som et bilde på instrumentets natur og kravet til musikeren. Raske skifter i klangfarger og karakter, stort register, teknisk og musikalsk overskudd og svært god kammermusikalsk forståelse er etablerte og selvfølgelig krav til dagens profesjonelle eufonist, forankret i militærmusikkens utøverpraksis.

Slik jeg ser det skaper informantene et bilde av Forsvarets musikk som en paraplyorganisasjon, med ulik grad av tradisjonsforankring og praksis i det enkelte korps. Kjølbergs kommentar om at det ikke nødvendigvis finnes en omforent måte å spille på i hvert ensemble, og Olsruds utsagn om at tradisjonen forvaltes av korpssenes aktive musikere, understreker at hver utøvergenerasjon preger ensembles praksis. Allikevel enes hovedinformantene om enkeltpersoners betydning for utviklingen av en norsk utøverpraksis på eufonium, og Erik Kvebæk, Åge Hermansen og Brian Bowman løftes fram som sentrale skikkelser. Disse noe motstridende utsagnene berører spennet mellom begrepene tradisjon og utøverpraksis, der taus kunnskap kan tilsløre kildens synlighet. Med dette mener jeg at opphavets manglende framtrede ikke nødvendigvis har sammenheng med dets gyldighet og betydning.

På 1980-tallet forsvant all form for musikkopplæring i Forsvaret, da musikere med bakgrunn fra sivil musikkutdanning gradvis overtok stillingene. Disse musikerne brakte med seg kompetanse og kvalifikasjoner langt over nivået til den gjennomsnittlige militærmusiker. I tillegg ble strukturen i militærkorpssenes ledelse forandret. Sjefsstillingen ble erstattet med kunstneriske ledere fra det sivile marked, og de administrative oppgavene tilfalt en egen militær sjef. Med stadig flere musikere fra en akademisk utdannet generasjon, ble nivået på norsk militærmusikk hevet. Samtidig forsvant kanskje noe av ensembles egenart. Ensembletradisjonene, som var overført gjennom generasjoner, ble erstattet av musikkhøgskolens og konservatoriens veksthusperspektiv – der alle «støpes i samme form».

Kjølborg og Olsrud ble begge ansatt i Forsvarets musikk i denne brytningstiden, og var med på det store generasjonsskiftet. De antyder imidlertid at noe kanskje gikk tapt i denne prosessen, og at dette er knyttet til musisering og egenart. Bogetvedt forteller at han spiller intuitivt og former sitt uttrykk på bakgrunn av dette, og Olsrud tester stadig ut ulike aspekter ved sin rolle i militærkorpset. En måte å se dette på er knyttet til eufoniumets spillerom i ensemblet, da man i kraft av å være kun én utøver pr. korps har muligheten til å bruke og forme et individuelt uttrykk. Fra en annen side understreker disse utsagnene kompleksiteten i instrumentets funksjon i ensemblene, og poengterer bevisstheten rundt de nonverbale tradisjonsuttrykkene. I tillegg kan kanskje utsagnene sees i sammenheng med beskrivelser av Erik Kvebæks spillestil, med naturlige musikalske linjer og musikantisk preg, som var til inspirasjon for flere av hovedinformantene. Slik jeg ser det er bildet sammensatt, men kanskje er refleksjonene om «spontanmusisering» og intuisjon siste rest av den historiske utøverpraksisen i Forsvarets musikk.

Instrumentutviklingen har hatt betydning for militærkorpsernes besetning og klangideal. Tidlige besetninger har bestått av overvekt av messinginstrumenter i forhold til treblåsere, mens innenfor dagens praksis er forholdet motsatt. Dette forteller om messinginstrumentets utvikling i klang og volum, og i tillegg kan det også forstås som at moderne militærkorps i stor grad etterstreber et symfonisk ideal og orkesterklangens fylde. I dette perspektivet er det lett å forstå at det engelske eufoniumet, med sine klangkvaliteter og volum, erstattet tenorhornet og ventilbasunen i norske militærkorps. Imidlertid kan denne idealdreiningen også være et resultat av at ensembles musikere har bakgrunn fra sivile utdanningsinstitusjoner, der den klassiske orkestertradisjonen står sterkt.

Inntoget av akademisk skolerte musikere i militærmusikken kom ikke uten et historisk forløp. Innovative og kvalitetsbevisste militærmusikere, som Aarvik nevnt i kapittel 3.6.3, sto bak denne prosessen. Vevle forteller i kapittel 4.3.4 at det var en tidkrevende og tøff kamp, knyttet til forholdet mellom militær og kunstnerisk tankegang. De samme brytningene blir understreket av Kjølberg, som mener utviklingen igjen går i feil retning, da militære strømninger blir dominerende i forhold til kunstneriske perspektiver. Disse motsetningene har trolig alltid preget norsk militærmusikk. Militærkorpsernes eksistens er prisgitt sin bruksfunksjon i Forsvaret, mens gode kunstneriske rammebetingelser er en betingelse for å være en attraktiv arbeidsplass for dyktige musikere. I Kjølbergs beskrivelser blir militærkorpserne vurdert på samme måte som andre avdelinger i Forsvaret, mens debatten om hvilke kunstneriske rammer ensemblene skal fungere i uteblir.

Slik jeg ser det utgjør motsetningen mellom militære og kunstneriske intensjoner et hinder for norsk militærmusikk. Sammen med de usikre betingelsene rundt korpsernes eksistens, har dette lagt brems på ensembles posisjon i norsk musikkliv. I dag er ikke lenger Forsvarets musikk landets ledende musikkinstusjon, men må se seg forbigått av symfoniorkestrene med tanke på økonomiske bevilgninger og kunstnerisk status. Paradokset er at militærmusikken, som leverte blåsere til landets orkestre i lang tid, nå er akterutseilt med tanke på rammer for kunstnerisk utvikling. Denne utviklingen er godt synlig gjennom militærkorpsernes eufonister. Slik denne oppgaven beskriver har utøvere som Maalen, Brevig og A. Hermansen forlatt militærmusikken til fordel for stillinger som trombonister i sivile orkestre. Dette var særdeles dyktige utøvere, der Maalen og Brevig har markert seg i henholdsvis nasjonal og internasjonal sammenheng. Sett i ettertid kan man spørre seg hva disse utøverne ville bidratt med, om de hadde blitt værende i militærkorpserne og fremmet eufoniumets posisjon.

Kanskje er dette et bilde på hvordan Forsvarets musikk i lengre tid har forringet sin rolle som attraktiv arbeidsplass, med dårlige betingelser og redusert kunstnerisk fokus. Med dagens kostnadsnivå for profesjonelle konsertproduksjoner og manglende økonomiske rammer, tvinges korpserne til å redusere aktivitetsnivået. Konserthyppighet slik ukeprogrammet fra 1955 (figur 14) viser, praktiseres ikke lenger i Forsvarets musikk. På en måte vil man kunne argumentere for at et slikt aktivitetsnivå er kunstnerisk uforsvarlige, med tanke på repertoarmengde og kort øvingstid. På en annen side er dagens musikere av en slik kvalitet at et standardrepertoar raskt bør kunne øves inn – slik at korpserne kan gjenoppta posisjonen som sentrale aktører i sitt respektive bybilde – uten store kostnader.

6.2. Eufoniumet i norsk akademia

I denne oppgaven presenteres refleksjoner om eufoniumets funksjon i janitsjarkorpset, fra henholdsvis Falcone (1951) og Robbins (1966). I tillegg til Harold Braschs arbeid utgjør dette trolig de tidligste formuleringene av et ideal eller praksis innenfor eufoniumutøvelse. Og det er fra denne perioden den moderne utøverpraksisen tar form, også i norsk sammenheng.

I takt med eufoniumets inntog i akademisk musikkutdanning og profesjonaliseringen i kjølvannet av dette, har definisjoner av spillestil i formatet til Falcone og Robbins forsvunnet. I norsk sammenheng har det aldri eksistert noen definisjon av spillestil, slik det framkommer i de fire dybdeintervjuene. Geir Davidsen hevder imidlertid at det har normert seg en praksis, som et resultat av profesjonaliseringen. Sverre Olsrud uttaler derimot at det i dag finnes en egen spillestil på eufonium i hvert av landets militærkorps, knyttet til den enkelte utøver. Hvordan kan disse tilsynelatende motstridende meningene sees i sammenheng? En måte å se dette på er å ta utgangspunkt i informantenes ulike arbeidssituasjon, og dermed forskjellige innfallsvinkler til utøvelse. Davidsen referer kanskje til den akademiske tradisjonens underforståtte spilleregler, og mener at dette fører til en stadig mer unison retning på feltet. Mens Olsruds primærfokus trolig er knyttet til utøverens spillerom innenfor militærmusikkens rammer. På en annen side kan utsagnene understreke motsetningen mellom tradisjonene bevart i militærmusikken og den akademiske skoleringen. Med dette mener jeg at den akademiske standardiseringen av kvalitet kanskje bryter med den intuitive utøvelsen og spontanuttrykkene som fantes i militærkorpsets spill. I tillegg har Davidsens og Olsruds utsagn kommet i enkeltstående intervjuer, og er preget av denne konteksten. Om intervjuet hadde blitt gjennomført som en felles samtale, hadde det gitt rom for felles drøfting og refleksjoner underveis. Dette ville kanskje ført til et annet resultat, men et kvalitativt forskningsintervju gir imidlertid informanten stort spillerom og muligheter for å prege intervjuets retning, noe som foretrekkes i denne oppgaven.

I dag er de fire hovedinformantene ute etter å finne en slank, sangbar og lys tone. Sammenlignet med Falcones og Robbins ideal er dette en endring, da instrumentets egenskaper med kraftig volum og stor klang ble favorisert av disse. Bogetvedt og Davidsens beskriver opplæring i denne tradisjonen fra 1970–80-tallet, der den mørke og store klangen var idealet. Bogetvedt legger til at hans utdanning fra Norges musikkhøgskole, med Kim Lofthouse, var viktig med tanke på idealutvikling. Olsrud og Kjølberg skiller seg fra Bogetvedt og Davidsen her, og kanskje er dette på grunn av ulikt oppvekstmiljø. Kjølberg ble tidlig presentert for det syngende idealet av Erik og Harry Kvebæk, og Olsrud ble påvirket av Åge Hermansens lettbente og lyse spill i Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet. I lys av dette utgjør ubevisst påvirkning og kombinasjonen av ulike tilfældigheter, som geografi og ressurstilgang, utgangspunktet for tradisjonsoverføring. På en annen side var kanskje påvirkningen bevisst, da Kvebæk og Hermansen var etablerte forbilder for denne oppgavens informanter.

I forlengelsen av dette er det et paradoks at ingen av hovedinformantene har hatt eufonister som hovedinstrumentlærere i sin studietid. Hverken Hermansen eller Kvebæk virket som pedagoger i akademisk sammenheng, og slik sett kan eufoniumets moderne historie symboliserer den musikalske fusjonen mellom militærmusikkens tradisjoner og akademisk praksis. Med dette mener jeg at Bogetvedts, Kjølbergs og Olsruds utøvelse dannet grunnlaget for en akademisk tradisjon på instrumentet, forankret i idealer fra militærmusikken og brassbandbevegelsen, framfor å tre inn i en etablert praksis. I studietiden ble dette trolig kombinert med innflytelse fra lærere og studentkollegaer på andre instrumenter, som igjen har påvirket dagens norske utøverpraksis.

I mangel på godt originalrepertoar ble transkripsjoner og andre instrumenters repertoar hovedtyngden av musikk Bogetvedt, Kjølberg og Olsrud spilte som studenter. På denne måten ble eufoniumutøvelsen knyttet til ulike praksiser hentet fra flere tradisjoner. Sett fra et hold kan det tenkes at dette ga rom for stor musikalsk utfoldelse og kreativitet. Videre forklarer det kanskje deres felles kjennetegn knyttet til utøvelse, der ingen føler seg bundet av konvensjoner. Kanskje er denne uredde repertoartilnæringen et resultat av det faktum at det ikke eksisterte noe norsk ideal under deres studietid? På en annen side er Davidsens perspektiver i forhold til frihet tett knyttet til framføringens kontekst. Davidsen tilhører imidlertid en yngre utøvergenerasjon, og har kanskje erfart en tydeligere etablert utøverpraksis i sin studietid.

Til tross for informantenes ulike bakgrunn har de i stor grad har valgt å spille på Willsoninstrumenter, med unntak av Davidsen. Disse instrumentene er kompakte modeller, som passer godt til det slanke, syngende og klare idealet. Kanskje utgjør denne usagte enigheten knyttet til instrument en del av utøverpraksisens spilleregler? Med dette mener jeg at militærkorpsets klanglige kontekst utgjør en ramme, og at det i denne ligger forventninger som best fylles av et instrument med de nevnte egenskapene. På en annen side bryter dette med Olsruds utsagn knyttet til ulik spillestil i de forskjellige korpsetene. Kjølbergs påstand om manglende omforent praksis i enkelte korps, vil også gi rom for en individuell spillestil. Kan det også tenkes at denne diskusjonen befinner seg innenfor militærkorpsets spilleregler, og at disse utsagnene er betinget i den enkeltes oppfatning av spillerommet? Gjennom Gadamers beskrivelser av spillbegrepet eksisterer det krav om full tilstedeværelse for å ta del i spillet. Slik jeg ser det videreføres dette i Polanyis forståelse av taus kunnskap, og i Tins behandling av tradisjonsbegrepet. I denne sammenheng ligger overføringsverdien fra disse perspektivene i at full tilhørighet innenfor en praksis eller tradisjon, som er forankret i det nonverbale og kroppslige, vil føre til at du ikke lenger fokuserer på dette innholdet. Fokuset rettes imidlertid mot handlingsrommet og mulighetene – her ment som spillerom. Davidsens befinner seg på siden av militærmusikkens tradisjoner som utøver, og hans instrumentvalg er trolig farget av personlige preferanser framfor tradisjonelle krav. I dette lyset utfordrer Davidsen den tradisjonelle utøverpraksisens kontekst, og slik jeg ser det er dette styrken og bærekraften i samtidsmusikken.

På mange måter er eufoniumets plass i akademisk sammenheng, primært gjennom utdanningstilbudet på Norges musikkhøgskole, avgjørende for dagens utøverpraksis. Utøvere med utdanning fra denne skolen har gått gradene i et metodisk system, preget av klassisk orkestertradisjon. Slik jeg ser det representerer det slanke og lyse idealet trolig påvirkning fra andre messinginstrumenter, som for eksempel horn og trombone. Messingblåserens orkesterklangideal har presise ansatser og betinger sentrert klangproduksjon. Davidsens bruk av ordet «bright» i beskrivelsen av eufonistens klangideal, kan sees på som en transformasjon av dette.

I dag er det vanskelig å tegne tydelige skillelinjer mellom eufoniumets akademiske tradisjon og dagens utøverpraksis i norske militærkorps. Utdanning innenfor utøvende musikkstudier retter seg gjerne mot forberedelser til det profesjonelle yrkesliv, og korpsutdrag utgjør en viktig del av grunnutdanningen for studenter på eufonium. I tillegg har gjerne lærerne bakgrunn fra militærmusikken, og det ligger en usagt forventning om at en fast jobb i militærkorps er studiets mål. Dagens eufoniumstudenter opplever imidlertid en annen realitet enn denne oppgavens informanter. De er født inn i en etablert akademisk praksis, og mange har fått undervisning av godt kvalifiserte eufonister lenge før de tas opp på høyere utdanning. Olsrud og Davidsen arbeider i tillegg som pedagoger ved slike institusjoner, og bringer sine perspektiver videre til kommende utøvergenerasjoner.

6.3. Utøveren i det 21. århundre

Med trusler om nedleggelse av militærkorpssene og generelle velferdsutfordringer er framtidsutsiktene til utøvere på eufonium usikre. Støtteordningene på kunstfeltet er under politisk lupe, og kvalifikasjonskravet for disse blir stadig spisset. Dermed er trolig nye perspektiver en forutsetning for å livnære seg som profesjonell eufonist i dagens samfunn. I lys av at det kun finnes fem profesjonelle stillinger på instrumentet, og med et økende antall utdannede og velkvalifiserte eufonister, kan man ikke forvente å skaffe seg en jobb i Forsvarets musikk. Kjølberg og Olsrud poengterer at det utdannes for mange på eufonium i dag. Davidsen har imidlertid kunstneriske visjoner som ikke er betinget av en fast jobb i militærkorps, og ser ikke dette som begrensende på samme måte som de øvrige informantene. Disse ulike perspektivene overføres til studenter, som i stor grad er prisgitt sine lærere. Olsrud og Davidsen har selv staket ut kursen i sine arbeidere, men har dette bidratt til innovasjon hos yngre utøvere?

Etter mitt syn må framtidens eufonist være en svært fleksibel musiker. Olsrud og Kjølberg trekker fram viktigheten av pedagogikk og trombonespill, for å kunne nå ut på et større marked. Sett på denne måten bør utdanningen på instrumentet utvides med flere ulike instrumentvarianter, som tenorhorn, ventilbasun og basstrompet. Sammenlignet med utdanning på andre messinginstrumenter har trombonisten og hornisten gjerne mulighet til å spesialisere seg på alt- eller basstrombone og naturhorn. Fra et annet perspektiv er det interessant å reise spørsmålet om et kombinasjonsstudium av eufonium og trombone, inkludert pedagogikk, vil gi eufoniumet større plass og eufonisten legitimitet? Eller vil dette forsterke bildet av eufoniumet som erstatningsinstrumentet, slik Geir Davidsen påpeker? Eufoniumet har aldri hatt høy status i norsk musikkliv, sett bort fra militærmusikken. Instrumentet kom sent inn i akademisk sammenheng, og spørsmålet er hvordan man skal arbeide for å oppnå en status som aldri har vært tilstede tidligere.

Opgavens hovedinformanter er gjensidig påvirket av hverandre, og hver enkelt er viktig for helheten i dagens norske utøverpraksis. Dagens eufoniumstudenter nyter godt av denne lett tilgjengelige kunnskapen og ressurspersonene, og trenger kanskje ikke mønstre samme innovative kraft som forrige generasjon. Instrumentets posisjon i norsk musikkliv må imidlertid styrkes, og slik jeg ser det er innovasjon essensielt i dette arbeidet. Olsrud og Davidsen er spesielt opptatt av dette, og Davidsen vil styrke eufoniumets egenverdi ved å spille på dets unike egenskaper. Med dette synet bygger man videre rundt instrumentets kvaliteter som solistiske egenskaper, uttrykksskala og ulike funksjoner. Men er dette forenelig med akademisk tankegang, eller er eufoniumet musikkutdanningens «sorte får»? Med dette mener jeg at den akademiske tradisjonen, med orkestermusikkens idealer, kanskje ikke byr på et tilstrekkelig spillerom for å lykkes som utøvende eufonist i dag. I følge Olsrud handler det om å tenke innovativt, og disse perspektivene finnes i høyeste grad i akademisk sammenheng og kunstnerisk utviklingsarbeid. Spørsmålet er snarere hvorvidt denne tankegangen bør innføres tidligere i utdanningsløpet, for å sikre kvalitativ refleksjon og kreativitet hos studenter. Og kanskje bør utdanningens fokus dreie seg om hvilke grenser som kan sprenges på nye måter, så det skapes nye spillerom for eufoniumet.

Kreativitet knyttet til nye verker, nye arenaer, nye uttrykk og formidlingskanaler og fleksibel kompetanse trolig betingelser for å overleve som eufonist i dagens frilansmarked, og kanskje spiller denne rollen instrumentets mangefasettede funksjon i militærkorpset. I tillegg kan det sees på som et bilde på personlighetene til utøverne som velger å spille eufonium. Slik Olsrud sier har eufonistene tatt et valg om å være noe eget – det er ingen gruppe å være en del av. Et annet spørsmål som bør drøftes er hvorvidt Forsvarets musikk skal være premissleverandør for studentantall, eller om det er mulig å skape nye og alternative spillerom for instrumentet, med andre spilleregler. Denne typen

problemstillinger finnes også knyttet til andre instrumenter og sjangere, som sangere og jazzmusikere. Her eksisterer det imidlertid et større frilandsmarked og jazzmiljøet har flere alternative kilder til prosjektmidler. Slik jeg ser det bør debatten dreie seg om alternative utøvelsesarenaer og innovative prosjekter, framfor å isolere utøvelsesmulighetene til Forvarets musikk.

Eufoniumets rolle kan utvides på mange arenaer i norsk musikkliv, men dette betinger trolig tyngre satsing fra utdanningsinstitusjonene side. Med flere ressurser og alternativt fokus i utdanningen kan man på sikt etablere nye ensembler for instrumentet, og skape nye uttrykk og formidlingsarenaer. Kanskje er det trange arbeidsmarkedet et hinder for dagens studenter, da frykten for å velge alternativt eller låte annerledes kan bidra til at man mister fotfestet i militærmusikken? Det krever mot å velge annerledes, og dagens eufonister forventer kanskje en plass i det sivile musikkliv, men melder vi oss virkelig på i kampen om midler og rampelys?

6.4. Oppsummering

I dette arbeidet har jeg belyst eufoniumets historiske utvikling og utøverpraksis gjennom norsk militærmusikk og dybdeintervjuer. Gjennom oppgavens dybdeintervjuer har jeg fått møte mennesker som i stor grad er mine forbilder. Det har vært spennende å bli kjent med deres bakgrunn og refleksjoner, og ikke minst oppleve hvordan de selv ser seg i det historiske bildet. Man vil kanskje aldri kjenne seg som et forbilde, men man kan være det for det.

Jeg er fascinert av Davidsens perspektiver, og hans visjonære refleksjoner. I kraft av å være den mest grensesprengende norske utøveren, bruker han utsagnet «hvis du vil» om klangvalg og muligheter som ligger i instrumentet. På samme måte er Olsruds refleksjoner og forskertrang knyttet til utøvelse i militærkorpset forbilledlig. Bogetvedts og Kjølbergs perspektiver om naturlig og spontan musisering bidrar å flytte fokus fra «instrumentalismen», som i stor grad preger repertoaret, og inn til det som virkelig betyr noe – den musikalske formidlingen. Slik jeg ser det er kombinasjonen av disse tilnærmingene nøkkelen til å lykkes som eufoniumutøver i dag.

Etter mitt syn er den profesjonelle utøverpraksisen på eufonium et resultat av norsk militærmusikks utvikling og historie. Det er ingen direkte sammenheng, men en tradisjon bygget rundt taus kunnskap og enkeltpersoner. Militærmusikken har vært instrumentets arena, og diktert spillereglene. Hvordan spillerrommet behandles reflekteres i den enkelte musikeren, og hvem de er som utøvertyper. På denne måten utvikles det en utøverpraksis med rom for individuell utfoldelse, betinget av instrumentets funksjon i den gitte situasjon. Jeg ser dette spillerrommet, med personlige preferanser og individuell musikalsk tilnærming, som en styrke for eufoniumet og dets framtid. Videre ser jeg historisk kunnskap og kjennskap til repertoarpraksis og tradisjon som essensielle byggeklosser knyttet til eufoniumets framtidige posisjon i norsk musikkliv.

7. Kildeliste

- Aftenposten (1917) *Annonsen for musikkinstruktørprøve for Østen Toft* [Internett]. Tilgjengelig fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/36bfd748a4d721d0e27b1a9badf8ac44?index=1> [Lest 23. mars 2016].
- Albertson, H. (1990) *Ahlberg & Ohlsson En fabrikk for bleckblåsinstrument i Stockholm 1850 – 1959*. Stockholm, Musikmuseets skrifter 17.
- Andersen R. J. (2013) Fredrik Wilhelm Gornæs, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: https://snl.no/Fredrik_Wilhelm_Gorn%C3%A6s [Lest 11. mars 2016].
- Andresen, L. (1945) Divisjonsmusikernes landsmøte 17. september 1945 (referat). *Befalsbladet nr. 7 1945*
- Bang, A. (1979) Forsvarets musikkshistorie i Norge og dens betydning for musikklivet i vårt land. *Forsvarets musikk*, Vedlegg til NOU 1979: 50. Oslo-Bergen-Tromsø, Universitetsforlaget.
- Baines, A. (1993) *Brass instruments Their History and Development*. New York, Dover publications, Inc.
- Befalsbladet (1945) Landsmøtet i Norges befalslag. *Referat i Befalsbladet nr. 9 1945*. Oslo
- Benestad, F. (2009) Musikkinstrumenter, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/musikkinstrumenter> [Lest 10. august 2015].
- Berlioz, H. og R. Strauss (1991) *Treatise on instrumentation*. New York, Dover Publications, Inc.
- Besson (2014) *Our history* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.besson.com/en/saga/our-history> [Lest 22. februar 2016].
- Besson (u.å.) *Steven Mead* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.besson.com/en/artistes/ambassadeur/steven-mead> [Lest 12. mars 2016].
- Bevan, C. (2016) Euphonium, i: *Oxford music online* [Internett]. Tilgjengelig fra: <https://remote.nmh.no/subscriber/article/grove/music/,DanaInfo=www.oxfordmusiconline.com+09077?q=euphonium&search=quick&pos=2&start=1#firsthit> [Lest 21. februar 2016]. (krever innlogging).
- Bevan, C. (1978) *The Tuba Family*. London, Faber and Faber.
- Boosey & Hawkes (2016) *History of Boosey & Hawkes* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.boosey.com/pages/aboutus/History.asp> [Lest 23. mars 2015].
- Borgdorff, H. (2007) The debate on research in the arts. *Dutch journal of music theory, volum 12, number 1* [Internett], Tilgjengelig fra: http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007_1_2.pdf [Lest 24. januar 2016].
- Bjerkestrand, N. (2015) Harry Kvebæk, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: https://snl.no/Harry_Kveb%C3%A6k [Lest 17. november 2015].

- Brasch, H. (1984) *When is a bartione a euphonium?* *Brass anthology*, Illinois, The Instrumentalist company.
- Bruun, O. (1983) *Alfred Evensen: en pioner i Nordnorsk musikkliv*. Harstad, (forfatteren).
- Converse, A. H. (2009) *The contribution of Alex Jørgensen to the solotrombone repertoire of Danmark in the twentieth century*. [Doktoravhandling] The graduate college at the University of Nebraska. Tilgjengelig fra: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1017&context=musicstudent> [Lest 15. januar 2016].
- Cottrell, J. S. (2004) *A historical survey of the euphonium and it`s future in non-traditional ensembles together with three recitals of selected works by Jan Bach, Neal Corwell, Vladimir Cosma, and others*. [Doktoravhandling] University of North Texas. Tilgjengelig fra: http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4529/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf [Lest 5. oktober 2015].
- Dahl, A. C. (1920) *Ole Olsen biografiske meddelelser 4. juli 1850 - 4.juli 1920*. Kristiania, Eberh. B. Oppi`s forlag.
- Davechilds (2005) *The history & development of the euphonium* [Internett]. Tilgjengelig fra: : <http://www.davechilds.com/reviews-and-articles/article=the-history> [Lest 22. februar 2016].
- Dicionary.com (2016) Euphonious, i: *Dictionary.com* [Internett]. Dictionary.com. Tilgjengelig fra: <http://dictionary.reference.com/browse/euphonious> [Lest 22. februar 2016].
- Eriksen, Jan (1990) Oversikt over blåseorkesterets historie. *Norske musikkorps 2*, Oslo, Notabene forlag A/S.
- Falconefestival (2015) *Dr. Leonard Falcone* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.falconefestival.org/index.php/about-us/about-dr-falcone> [Lest 8. april 2016].
- Falcone, L. (1984) The euphonium – the cello of the band. *Brass anthology*, Illinois, The Instrumentalist company.
- Farmer, H. G. (1912) *The rise & development of military music*. London, W.M. Reeves.
- Forsvarets musikk (2015) *Forsvarets musikk - et instrument for strategisk kommunikasjon og omdømmebygging* [Internett]. Oppdatert 2. desember 2015. Forsvarets Musikk. Tilgjengelig fra: <https://forsvaret.no/kultur/musikk/oppdragsbredde> [Lest 23. februar 2016].
- Forsvarets musikk (2015) *Oppdragsbredde over flere dimensjoner* [Internett]. Oppdatert 11. desember 2015. Forsvarets Musikk. Tilgjengelig fra:
- Forsvarssjefens fagmilitære råd (2015) *Et forsvar i endring*. Forsvaret. Tilgjengelig fra: <http://www.ballade.no/wp-content/uploads/2015/10/EtForsvariEndring-Nett.pdf> [Lest 23. februar 2016].
- Gadamer, H. G. (2010) *Sannhet og metode grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Bokklubben.
- Gundersen, E. A. (1985) *Blåsemusikk på toppnivå: Norges nasjonale ungdomskorps gjennom 10 år, 1975-1985: en liten historikk*. Skien, eget forlag.
- Gundersen, E. A. (2004) *Johannes Hanssen: Valdresmarsjens far*. Skien, eget forlag.

- Gundersen, E. A. (1991) *Oscar Borg: Norges marsjkonge*. Skien, eget forlag.
- Gundersen, E. A. (1997) *Ole Olsen: Mennesket, musikeren, majoren*. Skien, eget forlag.
- Gundersen, E. A. (2012) Østen Toft, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/%C3%98sten_Toft> [Lest 20. januar 2016].
- Gundersen, E. A. (2001) *William Farre: Skolemusikkorpsets far i Norge*. Skien, eget forlag.
- Halvorsen, A. (1993) *Østen Toft*. Småskriftsserien nr. 3, IMMS NORGE, International Military Music Society.
- Hansen, J. I. (1995) *175 år med Marinemusikken «På opprørt hav» Jubileumsskrift for Marinemusikken 1820–1995*. Horten, Østlandets sjøforsvarsdistrikt og Marinemusikken.
- Hanssen, J. (1923) Den militære musikkinstruktørprøve. *Innlegg i Underofficersbladet nr. 24 1923*.
- Heritagebrass (2015) *Former Bandmasters* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://heritagebrass.ca/about-hb/former-bandmasters/>> [Lest 8. april 2016].
- Herresthal, H. (1999) Populærmusikk i vekst. *Norges Musikkhistorie bind III: 1870-1910 Romantikk og gullalder*. Oslo, Aschehoug.
- Herresthal, H. (2000) Utenlandske musikere i Norge. *Norges Musikkhistorie bind II: 1814- 1870 Den nasjonale tone*. Oslo, Aschehoug.
- Hoff, E. (1878) *Samling av Love, resolutioner, Cirkulærer, Skrivelser m.v Landmilitæretatens vedkommende, for Aarene 1814 -1871*. Kristiania, Chr. Schibsted.
- Hoff, E. (1881) *Samling av Love, resolutioner, Cirkulærer, Skrivelser m.v Landmilitæretatens vedkommende, for Aarene 1877 -1880*. Kristiania, Chr. Schibsted.
- Hoff, E. (1891) *Samling av Love, resolutioner, Cirkulærer, Skrivelser m.v Landmilitæretatens vedkommende, for Aarene 1886 -1890*. Kristiania, Chr. Schibsted.
- Hurum, H. J. (1946) *Musikken under okkupasjonen*. Oslo, Aschehoug forlag.
- Hærens overkommando (1966) *Militærkalender for den norske hær*. Gjøvik, Mariendals boktrykkeri.
- John Dalenes minnefond (u.å) *John Dalene* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://johndalenesminnefond.blogspot.no/2009/07/john-dalene.html>> [Lest 25. februar 2016].
- Jøsvold, P. (1925) Militærmusikkens betydning for hæren og folket. *Underofficersbladet nr. 16 1925*.
- Kungl. Musikaliska akademien (2016) *Verksamhet* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.musikaliskaakademien.se/verksamhet.verksamheten.html>> [Lest 9. mars 2016].
- Kvale, S. og S. Brinkmann (2009) *Det kvalitative forskningsintervju 2. utgave*. Oslo, Gyldendal akademisk.
- Kvebæk, D. (1997) En musikkpedagogikkens trollmann. *Vel blåst: en innføring i Erik Kvebæks musikkundervisning for barn og ungdom med lærevansker*, Lillestrøm, Insam Consult.
- Larssen, B. T. (1947) Regimentsmusikken. *Innlegg i Befalsbladet nr. 24 1947*.

- Ledang, O. K. (2001) Frå lurblåst til klokkelang. *Norges Musikkhistorie bind I: Tiden før 1814 – Lurklang og kirkesang*. Oslo, Aschehoug.
- Ledang, O. K. (2014) Militærmusikk, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/milit%C3%A6rmusikk>> [Lest 18. februar 2016].
- Lehmann, A. (2013) *The Brass Musician*. Cimarron Music Press.
- Leraand, D. og T. Rein (2015) Hæren, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/H%C3%A6ren>> [Lest 13. september 2015].
- Louder, E. (1984) Euphonium Literature. *Brass anthology*, Illinois, The Instrumentalist company.
- Mardal, M. A. og T. R. Weidling (2015) Christian 4, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/Christian_4> [Lest 13. september 2015].
- Militær Lovsamling (1901) *Samling av Love, Resolutioner, Cirkulærer, Skrivelser m.v., landmilitæretatens vedkommende for 1896 – 1900*. Kristiania, Grøndahl & Sønns bogtrykkeri.
- Militær Lovsamling (1906) *Samling av Love, Resolutioner, Cirkulærer, Skrivelser m.v., landmilitæretatens vedkommende for 1901 – 1905*. Kristiania, Grøndahl & Sønns bogtrykkeri.
- Militær Lovsamling (1916) *Samling av Love, Resolutioner, Cirkulærer, Skrivelser m.v., landmilitæretatens vedkommende for 1911 – 1915*. Kristiania, Grøndahl & Sønns bogtrykkeri.
- Mostad, A. (1935) *2. Divisjons musikkorps` ferd til 3. internasjonale militærmusikkstevne Paris 1935*. Lillestrøm, Odd Nilsen`s avis- og aksidenstrykkeri.
- Myers, A. (2002) Brasswind Innovation and Output of Boosey & Co. in the Blaikley Era. *Historic Brass Society Journal vol. 14 2002*. Tilgjengelig fra: <http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/2002/HBSJ_2002_JL01_014_Myers.pdf> [Lest 22. februar 2015].
- Myers, A. (2003) Brasswind Manufacturing at Boosey & Hawkes, 1930-59. *Historic Brass Society Journal vol. 15 2003*. Tilgjengelig fra: <http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/2003/HBSJ_2003_JL01_003_Myers.pdf> [Lest 22. februar 2015].
- Myklebust, R. (1965) *Et liv i musikken, intervju med Johannes Hanssen* [Radioprogram]. Oslo, NRK.
- Nasjonalbiblioteket (2012) *Den norske rikstidene, 9.mars 1844*. Tilgjengelig fra: <<http://www.nb.no/nbsok/nb/59aded98b9f8eee3f14f22040a214d10?index=3>> [Lest 13. august 2015].
- Nilsson, A. M. (2001) Blås på Svenska. *STM-Online vol. 4 2001*. [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://musikforskning.se/stmonline/vol_4/nilsson/index.php?menu=3> [Lest 1. september 2015].
- Nilsson, A. M. (2001) Brass instrument in small Swedish wind ensembles during the late 19th century. *Historic Brass Society Journal vol. 13 2001*. Tilgjengelig fra: <http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/2001/HBSJ_2001_JL01_010_Nilsson_1433.pdf> [Lest 6. oktober 2015].

- Nyborg, C. (2016) Underoffiser, i: *lokalhistoriewiki.no* [Internett]. Norsk lokalhistorisk institutt. Tilgjengelig fra: <<https://lokalhistoriewiki.no/index.php/Underoffiser>> [Lest 24. februar 2016].
- Næss, L. (1936) Divisjonsmusikkorpene. *Befalsbladet, nr. 46 1936*.
- O.J.'s trumpet page (2015) *J. B. Arban* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://abel.hive.no/trompet/arban/>> [Lest 8. februar 2016].
- Persen, N. K. (1990) Militærmusikken i Norge. *Norske musikkorps 2*, Oslo, Notabene forlag A/S.
- Phillips, H. og W. Winkle (1992) *The art of tuba and euphonium*. Miami, Summy-Birchard Music.
- Polanyi, M. (2000) *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*. Oslo, Spartacus forlag AS.
- Rein T. (2009) Fredriksvern, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <[https://snl.no/Fredriksvern%2C tidl. orlogsverft og marinestasjon](https://snl.no/Fredriksvern%2C_tidl._orlogsverft_og_marinestasjon)> [Lest 6. februar 2016].
- Rishaug, H. (1973) *Trombonen* [Hovedoppgave]. Trondheim: Musikkvitenskapelig institutt, Universitet i Trondheim.
- Robbins, E. J. (1984) So you play the euphonium? *Brass anthology*, The Instrumentalist company, Illinois.
- Roust, C. (2001) Heavy metal – the orchestral history of the euphonium. *T.U.B.A Journal, Spring 2001*. Tilgjengelig fra: <[https://www.academia.edu/2462504/Heavy Metal The Orchestral History of the Euphonium](https://www.academia.edu/2462504/Heavy_Metal_The_Orchestral_History_of_the_Euphonium)> [Lest 25. august 2015].
- Sandemo, R. (2014) *Ledelse* [Internett]. Oppdatert 4. januar 2016. Forsvarets musikk. Tilgjengelig fra: <<https://forsvaret.no/kultur/musikk/ansatte>> [Lest 23. februar 2016].
- Skotte P. (1924) *Underofficerskalender for den norske hær 1924*. Fredrikshald, E. Sem's trykkeri, (P.Skotte var redaktør og kalenderen ble utgitt av Underofficersbladet.
- Solheim, J. og T. Syvertsen (2015) Norsk presses historie, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/norsk_presses_historie> [Lest 11. mars 2016].
- Store norske leksikon (2012) Skilling-magazin, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <[https://snl.no/Skilling-Magazin til Udbredelse af almenyttige Kundskaber](https://snl.no/Skilling-Magazin_til_Udbredelse_af_almennyttige_Kundskaber)> [Lest 12. august 2015].
- Tin, M. B. (2011) *Spilleregler og spillerom*. Oslo, Novus forlag.
- Torshovkorpset (u.å.) *Historikk* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.torshovkorpset.no/c/historie.html#erik>> [Lest 11. februar 2016].
- Underofficersbladet (1899) Blandede meddelelser. *Underofficersbladet nr. 15 1899*.
- Underofficersbladet (1916) Militærmusikk. *Underofficersbladet nr. 19 1916*.
- University of North Texas (2016) *Brian Bowman* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://music.unt.edu/faculty-and-staff/brian-bowman>> [Lest 10. april 2016].

- V.F.Červený (2015) [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.vfcervený.cz/en/>> [Lest 25. august 2015].
- Vollsnes, A. O. (2001) Militærmusikk – marsj og surdeig. *Norges Musikkhistorie bind I: Tiden før 1814 – Lurklang og kirkesang*. Oslo, Aschehoug.
- Øverkil, O. (1926) Vår hærs fremtidige musikk. *Underofficersbladet nr. 24 1926*.
- Werden, D. (2012) *Besson/B&H models* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.dwerden.com/forum/showthread.php/17082-Besson-B-H-model-history#.VstVuNCPORM>> [Lest 22. februar 2016].
- Werden, D. (2005) *Difference between Boosey Hawkes and Besson* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.dwerden.com/forum/entry.php/116-Difference-Between-Boosey-Hawkes-and-Besson#.VstCCtCPORM>> [Lest 22. februar 2016].
- Wie, E. M. og P. Erichsen (1956) *Musikkorpene i Norge*. Oslo, Scala forlag.
- Windsongpress (u.å.) *Harold Brasch* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.windsongpress.com/brass%20players/tuba/Brasch.pdf>> [Lest 8. april 2016].
- Aarvik, H. (1953) Forsvarets musikkskole(r). *Innlegg i Befalsbladet nr. 8 1953*.

8. Vedlegg

1. Vedlegg: historisk solorepertoar brukt på eufonium i Norge

Denne oversikten inneholder repertoar framkommet i samtaler med informanter, samt noen oppdagelser i arkiv ved Forsvarsmuseet.

KOMPONIST/ARRANGØR	TITTEL	UTØVER/INFORMANT	FRAMFØRT	ORIGINALT FOR
Allison W. A.	Silver treads among the gold	Nils Eivind Nikolaisen	Militærmusikk-eksamen	Althorn i ess
Arban J. B.	Carnival in Venice	Ragnar Maalen Lars Vevele	Første konsert i Håkonshall (bymuseet i Bergen) for FMKV (L.V.)	Kornett
Borg O.	Aftenrøster	Roger Fjeldet		Opprinnelig for kor, men arrangert for messingsektett og korps med ledende tenorstemme
Borg O. (arr)	Fantasi over Aida	Nils Eivind Nikolaisen		Korpsarrangement med flere av tenor/barytonariene i 1. tenorstemmen
Dinser J. G.	Phantasie für tenorhorn	Kjell Nesøen		
Ganglberger J. W.	Mein Teddybär, konzertpolka für bariton	Ragnar Maalen	Prøvespill for J. Hanssen til jobb i 2. Divisjons musikkorps i 1945, samt radioopptak samme år	Fagott
Grieg E., arr.: Toft Ø.	Landkjenning	Østen Toft	Musikkinstruktørprøve	Baryton (stemme)
Grøndahl A. B., arr.: Johansen R.	Mot kveld	Steinar Mørkved		Stemme
Hartmann J. (?), arr.: Kolstad M.	The Gypsy's Warning	Erling Brudvik Lars Vevele	Militærmusikk-eksamen (E.B.) Prøvepill på jobb i FMKV (L.V.)	Folkesang
Haydn J., arr.: Bryns H.	Adagio fra cellokonsert i C-dur	Steinar Mørkved		Cello
Hoch, T.	Northern Fantasia	Ragnar Maalen		Kornett
Höser O.	La Serenade	Åge Hermansen	Innspilt med Hauge musikkorps	
Jacobsen E.	Bravur-arie for tenorhorn	Kjell Nesøen		
Kiefer W. H.	True Love (polka)	Åge Hermansen	Prøvespill til jobb i FMKØ	
Kropesch F., arr. Laurendeau L. P.	Down in the deep cellar	Erling Brudvik		Klarinett, kornett, baryton/trombone og tuba
Mozart W. A.	Allegro fra fagottkonsert	Steinar Mørkved		Fagott
Mozart W.A., arr. P. Stanek	Voi che sapete fra Figaros bryllup	Kjell Nesøen		Mezzosopran

Mozart W. A.	Bassarie fra Tryllefløyten (Sarastros arie)	Erling Brudvik		Bass (stemme)
Møhring	Sof i Ro	Johannes Hanssen Kjell Nesøen		Folkeviser
Neithardt (nedskrevet)	Kvinnans lof	Kjell Nesøen		Svensk folkeviser
Pryor A., arr.: Roberts C. J.	Thoughts of Love	Steinar Mørkved		Trombone
Reichardt G., arr.: Borg O.	Rosens Bild	Henry Toresen Nils Eivind Nikolaisen Åge Hermansen	Militærmusikkksammen (Å. H.)	Cello
Rex W.	Concertino	Ragnar Maalen		
Schröder, W., arr.: Lindstad R.	Andante Cantabile	Steinar Mørkved	Radiooptak	Trombone
Schubert R.	Am Meer	Østen Toft		Baryton (stemme)
Stanek P.	Abendstimmung	Kjell Nesøen		
Stanek P., arr.: Mestrini F.	Romanze für tenorhorn	Kjell Nesøen		
Thomé F., arr.: Winterbottom F.	Simple Aveu	Steinar Mørkved		Piano, også kjent som transkripsjon til strykeinstrumenter og fløyte
Wagner	Sang til aftenstjernen, fra Tannhauser	Kjell Nesøen		Baryton (stemme)

2. Vedlegg: oversikt over lydspor på vedlagt CD

SPOR	TITTEL	KOMPONIST	UTØVER(E)	DIRIGENT	ÅRSTALL	KILDE
1	Tordenskjoldmarsj	Oscar Borg	1. Brigades musikkorps	Oscar Borg	1906	Nasjonalbiblioteket
2	Valdresmarsj	Johannes Hanssen	Forsvarets stabsmusikkorps, Arne Hermansen baryton	Johannes Hanssen	1955	NRK
3	Valdresmarsj	Johannes Hanssen	Forsvarets stabsmusikkorps, Erik Kvebæk baryton	Jakob Rypdal	1964	Nasjonalbiblioteket
4	Ut mot havet	Edvard Fliflet Bræin	Forsvarets stabsmusikkorps, Erik Kvebæk baryton	Ole Henning Johannesen	1973	Nasjonalbiblioteket
5	På vakt	Sam Rydberg	Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet, Åge Hermansen baryton	Christer Johannesen	1978	Innspilt på LP-en «På vakt»
6	Valdresmarsj	Johannes Hanssen	Forsvarets distriktsmusikkorps Østlandet, Åge Hermansen baryton	Kjell Martinsen	1984	Nasjonalbiblioteket
7	LVAT	Ragnar Oliver Vik	Luftforsvarets musikkorps, Odd Steinar Mørkved baryton	Ole Edvard Antonsen	2006	Innspilt på CD-en «Per aspera ad asta»
8	La Serenade	Otto Höser	Hauge musikkorps, Åge Hermansen baryton (solist)	Reidar Fosdahl	Ca. 1960	Kjell Nesøen, privat opptak
9	Preludium for euphonium og orgel	Hallvard Johnsen	Erik Kvebæk (eufonium), Daniel Strøm (orgel)		1981	NRK
10	Fantasia for euphonium	Gordon Jacob	Kongelige norske marines musikkorps, Bjørn Bogetvedt eufonium (solist)	Terje Mikkelsen	1988	Innspilt på CD-en «Blowing»
11	Capriccio for Piano (lefthand) & chamber ensemble, 3. sats	Leos Janacek	Jean-Efflam Bavouzet (solist) og blåsere fra Bergen filharmoniske orkester, Hans Andreas Kjølberg (eufonium)	Edward Gardner	2014	Innspilt på CD-en «Janáček: Orchestral Works, Vol. 1»
12	Concertino for Euphonium and Band (Bloody Euphonium)	Lars Erik Gudim	Forsvarets stabsmusikkorps, Sverre Olsrud eufonium (solist)	Ingar Bergby	2002	Innspilt på CD-en «Shaker song»
13	Setsi	Kari Beate Tandberg	Geir Davidsen (eufonium), Kjell Tore Innervik (trommer)		2012	Geir Davidsen, privat opptak



Harald Hårfagres gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

3. Vedlegg: godkjenning og prosjektvurdering fra NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS

NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES

Gjertrud Pedersen
Norges musikkhøgskole
Slemdalsveien 11, P.B 5190 Majorstua
0302 OSLO

Vår dato: 03.09.2015

Vår ref: 44304 / 3 / AGL

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 23.08.2015. Meldingen gjelder prosjektet:

44304 Eufonium i Norge: Tradisjon og innovasjon - En utøvers betraktninger

Masteroppgave i utøving med fordypning av Bente Illevold.

Gjennom fire kvalitative intervjuer vil jeg forsøke å avdekke særtrekk for den norske utøverpraksis på eufonium.

Behandlingsansvarlig Norges musikkhøgskole, ved institusjonens øverste leder

Daglig ansvarlig Gjertrud Pedersen

Student Bente Illevold

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstillende kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 30.12.2015, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal
Kontaktperson: Audun Løvlie tlf: 55 58 23 07
Vedlegg: Prosjektvurdering
Kopi: Bente Illevold bente@euphonia.no

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no



Personvernombudet for forskning

Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 44304

Utvalget informeres skriftlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskrivet er godt utformet.

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Norges musikkhøgskole sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på privat pc, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

Det oppgis at personopplysninger skal publiseres. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte til dette. Vi anbefaler at deltakerne gis anledning til å lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.

Forventet prosjektslutt er 30.12.2015. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)

slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger somf.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn) - slette digitale lyd-/bilde- og videooptak

4. Vedlegg: intervjuguide

Om utøverpraksis, ideal og norsk tradisjon.

- Fortell kort om din musikalske bakgrunn?
 - o Spilte du baryton eller eufonium? (begrepet)
 - Hvilket forhold har du til disse ordene?
- Fortell kort om ditt yrkesaktive liv?
- Kan du fortelle om ditt første møte med eufoniumet?
 - o Hvorfor valgte du dette instrumentet?
- Hvor viktig har dine lærere vært for deg for din musikalske utvikling, og din utvikling av et ideal?
 - o Hvordan preger dette deg som lærer?
- Opplever du at du er en «fri» utøver på eufonium, at du kan lage din egen spillemåte og stil?
 - o Forskjell på å spille med et korps og som solist?
 - o Føler du deg preget av tradisjoner/Føring/fordommer når det kommer til utøvelse?
- Hva er viktigst for deg i din utøvelse, hvordan vil du at det skal låte?
 - o Kan du beskrive ditt ideal?
 - o Hva er du opptatt av og hvorfor?
 - o I hvilken grad har dette påvirket ditt valg av instrumentmodell og hvorfor?
- Hvordan spiller den «perfekte» barytonist i dine øyne?
 - o Er det forskjell på solisten og korpsmusikeren?
 - Hvilke kvaliteter hvor?
 - o Og hvilken rolle tar denne i militærkorpset?
- På hvordan måte vil du beskrive den norske utøverpraksisen på eufonium?
 - o Kan du finne noen generelle trekk, hvis vi ser vekk fra brassbandbevegelsen?
 - o Forskjeller og likheter sett opp mot andre tradisjoner/praksiser?
 - o Hvorfor tror du det har utviklet seg slik?
- Er det noen du vil trekke fram som har stått tydelig for denne stilen, før og nå?
 - o Kan du forklare hvorfor du opplever det slik?

Forsvarets musikk, institusjonens betydning og instrumentets funksjon.

- Fortell om ditt møte med Forsvarets musikk?
 - o Når begynte du å jobbe profesjonelt?
- I hvor stor grad har militærmusikken, og det å jobbe i forsvaret, preget deg som utøver?
 - o Hvilken betydning har dette (hatt) for deg?
- Hvordan vil du beskrive eufoniumets rolle i militærkorpset?
 - o Sammenligningen med cello?
 - o Eufoniumets betydning i ensemblet?
- Har du hatt/har utøvere på eufonium som forbilder i ditt eget spill?
 - o Hvem og hvorfor?
- Hvor godt kjenner du til eldre norske utøvere på instrumentet?
 - o Hvor har du ev hørt om disse, hva har du hørt og hva har det ev hatt betydning for deg?
- Hvor godt kjenner du til eldre instrumenttyper som har vært i bruk militærmusikken?
 - o Hvilket forhold har du til disse?
- Hvilken rolle tror du Forsvarets musikk har og har hatt, for utviklingen av gode utøvere på eufonium i Norge? Og ev. hvorfor?

5. Vedlegg: Informasjonsskriv til oppgavens hovedinformanter

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet:

«Eufonium i Norge – tradisjon og innovasjon»

Bakgrunn og formål

Dette er et prosjekt på masternivå ved Norges musikkhøgskole. Formålet med prosjektet er å undersøke eufoniumets historie og praksis i Norge, belyst gjennom relevant historie fra Forsvarets musikk, samt å knytte dette opp mot dagens utøverpraksis. Oppgaven omfatter undersøkelser av repertoar- og instrumentutvikling, eufoniumets funksjon/rolle i ensemblet, enkeltmusikere tilknyttet Forsvarets musikk og dagens utøverpraksis på instrumentet. Dagens utøverpraksis skal undersøkes ved kvalitative intervjuer med fire sentrale utøvere på eufonium, samt eget kunstnerisk arbeid.

Her til lands bekler man en solistisk rolle på eufonium i de profesjonelle militærkorpssene, i kraft av å være kun en utøver pr. korps. Instrumentets volum og klangkvaliteter gjør at det trer tydelig frem i klangbildet, og en eufonist kan yte stor påvirkning på et ensemble, både klanglig og musikalsk. På bakgrunn av dette finner jeg det særlig interessant å undersøke utviklingen av denne praksisen, både forholdet mellom historie og samtid, men også å avdekke innholdet og opplevelsen sentrale utøvere har rundt dette.

Du forespørres som intervjuperson til dette prosjektet da jeg finner din kompetanse og bakgrunn svært relevant for arbeidet. Utvalget skal bestå av utøvere som har preget det norske uttrykket på eufonium, som fortsatt er yrkesaktive, toneangivende og med solid erfaring fra Forsvarets musikk. I tillegg er det ønskelig med intervjupersoner som tilhører de første utøverne med akademisk utdanning på instrumentet, og/eller har drevet innovativt kunstnerisk arbeid.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Deltakelse i denne studien innebærer at du lar deg identifisere med personopplysninger; navn, utdanning, arbeidsplass og annen relevant bakgrunn, i forbindelse med intervjuet. Årsaken til at intervjupersonene skal identifiseres er for å tydeliggjøre eventuelle tradisjonelle trekk, lettere avdekke diskurser og se sammenhenger i det ferdige arbeidet.

Intervjuene vil bli tatt opp med MP3- opptaker, og beregnet varighet er ca. 60 minutter. Det vil kunne bli nødvendig med et kort oppfølgingsintervju, på telefon eller e-post. Alle deltakere får mulighet til å lese igjennom den ferdige teksten som refererer til intervjuet, før oppgaven trykkes.

Intervjuets spørsmål vil dreie som om musikalsk bakgrunn, egen utøvelse, eufoniumets rolle/funksjon i militærkorpssene, idealer og spillestil.

Eks. på spørsmål:

- *Hva er viktigst for deg i din utøvelse, hvordan vil du at det skal «låte»?*
- *Hvordan vil du beskrive eufoniumets rolle i militærkorpset?*

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Opplysningene vil kun være tilgjengelig for student og veileder, og blir lagret kryptert digital. Deltakere vil som nevnt kunne gjenkjennes i oppgaven.

Prosjektet skal etter planen avsluttes 30. juni 2016. Personopplysninger og opptak vil anonymiseres og slettes etter prosjektslutt.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert. Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Bente Illevold (student) Bente@euphonia.no, tlf. 417 67 398. Veileder/daglig ansvarlig er Gjertrud Pedersen, Gjertrud.Pedersen@nmh.no, tlf. 23 36 70 50.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Samtykke til deltakelse i studien

Kryss av:

- | | | |
|--|----|-----|
| - Jeg samtykker til å delta i intervju | JA | NEI |
| - Jeg samtykker til at personopplysninger kan publiseres | JA | NEI |

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

(Signert av prosjektdeltaker, dato)