



MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ  
Lunds universitet

## *Folkmusik på tvären*

**En studie av spelteknik på den åttaklaffiga  
traversflöjten i irländsk och bretonsk folkmusik**

Markus Tullberg

Handledare:  
Anders Ljungar-Chapelon

## **Abstract**

### **Playing techniques of the eight-keyed traverso in Irish and Breton traditional music**

The dissertation examines basic aspects of playing techniques of the eight-keyed traverso, as it is used in Irish and Breton traditional music. The background material consists of four interviews with four professional flute players as well as literature that considers the subject from different perspectives. The results reveals a consensus between those of the informants that are mainly playing Irish music while the informant that is mainly playing Breton music has a different approach to several of the technical aspects examined.

Keywords: transverse flute, eight-keyed, wooden flute, Irish, Breton, folk music, traditional music, playing technique.

## **Sammanfattning**

Examensarbetet behandlar grundläggande spelteknik på åttaklaffig traversflöjt inom bretonsk och irländsk folkmusik. Studiens underlag består av intervjuer med fyra professionella flöjtister samt av litteratur som belyser ämnet från olika perspektiv. Resultaten visar att det finns relativt stor samstämmighet hos de flöjtister i studien som främst är verksamma inom irländsk folkmusik medan den informant som främst spelar bretonsk musik avviker på flera punkter.

Sökord: traversflöjt, tvärflöjt, folkmusik, irländsk, bretonsk, spelteknik.

<b>Inledning</b>	<b>5</b>
Syfte och frågeställning	6
Kort flöjthistorik	6
Den åttaklaffiga flöjten	7
Avgränsning	10
<b>Metod</b>	<b>12</b>
Val av metod	12
Intervjuerna	13
Informanterna	14
Majella Bartley	14
Eamonn Cotter	15
Jean-Michel Veillon	15
Niall Keegan	16
Publicerade källor	16
The Irish flute tutor	16
The Irish fluteplayers handbook	17
The words of traditional flute style	17
The flute	18
Etiska överväganden	18
<b>Resultat</b>	<b>19</b>
Hållning och Balans	19
Balans av flöjten	19
Eb-klaffen	20
Fingrarna	21
Hållning och balans av flöjten ett pedagogiskt perspektiv	21
Andning	23
Embouchure och tonbildning	23
Embouchure och tonbildning i ett pedagogiskt perspektiv	25
Artikulation	26
Artikulation i ett pedagogiskt perspektiv	28
Grepp i tredje oktaven och tonen c2	28
<b>Diskussion</b>	Error! Bookmark not defined.
<b>Slutsats</b>	<b>34</b>
Fortsatt forskning	34
<b>Referenser</b>	<b>36</b>
Litteratur	36
Internet	36

Intervjuer	37
<b>Appendix - Diskografi</b>	<b>38</b>
Eamonn Cotter	38
Niall Keegan	38
Jean-Michel Veillon	38

## Inledning

1947 dog August Strömberg. Måhända var han den siste svenske spelman som använde tvärflöjten i en folkmusikalisk kontext och som lärt sig spela i vad som skulle kunna kallas tradition i Sverige. Under 1800-talet och början på 1900-talet var tvärflöjten inte något ovanligt instrument inom folkmusiken. Från den perioden finns ett omfattande material med nedteckningar efter flöjtspelmän. Dessvärre finns det inte mer än en enda inspelning enligt min kännedom. Det är två upptagningar med *Långarödstrion* från Skåne, där Albert Svenssons flöjtspel låter oss ana en rik flöjttradition. Varken Albert Svensson, August Strömberg eller någon utav de andra musikanterna spelade på dagens tvärflöjter utan på en äldre typ av flöjt, den åttaklaffiga flöjten.

Sedan en tid tillbaka har det bland svenska folkmusiker uppstått ett nytt intresse för att använda instrumentet inom genren. Flöjten har dykt upp på några spridda skivproduktioner och antalet utövare ökar sakta. Om det är så att ett ”återtåg” av den åttaklaffiga flöjten är förestående finns det några saker som bör uträttas. Eftersom instrumentet på ett par punkter skiljer sig från Boehmflöjten är det inte säkert att den kunskap som finns i Sverige räcker. Sålunda krävs en kartläggning av väsentliga aspekter på spelteknik som mer handlar om *hur* man spelar än *vad* man spelar.

Själv är jag i slutet av min pedagogutbildning, med den åttaklaffiga flöjten som huvudinstrument. I de undervisningssituationer som jag befunnit mig, men även förhoppningsvis kommer att möta i mitt framtida yrkesliv, har jag märkt att det är skillnad på att spela flöjt och att undervisa i flöjtspel. Jag har uppenbart gjort många lösningar i mitt spel på den åttaklaffiga flöjten som saknat pedagogisk tradition. Vissa av dem skulle jag inte vilja skicka vidare till en elev utan att först grundligt reflektera över varför jag gör så och om det inte finns något bättre sätt att göra det på. De flesta andra instrument befinner sig i en kontext av skolor och traditioner att luta sig mot, men den åttaklaffiga flöjten i den svenska folkmusiken är härvidlag ett undantag.

För min del är detta examensarbete viktigt eftersom resultaten kommer förhoppningsvis kunna användas i min fortsatta undervisning. Oavsett om man väljer att göra på det sätt som detta arbetes informanter och andra källor beskriver eller inte bör man känna till det i form av instrumental allmänbildning. Ännu viktigare än det tekniska arbetet med instrumentet är det konstnärliga strävandet efter att hitta flöjtspelets karaktär och roll i folkmusiken. Här har det redan gjorts mycket av ett fåtal skickliga flöjtister som använder den åttaklaffiga flöjten i genren!

### **Syfte och frågeställning**

Syftet med detta arbete är att tydliggöra tekniska aspekter på användandet av den åttaklaffiga flöjten. Både hur de hanteras i praktiken och hur pedagoger som jobbar med instrumentet arbetar med dem kommer att belysas. Resultaten ska kunna ligga till grund för att andra flöjtister ska kunna pröva sitt förhållande till instrumentet och att pedagoger ska kunna uppmärksamma alternativ till hur man bygger upp grundläggande teknik. Det är en del av den kunskapsbildning som krävs inom området i Sverige i enlighet med den önskade utveckling som jag beskrev i inledningen. Jag ställer mig alltså frågan:

*Vad finns det för likheter och skillnader mellan några olika etablerade flöjtister och pedagoger i synen på tekniska aspekter av spelet på åttaklaffig flöjt inom irländsk och bretonsk folkmusik?*

### **Kort flöjthistorik**

Instrumentet är alltså inte använt i någon större omfattning i Sverige idag. För att få en bild av instrumentets utveckling kan det vara bra med en kort historisk överblick. När jag i fortsättningen bara använder ordet flöjt är det denna typ av flöjt jag menar.

Den åttaklaffiga flöjten utvecklades under artonhundratalet. Den under 1700-talet allmänt spelade flöjten med *en klaff* låg till grund för den fortsatta utvecklingen. Arbetet drevs av en strävan efter egal klang, det vill säga att det var önskvärt att olika tonerna på ett och samma instrument hade liknande klanglig karaktär. På tidigare flöjter användes

gaffelgrepp<sup>1</sup> för att spela toner som inte ingick i D-durs skala, men nu kom man att borra ett hål för varje ton. De som inte kunde täckas direkt av fingrarna (dvs de toner som inte ingår i D-dur skala) täcktes indirekt av en klaff av fingrarna. Med den nya klaffmekaniken gavs nya musikaliska möjligheter utöver de vedertagna greppen. Senare gjorde krav på ökad volym att hålen gjordes större och mensuren<sup>2</sup> bredare. 1847 tillverkade Theobald Boehm den flöjt som än idag spelas och är allmänt omnämnd ”tvärflöjt”. Med ett intrikat klaffsystem och i stort sett en cylindrisk borrhning uppnådes en ännu mer egaliserad klang och nya möjligheter till rörelser i fler tonarter. Boehmflöjtens kommande utveckling drevs parallellt med fortsatt utveckling av den åttaklaffiga flöjten. Under lång tid användes båda flöjterna inom den västerländska konstmusiken innan Boehmflöjten kom att bli den dominerande.<sup>3</sup>

På grund av anledningar som förmodligen till en början hade ekonomisk och social grund fortsatte den åttaklaffiga flöjten att användas inom den folkliga dansmusiken på Irland (Hamilton, 1990). Av samma skäl kan den även ha varit fortsatt populär inom folkmusik i Sverige.

### **Den åttaklaffiga flöjten**

De speltekniska aspekterna som undersöks i detta arbete rör visserligen grundläggande tekniska kunskaper, men för att ta del av resonemangen krävs en bekantskap med flöjten.

Den åttaklaffiga flöjten uppstod i vad som senare skulle visa sig vara en övergångsperiod i flöjtens utveckling. Många flöjtister och flöjtbyggare var aktiva i utvecklingen och flera varianter förekom. Den tydligaste skillnaden mellan de olika modellerna var att de hade olika antal klaffar. Från att ha haft endast en klaff tillkom det fler klaffar allt eftersom och då man gett samtliga toner som man förut spelade med gaffelgrepp en klaff, fortsatte man för att utöka de speltekniska möjligheterna. Utvecklingen drevs fram av ökade krav på mer egal klang. Kring 1850 var det vanligt med flöjter med tolv klaffar, inklusive sådana för drillar. Även idag används flöjter med olika antal klaffar. De vanligaste varianterna

---

<sup>1</sup> Gaffelgrepp innebär att de hål som fingrarna täcker inte bildar en obruten rad, utan att det finns ett eller flera öppna hål mellan hålet närmst munstycket och det täckta hål längst bort från munstycket.

<sup>2</sup> Mensur är i detta sammanhanget den luftpelare som ryms inne i flöjten.

<sup>3</sup> Powell, 2002.

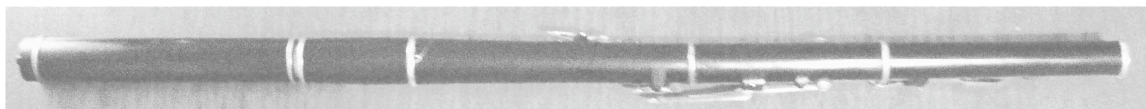
inom folkmusiken är sex- och åttaklaffiga flöjter. Även flöjter som helt saknar klaffar är vanliga. Trots det går de alla att sortera in under samma kategori av flöjter när vi nu ska tala om spelteknik. De flöjtbyggare som idag tillverkar instrument för folkmusiker baserar sina flöjter främst på exemplar gjorda av två byggare från 1800-talet: Rudall & Rose och Pratten (Hamilton, 1990).

Flöjten är oftast byggd i trä och har konisk borrhning, bortsett från det cylindriska munstycket. Med hjälp av de öppna hålen kan man, som nämnts, spela tonerna i D-durs skala utan gaffelgrepp. Tonen c2 kan spelas med ett enkelt gaffelgrepp (34/0)<sup>4</sup> och ingår i det tonförråd som en flöjtist med flöjt utan klaffar vanligtvis använder sig av. De klaffar som sedan används för att göra instrumentet kromatiskt är följande; B, G#, F, Eb. Av speltekniska skäl har man dessutom en klaff för tonen c2. Detta för att den ton som produceras av ett gaffelgrepp (34/0) har en märkbart annorlunda klang. Man har ytterligare en klaff för F, vilket ger flöjtisten möjlighet att komma åt tonen med två olika grepp. Slutligen har man en klaff för vardera c1 och c#1 på foten, alltså längst ner på flöjten.

En åttaklaffig flöjt:



*Bild 1. Flöjten sedd från ovan. Längst ner, ungefär på mitten av flöjten, syns c-klaffen. Snett ovanför den sitter g#-klaffen och den långa f-klaffen överlappar dess fäste. Mitt emot den nedre delen av den långa f-klaffen kan man se den korta f-klaffen. Foten påminner om en Boehmflöjts med eb-klaff och sammanlänkade c#- och c-klaffar.*



*Bild 2. Flöjten sedd underifrån. På övre delen av bilden kan man se b-klaffen. På motsatt sida ser man nu g#-klaffen och den långa f-klaffen underifrån.*

---

<sup>4</sup> Se förklaring till greppanvisningar på sidan 9.



De greppanvisningar som används i uppsatsen har följande upplägg:

Siffror anger vilket eller vilka fingrar som används. Om fingrarna har fler möjligheter än en anger en eventuell bokstav vilket alternativ som är aktuellt. Vid en beskrivning av en greppkombination står först vänsterhandens fingrar och sedan högerhandens. De skiljs åt av ett snedstreck. Exempelvis 234/4. Om inga fingrar används betecknas det med en nolla; 234/0.

- 1 = Vänsterhandens tumme öppnar B-klaffen
- 2 = Vänsterhandens pekfinger täcker det första öppna hålet
- 3 = Vänsterhandens långfinger täcker det andra öppna hålet
- 4 = Vänsterhandens ringfinger täcker det tredje öppna hålet
- 5a = Vänsterhandens lillfinger trycker ner G#-klaffen
- 5b = Vänsterhandens lillfinger trycker ner den långa F-klaffen
- 2 = Högerhandens pekfinger täcker det fjärde öppna hålet
- 2b = C-klaffen trycks ner med sidan av höger pekfinger
- 3 = Högerhandens långfinger täcker det femte öppna hålet
- 4 = Högerhandens ringfinger täcker det sjätte öppna hålet
- 4b = Högerhandens ringfinger trycker ner den korta F-klaffen
- 5 = Högerhandens lillfinger trycker ner Eb-klaffen
- 5a = Högerhandens lillfinger trycker ner C#-klaffen
- 5b = Högerhandens lillfinger trycker ner (den låga) C-klaffen

De grepp i ettstrukna och tvåstrukna oktaverna, som idag är standard för flöjtister inom irländsk traditionell musik, är följande:

- C1: 234/2345b
- C#1: 234/2345a
- D: 234/234
- D#: 234/2345
- E: 234/23
- F: 234/234b eller 2345b/23
- F#: 234/2

G: 234/0  
G#: 2345a/0  
A: 23/0  
B: 123/0  
H: 2/0  
C: 34/0 eller 2/2b  
C#: (0/0)  
D2: 34/234  
D#2: 34/2345

Greppen för tonerna E2-H2 är identiska med greppen i ettstrukna oktaven.

Det finns en stor mängd alternativ av greppkombinationer för tonen C3 och de toner som ligger ovanför denna. Detta är en utav aspekterna som undersöks senare i arbetet. Vissa flöjtister håller Eb-klaffen öppen även då de spelar andra toner än Eb. Denna teknik är också en utav de aspekter som tas upp i detta arbete.

Det enda finger som inte alls används annat än för att balansera flöjten är högerhandens tumme, vars position också behandlas senare.

### **Avgränsning**

Arbetet handlar om den åttaklaffiga flöjten och hur den används idag. Jag har valt att koncentrera mig på folkmusiken, även om paralleller dras till den västerländska konstmusiktraditionen. Underlaget utgörs av intervjuer med fyra musiker och pedagoger. De är verksamma inom irländsk och bretonsk folkmusik. Jag använder mig också av två skrivna flöjtskolor.

Frågeställningen avser främst spelteknik. Estetiska överväganden kommer bara att inkluderas i den mån de berör speltekniska aspekter.

För att göra ämnet *spelteknik* hanterbart har jag begränsat mig till ett antal punkter.

#### 1) *Kontakten med flöjten*

Övergripande om hur man balanserar flöjten när man spelar. Följande underliggande frågor behandlas:

- Hur informanten beskriver sitt sätt att hålla flöjten;
- Hur informanten skulle instruera en elev att hålla i flöjten;
- Vänsterhandens position och ställning;
- Högerhandens position och ställning;
- Huruvida informanten använder *flatfingers*, alltså raka fingrar där lederna inte är rörliga när man spelar;
- Övrig kroppshållning;
- Uppfattning om tekniken där man stöder flöjten med axeln.

## 2) *Andning*

### 3) *Embouchure och tonbildning*

Tonen formas till stor del av flöjtistens embouchure, alltså läpparna ställning.

### 4) *Artikulation*

### 5) *Greppkombinationer*

Det finns ett par toner som kan spelas med olika grepp: C2, C3 och alla toner ovanför C3. Informantens uppfattning om användandet av tredje oktaven i musikaliskt och pedagogiskt sammanhang.

## Metod

### Val av metod

För att behandla mitt ämne har jag inspirerats av den hermeneutiska metoden. Flera utav hermeneutikens grundstenar passar bra för den typ av arbete som detta är.

För det första baseras uppsatsen på en kvalitativ undersökning med några få tematiska djupintervjuer. Intervjuerna är uppbyggda på några medvetet vagt formulerade frågor eller ämnen. Jag har försökt avstå från att styra informanterna för att de ska få tala utifrån sina egna associationer.

De långa och ofta resonerande svaren kräver en medveten tolkningsprocess i vilken hermeneutiken erbjuder passande instrument. Kvale (1997) refererar till sju hermeneutiska tolkningsprinciper som Radnitzky ställde upp vid en analys av hermeneutikens tolkningsprocess. Sammanfattat kan de beskrivas så här:

- 1) Den första principen behandlar växlingen mellan delar och helhet på ett sådant sätt att man vid varje skifte har ett nytt perspektiv vilket ger ökad förståelse ju fler genomgångar av materialet man åtar sig.
- 2) Tolkningsprocessen upphör när man kommit fram till *en god gestalt*. Då finns inte längre logiska motsägelser utan allt ingår i en sammanhängande helhet.
- 3) Vid en intervjutolkning prövas de enskilda uttalandena mot den helhetliga tolkningen av intervjun.
- 4) Principen om *textens autonomi* innebär att texten ska förstås utifrån sin egen referensram.
- 5) Vid en kvalitativ intervju måste forskaren ha förförståelse i ämnet för att kunna uppfatta nyanser i de uttalanden som informanten gör.
- 6) Det finns ingen förutsättningslös tolkning av en text, utan förförståelsen måste göras medveten för att på så sätt bli en tillgång.
- 7) Varje tolkning innebär förnyad och fördjupad förståelse.

För att få sammanhang i materialet har jag framförallt använt mig av den hermaneutiska tolkningsprincip som ovan är listad som nummer ett, alltså där man skiftar mellan ett helhetsperspektiv och att se var del för sig. I praktiken har detta inneburit att jag tagit hänsyn till den enskilde informantens bakgrund och musikaliska situation och sedan jämfört hans svar i med vad samtliga informanter och källor säger. Det har också inneburit ett sätt att gå till väga vid själva tolkningen av varje enskild intervju. Intervjuns olika delar måste läsas var för sig för att ta reda på vad informanten menar och varför han/hon har valt att göra så. Ofta ligger svaren på den senare frågan lite mer dolt än svaren på den första och kräver därför en djupare tolkning. Detta måste sedan jämföras med resultaten utav samma tolkningsprocess av de övriga delarna. På så vis uppstår ett mönster som säger oss någonting om informantens spelteknik och estetiska överväganden.

Vidare hade tolkningsprocessen varit omöjlig utan den förförståelse (enligt princip 5) som har krävts. Jag har i perioder vistats mellan en vecka och upp till ett halvår på Irland och även varit student i ett sammanhang av formell undervisning inom irländsk folkmusik. På så vis är jag bekant med den kontext som de flesta av mina informanter befinner sig i. Jag är också själv flöjtist och insatt i den problematik som jag undersöker. I egenskap av student till ett par av informanterna har jag kunna ställa mig själv som subjekt till forskningsobjektet och fått ytterligare ett perspektiv (Patel, Davidsson 2003). Jag har sysslat med annan musik tidigare och parallellt med den irländska och har även spelat flöjt i olika sammanhang, varför jag också anser mig ha ett perspektiv utifrån.

### **Intervjuerna**

Intervjuerna är som framgått tematiska djupintervjuer (Svenning, 1997) där informanterna fick tala fritt. Med hjälp av stödpunkter kunde jag styra samtalet till att innefatta de frågor som jag före intervjun beslutat mig för att undersöka. Genom den fria intervjumetoden har informanterna kunnat bidra med nya aspekter som jag inte tänkt på före intervjutillfället. Förutom rent tekniska frågor har intervjuerna också behandlat informanteras arbete som pedagoger och hur de arbetar med de aktuella aspekterna i en undervisningssituation.

Intervjuerna har varit möjliga på grund av min ovan nämnda förförståelse av ämnet. Genom att vara bekant med instrumentet har jag kunnat ställa frågor och förstå svar av specialiserad art. Tre av de fyra informanterna har jag dessutom i olika omfattning blivit undervisad av.

Intervjuerna dokumenterades dels med hjälp av en digital ljudinspelning (iPod och en extreme mac microphone) och dels med en videoupptagning (MacBook med iSight och iMovie programvara). Videoinspelningen visade sig vara outhärlig när det gällde att i efterhand tolka svaren. Åtskilliga förklaringar gjordes helt eller delvis genom att visa med flöjten hur de gick till väga.

### **Informanterna**

Till grund för examensarbetet ligger fyra intervjuer med professionella flöjtister. De har olika bakgrund och arbetar som musiker och lärare, men där tyngdpunkten på deras arbeten skiftar. En del av intervjutillfället ägnades åt deras bakgrunder. Samtidigt som flöjtstraditionen tynade bort i Sverige levde den vidare på Irland. Den irländska och bretonska folkmusiken har en del gemensamt med den svenska. Det är främst dansmusik, och uppbyggd i stort sett likadant. Musiken ställer ungefär samma krav på omfång och spelteknik. Irland och Bretagne är särskilt tacksamt att studera eftersom där finns en stort antal flöjtister.

### **Majella Bartley**

Bartley kommer från grevskapet Monaghan på Irland. Hon började spela tin whistle, alltså en liten spaltflöjt vanligtvis tillverkad av metall, vid sex års ålder och fick sin första flöjt ett par år senare. Ytterligare ett par år därefter började hon också spela fiol. Hon blev undervisad av den lokala skolans lärare som spelade irländsk säckpipa (uilleann pipe) och den lokala avdelningen av Cohaltas<sup>5</sup> hade också en stor roll i hennes musikaliska utbildning. När hon gått ut skolan studerade hon juridik och ekonomi i Donegal för att

---

<sup>5</sup> Cohaltas Ceoltóirí Éireann är en organisation som bildades för att rädda den traditionella irländska musiken från att försvinna. I dag arbetar den med att organisera undervisning, festivaler och på andra sätt gagna genren.

efter examen göra sin Master i irländsk folkmusik vid universitetet i Limerick. Där undervisades hon av Niall Keegan. Läsåret efter att hon slutat startade universitet en Bachelorutbildning i irländsk folkmusik och dans, och Bartley anställdes som lärare i fiol och flöjt. Hon hade vid intervjutillfället undervisat på skolan i fem år. Utöver detta har hon en gedigen bakgrund inom Cohmaltas, bland annat genom att hon har gått organisationens lärarutbildning där hon nu själv också undervisar.

I dag undervisar hon även privat. Hon arbetar också med administrationen av utbildningen. Inom Cohmaltas är hon nationell registrator och håller också i en ungdomsgrupp.

### **Eamonn Cotter**

Cotter är född och uppvuxen i Ennis, där han fortfarande bor. Han fick sin första musikundervisning i klassiskt pianospel av sin mor, en verksam musiklejare. Så småningom började han spela tin whistle för att sedan övergå till flöjt. I sin ungdom fick han erfara de första åren av formell gruppundervisning inom den irländska folkmusiken. Dels på grund av att han hade en vilja att spela klassisk musik och dels på grund av en strävan att bygga upp sin spelteknik tog han individuella lektioner i Boehmflöjt. Cotter studerade flöjt med inriktning på västerländsk klassisk musik vid *School of Music* i Limerick.

Idag arbetar Cotter med att tillverka flöjter. Han ger även konserter och undervisar vid festivaler främst under sommaren. Han spelar stundtals västerländsk klassisk musik på Boehmflöjt tillsammans med sina barn.

### **Jean-Michel Veillon**

Veillon växte upp i östra Bretagne i Frankrike. Även om de i familjen inte talade det bretonska språket, var de väl medvetna om sin kultur. Barnen dansade traditionella danser och Veillon började tidigt spela bombard, ett skalmejainstrument som är flitigt använt i Bretagne. När han var i övre tonåren lyssnade han på irländsk folkmusik och fascinerades av flöjten. Han fick tag på en traversflöjt med en klaff och började på egen hand lära sig

spela irländska låtar på den. Efter ett antal år föreslog folk runt omkring honom att han skulle spela bretonsk musik på flöjten, något som han själv inte tyckte var lockande till en början. Efter hand utvecklade han flöjtspelet med hjälp av den bretonska musik han redan kunde genom bombardern, sångtraditionen och unisont spel med fiol.

Idag är Veillon en flitigt anlitad musiker. Han turnerar både som solist och med flera band. Undervisar gör han på oregelbunden basis under sina turnéer.

### **Niall Keegan**

Keegan föddes i London av irländska föräldrar och började tidigt spela både irländsk folkmusik på åttaklaffig flöjt och västerländsk klassisk musik på Boehmflöjt. Han blev systematiskt undervisad i irländsk folkmusik och undervisade själv från femton års ålder. Efter att ha studerat historia i London kom han till Cork för att göra sin Masterutbildning om irländskt traditionellt flöjtspel. Han bodde sedan några år i Galway där han spelade och undervisade i både folkmusik och västerländsk klassisk musik. Han startade Masterutbildningen och senare Bachelorutbildningen i irländsk folkmusik på universitetet i Limerick.

Idag arbetar Keegan som flöjtlärare, föreläsare och administratör vid Limericks universitet.

### **Publicerade källor**

Som komplement till intervjuerna har jag också använt mig av några skrivna handledningar inom flöjtspel. Böckerna som jag har använt behandlar irländskt traditionellt flöjtspel och belyser förutom musiken även de tekniska aspekter som är aktuella för den här studien. Litteraturstudierna behandlas för enkelhetens skull i resultatdelen (s. 18) parallellt med resultaten från intervjuerna.

### **The Irish flute tutor**

Boken är skriven av Fintan Vallely från norra Irland. Detta är den första instruktionsboken som behandlar flöjtspel i den traditionella irländska musiken och



utkom 1986. Vallely är flöjtist, sångare, författare och föreläsare. Boken är kortfattad men innehåller ändå information om instrumentet och hur man tar hand om det samt många olika tekniska moment såsom andning, embouchure, artikulation, ornamentering etc. Parallellt med texten finns bilder på flöjter och flöjtister från världens alla hörn och både text och bilder har ibland en humoristisk underton.

### **The Irish fluteplayers handbook**

Boken är skriven av Colin Hamilton som är flöjtbyggare, musiker och musikvetare och författarens olika kompetensområden speglas i bokens breda innehåll. Här finns ett kapitel om flöjtens historia på Irland och dess roll i folkmusiken, ett kapitel om instrumentunderhåll, tips till folk som ska köpa en flöjt och mycket annat vilket ger en bra och insiktsfull bild av flöjten och den inländska folkmusiken. Här finns också en genomgång av grundläggande musikteori och tips och övningar för att bygga upp sin teknik. Det finns också råd för hur man närmar sig genren genom skivor, konserter och spelträffar. Som komplement bifogas en skiva där Hamilton själv utför de övningsexempel som förekommer i boken. Längst bak i boken finns även en kopia av den grepptabell som Rocktro publicerade i sin bok "Treatise on the flute" 1890.

### **The words of traditional flute style**

Detta är Niall Keegans magisteruppsats vilken behandlar flöjtstilar inom den irländska traditionella musiken. Jag har valt att inkludera hans arbete trots att han även finns med som informant i min studie. Hans uppsats fokuserar på andra saker än de som undersöks i intervjun och den förmedlar en kunskap av flöjtspelet på Irland som inte står att finna någon annan stans. Utifrån några olika stilistiska parametrar, såsom frasering, ornamentik etc, har han utfört intervjuer med tio flöjtister av skiftande ålder och med olika bakgrund och undersökt både nya och äldre inspelningar. Arbetet ger en djup inblick i hur flöjtister resonerar kring sitt musikskapande och den musikaliska kontexten. Stilanalysen görs med utgångspunkt i de olika geografiska områden som ofta nämns när man talar om musikstilar på Irland.

### **The flute**

Ardal Powell ger i sin bok en sammanhängande bild av flöjtens roll inom främst den västerländska konstmusiken från 1200-talet fram till nutid. Av intresse för denna uppsats behandlar han även utvecklingen av flöjten och flöjtspelet under slutet av sjuttonhundratalet och artonhundratalet, vilket ger en god bild av bakgrunden till flöjtens konstruktion och den utveckling som drev fram den. Powell använder sig av referenser till de stora flöjtisterna och de viktiga böckerna kring flöjtspel. Samhällets utveckling i övrigt inkluderas också i resonemangen kring instrumentets utveckling.

### **Etiska överväganden**

Informanterna i studien var vid intervjutillfällena medvetna om att deras svar skulle användas i mitt fortsatta arbete. De var även införstådda i att de inte skulle behandlas anonymt om de inte önskade så själva. Ingenting utav det som sades, som var relevant för studien och därför inkluderat i arbetet, skulle kunna uppfattas som kontroversiellt. Att ha en personlig relation till en informant innan en sådan här studie inleds skulle kunna innebära bekymmer för resultatens trovärdighet. Det skulle kunna medföra att informanterna väljer att utelämna information som ställer dem i dålig dager. Vidare skulle det kunna innebära att jag själv skulle avstå från att ställa känsliga frågor eller att jag inte skulle betrakta materialet tillräckligt kritiskt. Dock anser jag att det ämne som denna uppsats behandlar inte är av sådan natur att någon fara för komplikationer föreligger.

## Resultat

Nedan redovisas både de svar som jag fick av informanterna under intervjutillfället och de som uttrycks i böckerna. Eftersom jag valt att hålla frågorna öppna har jag fått långa sammanhängande svar utifrån vilka jag i analysen kunnat göra kategoriserar.

### Hållning och Balans

Under mina kontakter med flöjtister på Irland och i Sverige har jag lagt märke till en mängd olika varianter på hur man balanserar flöjten och hur man använder fingrarna när man spelar. Därför var detta en självklar aspekt att undersöka.

### Balans av flöjten

När det gäller balanseringen av instrumentet råder det en ganska stor samstämmighet mellan informanterna Bartley, Cotter och Keegan. Dessa beskriver sitt sätt att hålla flöjten som "three point balance", vilket är det vanliga för alla typer tvärflöjter. Den första punkten är högerhandens tumme, som riktas rakt mot sidan av flöjten och pressar den framåt. Den andra punkten är musikerns läppar som också pressar flöjten framåt. Motpunkten är den innersta leden av pekfingeret på vänster hand. Flöjten ligger an mot övre delen av den knöl som finns och på så sätt pressas flöjten mot musikern. De är alla tre noga med att inget lyfter flöjten underifrån, utan att den hänger kvar av trycket från sidorna. Detta sätt att balansera flöjten beskrivs av Rocktro i "Treatise on the flute" vilken skrevs 1890 (Flöjtbyggaren Terry McGees hemsida, 2007-11-15). Bartley berättar att hon har en elev som nyligen börjat spela åttaklaffig flöjt, men tidigare spelat Boehmflöjt. Eleven har balansproblem på den nya flöjten eftersom hon är van vid att hålla Boehmflöjten med hjälp av vänsterhandens tumme. Detta är något som är främmande för Bartley. Veillon använder vänsterhandens tumme för att bära upp flöjten. Hans högerhands tumme är också positionerad mer under flöjten än de andra. Som vi ska se nedan använder Bartley och Keegan Eb-klaffen för att ventilera<sup>6</sup>, men lillfingeret som därigenom har kontakt med flöjten är inte delaktig i att bära upp instrumentet. Cotter låter

---

<sup>6</sup> Ordet ventilera används för informanternas ord "vent". Med det menas att man öppnar en klaff som täcker ett hål placerat bakom första öppna hålet från munstycket sett. Alltså om man t ex öppnar Eb-klaffen och samtidigt tar greppet för e1. Denna teknik kan användas med alla klaffar, men mest vanligt är Eb-klaffen och F-klaffarna.

högerhandens lillfinger vila på Eb-klaffens fäste när han inte använder den. Valley beskriver ett sätt att hålla som överensstämmer med Veillon. Han använder vänsterhandens tumme till att balansera flöjten och högerhandens tumme placeras på flöjtens undersida. Hamilton erbjuder ännu en kombination av möjligheterna genom att rekommendera att man använder vänsterhandens tumme till att hålla i flöjten, men att högerhandens tumme pressar mot sidan av flöjten på det sätt som Bartley, Cotter och Keegan beskriver. Vidare skriver han att det finns mängder av exempel på olika sätt att balansera flöjten inom den irländska folkmusiken, men att man generellt kan följa det som normalt rekommenderas inom den västerländska konstmusiktraditionens pedagogik.

### **Eb-klaffen**

Bartley och Keegan använder Eb-klaffen för att ventilerar samtliga toner bortsett från D1 och D2. Veillon använder den ibland som en tonal effekt, då det kan ge en mera öppen klang. Han kommenterar att användandet av Eb-klaffen för ventilering är en ortodox teknik, men att många flöjter inte är designade för det. Om man då ventilerar tonen E med Eb-klaffen blir den för hög. Bartley och Keegan finner en klanglig anledning till att ventilerar trots det och intonerar tonen med hjälp av luftströmmen. Bartley uppger också att hon lärde sig tekniken av Keegan då hon tog lektioner av honom. Hon berättar att hon aldrig gjort det tidigare, utan att hon förknippar den tekniken med Boehmflöjt och något som inte hör till vanligheterna på en åttaklaffig flöjt.

Hamilton berör mycket flyktigt användandet av Eb-klaffen. Bortsett från att spela tonen Eb menar han att den öppnar för modifierade fingersättningar och hänvisar till en bilaga bestående av grepptabellen till Rockstros "Treatise on the flute". Här kan man utläsa att Rockstro rekommenderar att man spelar med Eb-klaffen öppen på alla toner (bortsett från D1 och D2). Vid användandet av E1 och E2 beskriver han samma problematik som Bartley och Keegan, alltså att det hjälper klangligt, men påverkar intonationen negativt. Hamilton skriver också att det bara är under de senaste årtiondet som användandet av klaffarna har blivit populariserat. Enligt honom har musiker spelat på äldre flöjter med dåligt underhållen mekanik, vilket inneburit att man undvikit att spela i tonarter där de

klaffarna är nödvändiga. Han har sett flera flöjter med igensatta hål och bortplockade klaffar.

### **Fingrarna**

Bartley, Cotter och Keegan är överens om hur fingrarna ska arbeta. De använder termen ”straight fingers” för att beskriva när endast knogleden används för att röra på fingret. De två övriga lederna hålls raka. Detta går av naturliga skäl enbart att göra med högerhandens fingrar. På vänsterhanden måste fingrarnas andra led arbeta medan tredje leden hålls stilla. Bartley beskriver det så här:

*And your top hand...you're trying...obviously they are not going to be straight because you are using that hand to balance, but you try to use it flat fingered if you can.*

Bartley spelar själv med vänster handens fingrar böjda, men berättar att det är en dålig vana och att det hänger ihop med att hon inte blev undervisad av en flöjtist när hon var ung. Hon har dock lärt sig kompensera för det.

Alla tre säger sig göra detta för att få bättre flexibilitet och nämner då att det är speciellt aktuellt vid ornamenting. Veillon spelar med alla leder rörliga. Han kommenterar att många använder ”straight fingers”, men att han anser det ge upphov till negativ anspänning.

Vallely nämner inget om fingrarnas ställning, men av bilderna ter det sig som om han använder sig av lätt böjda fingrar.

### **Hållning och balans av flöjten ett pedagogiskt perspektiv**

Generellt råder följande princip för alla informanterna; Om de undervisar flöjtister som är vuxna och har hållit på och spela länge ser de ingen anledning att ändra på hur de håller i sin flöjt, om det inte är förenat med uppenbara problem.. Bartley och Keegan arbetar mest regelbundet med undervisning och ser vikten av att jobba med balansen av instrumentet. En sak som de ofta får jobba med är att folk stödjer flöjten mot axeln (bild 3). Detta menar de böjer luftvägen och förhindrar en fri passage för luften. Även Vallely och Hamilton påpekar det negativa med denna hållning. En annan sak som de tar upp är

att det händer att folk håller vänsterhandens tumme under flöjten i riktning mot munstycket (bild 4). Detta omöjliggör användandet av B-klaffen. En del flöjter är därför utrustade med en så kallad lång B-klaff, vilken löper parallellt med med den långa C-klaffen och därför även den hanteras med sidan av högerhandens pekfinger. Keegan menar att det inte är någon bra lösning eftersom det då blir svårt att gå från tonen B1 till C2. Cotter arbetar också som flöjtillverkare och får ofta önskemål om att tillverka dylika lösningar, vilket han ogillar:

*You know, I am reluctant to go and change the design of an instrument to accommodate a situation when a person has bad posture. Because when you start adapting an instrument, where does it end?*

Med detta menar Cotter att instrumentet i sig har en uppsättning möjligheter inbyggda genom mekanikens design och att man bör bygga upp en lämplig teknik för att kunna använda sig av dem, istället för att tvärtom bygga om instrumentet för att passa en flöjtist med dålig teknik.



*Bild 3. Flöjten är stödd mot axeln*



*Bild 4. Vänsterhandens tumme är placerad under flöjten snarare än bakom samt hålls riktad mot munstycket.*

Samtliga fyra informanter framhåller dock att det finns många otroligt skickliga musiker som spelar med de tekniker som bild 3 och 4 illustrerar.

## **Andning**

De fyra informanterna talar alla om andningsteknikens betydelse för flöjtspelet. Bartley, som som ofta undervisar barn, berättar att det finns ett problem med att många unga flöjtister undervisas av lärare som spelar andra instrument, vilket kan få svåra konsekvenser för andningstekniken. Hon arbetar med olika övningar för att få sina elever att andas djupt och använda sitt stöd. Cotter lyfter fram sin klassiska skolning och den träning som han fick genom den. Han beskriver sin nuvarande andning med en liknelse med säckpipan (ett vanligt förekommande instrument inom den irländska musiken):

*What I am doing now is keeping the pressure on... I just take short breaths so I don't empty my lungs. So if you imagine bagpipes, ulliean pipes, where it takes a couple of seconds to fill the bag, but it stays full, like your lungs. I just take short breaks you know.*

Han förklarar med detta att andetagen måste vara så korta för att fungera i fraseringen av dansmusiken. Jämförelsen med säckpipan innebär att han behåller trycket med genom att ständigt ha mycket luft i lungorna.

Bartley och Cotter arbetar med en klocka då de undervisar yngre elever, för att få dem att träna upp sin lungkapacitet. De gör det som en lek att kunna spela en ton så länge som möjligt. Bartley och Keegan använder låtar ur den irländska repertoaren för att träna upp förmågan till att spela längre fraser och att andas rytmiskt. Keegan lyfter fram vikten av en varierad frasering och arbetar mer med att hitta ett intressant mönster för andetagen än att öva lungkapaciteten. Hamilton nämner ingenting om andningsteknik eller diafragman utan fokuserar enbart på frasering. Valley ger också tips om hur man hittar fraseringsmönster i musiken, men lyfter också fram vikten av att kontrollera diafragman.

## **Embouchure och tonbildning**

Med hjälp av läpparna påverkar man luftströmmen och därmed tonen och beroende på hur spända läpparna är kan man förändra instrumentets ljudkaraktär drastiskt. Som vi ska se kan man dra en parallell mellan informanternas tonbildning och äldre engelskt flöjtspel inom den västerländska konstmusiken.

Bartley, Cotter och Keegan beskriver sina embouchurer på ett sätt som liknar varandra. De har bakåtdragna och spända läppar, något som de förklarar med att de är ute efter en viss typ av tonbildning. Keegan ger exempel på både unga och äldre flöjtister inom den irländska folkmusiken som spelar med rund och avslappnad embouchure, men framhåller ändå den strama embouchuren som ett mer utbrett ideal. När han undervisar beskriver han embouchuren som bred, men smal. Cotter berättar att det är viktigt att arbeta med ansiktsmuskulaturen för att få till något som påminner om ett leende. Bartley, Cotter och Keegan berättar att den relativt spända embouchuren är ett måste för att få till den ton de eftersträvar. Veillon lyfter fram att han arbetar med läpparna på ett sätt som skiljer sig från irländska flöjtister. Han beskriver sin embouchure som avslappnad och flexibel. Han ändrar embouchure under spelets gång för att få fram olika karaktärer. Detta menar han är en spelstil som är riskabel med tanke på intonation. Han använder mycket flageoletter, alltså övertoner som man åstadkommer med luftströmmen, i sitt spel och använder även toner i den trestrukna oktaven, något som han menar underlättas av den avslappnade, rörliga embouchuren. Luftströmmen riktar han i regel snett åt höger istället för rakt över embouchurehålet, vilket han inte blev medveten om förrän sent i sin karriär.

Vallely beskriver, i sin bok, embouchuren så här:

*Relax yourself, draw back your lips lightly until they are **firm, but not tight** and make a **small opening** between the lips at this. The shape of the opening should not be too loose, nor should it be too tight. (Vallely, 1986, sid. 7)*

Till texten finns även bilder på tre flöjtister med till synes avslappnad embouchure. Vidare skriver Vallely att det först och främst är genom embouchuren som man kommer åt tvåstrukna oktaven, med viss hjälp av ökat lufttryck.

Hamilton beskriver embouchuren på liknande vis, men det är svårare att säga hur spänd embouchure han rekommenderar utan skriver bara så här: "Now stretch both your upper and lower lips, so that a small gap is formed" (Hamilton, 1990). Hamilton berättar även att embouchuren bör ändras då flöjtisten spelar i tvåstrukna oktaven. Detta i kombination med att förändra vinkeln på flöjten genom att rulla den lite inåt gör att man inte behöver öka hastigheten på luften fullt så mycket som annars skulle ha varit fallet.



En intressant parallell till vad Bartley, Cotter och Keegan beskriver hittar vi i följande text ur Angelita Floyds bok, *The Gilbert Legacy* (1994). Hon berättar att den engelske flöjtisten Gilbert ändrade spelstil under 1930-talet från ett engelskt tonideal till ett franskt för att möta en ökad efterfrågan på detta tonideal till inspelningar och solistframträdanden. I samband med detta bytte Gilbert även instrument. Från att ha spelat på en träflöjt med Boehmsystem övergick han till en silverflöjt. Gilbert berättar själv om bytet:

*The major differences of the French style of playing were based partially on the response of the silver flute, which required a much looser embouchure, a different style of articulation and a certain breath support to make the sound resonate and vibrate. In contrast, the English method used a thick wooden Boehm system flute, which offered more resistance, necessitating a very tight embouchure, a tiny aperture, and tremendous forcing of the air. On the other hand, if one forced the air with a tight embouchure on the French model flute, notes would crack. (Floyd, 1994, sid. 8)*

Det som är intressant här är att den jämförelse som Gilbert gör mellan den engelska och den franska spelstilen är nästan identisk med den jämförelse som man kan göra mellan å ena sidan Bartley, Cotter och Keegan och å andra sidan flöjtspelet som det ter sig i dag inom den västerländska klassiska musiktraditionen. Gilbert beskriver instrumentets material som den avgörande faktorn för hur spelstilarna utvecklats. Den ”engelska” stilen med en stram embouchure och att blåsa hårdare är alltså sammanlänkad med instrumentets träkropp. Detta är i sin tur intressant eftersom de allra flesta åttaklaffiga flöjter som tillverkas är byggda just i trä.

### **Embouchure och tonbildning i ett pedagogiskt perspektiv**

Informanterna nämner en del olika övningar och tips som de använder för att få sina studenter att träna upp embouchuren. Samtliga upplyser också om att embouchuren och tonen är något väldigt personligt och att de uppmanar sina studenter att experimentera med olika varianter. Bartley, som undervisar många unga elever, berättar att hon alltid använder de första lektionerna med en ny elev till att spela på enbart munstycket. Då jobbar hon med att eleverna ska få ton och pröva olika sätt att blåsa. Hon använder sig av en spegel för att visualisera processen för eleverna. Även Vallely och Hamilton rekommenderar att det första steget till att få en ton bör ske med enbart munstycket.

Keegan ger flera exempel på olika embouchurer och uppmanar också sina studenter till att testa olika sätt. Idealet menar han är dock den breda, relativt spända embouchure som han själv använder sig av. Han tycker dock att även den ska vara flexibel och anpassas för varje ton och särskilt för de olika registren. Han jobbar med att få sina elever att använda embouchuren för att växla mellan oktaverna istället för artikulation eller diafragman (vilket han påpekar är en teknik inom västerländskt klassiskt flöjtspel). För att träna detta använder han oktavsprång och långa toner. Han har hämtat en del övningar från sin västerländska klassiska bakgrund. Även han uppmanar sina studenter att ibland stå framför en spegel för att se vad som sker när de experimenterar med embouchuren. Veillon riktar sin luftström snett åt höger, men i en undervisningssituation råder han studenter att blåsa rakt fram, då han anser att det ger bättre förutsättningar till en bra tonbildning. Även Cotter använder sig av sin klassiska bakgrund och förmedlar övningar som han fått genom den. Det rör sig om långa toner och kromatik. Hamilton rekommenderar också oktavsprång som övning för embouchuren.

### **Artikulation**

Det finns stora möjligheter att påverka musiken med olika former av artikulation. Informaterna berör en form av artikulation som praktiskt taget inte existerar inom den västerländska klassiska flöjttraditionen. Den utförs med hjälp av stämbanden och kallas omväxlande *glottal stop* [glottisstöt] och *throat articulation* [halsartikulation].

Bartley använder sig nästan uteslutande av glottisstötar, något som hon beskriver som en kvävd hosta. Hon berättar att detta är det traditionella sättet att artikulera när man spelar flöjt inom den irländska folkmusiken. Det finns en oskriven regel, eller attityd, inom vissa kretsar att man använder tungan för att artikulera när man spelar tin whistle och glottisstötar när man artikulerar en flöjt, hävdar hon. Självt använder hon tungan enbart när hon gör en trippeltunga<sup>7</sup> på tonen C. Detta har sin förklaring av att det inte går att göra de typiska ornamenten på den tonen.

---

<sup>7</sup> Trippeltunga är en sammanhängande kedja av tre ansatser. Vanligtvis ta-ka.ta eller da-ga-da.

Cotter använder enbart tungan och aldrig glottisstötar. Han förändrade sin artkulation även inom folkmusiken när han tog lektioner inom västerländskt klassiskt flöjtspel. De artikulationer han använder beskriver han med stavelserna ”ta” och ”da”. Han är medveten om att det är något som är ganska ovanligt och framhåller det i en undervisnings-situation: “What I do some people may not see as very traditional but that’s what I do and I would have taken that from the classical world.” Med detta säger han att hans sätt att artikulera direkt kommer från den västerländska klassiska flöjttraditionen och alltså enligt honom är ett relativt främmande element inom folkmusiken.

Veillon beskriver artikulation så här:

*The way I describe it is usually: Imagine that a flute player is transparent and the flute is transparent. You see this kind of light blue tube, that goes up and leaves your body into the flute and keeps going like this. Articulation is everything that happens or you make happen to the aircolumn. If you push harder with the diaphragm the light blue tube might become dark blue. Speed and volume will increase. The first step to me is the throat, the second is the tongue, thrid step... when the air column goes out of your body is the lips. That’s the lips, it’s like a gate, the ultimate gate before the aircolumn leaves you. (demonstrates the different steps) It’s not finished, when it gets inside the flute... fingers. So articulation is how you combine the different steps. Sometimes the aircolumn will go straight into you fingers, sometimes it will be chopped here (throat), or regenerated from the throat. That’s what I call articulation, it’s simple really. It’s a simple view of it.*

Genom denna utläggning kan man förstå att Veillon har en mycket öppen syn på vad artikulation är. Han har i stort sett fört in flöjten i den bretonska folkmusiken och har ingen flöjttradition att ta hänsyn till utan använder sig utav alla de ovan beskrivna sätten att artikulera. Han förklarar vidare att han med tungan vanligtvis använder konsonanterna K, D, T. Han låter tungan variera sin anslagsplats mellan olika punkter från längst bak till längst fram mot tänderna. Vid vissa tillfällen använder han även andra konsonanter som till exempel L. Keegan använder sig av både glottisstötar och tungan när han spelar. Tungartikulationerna bygger på stavelserna ”da” och ”DagadaDagada” när han gör trippeltunga. Han berättar också om att det finns en tendens bland vissa musiker att man aldrig använder tungan när man spelar flöjt inom folkmusik. Keegan ger dock flera exempel på äldre traditionsbärare som bara artikulerade med hjälp av tungan och aldrig med halsen. Vallely berör T-stötar och nämner att det används på Boehm-flöjter, tin whistles och i annan musik, men att det inte lämpar sig i den irländska folkmusiken annat

än för vissa svåra toner i tvåstrukna oktaven. Han beskriver dock en annan typ av artikulation som han menar är att föredra. I bokstäver stavas han den ”ch”, och som exempel på ord där den finns ger han engelska Loch. Genom en skiss av munhålan framgår det att det utförs genom att tungroten slår emot gommen.

Hamilton förklarar att tungan sällan används inom folkmusiken, utan beskriver en artikulation som görs med halsen, ungefär som en lätt hostning. Extra intressant är att han hade spelat och undervisat i många år innan han insåg vad han gjorde. Han hade länge antagit att det hade med diafragman att göra, men beskriver det nu som någonting som enbart utförs med stämband. Hamilton lyfter också fram möjligheten att artikulera med fingrarna.

### **Artikulation i ett pedagogiskt perspektiv**

Bartley som undervisar många yngre flöjtister använder enbart glottisstötar i sin undervisning. Enbart i undantagsfall jobbar hon med tungartikulation och då med trippeltunga. Veillon arbetar med hela sin ”artikulationskedja” i undervisningssammanhang. Keegan använder sig av låtar som studenterna får spela utslutande med en form av artikulation för att sedan gå vidare till nästa. Gemensamt för alla är att de använder sig av olika låtar och inga andra övningar. Hamilton lyfter fram poängen med att lära sig att använda glottisstöt som artikulation eftersom att detta genast öppnar för ett ”traditionellt sound”, och att det är en utav hörnstenarna inom den irländska flöjttraditionen.

### **Grepp i tredje oktaven och tonen c2**

Bartley berättar att det inom kretsar av musiker inom den traditionella irländska musiken finns en åsikt om den inte finns mer än två oktaver på en flöjt. Det är inte tänkt att användas i musiken och därför något som inte tillhör vad som en flöjtist förväntas kunna. Hon undervisar inte i det registret såvida inte någon speciellt ber om det och då bara om studenten i fråga har utvecklat allt annat som går att göra på en flöjt. De grepp som hon använder är D3 (34/0) E3 (23/23) och F#3 (24/24). Själv använder hon nästan aldrig det registret och har glömt vilka grepp hon brukade ta i övrigt.

När hon tar tonen C2 använder hon nästan alltid klaffen eftersom hon tycker att klangen är bättre på det sättet.

Cotter använder sig aldrig av tredje oktaven när han spelar låtar. Enbart i ensembelsammanhang eller om han spelar jazz begagnar han sig av dem. Han berättar att den irländska repertoaren inte går upp så högt i omfånget. Dessutom behöver man klaffar på flöjten för det, vilket gör att han aldrig skulle undervisa det registret i ett gruppsammanhang eftersom kanske inte alla har klaffar på flöjten.

Han demonstrerar följande grepp D3 (34/0) D# (2345a/2345), E3 (23/235), F3 (1234/24b5), F#3 (24/25), G3 (24/), G#3 (345a/), A3 (3/23), B3 (123/234a). Han tillägger att man inte brukar lägga så stor vikt vid det registret.

Han använder aldrig klaffen när han spelar tonen C2, men ibland när han spelar C3.

Veillon berättar att det finns ett ortodox (med det menar han i enlighet med äldre skolor skrivna för instrumentet) sätt att ta tonerna i trestrukna oktaven, men att det skiljer sig mellan olika flöjter. Han brukar använda sig av följande: D3 (34/234) eller (34/0); eller om man vill använda sig av en flageolett (234/0), E3 (235a/34) eller (235a/345). Han använder även greppet (23/345) för att ta E3 om han vill intonera det lite lägre, något som han ibland gör som en effekt. F#3 tar han (234/24) eller (24/24), G3 (24/0) vilket ibland är lågt och då använder han (124/0), A3 (34/2345a) och H3 (2/2) istället. Han använder mycket sällan toner högre än så.

Keegan belyser också åsikten om att det inte finns en tredje oktav på flöjten och att repertoaren mycket sällan har det omfånget. Han använder sig själv av den då han gör vissa variationer, eller bara leker med musiken. Det är inte något som han vanligtvis jobbar med i en undervisningssituation.

Vallely nämner inte den tredje okaven. Hans beskrivning utav greppen upphör vid D3, som ser ut så här (34/567) och alltså är en överblåsning av D2. Han skriver att det på vissa flöjter finns en klaff för tonen C2, men han ger inte uttryck för någon åsikt om hur man bör använda den.

Hamilton bifogar, längst bak i sin bok, en kopia av grepptabellen i Rockstros "Treatise on the flute". Här ges en mängd förslag på grepp för tonerna i tredje oktaven.

D3: (34/5), (34/234), (3/25), (234/34)

D#3: (234/345), (345a), (34/2345), (2345a/345), (2345a/2345), (34/345)

E3: (23/345), (3/5), (23/5), (235a/345), (2345a/235)

F3: (1235a/345), (23/234b5), (235b/235), (123/235), (123/345), (1234/234b5), (23/25)

F#: (1234/24), (1234/2), (2/35), (24a/235), (1234/24b5), (12/345), (23/24a5), (2/234a5), (24/234), (24/2), (23/2), (234/24a)

Rockstros grepptabell sträcker sig upp till fyrstrukna Eb. I sin kommentar skriver Rockstro att tonerna över C4 inte har mycket musikaliskt värde, men kan vara nyttiga att öva på. Hamilton skriver i sin boken att man bör lära sig tonerna i nedre delen av trestrukna oktaven, även om man sällan använder dem när man spelar låtar. Han menar att det är bra träning för embouchuren.

Hamilton menar att greppet för C2 (34/0) ofta genererar en ton som inte stämmer, utan att det är bättre att använda klaffen, speciellt i de lägen då den musikaliska tyngdpunkten faller på den tonen.

## Diskussion

Som vi kan se finns det en ganska stor spridning på svaren som informanterna givit mig. På samtliga punkter finns det större eller mindre avvikelser.

Sättet att balansera flöjten tycks ha fyra olika varianter.

- 1 balans genom press från sidorna, vilken praktiseras av Bartley, Cotter och Keegan.
- 2 balans med tummarna underifrån, vilken praktiseras av Veillon och Vallely. Hamilton beskriver ett sätt som är en blandning mellan 1 och 2.
- 3 stöd mot axeln enligt bild 3, vilket samtliga nämner, men ingen rekommenderar.
- 4 stöd med tummen enligt bild 4, vilket samtliga nämner men ingen rekommenderar.

De som använder sig av den första typen av balans tenderar även att använda/rekommendera raka fingrar (jmf s. 17 och s. 19). Den andra typen av balans är mycket lik den man använder då man spelar Boehmflöjt, och i enlighet med den tekniken använder Veillon och Vallely böjda fingrar (s. 19). Det är intressant att se att Cotter och Keegan som spelat Boehmflöjt och har en bakgrund inom den västerländska klassiska musiken faktiskt ändrar teknik när de spelar åttaklaffig flöjt. Genom exemplet med studenten som tidigare spelat Boehmflöjt framgår det att Bartley gör en tydlig åtskillnad mellan teknikerna att hålla de olika flöjterna (s. 17). Detta står i motsats till att Hamilton uppmanar den blivande flöjtisten att följa de riktlinjer som förespråkas då man spelar Boehmflöjt (s. 18).

Bland källorna finns det alltså en samstämmighet mellan de av informanterna som idag är verksamma på Irland. Som en utav anledningarna till att spela med raka fingrar anger de möjligheten att utföra ornamenten som är typiska för genren de sysslar med (s. 19). Att Veillon avviker kan alltså bero på att han främst spelar annan typ av musik. Att Vallely

och Hamilton avviker skulle kunna bero på att deras böcker skrevs innan en eventuell norm bildades.

Intressant är att de som använder sig av den första typen av balans också beskriver sin embouchure och sitt tonideal på liknande sätt, medan Veillon har en helt annan ingång. Tonideal är ju som bekant förknippat med den musik man sysslar med, och även om Keegan lyfter fram andra åsikter på området ter det sig som om Bartley, Cotter och Keegan representerar en ganska utbredd inställning bland flöjtister inom samma genre. Här är det extra intressant att det finns en parallell i den äldre engelska flöjtestetik Gilbert berättar om (s. 23). Gilbert belyser kopplingen till flöjtens material och sammankopplar en tråkropp med en stram embouchure och att blåsa hårdare. Som motsats till detta står Veillons sätt att beskriva sin embouchure.

Att Bartley använder sig av Eb-klaffen för att ventilera beror på att hon lärt sig det av Keegan (s. 18). Både enligt henne och Veillon framgår det att den tekniken är relativt marginellt utbredd inom det moderna folkliga flöjtspelet, även om det tycks ha varit en allmänt förekommande teknik under artonhundratalet, då flöjten användes inom västerländsk konstmusik. Även användandet av klaffen för C2 ter sig väldigt individuellt. Några använder den som standardgrepp och andra tycks aldrig använda den (s. 27,28).

Alla bortsett från Hamilton berör diafragmans betydelse, men går snabbt vidare till att berätta om möjligheterna till frasering. Ordet andningsteknik verkar ha två betydelser, dels den tekniska aspekten där kontrollen av diafragman är essentiell och dels den musikaliska aspekten där möjligheterna till en god frasering lyfts fram (s. 21). Inom irländsk traditionell musik finns det inga givna andningspauser. Snarare måste man ta bort någon ton för att ge plats för en kort paus. På så vis har andningen en rytmisk och musikalisk funktion. Eftersom intervallen mellan andningspauserna kan förändras av musikern kan man, med god fraseringsteknik, komma undan med liten lungkapacitet. Det är uppenbart att denna förutsättning påverkar synen på vad andningsteknik är.



Genom informanternas resonemang framträder en tydlig bild på vad som anses vara ett traditionellt sätt att artikulera på (s. 24,25,26). Samtidigt är det tydligt att alla informanter i undersökningen förhåller sig fritt till det synsättet. Vallely och Hamilton är å andra sidan bestämda i sina böcker när de avråder från användandet av tungan (s. 26). Skillnaden skulle kunna bero på den formalitet som fordras när man skriver en instruktionsbok som ska hjälpa nybörjare att spela i en viss stil. Det skulle också kunna bero på att attityden förändrats under de senaste tjugo åren.

På samma sätt som det finns en praxis inom den irländska flöjttraditionen vad gäller artikulation, finns det tydligen även en praxis vad gäller den trestrukna oktaven. Dock verkar informanterna förhålla sig relativt fritt till detta. De som sysslar främst med den irländska musiken nämner samtliga den generella attityden att den trestrukna oktaven inte används. Veillon, som har ett annat perspektiv, nämner inte någonting om den åsikten. Dels varierar det huruvida man tenderar att använda den över huvudtaget och dels varierar vilka grepp man använder ofta. Ur resultaten kan man utläsa fyra anledningar till detta.

- Precis som Veillon upplyser om är det väldigt stor skillnad mellan olika flöjter, vilket också framgår av Rockstros grepptabell.
- Repertoaren sträcker sig så gott som aldrig upp i det registret och därför har man aldrig "tvingats" att spela i det registret.
- De är så pass nyligen som flöjtister på Irland har kunnat skaffa instrument med fungerande klaffar i stor skala, att en gängse norm ännu inte har kunnat bildas.
- Många nybörjare, men även mer avancerade flöjtister, använder instrument utan klaffar, vilket gör att man väldigt sällan fokuserar på trestrukna oktaven i en undervisningssituation.

## **Slutsats**

Den här studien har omfattat ett begränsat antal informanter som dessutom rör sig i en tämligen likvärdig musikalisk kontext. Det har dock visat sig att de tekniska aspekter som tas upp ger utrymme för väldigt olika utföranden. Både frågorna om hållning och balans, och de musikaliska områdena såsom artikulation och tonbildning har visat sig ge utrymme för en mängd olika synsätt. Trots de många olikheterna finns det dock samstämmighet på en del punkter mellan flera informanter. Det är tydligt att det finns en gemensam bild av vad som är, eller anses vara, det traditionella sättet att spela flöjt på. Samtliga refererar till det oavsett om de är trogna det idealet eller om de tar avstamp från det för att sedan begagna sig av andra tekniker. I en pedagogisk situation är samtliga toleranta gentemot den variation av lösningar som studenter och elever för med sig.

Den utav informanterna som främst håller på med annan musik än den irländska har en annan ingång till flera av ämnena och det är tydligt att den musik man spelar återspeglas i den teknik man använder.

Syftet med uppsatsen var att bidra till den instrumentkunskap som krävs om den åttaklaffiga flöjten ska återfå sitt fäste inom den svenska folkmusiken. På det hela taget anser jag det lyckat, speciellt i fallet med balansen av flöjten. På den punkten behandlas tekniker av allmängiltig karaktär, som utan musikalisk påverkan kan användas inom svensk musik. Under arbetets gång har jag själv lagt om min teknik och använt mig av det som i uppsatsen kallas den första typen av balans. Det har medfört intressanta resultat vilka återstår att följa upp. Jag har också haft tillfälle att dryfta saken med flöjtister i Sverige vilka varit omedvetna om detta sätt att balansera flöjten och ska med intresse följa deras inställning till tekniken framöver.

## **Fortsatt forskning**

Som vi sett i undersökningen finns det en utbredd norm inom den irländska flöjtmusiken kring hur man artikulerar, använder artikulation etc. Vi kan också ana något som skulle

kunna vara en norm vad det gäller sättet att balansera flöjten. Här finns det utrymme för en bredare undersökning med en mer specialiserad fråga och större underlag.

Det skulle vara givande att undersöka kopplingen mellan olika musiktraditioners musikaliska krav och flöjtisters tekniska metoder ytterligare. Den åttaklaffiga flöjten används och har använts i fler områden än de som nämnts i det här arbetet, exempelvis i äldre tango. De historiska källorna om flöjtens användning inom den västerländska konstmusiken skulle också kunna ägnas större uppmärksamhet.

## Referenser

### Litteratur

Floyd, Angeleita. (1994). *The Gilbert Legacy*. Cedar Falls, Iowa: Winzer Press.

Hamilton, Colin. (1990). *The Irish flute player's handbook*. Cork: Breac Publications.

Keegan, Niall. (1992). *The words of traditional flute style*. University College, Cork.

Kvale, Steinar. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.

Patel, Runa & Davidson, Bo. (1991. 2003). *Forskningsmetodikens grunder. Tredje upplagan*. Lund: Studentlitteratur.

Powell, Ardal. (2002). *The Flute*. Newhaven och London: Yale University press.

Svenning, Conny. (1997). *Metodboken*. Lund: Loretz förlag.

Vallely, Fintan. (1986). *Timber – The flute tutor*. Dublin: Waltons

Wallén, Göran. (1993; 1996). *Vetenskapsteori och forskningsmetodik. Andra upplagan*. Lund: Studentlitteratur.

Widerberg, Karin. (2003). *Vetenskapligt skrivande*. Lund: Studentlitteratur.

### Internet

[http://www.mcgee-flutes.com/Rocksto\\_on\\_holding\\_the\\_flute.html](http://www.mcgee-flutes.com/Rocksto_on_holding_the_flute.html), (2007-11-15)

Flöjtbyggaren Terry McGees hemsida.

## **Intervjuer**

Informant med Majella Bartley, 23 mars, 2007. Forskningsintervju av Markus Tullberg i Limerick, Irland.

Informant Eamonn Cotter, 23 maj, 2007. Forsknings intervju av Markus Tullberg i Ennis, Irland.

Informant Jean-Michel Veillon, 28 mars, 2007. Forskningsintervju av Markus Tullberg i Limerick, Irland.

Informant Niall Keegan, 22 maj, 2007. Forskningsintervju av Markus Tullberg i Limerick, Irland.

## **Appendix - Diskografi**

För att knyta ämnet till klingande exempel har jag inkluderat en kort diskografi med produktioner där informanterna medverkar. Att lyssna på musiken och samtidigt ha kunskapen om deras spelteknik i minnet kan ge en djupare bild av vad de tekniska aspekterna kan ha för betydelse.

### **Eamonn Cotter**

Traditional music from county Clare. (1996). *Solo*.

### **Niall Keegan**

Across the Waters - Irish traditional music from England. (1994). Nimbus records. *Antologi*.

Don't touch the elk. (1999). Elk records. *Solo*.

### **Jean-Michel Veillon**

Veillon har spelat in ett tjugotal skivor och detta är ett urval av de några som jag anser vara mest intressanta i sammanhanget.

Première. (1983) Green Linnet GLCD 1055 *Med bandet Kornog*.

Ar Seizh Avel (1984) Green Linnet GLCD 1062 *Med bandet Kornog*.

Kornog IV (1986) Adipho/2000: återutgiven: An Naër Produktion. CD 404. *Med bandet Kornog*.

Er Pasker (1999) Coop Breizh CD 888. *Solo*.

Beo ! Live in Belfast (2000) An Naër Produktion CD 402. *Duo Veillon-Riou*.

Korong (2000) Green Linnet GLCD 1209. *Med bandet Kornog*.