



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15 hp  
Vårterminen 2017  
Läroarbete i musik  
Ida Melander

# Flöjtpedagogiskt undervisningsmaterial i Sverige förr och nu

En studie om vilka undervisningsmaterial som använts i Sverige i  
tvärflöjtsundervisning, på vilket sätt det använts, samt vad  
materialen innehåller idag och tidigare

Handledare: Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon



# Abstract

**Title:**

*Current and historical Swedish educational material for flute - A study of method literature with a focus on content and usage then and now*

**Author:**

Ida Melander

The aim of this study was to examine which educational material for flute, teachers in Sweden use today. The aim was also to see what the focus of the content is, and to see which Swedish method books that has been used historically and to make a content comparison. The examined material goes back to the second half of the 19th century up to today. This selection is justified by the fact, that 1847 was the year when the Boehm flute, used in symphonic music today, was constructed and began to be taught (Ljungar-Chapelon, 2014a). Previous research is presented ordered by historical method books, and the influence of Central European flute ideas on Swedish flute culture of the second half of the 19th century. Herein a major focus will be on the Swedish flute amateur Gustaf Widegren and his thoughts on flute-education. The method used for the implementation of the study consists of four qualitative interviews with active flute teachers working in music schools around Sweden, and of a separate document analysis. This study shows that flute teachers today use very different materials with a varied focus. The difference between historical educational material for flute is significant compared with today's, where the former focuses on a wider variety of technical content, in greater detail and faster progression, and the latter focuses on musicality and playing, interspersed with lighter technical aspects.

Keywords: Flute, Flute education, Swedish flute history, Flute material, Flute methodology

# Sammanfattning

**Titel:**

*Flöjtpedagogiskt material i Sverige förr och nu - En studie om vilka undervisningsmaterial som använts i Sverige i tvärflöjtsundervisning, på vilket sätt det använts, samt vad materialen innehåller idag och tidigare*

**Författare:**

Ida Melander

Syftet med denna studie var att undersöka vilket pedagogiskt material flöjtärare i Sverige använder idag. Syftet var också att se vad materialet innehåller och fokuserar på samt att se på vilket svenskt material som använts historiskt och därefter jämföra de olika materialen. Det analyserade materialet går tillbaka till andra hälften av 1800-talet fram till idag. Detta val är motiverat av det faktum att 1847 var året den moderna flöjten, som användes i symfonisk musik idag, konstruerades och började undervisas (Ljungar-Chapelon, 2014a). Tidigare forskning, rörande historiska flöjtskolor, flöjtpedagogik, flöjtrepertoar och generell flöjtkultur i Sverige influerat av ett centraleuropeiskt flöjtideal på andra hälften av 1800-talet, kommer att presenteras. Här kommer bland annat ett stort fokus ligga på den svenska flöjtamatören Gustaf Widegren och hans tankar om flöjtundervisning. Metoder som används för genomförandet av studien består av kvalitativa intervjuer med flöjtlärare som arbetar i musikskolor runt om i Sverige samt en separat dokumentanalys. Denna studie visar att flöjtlärare idag använder mycket olika material med varierat fokus. Skillnaden mellan historiskt material för flöjt är signifikant jämfört med idag använda material, där den tidigare fokuserar på ett bredare utbud av tekniska övningar och snabbare progression, och sistnämnda mer fokuserar på musikalitet och repertoarkännedom, blandat med lättare tekniska övningar.

Nyckelord: Flöjt, Tvärflöjt, Flöjtpedagogik, Svensk flöjthistoria, Flöjtmaterial, Flöjtmetodik



# Förord

I arbetet med mitt examensarbete har jag under våren 2017 studerat flöjtpedagogiskt material genom olika metodiska och pedagogiska strömningar. Jag har dessutom gjort intressanta intervjuer av flöjtlärare om vilket material de använder, hur det används och vilket förhållningssätt lärarna har till olika material för flöjtistiskt lärande för att sedan göra analys och formulera resultat. Då detta examensarbete avslutar mina fem års musikhögskolestudier vill jag speciellt tacka min lärare och handledare Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon för hans stora kunskap, sin inspiration och sitt stöd han givit mig. Jag vill även rikta ett stort tack till de flöjtlärarna som ställt upp för intervjuer. Slutligen vill jag tacka min familj och vänner för all stöttning och hjälp de givit mig i detta.

Ida Melander



# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning och bakgrund</b>	<b>1</b>
<b>2. Syfte och frågeställning</b>	<b>2</b>
<b>3. Litteraturgenomgång</b>	<b>3</b>
3.1 Cylinderflöjten	3
3.2 Ett kontinentalt flöjtideal i Sverige under andra hälften av 1800-talet	4
3.3 Metoder för flöjtistiskt lärande under andra hälften av 1800-talet i Sverige	5
3.4 Flöjtrepertoar	6
3.5 Gustaf Widegren	7
3.5.1 Hållning och ergonomi	8
3.5.2 Teknik	8
3.5.3 Ton och embouchure	9
3.5.4 Artikulation	10
3.6 Om flöjten och flöjtspelandets konst (1931)	11
3.7 Mellan andra hälften av 1800-talet och fram tills idag	13
<b>4. Metod</b>	<b>15</b>
4.1 Metodologiska överväganden	15
4.2 Två metoder för datainsamling	16
4.2.1 Kvalitativ intervju	16
4.2.2 Dokumentanalys	17
4.3 Design av studien studiens genomförande	18
4.3.1 Urval	18
4.3.2 Informanter	19
4.3.3 Datainsamling	19
4.4 Analys	20
4.5 Etiska frågor	20
<b>5. Resultat från forskningsintervjuer</b>	<b>22</b>
5.1 Resultat från intervjuer med flöjtlärare	22
5.1.1 Material	22
5.1.2 Materialets fokus	24
5.1.3 Avsaknad av någonting i materialet	26
5.1.4 Metodik	27
5.1.5 Progression i flöjtundervisning	30
5.2 Resultat från analys av historiska och nutida flöjtskolor	31
5.2.1 Flöjtskola af A.B Fürstenau öfversatt och omarbetad af J. P. Cronhamn. (1860)	32
5.2.2 Ny flöjt-skola efter Boehm, Dorus, Fürstenau, Soussmann m.fl. Metoder jemte fullständiga grepp- och drill-tabeller för såväl flöjter av den vanliga constructionen som Böhm-flöjter. (1874/1900)	33
5.2.3 Lilla flöjt-skolan (1886/1904)	34
5.2.4 Flöjtstudier (1940)	35
5.2.5 Vi spelar flöjt (1974)	36
5.2.6 Blåsbus (2002)	36



5.2.7 Flöjt.nu (2003)	37
5.2.8 Flöjten och jag 1 (2010)	37
5.2.9 Min tvärflöjtsbok (2015)	38
5.3 <i>Aspekter på flöjtspel enligt de olika flöjtskolorna</i>	39
5.3.1 Hållning och ergonomi	39
5.3.2 Teknik	40
5.3.3 Ton och embouchure	44
5.3.4 Artikulation	46
<b>6. Resultatdiskussion</b>	<b>48</b>
6.1 <i>Flöjtpedagogiskt material</i>	48
6.2 <i>Lika men ändå olika</i>	49
6.3 <i>Progression</i>	50
6.4 <i>Flöjtskolor som avspeglning av rådande flöjtideal</i>	51
6.5 <i>Den röda tråden genom historien</i>	52
6.6 <i>Förhållningssätt till material i undervisning</i>	54
6.7 <i>Att blicka framåt</i>	54
<b>7. Källförteckning</b>	<b>57</b>
<b>Bilaga</b>	<b>60</b>
<b>Bilaga</b>	<b>61</b>

# 1. Inledning och bakgrund

Under mina snart fem år på musklärarytbildningen, har jag fått möjlighet att fördjupa mina kunskaper i musik och pedagogik. Framförallt har jag fått fördjupa mig i den klassiska musiken och i flöjtspel vilket är kunskap jag kommer bära med mig resten av mitt liv. Detta är kunskap jag själv har stor användning av men det är också kunskap vilken jag nu har möjlighet att delge andra. I allt det jag lärt, inom klassiskt flöjtspel och metodik för flöjtundervisning, finns en långtgående tradition vilken är både internationell och nationell. För mig är det viktigt att ha kännedom om vad som ligger till grund för det jag själv är en del av och den kunskap jag bär med mig. För alla är det viktigt att känna till sin historia för att kunna förstå den samtid vi alla är en del av. Detta tror jag även är viktigt då det kommer till den historia som ligger till grund för den klassiska flöjttraditionen. Därför upplever jag det särskilt intressant och viktigt att se på vilket material som funnits historiskt sett i Sverige då det kommer till flöjtundervisning för nybörjare. Det är inte enbart relevant utifrån ett historiskt perspektiv eller ett samtidsperspektiv utan även med tanke på att det material som används idag och genom historien faktiskt är med och formar elevers utveckling musikaliskt och hur eleven behärskar sitt instrument. Det är därför viktigt att ha kännedom om på vilket sätt flöjt undervisats historiskt och i hur instrumentet undervisas idag just för att kunna ge elever bästa möjliga undervisning samt för vidare utveckling av den historieskrivning flöjtlärare idag är en del av.

Begreppet *flöjtskola* är inledningsvis någonting som bör förklaras då begreppet regelbundet återkommer i arbetet. Med *flöjtskola*, menas det pedagogiska material flöjtlärare tillsammans med elever arbetar med som syftar till lärande i tvärflojt. Oftast är flöjtskolor en sammansatt bok innehållande bland annat repertoar, tekniska övningar, musikteoretiska redogörelser och grepptabeller för tvärflojstens toner.

## 2. Syfte och frågeställning

Mot bakgrund av det jag tidigare skrivit i inledningen angående material i flöjtundervisning historiskt och idag är syftet med denna studie att se på vad för pedagogiska material som funnits i Sverige historiskt sett och vilket pedagogiskt material som används idag i flöjtundervisning för nybörjare. Syftet med arbetet är, mer specifikt, att se på vad detta pedagogiska material består av och vad materialet fokuserar på för att sedan göra en jämförande studie mellan de olika epokerna.

Utifrån det ovan beskrivna syftet har nedan formuleras tre forskningsfrågor vilka kommer ligga till grund för studien. Dessa kommer även diskuteras och besvaras i resultatdiskussionen.

- Vilket flöjtpedagogiskt material, i form av flöjtskolor, har funnits historiskt sett i Sverige och vilket material används idag i flöjtundervisning för nybörjare?
- Vad är det detta material består av och på vad läggs fokus i de flöjtpedagogiska materialen?
- På vilket sätt använder flöjtlärare flöjtpedagogiskt material i undervisningen idag?

## 3. Litteraturgenomgång

Detta kapitel beskriver vad litteratur och tidigare forskning på området säger om vilket material som funnits historiskt i Sverige och vilket material som används idag samt redogör för tankar kring flöjtistiskt lärande historiskt och idag. Kapitlet är indelat i underrubriker som behandlar olika aspekter av flöjtspel. Mer eller mindre kända och inflytelserika personer, som på något sätt har influerat svenskt flöjtliv och flöjtpedagogiskt material kommer presenteras. Eftersom en del av arbetet är en dokumentanalys eller litteraturstudie vill jag påpeka att i litteraturgenomgången kommer tidigare forskning, repertoar, historiska böcker och texter om flöjtspel redogöras för. Längre ner i arbetet i resultatkapitlet är det de renodlade flöjtskolorna som kommer redogöras för och analyseras.

### 3.1 Cylinderflöjten

I detta arbete kommer flöjtmaterial och tankar kring flöjtspel historiskt sträcka sig så långt tillbaka i tiden som till mitten av 1800-talet. Denna tidpunkt är väl vald då det var under denna tid dagens tvärflöjt – *Cylinderflöjten* –, som idag är vanligast förekommande i flöjtundervisning i Sverige, successivt introducerades och vann popularitet runt om i Europa och Sverige (Ljungar-Chapelon, 2014a).

En viktig person som påverkat flöjthistorien radikalt är tysken Theobald Boehm (1794-1881). Boehm hade en stor bredd på sin kunskap. Han var flöjtist, pedagog, kompositör, guldsmed, ingenjör och instrumentbyggare. Han byggde många olika sorters flöjter. Bland annat konstruerade och byggde Boehm *Ringklaff-flöjten* eller *die Ringklappenflöte* år 1832. Ringklaff-flöjten är snarlik den flöjt vi idag spelar på, men till skillnad från dagens flöjt är *Ringklaff-flöjten* konisk i konstruktionen, inte cylinderformad, samtidigt som mekaniken är mer eller mindre oförändrad jämfört med den tvärflöjt som är vanligast förekommande idag.

Boehm var också den person som senare utvecklade den flöjt som framförallt spelas på idag i symfoni- och operaorkestrar såväl som inom jazz och populärmusik. Denna flöjt var klar år 1847. Till skillnad från de tidigare flöjterna Boehm hade utvecklat var denna flöjt annorlunda på grund av att den var cylindrisk i konstruktionen, och fick därför namnet Cylinderflöjt. Som redan nämnts hade flöjterna tidigare varit av

konisk form. Eftersom tonhålen var större på Cylinderflöjten möjliggjorde detta en större klang. Första gången Cylinderflöjten användes i Sverige tros ha varit år 1863 och då av den holländska flöjtisten Jean Baptist Sauvlet (1841-??). Sauvlet arbetade som flöjtist vid det Kungliga Hovkapellet i Stockholm (Ljungar-Chapelon, 2014a). Han var även den första i Sverige att undervisa i denna nya flöjt vid dåtidens enda svenska musikhögskola Musikaliska Akademin i Stockholm. Bland annat undervisade han privat flöjtamatören Gustaf Widegren (1812-??) som kom att bli en inflytelserik person utifrån ett flöjtistiskt och flöjtpedagogiskt perspektiv i Sverige eftersom han skrev många och omfattande texter om flöjtspel (Ljungar-Chapelon, 2014b). Widegren kommer återkommas till längre fram i detta kapitel.

### **3.2 Ett kontinentalt flöjtideal i Sverige under andra hälften av 1800-talet**

Ljungar-Chapelon beskriver i texten *Den Maieutiska flöjten* (2014a) att för att få en förståelse för hur olika flöjter använts är studiet av flöjtskolor från olika tidsepoker en betydelsefull källa. Detta kan ge oss ledtrådar för på vilket sätt flöjten spelades på i olika tidsepoker, vilka olika klangideal som har varit rådande, på vilket sätt flöjtspel har lärts ut tidigare och estetiken kring flöjtspel i olika tidsepoker. Bland annat menar Ljungar-Chapelon att studiet av övningshäften och material som syftar till flöjtistiskt lärande, av till exempel Gustaf Palmblad (1860-1917), Gustaf Widegren, Louis Müller (1832-1889) under andra hälften av 1800-talet och Henrik Hasselgren (1877-1958) på 1930-talet, ger oss kunskap från insidan om ett rådande kontinentalt flöjtideal i Sverige influerat av Centraleuropa. (Ljungar-Chapelon, 2014). En kartläggning av flöjtistiska ideal från över tid kan indikera hur flöjtundervisning utförts då ideal och metod har med varandra att göra.

Ett intressant exempel som är värt att ta upp i sökandet efter flöjtistiska ideal i Sverige är Johan Peter Cronhamn (1803-1875). Cronhamn var organist och anställd vid Kungliga Musikaliska Akademin. Omkring år 1860 gjorde han en översättning och bearbetning av den tyska flöjtvirtuosen, kompositören och läraren Anton Bernhard Fürstenaus (1792-1852) *Die Kunst des Flötenspiels* (1844/1990). Detta faktum kan ge oss indikationer på att det svenska flöjtlivet under denna tid till stor grad var präglat av ett kontinentalt och centraleuropeiskt ideal gällande flöjtspel och undervisning i flöjt. Exempelen på hur ett centraleuropeiskt perspektiv på flöjt och flöjtundervisning har

präglat Sverige är många. Den tyska flöjtisten Müller som verkade som flöjtist vid Hovkapellet i Stockholm 1857-1884, gjorde under andra hälften av 1800-talet en sammanställning, på svenska, av några av de mest berömda kontinentala flöjtskolorna vilken han döpte till *Ny flöjt-skola efter Boehm, Dorus, Fürstenau, Soussmann m.fl. Metoder jemte fullständiga grepp- och drill-tabeller för såväl flöjter av den vanliga constructionen som Böhm-flöjter han skrev även Lilla flöjtskolan* (Ljungar-Chapelon, 2014a).

### **3.3 Metoder för flöjtistiskt lärande under andra hälften av 1800-talet i Sverige**

Nedan belyses några av de tankar om flöjtistiskt lärande vilka funnits i Sverige på andra hälften av 1800-talet.

Cronhamn beskriver vad som är eftersträvansvärt av eleven att utveckla tonmässigt på flöjten. Ett klangideal, menar Cronhamn, är att flöjtens ton eftersträvar att likna människorösten i så stor grad som det är möjligt utifrån flöjtens begränsningar. Detta överensstämmer med ett kontinentalt ideal på flöjtspel under andra hälften av 1800-talet. Hur flöjtisten genom övning kan frambringa denna mänskliga klang beskrivs av Cronhamn i *Den Maieutiska flöjten* (Ljungar-Chapelon, 2014a).

Man fordrar af flöjtisten att hans ton kommer den sköna människorösten så nära som instrumentets beskaffenhet tillåter, hvilket lättast sker derigenom, att munstyckshålet till hälften betäcks med läpparne [underläppen[, samt att man tillvinner sig ett fast oföränderligt läge... med lika lätthet utföra så väl hvarje nuance i ett cantabile, som hvarje bravurställe i ett allegro... [med] en fast och säker ton... För att vinna en fast och säker ton måste Eleven dagligen blåsa skalor i utthållande toner. (Cronhamn, 1858/1860, sid. 7)

Cronhamn betonar vikten av att öva skalor dagligen för att kunna skapa denna fasta och stabila ton oavsett nyans och klangfärg för att kunna efterlikna den mänskliga rösten (Ljungar-Chapelon, 2014a). Att öva skalor har sedan 1700-talet varit en stark tradition inom den kontinentala instrumentalpedagogiken. Violinisten och professorn vid Paris Konservatoriet Pierre Marie Baillot (1771-1842) beskriver i *L'Art du Violon* (1834/2001) skalans centrala betydelse för violinister och i grunden alla instrumentalister och sångare. Han skriver att skalan utgör ett grundfundament i musiken för att kunna uttrycka sig genom instrumentet och för att skapa en vacker och uttrycksfull tonbildning (Ljungar-Chapelon, 2008).

I en artikel i uppslagsverket *Europas konstnärer* (1887) skriver Arvid Ahnfelt (1845-

1890) om Sauvlet och hans sätt att spela flöjt på. Artikeln beskriver bland annat Sauvlets ton (Ljungar-Chapelon, 2014b).

Man gaf Sauvlet namn af “flöjtens Paganini”. Hans ton var icke stor, men i yttersta måtto jemn, mjuk och behaglig, den pressades aldrig öfver den naturliga styrkan. Tonfärgen var den riktiga, beroende hufvudsakligen på att S. blåste med mycket öppet munhål och höll instrumentet helt löst med nedre läppen. (Ahnfelt i Ljungar-Chapelon, 2013, sid. 6)

Av artikeln kan vi få en glimt av det rådande klangliga idealet under denna period och vad flöjtundervisning önskade syfta till. Vidare beskriver Ahnfelt om metoden Sauvlet måste ha använt sig av för att uppnå sina flöjtistiska färdigheter: “Sin färdighet ernådde han genom att flitigt blåsa skalor, långsamma och hastiga samt med omväxlande tonstyrka” (Ahnfelt i Ljungar-Chapelon, 2013, sid. 6). På samma sätt som Cronhamn beskriver metoden för att skapa en fast och stabil ton genom skalor understryker även artikeln av Ahnfelt, refererande till Sauvlets flöjtspel, vikten av att kontinuerligt öva skalor (Ljungar-Chapelon, 2014b). Även Widegren som strax kommer att beskrivas mer grundligt, poängterar också vikten av att flöjtisten övar skalor just för att få en god och jämn ton. Detta, menar Widegren, bör göras med en nyans av *mezzo-forte*. Widegren understryker dock att för bästa resultat fordras att eleven övar skalorna medvetet och att det krävs tålmod, lugn och ett förståndigt lärande. Ljungar-Chapelon skriver att analysen av många av 1800-talets flöjtskolor gör att en bild utkristalliseras av skalspelets betydelse för att utveckla den virtuositet flöjten har att erbjuda. Detta förhållningssätt till skalspelets betydelse för flöjtspel finner vi även hos de berömda flöjtisterna på andra hälften av 1900-talet där både Jean-Pierre Rampal (1922-2000) och James Galway (1939) är två stora förespråkare för skalspelets betydelse för bemästrande av flöjten (Ljungar-Chapelon, 2013).

### 3.4 Flöjtrepertoar

Gustaf Palmblad som tidigare omnämnts gav, år 1898, ut *Flöjtblåsaren. Vald samling folkvisor, folkdanser, populära sånger, operamelodier, marscher m.m.* Detta är inte någon flöjtskola men ett högst intressant material utifrån ett svenskt flöjthistoriskt perspektiv då det säger någonting om spelad repertoar på flöjt under denna tidsperiod. *Flöjtblåsaren* består av femtio stycken från en blandad repertoar av olika kompositörer. Det är bland annat folkvisor från Sverige, Finland, Irland och Tyskland, det är arior från

operor, marscher och visor. Detta svenska dokument för undervisningen av flöjtamatörer säger någonting om vilken repertoar som spelades som ett komplement vid sidan av de ovan nämnda flöjtskolorna. Givetvis fanns, under samma tidsperiod, andra häften med repertoar men av det jag har stött på sammanfattar Palmblads *Flöjtblåsaren* en repertoar för flöjtamatörer som spelades under denna tidsperiod.

### 3.5 Gustaf Widegren

Ett namn som dykt upp i jakten på svenska flöjtister och flöjtpedagoger historiskt sett i Sverige är flöjtamatören Widegren. Han är den i Sverige som indirekt antagligen haft störst påverkan när det kommer till införandet av Böhms cylinderflöjt i Sverige. Widegren författade många texter om flöjtspel och hade direktkontakt i form av brevväxling med Boehm. Han blev även undervisad av Olof Westerdahl (1807-1891), Carl Friedrich Bock (1800-1841), och Sauvlet som ju var en stor förespråkare av cylinderflöjten och var den i Sverige att först spela på instrumentet (Ljungar-Chapelon, 2014b). För att återkoppla till den centraleuropeiska influensen på svenskt flöjtspel nämner Widegren i sin text, *Några notiser, beträffande Nya eller den s.k. Böhm-flöjten* (1866), flöjtskolor som uppkom i samband med cylinderflöjtens intågande. Bland annat refererar Widegren till några av 1800-talets kanske betydelsefullaste flöjtskolor som *Méthode pour flûte* (Dorus, 1845/2005), *Méthode pour flûte* (Camus, 1839/2005), *Die Kunst des Flötenspiels* (Fürstenau, 1844/1990), och den italienska flöjtskolan *Metodo per il flauto cilindrico Boehm Opus 103* (Krakamp, 1854). Det faktum att Widegren refererar till dessa flöjtskolor kan säga någonting om flöjtklimatet hos en välinformerad flöjtamatör i Sverige under 1800-talet (Ljungar-Chapelon, 2013).

Det följande kommer till stor del handla om Widegrens tankar kring flöjtspel och metodik för flöjtistiskt lärande. Widegren är en relevant person för detta arbete då han är en central figur i den svenska flöjthistorien, och då framförallt när det kommer till tankarna kring cylinderflöjtens introduktion i Sverige (Ljungar-Chapelon, 2013). Nedan följer Widegrens tankar kring användandet av cylinderflöjten och utvecklingen till att bli en skicklig flöjtist. Dessa tankar kommer framför allt från fem olika texter och övningshäften författade av Widegren. Dessa texter är *Om flöjtblåsning i allmänhet jämte speciella underrättelser om Böhm-flöjtens behandling* (1872), *För Svenska flöjt-elever. Om Flöjtblåsning samt Flöjtens uppkomst och utbildning intill närvarande tid* *Jemte Musikhistoriska drag mm* (1885), *Grund-ackord och Terzgångar i Moll-*



*Tonartene* (ca 1873), *Moll-scalor, figureerade för flöjt* (1873) samt *Om staccato på Flöjt* (1868), samtliga texter publicerade av Ljungar-Chapelon (2014a, 2014b).

### **3.5.1 Hållning och ergonomi**

Widegren framhåller vikten av en god hållning i flöjtspel. Han menar att hållningen är fundamentet i allt flöjtspel, och skriver vidare att hälften av allt flöjtspel utgår från att flöjtisten har en god hållning. Om hållningen inte är korrekt förlorar allt annat, som fingerteknik, ton, intonation, klangfärg, jämnhet och lätthet i spelet sin verkan då hållningen underlättar detta väsentligt. Widegren anser också att hållningen är någonting som flöjtskolor beskriver alltför lite. Själv menar han att flöjten skall hållas löst mot underläppen samtidigt som den försiktigt pressas tillbaka mot underläppen av vänster pekfingrets översta led. Sannolikheten är stor att detta spelsätt härstammade från Sauvlets sätt att spela flöjt och den undervisning Sauvlet fått i Paris av Dorus. I Ahnfelts artikel som tidigare nämnts, beskrevs Sauvlets flöjtspel som att man "blåste med mycket öppet munhål och höll instrumentet helt löst mot nedre läppen" (Ahnfelt i Ljungar-Chapelon, 2013, sid. 6) Vidare skriver Widegren att högra tummens spets bör hållas mot flöjtens insida och tummen får inte ligga under flöjten. Klaffarna, på en Boehm flöjt, skall vara riktade rakt upp på ett vågrätt sätt, varken utåt eller inåt. Huvudet skall varken lutas uppåt eller nedåt och endast vridas så lite som möjligt åt vänster. Flöjten bör hållas ganska horisontalt. Om den inte är det riskerar flöjten ligga snett mot munnen vilket i sin tur leder till att luftströmmen inte träffar rätt vilket kan orsaka en ostabil ton (Widegren i Ljungar-Chapelon, 2014b).

### **3.5.2 Teknik**

Widegren har många synpunkter gällande flöjtteknik. Bland annat skriver Widegren om hur känslan bör vara då flöjtisten har sina fingrar på flöjten. Han skriver att fingrarna skall pressas på flöjten med tillräckligt tryck för att klaffarna skall "falla ner" på flöjten och under spel ligga så nära klaffarna som möjligt. Att ha ett alltför stort avstånd mellan klaffar och fingrar är en dålig vana menar Widegren. Som tidigare nämnts skriver Widegren om att det är viktigt att flöjtisten övar på skalor. Tilläggas skall att skalspel på flöjt främst syftar till att ge flöjtisten en jämn och god ton, men en god bieffekt av skalspelet blir att flöjtisten också får en god fingerteknik (Widegren i Ljungar-Chapelon, 2014b). Någonting som ger oss en vink om vilken teknik som eftersträvades

och hur flöjtisten skulle öva på skalor kan vi få av Widegrens *Moll-skalor, figurerade för flöjt* (1873) som publicerats i *Flöjtistens Vademecum* av Ljungar-Chapelon (2013). Vi kan också få svar på den fråga i Widegrens övningar *Grund-ackord och Terzgångar i Moll-Tonartene* (ca 1873). I dessa övningar kan vi se på vilket sätt Widegren övade skalor. Möjligtvis kan det också sägas någonting om vilken undervisning han fick av Sauvlet, och hur Sauvlet själv övade skalor. Övningarna utgörs bland annat av tersskalor i moll i alla molltonarter samt arpeggion. Till övningarna hör också Widegrens förslag på olika sätt att artikulera skalorna på och var Widegren anser det vara lämpligt att andas. Bland annat skriver Widegren att det sättet flöjtisten väljer att artikulera på bör vara konstant inom en tonart för att sedan att byta artikulation i nästa spelade skala (Widegren i Ljungar-Chapelon, 2014b).

### **3.5.3 Ton och embouchure**

När flöjtisten blåser får inte mer än hälften av tonhålet på flöjten vara täckt av munnen. Om tonhålet är täckt mer än till hälften gynnas den lägre oktaven samtidigt som den höga oktaven inte får lika stor ton, och om tonhålet täcks för lite går det lättare att spela i den övre oktaven men försvårar spel i den lägre oktaven, allt enligt Widegren. Widegren hänvisar till Jean-Louis Tulou (1786-1865) som författade en mycket berömd fransk flöjtskola kallad *Méthode de Flûte* (1842). Han skriver att det ofta rekommenderas att flöjtisten täcker cirka en fjärde- eller en tredjedel av flöjtens anblåsningshål. Det gäller alltså att hitta en balans mellan hur mycket som skall täckas eller inte av underläppen. Widegren belyser ett vanligt förekommande problem hos nybörjarflöjtisten, och skriver att nybörjare ofta har svårigheter att få ton i de djupare tonerna som till exempel tonen E1. Ofta väljer då eleven att åtgärda detta genom att pressa flöjten hårdare mot underläppen samtidigt som eleven justerar vinkeln på huvudet genom att vinkla fram huvudet. Dessa två åtgärder resulterar i att tonhålet täcks mer än tidigare. Konsekvensen av detta blir att eleven faktiskt får ton i det låga registret, dock hävdar Widegren att detta är ett spelsätt som det finns delade meningar om. Vidare skriver han att när flöjtisten blåser bör läpparna vara formade på ett sätt som för ögat ser ut att vara ett leende eller en sötsur min. Oavsett min är det viktigt att läpparna förblir så gott som oförändrade under spelets gång. Om en flöjtist spelar med mycket rörelser med läpparna är det svårt att bibehålla en jämn embouchure i spelet. Ett ställningstagande Widegren skriver är att om flöjtisten har en för framskjutande över- eller underläpp bör den personen inte spela flöjt. Idealiska läppar för flöjtspel är läppar som är jämna både

uppe och nere. Munhålet skall vara i symmetrisk linje med fingrarna men om flöjtisten har tunna läppar bör munstycket vridas inåt, men om flöjtisten har fylliga läppar bör flöjtisten kompensera genom att vrida munstycket utåt (Widegren i Ljungar-Chapelon, 2014b).

### 3.5.4 Artikulation

Widegren beskriver att artikulationen skall vara lätt. På ett metaforiskt vis skriver Widegren att tungans artikulation skall kännas som om flöjtisten vill frigöra ett stoftkorn från tungan. Tungspetsen skall vid enkeltunga, träffa strax bakom överkäkens framtänder. Det som sker med en lätt och inte för kraftig artikulation med tungan är att luftströmmen strömmar ut naturligt och genom detta skapas en stabil ton och artikulation. Risken med en alltför kraftig artikulation med tungan är att en annan ton än önskad kommer, till exempel en oktav eller kvint. Flöjtisten bör inte spela med en artikulation där tungan sätts mellan läpparna. Widegren är en stor förespråkare för användandet och övandet av både dubbel- och trippeltunga. Argumentationen för detta är bland annat liknelsen mellan violinistens stråkteknik och flöjtistens sätt att artikulera, där Widegren menar att det är av stor vikt att kunna behärska dessa olika sätt att artikulera på (Widegren i Ljungar-Chapelon, 2014b). Denna liknelse pekar även Ljungar-Chapelon på i hans *Variationer för flöjt över "Ah, vous dirai-je, Maman"* som publicerats i *SuzukiNytt* (2003/2004). Där skriver han bland annat att:

Olika artikulationer och artikulationsstavelser på en flöjt motsvaras av stråkteknik och olika stråkarter på exempelvis en violin. Violinistens stråke motsvaras av luften flöjtisten blåser, stråkhanden motsvaras av flöjtistens tunga, strårkarmen motsvaras av flöjtistens luftimpulser med diafragman och stödet. (Ljungar-Chapelon, 2003/2004)

För att återgå till Widegren influerades han av sina lärare, bland annat Sauvlet, som i sin tur präglats och representerar ett centraleuropeiskt och framför allt franskt flöjtistiskt stilideal. Han beskriver till exempel i sin text, *Om staccato på Flöjt* (1868), om hur flöjtisten kan öva trippel- och dubbeltunga. Då han beskriver trippeltungan beskriver han den som dubbeltunga fast grupperat om tre där stavelserna blir *Ti-ki-ti Ki-ti-ki Ti-ki-ti* och så vidare (Se bild 1). Han beskriver alltså inte den trippeltungan som är vanligast förekommande idag där stavelserna blir *Ti-ki-ti Ti-ki-ti*. Då Widegren skrivit ner dessa

övningar hänvisar han till både Henrich Soussmann (1796-1848) och Sauvlet vilket återigen tyder på att svenskt flöjtliv var starkt influerat av det övriga Europa. Ett ytterst intressant material är Louis Ballerons (1869-1916) flöjtskola *Méthode de Flûte* (1895). I kontrast till Widegrens förslag på artikulation för trippeltunga föreslår Balleron att flöjtisten skall artikulera *Ti-ti-ki Ti-ti-ki* Här finns en olikhet mellan Widegren och Balleron. Någonting som bör nämnas är att Widegrens artikulationsstavelser ibland är *Ti-ki* och i en annan övning *Te-ke*.



Bild 1. Övning på trippeltunga Widegren från *Om Staccato på Flöjt* (1868, sid. 15). Exempel på trippeltunga som är skrivet som dubbeltunga men med accenter på var tredje ton. Widegren understryker att övningen till en början görs långsamt och allt eftersom tungan vänjer sig ökar också flöjtisten gradvis tempot i övningen.

Widegren lyfter även fram betydelsen om att öva omvänt dubbeltunga genom att den betonade tonen blir gomrörelsen för att nästa ton blir den främre tungrörelsen. En sådan artikulation är till exempel *Ki-ti Ki-ti*.

### 3.6 Om flöjten och flöjtspelandets konst (1931)

En intressant bok, om flöjten och flöjtspel, som är relevant att nämna är *Om flöjten och flöjtspelandets konst* (1931) av Hasselgren som var en svensk flöjtamatör och elev till tidigare nämnde Palmblad. Bild 2 nedan visar Hasselgren tillsammans med sin son. Hasselgrens bok är ingen flöjtskola men ett intressant dokument i föreliggande arbete då det behandlar många aspekter av flöjtspel, trots sitt blygsamma format på blotta 21 sidor. I texten tas bland annat upp flöjtens historia, hur flöjten är konstruerad, instrumentvård och instrumentell färdighet på flöjten. Tydligt är att Hasselgren är

inspirerad av tysk flöjttradition. I boken refererar Hasselgren till några fransmän, belgare men framförallt till tyska flöjtister och tyskt flöjtmaterial (Hasselgren, 1931).



Bild 2. Från *Om flöjten och flöjtspelandets konst* (1931, sid. 4). Henrik Hasselgren tillsammans med hans son, spelades på flöjter år 1927.

Några viktiga och intressanta aspekter på flöjtspel som Hasselgren lyfter fram är flöjtistens hållning eller spelposition. Han skriver att det är viktigt att flöjtisten har en fri och avslappnad kroppshållning. Armarna skall inte tryckas mot kroppen utan skall vara fria och inte pressas för nära bröstkorgen. Flöjtens munstycke får inte stödjas mot vänster axel. Om detta sker påverkas blåsningen av detta till det sämre. Flöjten får inte heller vinklas uppåt (Hasselgren, 1931).

Angående flöjtens ton skriver Hasselgren bland annat att kinderna inte skall spännas utåt då flöjtisten spelar. Anledningen till detta är att flöjtisten då riskerar att få en otydlig ton i framförallt de djupare registret. Hasselgren skriver också att, för att få en vacker ton, kan flöjtisten, sparsamt, använda lite vibrato. I sin bok beskriver han flöjtens ton och flöjtens uppkomst (Hasselgren, 1931):

Flöjten har uppstått i de avlägsna tider, då människan i sin spirande intelligens och inspiration sökte att efterhärma vissa naturljud, som tilltalade henne, såsom vindens sus i vassen och fåglarnas sång. Våra dagars vetenskapligt och konstnärligt byggda flöjt är därför ett mycket intressant instrument med en ärorik historia. Som vi här ovan redan anfört, är det även hälsosamt att traktera och behagligt att sysselsätta sig med. Dess litteratur är synnerligen riktig och givande. Flöjtspelningen inbjuder till ingående studier i tonbildning, snabbgrepp, konstgrepp och flageolettblåsning och skänker därför sin utövare ett rikt och intressant studium och livslångt nöje och behag. Man kan därför säga, att den person, som beretts förmånen att få lära sig flöjt, utan tvivel fått sig ett härligt instrument med de största möjligheter anförtrött. ”Träblåsarnas klagande toner” är hos flöjten förbytt i något solljust och levnadsfriskt, som tilltalar och tjuvar sunda och friska sinnen och hjärtan. (Hasselgren, 1931, sid. 21)

Hasselgren beskriver flöjtens ton som någonting som bör efterlikna naturens ljud, och vara naturlig och okonstlad vilket bidrar till ett välbehag hos utövaren, och flöjtens ton är mentalt hälsosamt för flöjtisten.

Hasselgren skriver också om flöjtteknik och att det är viktigt att flöjtisten inte spelar med raka fingrar. Vänster hands lillfinger får inte hänga ner utan skall alltid vara beredd att snabbt gå ner på Giss-klaffen om så skulle behövas. Klaffarna skall täckas av fingerspetsarna. Hasselgren lyfter fram vikten av att yngre flöjtister övar skalor för att mjuka upp fingerlederna. Hans text uttrycker sympatier för de äldre flöjtisterna då han skriver att de kanske är trötta på att öva skalor, och om de flitigt övar dessa i unga år finns inte lika mycket nödvändighet att fortfarande öva dem (Hasselgren, 1931).

### **3.7 Mellan andra hälften av 1800-talet och fram tills idag**

Senare i detta arbete och i resultatkapitlet kommer en mer omfattande analys av historiska flöjtskolor och dagens flöjtskolor. Tidigare har kunnat läsas om rådande flöjtkultur på framförallt andra hälften av 1800-talet i Sverige. Jag tänkte nu kort nämna några flöjtskolor och texter om flöjtspel som funnits mellan 1850-talet och fram tills idag. Ett urval av flöjtskolor har gjorts. Särskild hänsyn har tagits gällande exempelvis flöjtskolans popularitet och inflytande i svensk flöjtundervisning.

Ett svensk, högintressant, pedagogiskt material som syftar till flöjtistiskt lärande som jag kort vill nämna är Ljungar-Chapelons *Variationer för flöjt över “Ah, vous dirai-je, Maman”* vilka publicerades i flera nummer av *SuzukiNytt* (Ljungar-Chapelon, 2003/2004). Materialet innehåller 75 variationer på *Blinka lilla stjärna* och rikas till nybörjaren såväl som till flöjtelever med en välutvecklad teknik på flöjten.

Variationerna är tänkta som ett komplement till flöjtundervisning för utvecklandet av flöjtens fundamentala grundstommar gällandes bland annat teknik, ton, klang och artikulation. Materialet fungerar väl i gruppundervisning trots nivåskillnader i gruppen.

Flöjtskolor och texter som senare i resultatkapitlet kommer att redogöras för är Cronhamns flöjtskola *Flöjtskola af A.B Fürstenau öfversatt och omarbetad af J. P. Cronhamn* (Cronhamn, 1858-1860). Ytterligare en flöjtskola som redan omnämnts är *Ny flöjt-skola efter Boehm, Dorus, Fürstenau, Soussmann m.fl. Methoder jemte fullständiga grepp- och drill-tabeller för såväl flöjter av den vanliga constructionen som Böhm-flöjter* (1874) och *Lilla flöjt-skolan* (1887), båda skrivna av Müller. En flöjtskola, *Flöjtstudier* (1940) skriven av Håkan Edlén (1915-2003), kommer också den redogöras för. En flöjtskola som använts mycket i Sverige är *Vi spelar flöjt* (Agnestig & Asplund, 1974). Exempel på flöjtskolor som används i kultur och musikskolor idag är bland annat *Blåsbus* (Bodin & Utbult, 2002) som framförallt används för orkesterundervisning. Där hittar vi även *Flöjten och jag 1* (Axelsson, Fritzén & Öhman, 2010), *Flöjt.nu* (Johansson, Norén & Norén, 2003) och *Min tvärflöjtsbok 1* (Kinéll & Papaspiropoulos, 2015).

## 4. Metod

I detta kapitel redogörs och argumenteras för de val av metoder som använts för den datainsamling som ligger till grund för studien. I kapitlet beskrivs även hur studien genomfördes, vilka metodologiska överväganden som gjorts samt redogörelse för etiska överväganden och analys av data.

### 4.1 Metodologiska överväganden

Studiens genomförande gjordes med hjälp av två olika metoder för datainsamling. Dessa metoder är *kvalitativ intervju* med hjälp av en intervjuguide och *dokumentanalys* vilka jag kommer beskriva mer i detalj senare i kapitlet. Den kvalitativa intervjun syftar till att få inblick i informantens ståndpunkter (Bryman, 2008). Att använda kvalitativ intervju som metod var passande med tanke på den del av studiens syfte som handlade om att få en inblick i hur flöjtlärare ser på och arbetar med material i flöjttundervisning idag. Observation hade också varit en möjlig metod för att se på hur flöjtlärare, i realiteten, arbetar med material, men en risk med observation kan vara att analys görs av beteenden istället för tankar kring och intentionen med ett visst material (Bryman, 2008).

Valet att använda mig av kvalitativ intervju syftade till att få fram data från informantens egna ståndpunkter vilket försvåras betydligt i en kvantitativ intervju där syftet snarare ligger på att få fram ett svar och där intervjuaren tydligare styr samtalet (Bryman, 2008). Detta är inte en passande metod då syftet med studien snarare är att få fram tankar och resonemang från informanten vilket den kvalitativa intervjun gör mer effektivt.

Den kvalitativa intervjun har ett rykte om sig att ligga nära det vardagliga samtalet vilket bidragit till att många använder sig av den i tron att det är relativt enkelt att genomföra en sådan intervju. Ett vanligt misstag är därför att oerfarna forskare med en sådan föreställning tenderar att missa relevant information intervjun kan komma att beskriva, helt annan information än vad syftet med studien från början avsåg. För att undvika en sådan situation är det viktigt att förbereda sig väl innan intervjuerna äger rum. En sådan förberedelse kan till exempel bestå av att intervjuaren ställer sig frågor i förberedande syfte. Kvale och Brinkman (2009) beskriver frågor som kan vara relevanta



att ställa sig inför en intervju. De frågor de beskriver är till exempel hur och på vilket sätt intervjuaren börjar med ett intervjuprojekt, hur många informanter som skall intervjuas, på vilket sätt intervjuaren kan se till att ledande frågor inte ställs för att undvika att informanten svarar på ett sätt informanten tror förväntas, om intervjuerna bör transkriberas eller inte, på vilket sätt kan intervjuaren i dennes analys kan se på informationen objektivt och inte subjektivt och på vilket sätt intervjuaren kan försäkra sig om att den information informanten ger uttryck för är sann (Kvale & Brinkman, 2009). Inledningsvis i denna studie frågade jag mig själv om metoden valts på grund av en föreställning om enkelhet i utförandet. Tanken avfärdades snabbt då en kvalitativ studie faktiskt är relevant utifrån vad just denna studie avser att undersöka och syfta till, men en generell medvetenhet om hur och på vilket sätt intervjun skall utformas och vad den skall syfta till är en nödvändighet för validiteten och meningsfullheten för studien.

Som nämnts ovan har jag även valt att använda mig av dokumentanalys som metod för datainsamling. Studien syftar bland annat till att få inblick i hur materialet i flöjtundervisningen var utformat i Sverige genom historien. Fokus i studien ligger alltså på användandet av material vilket gör det passande att använda en metod som syftar till att analysera dokument, i detta fall material i form av flöjtskolor.

## **4.2 Två metoder för datainsamling**

Datainsamlingen görs med hjälp av två olika metoder. Dessa metoder är kvalitativ intervju och dokumentanalys vilka beskrivs nedan.

### **4.2.1 Kvalitativ intervju**

Den kvalitativa intervjun syftar till att öka förståelsen för det valda ämnesområdet utifrån den intervjuade informantens verklighet (Kvale & Brinkman, 2009). Den kvalitativa intervjun skiljer sig betydligt jämfört med den kvantitativa intervjun där vikt istället läggs på intervjuarens intresse jämfört med den kvalitativa intervjun där intervjun syftar till att belysa den intervjuades tankar, åsikter och upplevelser (Bryman, 2008). Eftersom studien bland annat syftar till att undersöka hur flöjtlärare idag arbetar med olika material kan den kvalitativa intervjun öppna upp och belysa informanternas upplevelser och tankar vilket är passande för studiens syfte.

Det finns flera olika sätt att genomföra kvalitativa intervjuer på. I föreliggande studie kommer intervjuerna utföras med hjälp av en *intervjuguide* där frågor utformats som

behandlar specifika teman intervjun kommer vara utformade efter. I en kvalitativ intervju har informanten större frihet att tolka frågorna på sitt eget sätt och svara på ett, för informanten, passande sätt. Frågorna behöver heller inte komma i samma följd som de står nedskrivna i intervjuguiden och följdfrågor som inte står nedtecknade kan även förekomma. Detta gör att det finns en flexibilitet i intervjuprocessen. Ett annat sätt en kvalitativ intervju kan genomföras på är genom ett mer ostrukturerat förhållningssätt där intervjuaren är mer passiv och där informanten får möjlighet att prata fritt kring ett visst ämne (Bryman, 2008). En sådan strategi kan vara till nytta i vissa fall men i denna studie som har för avsikt att undersöka någonting mer specifikt passar en intervjuform där det finns mer eller mindre tydliga frågor och ämnesområden bättre då syftet med studien är mer specifikt och konkret.

#### **4.2.2 Dokumentanalys**

Förutom intervju som metod för datainsamling kommer data även samlas in genom en dokumentanalys. Det finns många olika slags dokument, i detta fall avser dokument svenskt, historiskt material och samtida material som använts eller används för undervisning i flöjt. Någonting som bör kommenteras angående dokument är att det är material som producerats utan att syfta till att vara del av forskning (Bryman, 2008). Bryman (2008) beskriver dokument som "...sådant som "finns där ute" och som bara väntar på att bli insamlat och analyserat" (Bryman, 2008, sid. 488), i denna studien undersöks det som, enligt Bryman, finns där ute material i form av flöjtskolor som både är av historisk art såväl som samtida. (Bryman, 2008)

Det finns vissa aspekter att ta hänsyn till när det kommer till användandet av dokumentanalys som metod. En aspekt är frågan om hur en väljer att tolka det som framkommer av analys av dokument. Ett sätt att tolka dokument är att se på dem som "...fönster vilka vi kan blicka in i sociala och organisatoriska verkligheter", (Bryman, 2008, sid. 501). Detta förhållningssätt har blivit ifrågasatt då det fokuserar på dokument som redskap för att kunna se en bakomliggande verklighet i utan att för den del ta hänsyn till ur vilken kontext dokumentet skapades i. Kontexten är en viktig parameter att ta hänsyn till för att ge en så rättvis bild av dokumentet som möjligt. Andra parametrar att ta i beaktande blir därför ur vilken kontext dokumentet är skapat utifrån, vem/vilken målgrupp dokumentet avsåg att brukas av samt frågan om vilka dokument som låg till grund för det analyserade dokumentet (Bryman, 2008).

## 4.3 Design av studien studiens genomförande

Jag kommer nedan beskriva hur och på vilket sätt intervjuerna genomfördes. Jag kommer skriva om vilka informanter som intervjuades och varför jag valt att intervjua just dem samt hur intervjuerna genomfördes. Jag kommer även här att redogöra för val av de flöjtskolor vilka analyserats. Dessa flöjtskolor är, som tidigare nämnts, både av historisk karaktär såväl som samtida.

### 4.3.1 Urval

Eftersom studien fokuserar på material för flöjtundervisning för nybörjare var det passande att intervjua flöjtlärare som var verksamma i kultur eller musikskolor idag. Min förhoppning var att flöjtlärare som arbetar idag på musik/kulturskolan kunde ge en generell bild av vilket material som används idag, hur de arbetar med det materialet och vilken syn de själva har på material de arbetar med. Jag valde att intervjua flöjtlärare som hade varit aktiva olika lång tid. Detta för att få en bredare bild över hur det kan se ut i Sverige när det kommer till flöjtundervisning oberoende av ålder eller hur länge de har varit verksamma. Kanske skulle jag få ett helt annat resultat av min studie om jag intervjuat personer som varit aktiva lika länge vilket inte skulle ge mig en rättvis bild då flöjtlärare i Sverige har varit aktiva olika länge. Jag valde också att bara intervjua kvinnor. Det finns en del manliga flöjtlärare på kulturskolor och musikskolor i Sverige men det är ett faktum att de är en minoritet. Eftersom jag vill få en generell och övergripande bild skulle en manlig flöjtlärare eventuellt snedvrída min studie. Önskvärt hade varit att intervjua flöjtlärare oberoende av kön eller ålder men för att få ett rättvist resultat skulle flera intervjuer än fyra behöva göras. Urvalet av vilka flöjtskolor som analyserats gjordes i åtanke på flöjtskolornas popularitet, användning och på vilket sätt de haft betydelse för svenskt flöjtliv genom historien.

Urvalet av flöjtskolor skedde med hjälp av intervjuerna. De mest centrala flöjtskolorna vilka togs upp under intervjuerna valdes att analyseras. Av den litteratur som tagits del av, bland annat *Flöjtistens Vademecum: en samling övningar, etyder och annat material för flöjt nr. 1.* (2013), *Den Maieutiska flöjten: Konstnärliga utvecklingsarbeten som steg mot konstnärlig forskning.* (2014a) och *Flöjtistens Vademecum: en samling övningar, etyder och texter om flöjtspel från 1700-talet till idag som anknyter till konstnärlig forskning kring utbildningen av professionella musiker.* (2014b), valdes de historiska flöjtskolorna ut.

### **4.3.2 Informanter**

Jag valde att anonymisera informanterna. Detta gjordes framförallt på grund av att informanterna skulle känna sig bekväma under intervjun. Om informanterna inte hade varit anonyma hade jag kanske fått ett svar som påverkats av att informantens vetskap om att de är personer som kommer beskrivas och svarat på ett sätt som framställer dem på ett annat sätt än när de är bekväma och anonyma. Jag har därför valt att ge varje informant ett nummer. För att inte avslöja vilka informanterna är vill jag, innan de beskrivs mer ingående, nämna att de intervjuade informanterna kommer från olika åldersgrupper och varit aktiva flöjtlärare olika länge. De fyra informanterna var alla utbildade flöjtlärare vid musikhögskola men på tre olika musikhögskolor i Sverige. Två av informanterna var aktiva flöjtlärare i två olika medelstora städer och de två andra är aktiva på landsbygden på två olika ställen.

Första informanten som intervjuades var med en flöjtlärare. Jag kallar henne för Informant 1. Hon arbetar som flöjtlärare på en kulturskola och hade gjort det i nästan tjugo år. Hon var utbildad till flöjtlärare från musikhögskola. Informant 1 har även utbildning som Suzuki pedagog.

Andra informanten som intervjuades var även hon utbildad flöjtlärare från musikhögskola. I detta arbete kallar jag henne för Informant 2. Hon arbetade som flöjtlärare på en musikskola. Det hade hon gjort i nästan trettio år. Förutom flöjtlärare undervisade hon även som klasslärare i musik på både låg och högstadiet.

Den tredje informanten som intervjuades, Informant 3, arbetade som flöjtlärare. Det hade hon gjort i sex år. Även hon hade utbildat sig till flöjtlärare vid musikhögskola. Likt den andra informanten arbetade hon på en musikskola samtidigt som hon undervisade musik i klass för mellanstadiet.

Den fjärde och sista informanten arbetade som flöjtlärare vid en kulturskola. Detta hade hon gjort i fyra år. Henne kallar jag i detta arbete för Informant 4. Även hon är utbildad flöjtlärare vid musikhögskola.

### **4.3.3 Datainsamling**

Datainsamlingen skedde genom intervjuer med informanterna samt genom analys av flöjtskolor. Intervjuer skedde på lite olika sätt. Då jag intervjuade Informant 1 skedde intervjun på hennes kontor vid kulturskolan där hon arbetade. Intervjun med Informant 2 ägde rum i ett av undervisningsrummen på den musikskolan hon arbetar på. De två

sista intervjuerna med Informant 3 och Informant 4 genomfördes med hjälp av Skype då de bodde långt från där jag själv befann mig. Under varje intervju som genomfördes spelade jag in intervjuerna med hjälp av två olika inspelningsapparater. Jag valde att använda mig av två olika ljudinspelningar ifall det skulle vara så att de ena inspelningsapparaten av någon anledning skulle sluta fungera. Datainsamling gjordes också genom den information intervjuerna gav angående vilka flöjtskolor de använde sig av. Historiska flöjtskolor fann jag genom den litteratur som tagits del. De nutida flöjtskolorna som analyserats kom fram genom de intervjuer som gjordes med flöjtlärarna.

#### **4.4 Analys**

Analysen av den insamlade data som gjorts genom intervjuer startades inledningsvis genom att jag transkriberade inspelningarna som gjorts under intervjuerna. Transkriptionen gjordes med hjälp av ett program som heter *Amazing slowdowner* vilket möjliggör att sakta ner tempot på ljudupptagningen utan att för den delen öka pitchen. Detta gör att en kan lyssna till intervjun samtidigt som en skriver utan att behöva stoppa inspelningen. Vidare skapade jag i ett dokument olika rubriker som tog upp olika ämnen som intervjun behandlade. Jag skrev sedan ner de centrala ståndpunkterna från de olika informanterna under respektive rubrik i dokumentet för att lätt kunna se likheter och skillnader mellan de olika informanternas ståndpunkter och svar. På samma sätt gjordes en analys av de olika flöjtskolorna som analyserats. Materialet analyserades noggrant och sammanställdes i ett dokument där flöjtskolornas centrala värderingar och fokus skrev ned bredvid varandra för att lättare kunna se på likheter och skillnader.

#### **4.5 Etiska frågor**

När en intervju eller annan form av metod för datainsamling sker finns det etiska frågor att förhålla sig och ta hänsyn till. Sådana frågor rör exempelvis samtyckeskravet vilket innebär att de informanter som väljer att delta i studien själva bestämmer över sin medverkan, om det är minderåriga som deltar i studien krävs godkännande från vårdnadshavare. Begreppet innebär även att de deltagande informanterna har rätt till att vara informerade om syftet med studien och på vilket sätt studien kommer genomföras samt att de kan välja att ta tillbaka sitt samtycke utan att erhålla några former av

negativa följder (Bryman, 2008). Alla informanter som intervjuats fick ge sitt samtycke till deltagande i studien och var alla införstådda med vad detta samtycke innebar.

## 5. Resultat från forskningsintervjuer

Detta kapitel är indelat i tre delar. I första delen presenteras det resultat som framkommit av data som framtagits av de intervjuer som gjorts av flöjtlärare angående det material de använder sig av då de undervisar i flöjt. I andra delen presenteras historiska såväl som nutida flöjtskolor. Tredje och sista delen går djupare in på olika aspekter av flöjtspel och flöjtistiskt lärande utifrån de tidigare beskrivna flöjtskolorna.

### 5.1 Resultat från intervjuer med flöjtlärare

Nedan presenteras resultatet från de fyra intervjuer som gjorts med flöjtlärare verksamma på musik och kulturskolor i Sverige.

#### 5.1.1 Material

På frågan om vad de olika flöjtlärarna främst använder för material i deras undervisning för nybörjare i flöjt fick jag väldigt olika svar, men en gemensam nämnare var att alla informanter använde sig av ett varierat material för att passa just det syftet läraren ville uppnå med en specifik elev eller en specifik lektion.

Informant 1 tyckte det var svårt att ens svara på frågan då hon använder sig av många olika slags material och flöjtskolor för nybörjarundervisning. Hon menade att det är viktigt både för henne själv och för eleven att vara öppen och flexibel i det material hon väljer att använda sig av. Om eleven är väldigt ung tycker hon det är passande att använda sig av Suzuki material där eleven främst får lära sig att spela på gehör till en början. Om eleven är med i Blåsorkestern passar det bättre att använda sig av *Blåsbuss* som bland annat syftar till att lära sig låtar som kommer spelas i orkestern. Informant 1 lyfte även fram *Flöjten och jag* samt *Flöjt.nu* på frågan om vilket material hon använder sig av. På frågan om vad det är som styr hennes val av pedagogiska material svarade hon:

Det är hur pass uttråkade vi är på det materialet som finns tror jag. Oftast, ibland kommer det någonting nytt, då provar vi det, ibland så tar vi in många i en viss åldersgrupp då kanske vi samarbetar ofta vi som är flöjtlärare så bestämmer vi, ja men nu kör vi det materialet på den här gruppen. Så att, det finns verkligen inga regler, jag tror regler är till för att brytas. (Informant 1)

Vidare berättar hon att hon upplever att om hon skall överleva som flöjtlärare och fortsätta ha passion för yrket och lyckas entusiasmera elever måste hon som lärare ofta byta material annars riskerar hon att bli uttråkad.

Informant 2 använde sig uteslutande av *Flöjten och jag 1* i sin undervisning med nybörjare. Under intervjun berättade hon att ju längre eleverna har kommit desto mer luckras materialet upp. Det är många elever som kommit lite längre som själva kommer med önskemål om låtar de vill spela eller böcker de vill använda sig av.

Informant 3 hade tydliga svar angående material hon använder sig av i nybörjarundervisning i flöjt. Bland annat använder hon sig av *Flöjt.nu*, *Blåståget* och *Min tvärflöjtsbok*. Informant 3 berättade att hon på senare tid aktivt valt att nästan uteslutande använda sig av *Min tvärflöjtsbok* i nybörjarundervisningen. Detta val hade hon gjort då boken syftar till att lära ut flöjt på gehör. "Att få en relation till sitt instrument först innan man börjar med så mycket kunskap och kunna spela massa låtar för att man har lärt sig dem på gehör och man behöver inte böckerna och sådär" (Informant 3). Informant 3 argumenterade för att uteslutande arbeta med hjälp av en gehörsbaserad undervisning syftar alltså till att eleven skall få en starkare relation till sitt instrument och lär känna sitt instrument innan eleven lär sig om noter och musikteori. Hon vill alltså skala av moment i undervisningen för att det inte skall bli för mycket för eleven på en gång.

Informant 4 använde sig, likt Informant 2, nästan uteslutande av boken *Flöjten och jag 1* samt *Startklart* vilket är en bok som syftar till att kunna vara med i orkestern på skolan. När hon använder sig av *Startklart* använder hon sig av *Flöjtboken* som är flöjtlåtarna till *Startklart*. *Startklart* började på tonen D2 redan från början i nybörjarundervisningen och gick upp till F2. Något som Informant 4 upplevde problematiskt var att det ofta var många växlingar mellan D2 och C2 vilket hon menade var en problematisk greppväxling för elever som börjat kämpa med att få ton i flöjten.

Flöjtboken börjar på tonen D2, så har man i början D2 och f tror jag det går upp till och sedan c och det blir redan från början väldigt snabbt att du skall växla mellan D och C när du knappt har lärt dig få ton i flöjten. (Informant 4)

Hon berättade att den första terminen använder hon sig inte av någon bok utan eleven får lösa papper och likt Informant 3 lägger Informant 4 stor vikt vid gehörsinläring när det kommer till nybörjarundervisning.



### 5.1.2 Materialets fokus

Någonting som kom upp under intervjuerna och som diskuterades både av Informant 3 och Informant 4, när de fick frågan om vad materialet fokuserar på och vad de värdesätter i materialet, var progression. Både Informant 3 och Informant 4 värdesatte progressionen i böckerna de hade valt och lyfte fram det som en aspekt de värderade högt. En annan sak som förenade alla var att de lyfte fram, mer eller mindre, vikten av en tidig gehörsbaserad undervisning.

Eftersom Informant 1 redan från början hade svårt att beskriva det mest använda materialet hade hon även svårt att svara på frågan om materialets fokus. Hennes tankar kring vad materialet syftar till och fokuserar på stod i relation till vilket fokus hon som flöjtlärare hade för avsikt med undervisningen. Beroende på elev och elevens behov valde hon olika undervisningsmaterial just för att materialet har olika fokus.

Informant 2, som använde *Flöjten och jag 1* i sin undervisning, menade att boken var tydlig i instruktionerna. Till exempel tyckte hon att introducerandet av nya toner var tydligt beskrivet.

Jag känner väl att, ja men när eleverna själv får se en ny ton i boken. Alltså bara de från början har förstått hur systemet med att klura ut nya toner fungerar så kan de själva ganska lätt se vad det är för ton, eller ja, hur de skall ta den tonen. Just för att det är ju så tydligt visuellt. (Informant 2)

Informant 2 upplevde att tydligheten i boken hjälpte till att få eleverna mer självgående. Eftersom hon ofta brukade ackompanjera eleverna på pianot eller spela bastoner med hennes egen flöjt uppskattade hon också att det oftast var nedtecknat vilka ackord som hörde till låtarna i boken.

Informant 3, som är en förespråkare för *Min tvärflöjtsbok*, hävdade att det är positivt att tidigt ge elever en gehörsbaserad undervisning. Boken hade även en långsam progression där elever verkligen fick landa i de nya moment eleven lärde sig. Någonting hon också värdesatte i boken var att all musikalisk information inte kom på en gång. Till exempel så behandlade boken inte tonart eller taktart från första början till skillnad från andra flöjtskolor där ergonomi, ton, artikulation, musikteori och notläsning kommer samtidigt. Hon menade att i andra böcker riskerar all ny information bli hämmande för eleven.

I *Min tvärflöjtsbok* då då. Det jag gillar med den är det att man då man fokuserar lite mer på en en sak i taget bara. Man spelar liksom en låt med två med två toner och då är det bara de två g och a, de är dem du måste hålla koll på. (Informant 3)

När Informant 3 pratade om vad *Föjt.nu* fokuserar på och vad hon värdesätter i boken lyfte hon fram repertoaren som en positiv aspekt i boken.

Varför jag bytte från *Blåsbuss* till *Flöjt.nu* är ju för att jag tycker att, *Blåsbuss*, vi säger att det finns sextio låtar. Alltså det kanske är tio av dem som är kända och då är det ju typ så här leende guldbruna ögon en låt som kom för jag vet inte hur många år sedan, så här fyrtio år sedan eller någonting sådant medans i *Flöjt.nu* är det dels så här mycket mer barnvisor som Pippi eller Astrid Lindgren låtar. Sedan kommer det också lite mer nyare så. Inte jätte nya men, ja, som de kanske ändå känner igen. (Informant 3)

Informant 3 uttryckte att det var en positiv aspekt att materialet hon använde sig av var relevant för den tiden eleverna är kända med. I många flöjtskolor upplevde hon att repertoaren utgick från låtar som läraren mer kunde relatera till än vad eleven kunde relatera till vilket hon ville ändra på.

Informant 4:s främsta argument för att använda sig av *Flöjten och jag 1* var att hon tyckte boken hade en perfekt progression jämfört med andra flöjtskolor hon använt sig av tidigare. Ett tag använde hon sig av *Blåsbuss* vilken hon tyckte hade för långsam progression. En annan period använde hon sig av *Flöjt.nu* vilken hon upplevde hade en alltför snabb progression där eleven inte fick landa i momenten.

Det som jag tycker har varit bra med flöjten och jag är att jag tycker att progressionen har varit bra. Den har inte varit för långsam och inte för snabb och är det så att man har någon elev som behöver kanske lite mer tid ja men då finns det ju annat att plocka in. (Informant 4)

Som Informant 4 beskriver det brukar hon ibland plocka in lite kompletterande material till flöjtskolorna om så skulle behövas. Hon gör bland annat egna övningar som kan fungera som förövningar till låtar i boken. Informant 4 upplevde det även positivt i fråga om hur *Flöjten och jag 1* introducerar nya toner. Informant 4 upplevde detta introducerandet som tydligt, lättläst och stort vilket hon tyckte var en positiv aspekt av boken. Ytterligare en positiv aspekt lyftes fram var att det var tydliga improvisationsövningar i *Flöjten och jag 1* vilka hon ofta använde sig av. *Startklart* som Informant 4 använde sig av för att öva orkesterlåtar hade ett tydligt fokus på rytm vilket hon upplevde som positivt men progressionen var inte så snabb.

### 5.1.3 Avsaknad av någonting i materialet

På frågan om det finns någonting i undervisningsmaterialet flöjtlärarna saknade svarade de väldigt olika. Informant 1 uttryckte att hon inte saknade någonting i sina undervisningsmaterial då hon hela tiden varierar materialet för att det skall passa ett visst ändamål i undervisningen. Det hon ibland dock kunde sakna var då hon använde sig av *Blåsbus* som, förutom har för avsikt att syfta till lärandet av flöjt, har som ändamål att förbereda elever för kulturskolans orkester. Informant 1 uttryckte därför att hon kunde sakna spel i fler tonarter än de som var noterade i boken. *Blåsbus* använder uteslutande b-tonarter.

Informant 2 uppskattade materialet hon använde sig av väldigt mycket men någonting hon ibland saknade var fler övningar som syftar till att behärska instrumentet bättre. Ofta gjorde hon egna övningar, vilket hon inte hade några problem att göra men hon upplevde att det skulle underlätta för eleven om övningarna fanns nedskrivna i boken. Övningar som hon refererade till var tillexempel tonövningar, oktavövningar, små skalövningar och artikulationsövningar.

Det som inte står i böckerna jag använder gör jag ju istället mina egna övningar som jag kanske skriver ner eller spelar in för att eleven får med sig dem ändå. Men jag hade kanske önskat att det fanns mer sånt som var skrivet i böckerna. (Informant 2)

Informant 2 poängterar ändå att hon upplever att det skulle underlätta lite med fler övningar i böckerna men att hon heller inte upplever det som ett stort problem för henne själv utan att det möjligtvis ger en effekt på elevens lärande då hon tror att om övningarna funnits i boken hade eleven kanske övat på dem mer då övningarna framkommer tydligare.

Likt Informant 1 kritiserade Informant 3 *Blåsbus* val av tonarter då det endast fanns låtar i b-tonarter men huvudsakligen berättade Informant 3 att hon saknade relevanta låtar i flöjtskolorna. Hon upplevde att många av de låtarna som fanns nedskrivna i flöjtskolorna inte kändes igen av eleverna. Hon ville hellre se att eleverna fick spela material de kände igen och kunde relatera till. Både Informant 3 och Informant 4 saknade en uppdaterad repertoar i materialet de använde sig av. "Jag önskar ju att det gjordes en upphottning av de här böckerna. Jag menar, det måste ju gå att ta låtar som är lite mer kända" (Informant 3). Informant 3 trodde att om repertoaren i böckerna hon använde sig av mer överensstämde med vad eleverna själva lyssnar på på sin fritid skulle det motivera eleverna mer att spela flöjt och att öva mer. Hon berättade att elever

ofta kommer till henne och önskar spela kända låtar som de till exempel hört på radion. Oftast är dessa låtar svårare än vad eleven tekniskt klarar av men då skulle eleven bara kunna spela ett riff eller en basstämma till låten för att kunna vara med och musicera till låten eleven vill spela.

Informant 4 lyfte fram repertoaren som någonting hon ville skulle vara mer utvecklad. Bland annat saknade hon mer svensk folkmusik i *Flöjten och jag 1*.

Jag kan sakna lite till exempel lite folklåtar, svensk folkmusik, att, det tycker jag det är lite lite av. Sedan är det ofta så att man spelar det på gehör men att det inte ens finns, finns med i det noterade speciellt mycket. (Informant 4)

Informant 4 menade att repertoaren ofta kunde vara lite enkelspårig med låtar som hon upplevde att eleverna hade svårt att relatera till eller känna igen och hade gärna sett mer av noterad folkmusik. Någonting annat som informant 4 upplevde att hon saknade i det undervisningsmaterialet hon valde att använda sig av var mer övningar och förövningar inför svårigheter i låtarna i boken. Hon gjorde förövningar själv till eleven men menade att om det också hade stått i boken hade eleven möjligtvis blivit än mer uppmärksam på att öva på ett mer systematiskt sätt. Informant 4 berättade också att hon tycker att oktavspel introduceras väldigt sent. Enligt henne var det vanligt förekommande med låtar där melodin gick skalsteg upp och ner eller små intervall. Därför komplimenterande hon undervisningen genom att tidigt göra egna övningar som hon spelade tillsammans med eleven där eleven fick öva sitt oktavspel.

#### **5.1.4 Metodik**

Under intervjuerna fick flöjtlärarna frågan om det finns någonting i materialet som styr hur metodiken skall genomföras eller om flöjtlärarna har eller tar sig fria tyglar i hur de lär eleverna att spela flöjt. Alla flöjtlärarna som intervjuades berättade att de är de själva som bestämmer vilken metod som skall användas i flöjtundervisningen. Kultur eller musikskolorna de arbetar på har heller ingen större påverkan på hur undervisningen skall genomföras, vilket material som skall användas eller hur materialet skall användas.

Informant 1 berättade för mig att det finns vissa hänvisningar i flöjtskolorna som beskriver hur eleven tillsammans med läraren skall öva ett visst moment men hon hävdade också att det är hon som flöjtlärare som bestämmer över metodiken och på det sättet som eleven tillsammans med läraren skall arbeta med materialet och elevens progression. Enligt henne fanns det mer av pedagogiska tips i flöjtskolor förr i tiden

men att numera är det mer sparsmakat för att läraren skall vara friare i förhållande till materialet.

Det kanske finns en poäng med pedagogiska tips någonstans men det är på något sätt rätt att det inte står i boken, det kanske skulle vara något medföljande arbetshäfte eller något digitalt som fanns att ladda ner för att barnen läser inte det, de tar inte till sig det, no way, det är någon promille som gör det. Så att för barnens skull är det inte viktigt och läraren vet ju förhoppningsvis vad den skall göra. (Informant 1)

Under intervjun uttryckte informant 1 att det är positivt att hon som lärare har dessa fria tyglar att arbeta med materialet på ett för henne passande och lämpligt sätt. Enligt informant 1 måste läraren vara inkännande för elevens önskemål och behov och forma undervisningen därefter. Hon berättade även att hon använde sig av speciella musikappar som medel för undervisningen. Med hjälp av dessa appar som var installerade på elevens smartphone eller surfplatta kunde elever öva gehör, notläsning, rytm och ton. I nybörjarundervisning arbetar hon till en början nästan uteslutande med gehörsinläring, speciellt med de yngre eleverna som är sju år. Detta gör hon för att de skall lära känna sitt instrument bättre och för att skala av moment som kan vara ett hinder för att lära känna sitt instrument. Hinder för detta kan till exempel vara noter, tonarter, taktarter med mera.

Informant 2 berättade att det finns vissa riktlinjer i *Flöjten och jag* 1 för hur eleven skall gå tillväga för att utveckla flöjtspelet men hon poängterade också att dessa riktlinjer och förklaringar var ganska små och hon menade att det kunde vara än mer tydliga instruktioner. På musikskolan där hon arbetade hade hon fria tyglar att forma undervisning på det sättet hon själv föredrog. Hon fick själv välja material och sättet hon arbetade med materialet på. Detta lyfte hon fram som någonting positivt.

Det är ingen som liksom säger åt mig vilket undervisningsmaterial jag skall använda men återigen så är det ju liksom småsaker som jag måste bry mig om, typ att det är flöjt eleverna skall lära sig, inte basket eller tennis, haha. Men hur de lär sig spela flöjt, det är ju helt upp till mig själv. (Informant 2)

Informant 2 berättade under intervjuens gång hur en vanlig lektion brukade gå till. Först brukade hon göra en kort uppvärmning som oftast syftar till att få en stabilare och klarare ton. Efter ca fem minuter fick eleven spela, ofta ackompanjerad av piano, den läxa eleven haft att öva på under veckan. Om det fanns några tveksamheter i läxan redde läraren tillsammans med eleven ut problemet och övade på det. Om hon som

lärare upplevde att eleven behärskade läxan gick de vidare med en ny läxa. Oftast brukade Informant 2 spela den nya läxan för eleven. Ibland kunde om även be eleven att spela in läxan om eleven hade en smartphone för att kunna lyssna på den hemma samtidigt som eleven tittade i noterna.

Informant 3 hade liknande resonemang som Informant 1. Hon menade att hon som lärare har fria tyglar att använda sig av metoder hon själv tycker är passande och relevant utifrån den enskilda individen. Ofta känner hon att hon själv får skapa egna övningar då flöjtskolorna sällan bearbetar och behandlar relevanta övningar för att komma vidare i elevens flöjtspel. Informant 3 utgår mycket från gehör då hon undervisar. Till exempel introducerar hon alltid nya moment på gehör. När eleven skall lära sig åttondelar introduceras åttondelarna på gehör innan eleven ser åttondelar i noterna. Informant 3 hoppar också mycket mellan olika låtar i boken. Det som kan vara en nackdel med att hoppa i boken är enligt Informant 3 att det kan vara svårt efter en längre tid att precis veta vad eleven har fått med sig genom undervisningen. Det är därför av stor vikt att det förs någon form av dokumentation på vad som gjort under lektionerna. Det hon ser som en fördel med att hoppa i boken är att elev och lärare blir mer fria i undervisningen.

Ja, och vad den liksom tycker är roligt också, om jag ser att den där låten var rolig eller den där tonen är rolig och man kanske lär sig någon ny, då går jag ju inte på i boken bara för att liksom. Och jag kan ju, det kan vara så att nä men nu jobbar inte jag ur boken på fyra veckor för att nu hittade vi en annan låt.  
(Informant 3)

Eleven ges frihet att landa i momenten om undervisningen inte är statisk och slaviskt följer en bok enligt informant 3. När hon använder sig av *Min tvärflöjtsbok* introducerar hon låten på lektionen för eleven och arbetar tillsammans med eleven på låten. Sedan förväntas eleven gå hem och öva själv genom att lyssna på den medföljande skivan.

Informant 4, som främst använde sig av *Flöjten och jag 1* i hennes undervisning, berättade att det i just den boken står lite instruktioner i början av boken som är till för läraren för hur läraren skall arbeta tillsammans med eleven med boken. Hon hade tittat på denna text men klargjorde även hon att det är hon som lärare som bestämmer hur metodiken skall genomföras. Informant 4 berättade även att det fanns två stycken andra flöjtlärare på den kulturskolan hon arbetade på och att alla på hennes jobb arbetade på helt olika sätt och med vidt skilda material och krav på eleverna.

### 5.1.5 Progression i flöjtundervisning

De intervjuade flöjtlärarna fick även frågor angående elevers progression. De fick dels berätta hur de ser på elevers progression och hur flöjtskolor de använder sig av behandlar ämnet. När lärarna fick svara på frågan om hur de själva ser på elevers progression fick jag ofta liknande svar. Det var många av de flöjtlärarna som intervjuades som berättade att de inte hade en tydlig generell plan om elevens progression. Anledningen till detta var främst på grund av att lärarna upplevde att det var svårt att leva upp till en förväntad progression vilket gör att det lätt uppfattas som ett misslyckande från elevens sida. För att komma ifrån den problematiken valde därför lärarna att inte ha en tydlig plan för elevernas progression.

Informant 1 menade även på denna punkt att det är svårt att säga någonting om elevers progression eller hennes önskan om hur hon vill att elevens progression skall se ut då progressionen är beroende av vad flöjtundervisningen har för syfte i elevens liv och hur och på vilket sätt eleven lär vilket gör det omöjligt för henne att svara mer konkret på den frågan. Men då hon berättade om olika pedagogiska material hon använder sig av tog hon upp progressionen som en viktig parameter för val av material. Informant 1 berättade bland annat att om eleven är ung, ca sex eller sju år väljer hon att undervisa på gehör och använda Suzuki material, om eleven är åtta eller nio brukar hon använda *Blåsbuss* men om eleven är nybörjare och tio år eller äldre brukar hon använda sig av *Flöjt.nu* som hon upplever har en snabbare progression. "Vi försöker ta in dem när de är sju, men så klart, tar man in någon som är tio år, då skall de inte ha *Blåsbuss*, då ska de kanske ha *Flöjt.nu*" (Informant 1). Progressionen är enligt Informant 1 svår att ta hänsyn till då eleverna har massa olika saker utanför kulturskolan men tas med i beräkningen då det kommer till elevens ålder. När hon pratar om progression beskriver hon det som att en förutsättning för att progression och framsteg skall ske hos elever är att eleven är mottaglig för det. Om Informant 1 känner att eleven är mottaglig för att utvecklas kan hon gå framåt ganska snabbt och så sitter den nya kunskapen där men om eleven inte är mottaglig finns där ingen mening att ha en tanke om snabb progression just för tillfället.

Så kan vi ta tio steg en dag när vi känner att nu funkar det. Vi tar tre nya grepp i tredje oktaven och jag ser att det går in, de är mottagliga, bom bom bom bom och sedan sitter det där. Men gör du det när de inte är mottagliga, då skjuter du dig själv i foten, så progression är trappsteg, verkligen. (Informant 1)

För informant 1 är det återigen viktigt att vara inkännande för hur eleven är mottaglig för utveckling.

Informant 2 hävdade även hon att det finns svårigheter med att sätta upp mål för eleverna då elevens progression påverkas av vilken roll flöjten och musiken har i elevens liv. Vidare pratade informant 2 om att hon ofta upplever att det kan vara svårt för henne att veta vilken roll musiken och flöjtspelet har i elevens liv då nybörjareleven ofta inte vet det själv.

De flesta eleverna har ju massa andra saker att göra utanför skolan. Någon spelar fotboll också någon annan dansar eller håller på med karate. Det är ju massa av de här eleverna som bara, eller man får känslan av att de vill spela flöjt på lektionerna men att de kanske inte har så mycket mer tid utanför musikskolan att spela flöjt på. (Informant 2)

Informant 2 upplevde detta som problematiskt och tänkte ofta på hur hon kan motivera eleverna mer till att flöjtspelet skall bli en lite större del av elevernas vardag.

Informant 3 bekräftade också det både informant 2 och informant 1 pratade om. Hon hade ingen tydlig generell plan för hur elevens progression skulle se ut. Progressionen utgick inte heller från någon bok. Hon menade att det är svårt att sätta upp mål för elevernas progression då elever nuförtiden har väldigt mycket att göra både i skolan och utanför skolan vilket gör det svårt att förutsäga vart eleven kommer vara flöjtistiskt sätt i framtiden.

Informant 4 nämnde likt de andra att hon valt att inte ha en tydlig tanke gällande elevens progression och sätter därför inte upp tydliga mål för terminerna. Hon betonade elevens olika anledningar till att spela flöjt och menade att vissa elever kommer till flöjtlektionerna för nöjes skull samtidigt som andra elever kommer dit framförallt av anledningen att de vill utveckla deras flöjtspel.

## **5.2 Resultat från analys av historiska och nutida flöjtskolor**

Nedan följer en beskrivning av de svenska historiska flöjtskolor som omnämns i litteraturkapitlet och beskrivning av de centrala flöjtskolorna som de intervjuade flöjtlärarna använde i deras undervisning. Flöjtskolorna kommer att presenteras i kronologisk ordning med hänsyn till utgivningsår, med start från 1860 fram till 2015. Det kommer även en kortare beskrivning av vanligt förekommande repertoar som spelats på flöjt, genom den svenska historien. Därefter kommer underrubriker som



behandlar olika aspekter av flöjtspel såsom hållning och ergonomi, teknik, ton, läppar och artikulation. Under dessa underrubriker kommer endast flöjtskolornas syn belysas. Palmblads bok *Flöjtblåsaren* (1898) kommer inte att omnämnas i dessa underrubriker på grund av att den inte är en renodlad flöjtskola, men den är likväl beskriven som dokument nedan. Någoting som också är värt att nämnas är att Müllers båda texter (1874;1887) oftast kommer att presenteras som en text i redogörelsen för olika aspekter av flöjtspelande. I presentation av de olika skolorna kommer jag benämna olika toner så som böckerna benämner dem. Vissa av böckerna skriver B och Bess, andra böcker skriver H och B.

### **5.2.1 Flöjtskola af A.B Fürstenau öfversatt och omarbetad af J. P. Cronhamn. (1860)**

Detta är den äldsta flöjtskolan som tas upp i denna studie. Flöjtskolan heter *Flöjtskola af A.B Fürstenau öfversatt och omarbetad af J. P.Cronhamn* och skrevs av Cronhamn. Flöjtskolan gavs ut år ca år 1860. Flöjtskolan är en översättning och en bearbetning av den tyska flöjtisten, kompositören och läraren Fürstenaus *Die Kunst des Flötenspiels (1858/1860)*. Boken tar upp olika slags flöjter, då det under denna tid spelades på flera olika slags flöjter, bland annat Boehms Cylinderflöjt. Detta kan ses då flöjtskolan innehåller flera olika grepptabeller som riktar sig till olika slags flöjter. Flöjtskolan går igenom många aspekter av flöjtspel. De första fem sidorna är teoretiska. Där redogörs och förklaras bland annat för, klaver, oktaver, höjnings- och sänkningstecken, skalors konstruktion, hur noter och pauser fungerar, takt, tempo, musikaliska konstord och repristecken. Följande sidor beskriver mer ingående olika aspekter av flöjtspel som flöjttonen, andning, artikulation, interpretation och drillar. Fortsättningsvis finns flöjtduetter i alla dur- och molltonarter (Se bild 3). Tanken är att eleven skall spela överstämman som oftast är en skala upp och ner bestående av längre notvärden samtidigt som läraren spelar andrastämman som är en mer melodisk stämma.

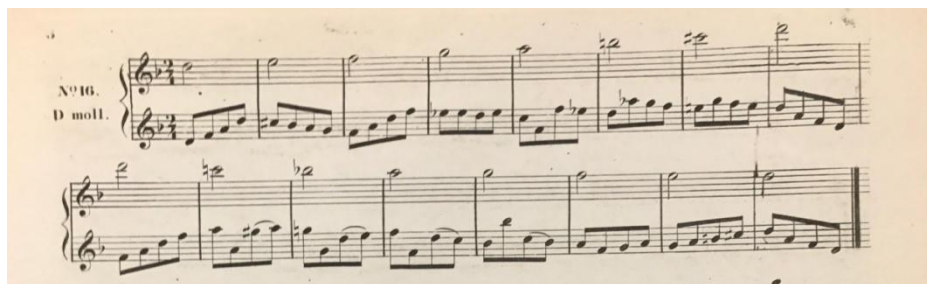


Bild 3. Flöjtduett från *Flöjtskola af A.B Fürstenau öfversatt och omarbetad af J. P.Cronhamn* (1860, sid. 6) där eleven spelar skalan samtidigt som läraren spelar understämman.

Vidare kommer mer avancerade flöjtskalor i alla tonarter, men nu inte i duettform utan endast för en flöjt. Slutligen kommer det Cronhamn kallar för “*övningar för flöjt*”. Detta är som flöjtetyder, som är som melodier med olika fokus i och som till exempel föreslår hur eleven skall artikulera. Slutligen finns grepp och drilltabeller som visar eleven hur all toner drillar utförs på ett korrekt sätt.

### **5.2.2 Ny flöjt-skola efter Boehm, Dorus, Fürstenau, Soussmann m.fl. Metoder jemte fullständiga grepp- och drill-tabeller för såväl flöjter av den vanliga constructionen som Böhm-flöjter. (1874/1900)**

Müller gjorde som tidigare nämnts en översättning från några av de mest inflytelserika kontinentala flöjtskolorna i Europa och sammanställde detta i *Ny flöjt-skola efter Boehm, Dorus, Fürstenau, Soussmann m.fl. Metoder jemte fullständiga grepp- och drill-tabeller för såväl flöjter av den vanliga constructionen som Böhm-flöjter*. Denna flöjtskola trycktes flera gånger under åren 1874 och 1900. Den påminner på många sätt om Cronhamns flöjtskola. Boken börjar med en relativt lång genomgång av musikteori och musikleära där Müller exempelvis tar upp hur ett notsystem fungerar, grundtonerna, höjnings och sänkningstecken, repricecken, musikaliska uttryck, dynamik, taktart, takter, rytmer mm. Vidare kommer en beskrivning om flöjten och olika aspekter på flöjtspel. Ämnen som bland annat tas upp är instrumentvård, tonbildning, hållning och ergonomi, andning, teknik, artikulation. Vidare i boken kommer grepp och drilltabell för Boehms nya flöjt, alltså den flöjt vi framförallt spelar på idag. I boken finns även grepp och drilltabeller som är till för spel på andra typer av flöjter av den koniska konstruktionen. I boken finns alla skalor i både dur och moll samt övningar eller etyder för flöjt i olika tonarter med olika artikulationer.

### 5.2.3 Lilla flöjt-skolan (1886/1904)

Müller gjorde även ytterligare en flöjtskola som heter *Lilla flöjt-skolan* som trycktes mellan åren 1886 och 1904, (Se bild 4). Boken riktar sig inte till de som spelar på Boehms Cylinderflöjt utan på lärandet av spel på en konisk flöjt med sex klaffar.

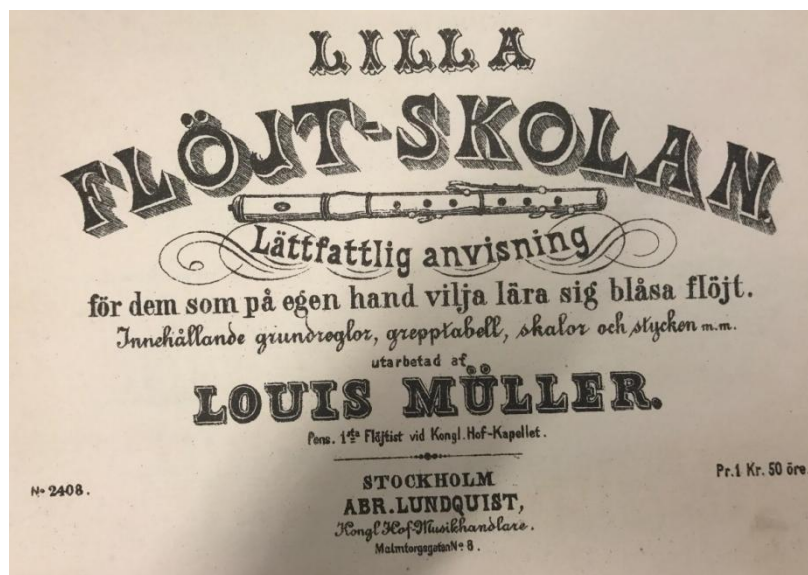


Bild 4. Omslaget till Louis Müllers *Lilla flöjt-skolan* (1886/1904).

Müller poängterar att denna flöjtskola är mer lättförståelig och enkel. Likt Cronhamns flöjtskola och Müllers tidigare flöjtskola påminner strukturen på denna om de tidigare, med den skillnaden att det nu är i ett mindre format. *Lilla flöjt-skolan* börjar med grunderna i musiklära såsom, notsystem, hjälplinjer, notvärden, takter, taktarter, rytmer, förtecken, repristecken, dynamik, musikaliska konstord. Precis på samma sätt som Müllers tidigare skola går han återigen igenom grunderna, men här på ett mycket mer reducerat och övergripande sätt. På samma sätt går han längre fram i boken igenom flöjten och olika aspekter av flöjtspel. Dessa aspekter är bland annat skötsel av flöjten, tonbildning, hållning och ergonomi, teknik och andning. Därefter kommer en reviderad version av skalspel där fyra olika durtonarter samt dess parallelltonarter presenteras: C-dur, G-dur, D-dur, A dur, F-dur, Bb-dur och Eb-dur samt dess mollparallelltonarter. Alla skalorna har olika rytm och taktarten varierar mellan dem. Vidare finns små övningsstycken eller etyder. Dessa stycken utgörs bland annat av kända folkvisor, marscher och arior. Redan från första stycket står utskrivet vilken dynamik det bör spelas med. Grepptabeller finns också med men inte grepptabeller på Boehms

Cylinderflöjt. Detta kan bero på att det inte var många under denna tid som hade råd att införskaffa ett sådant instrument.

### 5.2.4 Flöjtstudier (1940)

Edlén var flöjtist och musikproducent publicerade år 1940 en flöjtskola som heter *Flöjtstudier*. Inledningsvis tar boken upp och behandlar flöjtens delar och ihopsättande, hållning och ergonomi, andning och tonbildning. Därefter finns det förberedande övningar för, som det ser ut, en form av uppvärmning. Dessa förberedande övningar börjar med långa notvärden för att sedan övergå till snabbare notvärden. Här får flöjtisten också öva på *crescendo* och *diminuendo* och olika sätt att artikulera på. I dessa förberedande övningar finns även små melodier bestående av bland annat visor, folkvisor och arior. Vidare övningar i alla tonarter med olika slags artikulationer såsom staccato, legato och enkeltunga. Senare beskriver Edlén även dubbeltunga och trippeltunga. Avslutningsvis står nedtecknade olika skalor och arpeggion för flöjtisten att öva på. På samma sätt som Marcel Moyse (1889-1984) strukturerat *480 Gammes et arpeges* genom nummerboxar där det beskrivs vilka höjnings- eller sänkningstecken som skall appliceras på skalorna gör Edlén nu detsamma (Se bild 5), vilket visar på paralleller till Moyse *Gammes et arpeges* vilket förstärks av förordet där Edlén skriver att *Gammes er arpeges* är ett viktigt komplement till hans egen flöjtskola, om eleven vill utveckla en perfektion i teknik och ton.

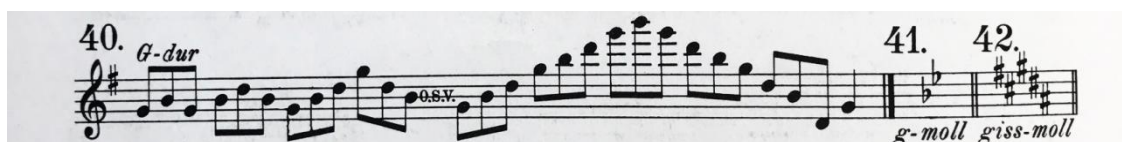


Bild 5. Övning från *Flöjtstudier* (1940, sid. 50). Exempel på Edléns nummerboxar, vilka med största sannolikhet inspirerats av Moyse *480 Gammes et arpeges*. Först skall nummer 40 spelas, därefter skall nummer 41 spelas genom att applicera förtecknen på övning nummer 40 och så vidare.

Edlén skriver även i förordet att han, i författandet av boken, förutsatt att nybörjarflöjtisten har grundläggande kännedom om musikleära. På grund av detta antagande valde han att inte ta med sådan information och istället fokusera på det flöjtistiska lärandet. Vidare skriver Edlén att han vill ge eleven någonting nyttigt samtidigt som han även poängterar att det också skall vara av nöje att öva, varav han valt att ha med många kända melodier men som samtidigt syftar till någonting eleven

gynnas av flöjttekniskt. Repertoaren har valts med kravet av att den skall vara av konstnärligt värde. Edlén betonar vikten av att utbilda eleverna så att de kan skilja på god och dålig musik. Han menar att skalövandet är nyttigt men att det snarare skall ses som någonting teoretiskt mer än praktiskt. Han skriver att skalorna bör vara ett medel snarare än ett mål.

### **5.2.5 Vi spelar flöjt (1974)**

År 1974 publicerades en flöjtskola i Sverige som heter *Vi spelar flöjt*. Boken är författad av Carl-Bertil Agnestig och Bernt Asplund. Boken består av 113 låtar. Majoriteten av låtarna tillhör visgenren. Det finns även många små musikteoretiska övningar som riktar sig till nybörjarelev. Författarna menar att även barn, om de spelar på ett naturligt och avslappnat sätt kan spela i det högre registret på flöjten. Författarna skriver också att det inte är en god idé att låta nybörjare spela de lägsta tonerna på flöjten då det är toner som kräver mycket luft vilket kan göra att det skapas spänningar i elevens spel. Notbilden är relativt ren. Det är inte många låtar i boken som kompletterats med ackordanalys. Ett fåtal låtar har text till för att eleven skall kunna sjunga låten om så önskas. Författarna skriver också att progressionen i boken är långsam för att skapa ett naturligt möte mellan eleven och dennes flöjt. Författarna förespråkar gruppundervisning och lyfter fram det som någonting positivt. Framför allt då det kommer till att utvecklas på ett musikaliskt plan. Det kan dock vara klokt att till en början erbjuda eleven enskild undervisning för att bland annat skapa en stabilare intonation. Boken tar även upp lite om improvisation och utantill spel.

### **5.2.6 Blåsbus (2002)**

En annan flöjtskola som kommit på tal under genomförda intervjuer med flöjtlärare är boken *Blåsbus* som är skriven av Kerstin Bodin och Jan Utbult. Under intervjuerna som gjorts med flöjtlärare framkom det att några av dem använder *Blåsbus* för att öva låtar som eleven skall spela i skolans orkester. Denna orkesterverksamhet står det ingenting om i förordet i boken. Till boken hör en cd-skiva som eleven använder sig av både under lektionstid och hemma där alla låtar i boken finns inspelade med tillhörande akompanjemang. Av kompet kan höras att många av låtarna är arrangerade i en stil influerad av funk, pop, rock och blues. Många av låtarna i boken är komponerade av författarna själva. I förordet står det att legatospel kommer att ske fram tills låt nummer åtta. Argumentet för detta är att författarna menar att det är viktigt att tidigt få igång

luftflödet, andningen, klangen och elevens tonbildning. Detta menar författarna gynnas av ett tidigt övande på legatospel. Som några av de intervjuade flöjtlärarna bekräftade finns det så gott som inga korstonarter utskrivna i boken. Tonarterna som boken har med är C-dur, F-dur och B-dur, Eb-dur och Ab-dur. Det skall tilläggas att det finns en låt i boken som går i G-dur. Till majoriteten av alla låtar i boken finns det ackordanalys för att användas till att ackompanjera eleven när eleven spelar flöjt. Genomgående i boken finns så kallade "stationer" där eleven själv får öva på musikteori. Exempel på uppgifter eleven skall öva på på dessa stationer är att skriva egna rytmer, skriva ut G-klavar och legatobågar. På dessa stationer finns även små etyder att öva på.

### **5.2.7 Flöjt.nu (2003)**

*Flöjt.nu* är en flöjtskola för nybörjare skriven av Roger Norén, KG Johansson och Anders Norén. Till boken hör en cd-skiva där alla låtarna i boken är inspelade både med flöjstämman och tillhörande komp. Det är en blandad repertoar i boken men ofta har ackompanjemanget arrangerats utifrån en pop genre. Flöjstämman kan även tas bort för att eleven skall kunna spela flöjt ackompanjerad av cd-skivan. Det finns även en tillhörande webbsida som författarna hänvisar till, där det finns information om bland annat flöjten, grepptabeller, flöjthistoria och musikteori. I förordet finns en rekommendation om att det är klokt att eleven, innan den börjar att arbeta med boken, lär sig enstaka toner på gehör och tillsammans med läraren övar på rytmiska och melodiska imitationsövningar. Boken börjar med noter direkt tillsammans med en ackordanalys för att läraren skall kunna ackompanjera eleven. En intressant aspekt med denna flöjtbok är att det på ett tidigt stadium, redan fjärde låten, introduceras den punkterade fjärdedelen efterföljt av en synkop. Detta är en kontrast mot de två tidigare beskrivna flöjtskolorna. Detta mer rytmiska sätt att lära sig på genomsyrar stora delar av den repertoar denna bok erbjuder.

### **5.2.8 Flöjten och jag 1 (2010)**

*Flöjten och jag 1* är en flöjtskola skriven av Katarina Fritzén, Karin Öhman och Lars Axelsson. Boken består av 70 låtar och 10 improvisationer. Många av låtarna är i visstil men det finns också mer pop-låtar nedskrivna i boken. Eleven får lära sig 18 olika toner. Likt *Min tvärflöjtsbok* skriver författarna i förordet om en långsam progression där eleven får lov att landa i olika moment. Tillskillnad från *Min tvärflöjtsbok* ser metoden

lite annorlunda ut. Här introduceras spel efter noter redan från början. Till majoriteten av alla låtar i boken finns ackordanalys, en får känslan av att författarna möjligtvis förespråkar att läraren kan välja att ackompanjera elever på ett ackordinstrument som till exempel piano eller gitarr. Boken har genomgående ett stort fokus på notläsning men har in emellan improvisationsövningar då författarna också menar att det är viktigt att lära känna sitt instrument utan noter. Boken har också regelbundna musikteoretiska övningar som eleven blir ombedd att göra.

### **5.2.9 Min tvärflöjtsbok (2015)**

Ett stort fokus i *Min tvärflöjtsbok* (Kinéll & Papaspiropoulos, 2015) är gehöret. Redan i förordet poängteras ut att boken riktar sig till den unga flöjtisten som börjar lära sig genom gehörsbaserad undervisning. Till denna flöjtskola hör en skiva till där eleverna kan lyssna på låtarna hemma för att själva öva in på gehör. Till sin hjälp har eleven också bokstavsrutor där tonerna står utskrivna för att eleven skall få någonting visuellt att förhålla sig till. Bokstavsrutorna fungerar på ett sätt där en längre ton av till exempel två fjärdedelsslag också visuellt sett är längre än till exempel en fjärdedelsbox. Tonhöjden skrivs ut på ett grafiskt sätt där en helton upp skrivs visuellt också ut som ståendes över den undre tonen. Författarna till boken skriver att grundidén med boken är att eleverna snabbt skall kunna bygga upp en repertoar men med ett litet tonomfång. Stor vikt läggs vid musicerandet snarare än att lära eleven att spela många olika toner. Repertoaren består av 63 olika låtar. Av förordet att utläsa menar författarna att notläsning ofta "*släpar efter*" vilket har gjort att författarna valt att ha en långsam progression i notläsandet där den kunskapen får sin tid att landa och processas hos eleven. Någonting som också är intressant är att författarna poängterar i förordet att de valt att ha en "*renodlad notbild*". Detta betyder i boken att låtarna inte varken har förtecken eller ackordanalys. Progressionen i boken beskrivs som långsam men ett snabbt tempo på låtinlärning prioriteras mer än progression flöjttekniskt. Genomgående i boken finns små uppgifter och övningar som eleven blir ombedd att göra. Dessa övningar handlar till exempel om att eleven skall skriva ut egna noter på en notlinje, fylla i en g-klav, måla bilder som passar till en viss låt i boken eller skriva tonnamn ovanför en notbild.

## 5.3 Aspekter på flöjtspel enligt de olika flöjtskolorna

Nedan följer underrubriker som behandlar olika aspekter på flöjtspel enligt de olika flöjtskolorna som presenterats. Dessa aspekter är hållning och ergonomi, teknik, ton och embouchure och artikulation.

### 5.3.1 Hållning och ergonomi

Cronhamn skriver inte helt utförligt om hållning och ergonomi men under hans text om andning framkommer det en hel del om hur han ser på hållning och ergonomi i relation till andning. Cronhamn skriver att flöjtisten helst skall stå upp vid spelandet av flöjten. Flöjtisten bör stå på ett naturligt och bekvämt sätt. Huvudet eller bröstet får inte sträckas eller lutas på ett onaturligt sätt.

Müller skriver också att flöjtisten skall ha en naturlig hållning. Huvudet skall vara riktat rakt fram på ett naturligt sätt och bröstet skall inte vare sig sträckas eller tryckas ihop. Müller skriver också att det är viktigt att armarna inte trycks in mot kroppen utan istället hålls i en ledig och naturlig ställning. Müller skriver också om fingrarna, och hävdar att fingrarna skall tryckas på ett löst och lätt sätt på flöjtens tonhål eller klaffar.

Edlén är också förespråkare för den naturliga hållningen för att skapa en god teknik hos flöjtisten. Huvudet skall hållas högt med en liten vridning åt vänster. Armarna får inte tryckas mot kroppen utan skall vara placerade ut från bröstkorgen då armar som hålls mot kroppen försvårar flöjtistens andning. Flöjtisten får röra sig under spelets gång så länge rörelserna inte stör spelet. Flöjten skall vila lätt mot hakan. Edlén beskriver ett vanligt förekommande fenomen som han menar inte är god teknik: han skriver att många flöjtister pressar med allt för kraftigt tryck höger lillfinger mot diss-klaffen. Detta gör att fingret blir spänt. Högra lillfingret bör tryckas löst som ett stöd på diss-klaffen och istället bör istället ligga på höger tumme och vänster lillfingers tredje led.

I *Vi spelar flöjt* står det sparsamt om ergonomi och hållning här och där i boken. Författarna skriver bland annat att det är viktigt att hela tiden hålla vänster lillfinger på stöd-klaffen, det vill säga diss klaffen, förutom då eleven spelar tonen D2. Vidare skriver de att det är viktigt att huvudet hålls högt upp och att flöjten då får stöd från hakan. Detta sätt att hålla flöjten på genererar också en god andning. Det står också att flöjten skall vara rakt hållen vid spel och att flöjtisten måste se till att inte luta flöjten åt ett eller annat håll. De beskriver en bra fingerposition då de skriver att flöjtisten skall spela med böjda fingrar för att händerna skall kännas smidiga och mjuka.



Två av fyra av de, i intervjuerna, nämnda flöjtskolorna behandlar ämnet flöjtergonomi. Dessa två flöjtskolor är *Min tvärflöjtsbok* och *Flöjten och jag 1*. De andra två skolorna *Flöjt.nu* och *Blåsbuss* behandlar inte det ämnet utan lämnar gissningsvis över det ansvaret till flöjtlärarna. I *Min tvärflöjtsbok* beskrivs hur eleven skall stå när eleven spelar flöjt, hur eleven skall sitta och hur eleven skall hålla i flöjten. Boken beskriver den stående positionen genom att skriva att eleven skall stå lätt isär med benen. Vänster fot skall peka mot notstället samtidigt som högerfoten är riktad mot klockan två om vi föreställer oss en klocka där vänsterfoten visar klockan tolv. Det står även att tyngden skall ligga på vänsterfoten. Den sittande spelpositionen beskrivs på ett sätt där flöjtisten sitter på halva stolsitsen med ett stadigt fotgrepp på golvet. I förhållande till notstället skall stolen vara lite vriden åt höger. Det poängteras även att eleven bör sitta på ett sätt som möjliggör att den lätt kan resa sig upp om så skulle behövas. Relationen mellan flöjten och hur den förhåller sig till händerna beskrivs också. Det står att flöjten skall vila stabilt mot vänster pekfingers första led och på den högra tummen samt mot hakan. Resterande fingrar skall kännas avslappnade. De påpekar också att eleven inte skall klämma fast flöjten.

I *Flöjten och jag 1* finns liknande beskrivning om flöjtergonomi men det finns även punkter där de båda böckerna skiljer sig åt. Likt *Min tvärflöjtsbok* tar *Flöjten och jag 1* upp hur eleven skall stå när eleven spelar samt hur eleven skall hålla flöjten men *Flöjten och jag 1* tar inte upp hur eleven skall sitta ner och spela. Boken beskriver den stående spelpositionen genom att skriva att eleven skall stå stadigt och tänka på att ta upp hakan. Boken nämner även att eleven skall vara observant på att inte skjuta upp axlarna eller föra armarna mot kroppen. Av bilden i boken där spelpositionen visas står flöjtisten med en lätt vinklad flöjt, vid sidan av bilden på en enligt boken korrekt spelposition är en bild målad på en spelposition som inte är önskvärd. På den bilden står flöjtisten med en kraftigt lutande flöjt. Boken beskriver, på samma sätt som *Min tvärflöjtsbok*, hur flöjten skall ligga i handen och vilka stödpunkter som flöjten skall vila mot. Den enda skillnaden från *Min tvärflöjtsbok* är att den också beskriver vänster lillfinger som en fjärde stödpunkt förutom hakan, vänster pekfingers nedre del och den högra tummen, vidare är beskrivet att fingrarna skall vara lätt böja på flöjtens klaffar och att de inte skall spreta uppåt då eleven inte har fingrarna nedtryckta.

### **5.3.2 Teknik**

Cronhamn har inget avsnitt han kallar för flöjtteknik i sin flöjtskola men det kan utläsas

hur han menar att flöjtteknik av flöjtisten bör övas, genom att se på de övningar han presenterar i sin flöjtskola. Någoting han lägger stor vikt vid är övandet av skalor i alla tonarter. Han låter eleven börja långsamt genom att ha långa notvärden i tonarter som inte har många förtecken. Det första han låter eleven spela i sin flöjtskola är tonen C2. Han väljer dock att inte låta eleven enbart spela i mellanregistret utan ber eleven direkt att spela skalan ända upp till C3 och ner igen till C2. Övningarna som kommer efter skalorna i hans flöjtskola innehåller bland annat skalor, arpeggion, tersskalor med mera vilket säger något om hur Cronhamn tänker om teknik och vad han anser viktigt att lägga fokus på i övningen.

Även Müller lägger stor vikt vid skalorna. Han skriver att det är viktigt att flöjtisten inte tröttnar på att öva skalor då skalorna i sig är nödvändiga för, dels tonen, men även för att flöjtisten ska öva upp en god teknisk färdighet. Müller har också skrivit ned, bredvid skalorna i dur och moll, hänvisningar till hur han tycker flöjtisten borde gå till väga i övandet av skalorna. Det han först beskriver är att flöjtisten skall spela den första tonen i en hel andning för att sedan andas igen och stöta om samma ton men denna gång skall de två första tonerna i skalan spelas på en andning, legato, för att sedan repetera detta mönster men nästa gång lägga till två till tonen i blåsandet av en andning. Nästa hänvisning är att flöjtisten stöter an varje ton med en stackaterad artikulation (Se bild 6).

**Skalor i alla Dur - och Moll-Tonarter.** 17

Vid utförandet af dessa skalor iakttages följande:

- 1.) Hvar och en not uthålles ett helt andetag.
- 2.) Sedan böra sammanbindas (blåsas i ett helt andetag) två, sedan fyra och flera noter, t. ex.
- 3.) Bör man stöta (staccatera) skalorna sålunda:
- 4.) Halfva tonstegens läge äro utmärkta med  $\wedge$ .



Bild 6. Övningsexempel från *Ny Flöjtskola* (1874, sid. 17). Müllers förslag på hur eleven bör öva på skalor i dur och moll.

Likt Cronhamn är första tonen och första skalan Müller introducerar skriven i C-dur med tonen C2 som första ton. I första skalan väljer Müller att gå från C2 så högt som till G3. Huvudfokus i övningarna och etydena som kommer efter skalorna är bland annat skalor, kromatik, arpeggion, tersskalor, oktavsspel och olika sätt att artikulera på.

I Edléns *Flöjtstudier*, skriver författaren att han gett skalspelet minsta möjliga utrymme. Av hans text kan utläsas att han menar att skalor är nyttigt men att fokus mer

bör vara att öva upp en god taktkänsla, frasering och tonbildning. Edlén har också valt att ha med musikexempel som ger eleverna en känsla för vad god och dålig musik är. Trots hans fokus på det musikaliska kan det ändå tolkas utifrån av hans val av repertoar att det finns mycket skalor, arpeggios och dylikt men innan dessa stycken kommer finns förövningar vilka tyder på att tonbildning är av stor vikt. Det är mycket långa toner som skall spelas *crescendo* och *diminuendo* med olika dynamik. Det är även lite långsamma övningar där flöjtisten blir ombedd att spela bland annat någon form av skala eller tersskala. Edlén hänvisar även till Moyses *480 Gammes et arpéges* som ett tekniskt komplement till hans egen bok.

Agnestig och Asplund skriver i *Vi spelar flöjt* om teknik. Tonomfånget i boken är mellan F1 och C3. De första tre tonerna lärs ut samtidigt. Dessa toner är H1, A1 och G1. Redan i första låten kommer det första terssprånget men generellt till en början är melodierna formade på ett stegvis sätt. Som tidigare beskrevs menar författarna att fingrarna skall vara böjda, smidiga och mjuka. Det står lite beskrivet i boken om skalspel. Bland annat ombeds eleven att skriva ut tonnamn på en trappa som symboliseras skalans alla steg. Varje trappsteg är ett skalsteg. Vidare i boken finns en stege där eleven blir ombedd att skriva skalans toner på stegen. Till denna visuella och teoretiska övning står också skalan nedskrivna från G1 till G2 och ner till G1 igen, på samma sätt behandlas F-dur.

I *Min tvärflöjtsbok* ligger som tidigare nämnts fokus på musicerandet, gehörsspel och låtinlärning. Författarna skriver att det är de aspekterna som prioriteras högre än att eleven skall lära sig många toner snabbt vilket också avspeglas då en tar en närmare titt i boken. Progressionen med att lära sig nya toner går långsamt framåt. Första tonen eleven får lära sig är tonen A1 för att sedan lära sig tonen B1. Tredje tonen eleven får lära sig är tonen D2. Argumentet för detta är att författarna anser att eleven tidigt måste få en stabil hållning och att händerna får rätt position. Tonerna A1 och B1 mixas om vart annat i låtarna men då D2 förekommer, förekommer den tonen till en början ensam i alla låtar. Eleven får sammantaget lära sig sju toner i boken. Dessa toner är i kronologisk ordning som de förekommer i boken A1, B1, D2, G1, C2, F1 och som de skriver i boken Bess1. De tre sista tonerna C1, F1 och Bess1 lärs inte ut förens låt 25. Det betyder att under ganska lång tid spelar eleven låtar på gehör med fyra olika toner. Vanligt förekommande redan från start och fram tills slutet av boken får eleven öva sig i någon typ av skalspel då många av låtarna i boken bygger på stegvisa rörelser upp och ner i melodin. En annan indikator på att författarna värderar vikten vid skalspel är att

det också förekommer små tekniska övningar där eleven uppmanas att spela en skala på fyra och fem toner. Första gången detta förekommer spelar eleven från G1 till C2. Andra gången eleven spelar en skala är det från F1 till C2 med Bess1 som fjärde ton. Till en början då det är större intervall som terser som spelas sker oftast hoppet upp eller ner i ett stort intervall efter en längre ton, på detta sätt kan eleven få tid att tänka och förbereda ett större intervall.

I *Flöjten och jag 1* får eleven som tidigare nämnts lära sig 18 olika toner med ett omfång från F1 till C3. Eleven får till en början lära sig tre toner på en gång. Dessa är i kronologisk ordning B1 A1 och G1. Redan andra låten innehåller ett terssprång mellan B1 och G1 jämförelsevis med *Min tvärflöjtsbok* där det första terssprånget först kommer i låt åtta. Terssprånget kommer i *Flöjten och jag 1* mellan en fjärdedelston. Tidigt introduceras även C2 och D2. En annan stor skillnad mellan *Min tvärflöjtsbok* och *Flöjten och jag 1* är att i den sistnämnda boken förekommer stora intervall samt oktavspel och hopp mellan två oktaver. Det största spelade intervallet i *Min tvärflöjtsbok* är en kvart. *Flöjten och jag 1* lägger också fokus på att få eleven att spela skalor. Detta kan ses på många av de låtar som finns i boken men framförallt i småövningarna som finns lite varstans i boken där eleven blir ombedd att spela en viss skala. Skalspelet här sträcker sig ibland så mycket som en hel oktav. Nästan alltid finns det en lärarstämma i form av en understämma som läraren kan spela samtidigt som eleven spelar skalan. Någoting annat, som också noteras vid studerandet av låtarna i boken, är att det är vanligt förekommande med brutna ackord i låtarna. Detta kan ses som en indikator på att författarna förespråkar att eleven övar på arpeggios.

På liknande sätt som i *Flöjten och jag 1*, i fråga om tonomfång och hur många toner som lärs ut, lär *Fjöjt.nu* ut sammanlagt 19 toner som sträcker sig mellan F1 till D3. De tre första tonerna som lärs ut samtidigt är i kronologisk ordning G1, A1 och B1. Ganska snabbt introduceras även C2 och D2. I boken finns också små skalor eleven blir ombedd att spela. Oftast förekommer de i en kontext där eleven ombeds att improvisera med hjälp av den nyss spelade skalans toner. Redan på andra låten i boken måste eleven öva sig på att spela ett tersintervall. Överblåsning och oktavspel förekommer sällan i denna bok och beskrivs inte heller någonstans i boken. Istället rör sig melodin i mindre intervall stegvis upp och ned.

*Blåsbuss* har ett tonomfång mellan F1 och Bess2. De första tonerna som lärs ut, alla på en gång är, Bess1, A1 och G1. Kort därefter introduceras C2 och B2 och F1. Tonen D2 kommer, till skillnad från de ovan nämnda flöjtskolorna, inte förens en bit in i boken

på låt nummer 19. Tersintervall introduceras också sent in i boken på låt nummer 12 och då efter en halvnotspaus. För att förtydliga detta är det ett B1 följt av en halvnotspaus och därefter tonen G1. Kanske vill lärarna med denna strategi ge eleven tid att tänka innan eleven skall spela ett större intervall än sekundintervall. Överblåsning eller oktavspel är inte vanligt förekommande i boken. Istället väljer boken att först introducera ett antal låtar som håller sig i den första och lite i den andra oktaven. Senare i boken introduceras samma låtar fast en oktav upp.

### **5.3.3 Ton och embouchure**

Cronhamn skriver att producerandet av flöjtens ton i synnerhet beror på flöjtistens läppar. Han menar att läpparna skall vara rena och dragna mot mungiporna. Flöjtisten skall sträva efter att luften skall mynna ut ur en knappt märkbar öppning. Läpparnas förhållande till hålet i munstycket på flöjten bör vara så att där det röda på den undre läppen börjar skall snudda vid kanten på munstyckshålet som är närmast flöjtistens haka. Det är viktigt att inte vrida in munstycket för mycket. Resultatet av ett allt för invridet munstycke blir att flöjtistens ton blir tunn, svag och skärande vilket inte är ett tonideal att sträva efter. Cronhamn skriver också att klangidealet att eftersträva är en klang som liknar människoröstens.

På samma sätt som Cronhamn beskriver relationen mellan läppar och flöjt beskriver även Müller beskriver sambandet på liknande sätt. Müller skriver att kanten på underläppen skall röra vid den bakre kanten på flöjtens tonhål. För att skapa en vacker och jämn ton är det nödvändigt att flöjtisten övar dur och mollskalor då det, enligt Müller, är enda sättet för flöjtisten att få en vacker ton. Någonting Müller anser vara av stor vikt för att frambringa en god ton är hur flöjtisten sätter ihop flöjten. Han skriver att tonhålet i flöjtens munstycke bör vara i rät linje med flöjtens klaffar. Munstycket trycks också mot hakan.

Edlén beskriver tonbildningen på ett lite annorlunda sätt än både Cronhamn och Müller. Han skriver att relationen mellan läppar och flöjt skall vara sådan att underläppen täcker en fjärdedel av tonhålet på flöjtens munstycke. Han menar också att munstycket skall sättas mot hakan löst och utan onödigt tryck till skillnad från Müller som skriver att munstycket skall tryckas mer bestämt mot hakan. Öppningen som skapas mellan läpparna skall inte vara stort, det skall nästan inte vara märkbart. Läpparna skall spännas lite mot mungiporna. Någonting som Edlén tar upp angående

tonbildning är att han rekommenderar eleven att till en början att endast spela i mellanregistret. Han skriver vidare att målet med en bra tonbildning uppnåtts då flöjtisten kan spela ett fyrstruket c med en svag dynamik utan att forcera tonen. För att kunna göra detta krävs år av noggrann övning.

Agnestig och Asplund beskriver i *Vi spelar flöjt* hur god tonbildning kan övas. De skriver att för nybörjaren kan ansatsen "pu" underlättar en naturlig munposition samtidigt som den också skapar en mer spänningsfri munposition vilket är någonting att sträva efter. När boken tar upp de högre tonerna och hur eleven kan få ton i dem skriver författarna att eleven skall spela med en luftström som är smal vilket är nyckeln till de höga tonerna. Eleven ombeds att inte försöka blåsa starkt för att få de höga tonerna och att inte spänna mungiporna. Eleven ombeds även att sätta munstycket mot hakan och sätta an tonen med hjälp av artikulationen "pu" och rikta luften mot tonhålets bortre kant. Eleven ombeds därefter att vrida flöjten antingen utåt eller inåt för att själv hitta en öppen och klar ton.

I *Min tvärflöjtsbok* står att eleven skall sätta munstycket mot hakan. Munplattan skall vara mitt framför läpparna så att eleven kan känna kanten av hålet i munstycket. Författarna skriver även att det är viktigt att flöjten inte vrids in mot läpparna allt för mycket. Elever kan kontrollera detta med hjälp av en spegel. Boken beskriver tonen som att den skall vara klar och vacker.

*Flöjten och jag 1* beskriver också hur eleven skapar ton i flöjten. Först gör de liknelsen mellan tonproduktionen på flöjt och hur det är att blåsa i en flaska. De menar att det är på nästan samma sätt samma teknik för att spela på en flöjten. Vidare skriver de att munstycket skall placeras stadigt mot läppen, och om betydelsen av att blåsa ut en jämn luftstråle som skall träffa den bortre kanten av anblåsningshålet på munstycket. På samma sätt som *Min flöjtbok* tipsar om skriver även *Flöjten och jag 1* att det kan vara bra att öva framför en spegel för att se att flöjten placeras där den skall i förhållande till munnen. Boken är också den enda av de fyra flöjtskolorna som tar upp hur eleven skall kunna spela oktaver. Detta gör de genom att beskriva att eleven skall minska öppningen mellan läpparna för att få den övre oktaven. Boken beskriver att tonen skall vara stadig och jämn.

Varken *Flöjt.nu* eller *Blåsbus* tar upp hur eleven skall arbeta med tonbildning på flöjten. Gissningsvis är detta upp till lärarna att förklara.

### 5.3.4 Artikulation

Cronhamn beskriver artikulation i *Flöjtskola af A.B Fürstenau öfversatt och omarbetad af J. P. Cronhamn*. Han beskriver både enkeltungan och dubbeltungan. Den artikulationsstavelse han vill att flöjtisten skall använda vid enkeltunga är "ti". Om flöjtisten eftersträvar en mjukare ansats, till exempel om det både är legatobåge och prick på tonen, bör flöjtisten istället säga "di". När ansatsen görs bör tungan vara uppe i gommen strax bakom överkåkens framtänder. Cronhamn beskriver dubbeltungan som någonting mindre eftersträvansvärt. Han skriver att det är många kompositörer som i sina flöjtskolor beskriver vikten av att bemästra dubbeltungan, men att han själv är av den mening att dubbeltungan aldrig kommer kunna skapa en klar, tydlig och accentuerad attack på ansatsen av en ton, vilket han menar är av större vikt.

Müller skriver även han om artikulation i både *Ny flöjt-skola efter Boehm, Dorus, Fürstenau, Soussmann m.fl. Metoder jemte fullständiga grepp- och drill-tabeller för såväl flöjter av den vanliga constructionen som Böhm-flöjter* samt i *Lilla-flöjtskolan*. Där beskriver han bland annat enkeltungan. Han skriver att flöjtisten i denna artikulation skall säga "ti" i flöjten och att tungspetsen skall täppa igen det lilla hålet som bildats i munnen då munnen är i flöjtanblåsningsposition. Tilläggas skall även att i *Lilla-flöjtskolan* beskrivs enkeltungan som "ti" men direkt efter står i parentes artikulationen "ty". Müller redogör även ingående för dubbeltungan, trippeltungan och för den punkterade tungan. Artikulationen för dubbeltungan bör vara "ti-ke" eller "ti-ka". Någonting varje flöjtist bör öva på är att få en jämnhet i dubbeltungan. Varken t:et eller k:et skall vara starkare eller svagare i ansatsen än den andra. Han poängterar vikten vid att ofta öva på denna artikulation då den är nödvändig för att kunna spela snabba passager artikulerat. Trippeltungans artikulation bör vara antingen "ke-ti-ke" eller "ti-ke-ti". Den punkterade tungans artikulation bör vara "ta-ra". Till varje slags artikulation Müller beskriver, hänvisar han också tydligt till en specifik etyd som arbetar med respektive artikulation längre fram i flöjtskolan.

I Edlén's *Flöjtstudier* beskriver han att flöjtisten bör använda sig av stavelserna "ty" för en korrekt ansats då utförandet sker av enkeltungan. T:et beskriver Edlén som ett tjockt t-ljud. Han liknar ljudet vid t:et som ljuder på ordet *bort*. Edlén skriver att det är viktigt att tungan ej får vara mellan läpparna. Detta, menar Edlén, är en dålig ovana som också är mycket ineffektiv. För att underlätta att denna ovana inte blir en vana rekommenderar han eleven att ibland öva framför spegel för att kolla att tungan inte syns vid ansats av en ton.

I *Vi spelar flöjt* förklaras artikulation kortfattat. Först ombeds eleven att öva på att sätta an tonen med hjälp av artikulationen "pu" när tonen är stabil skall eleven få lära sig den riktiga flöjtansatsen som enligt författarna är "tu". När eleven sätter an tonen med hjälp av den riktiga artikulationen skall tungan vara mot den övre tandraden. Någonstans i mitten av boken introduceras legatobågen. Resterande låtar i boken spelar eleven ibland legato mellan två toner.

*Blåsbuss* har en helt egen strategi när det kommer till artikulation I förordet står det att fram till låt nummer åtta i boken rekommenderas eleven att spela helt legato. Det vill säga att författarna vill att eleven inte stöter an någon ton mer än med luften. Anledningen till detta är att de vill att eleven får en bra start på inandningen, utblåsningen, klangen och tonbildningen. Argumentationen för detta enligt författarna är, vilket kan konstateras efter vidare läsning i boken, att om eleven samtidigt måste tänka på ansats kan detta komma att störa utvecklingen och koncentrationen på klangen och tonbildningen. När legatobågarna och bindebågarna i boken tas bort efter hand i vissa låtar förklaras inte närmare hur eleven nu skall spela dessa toner som skall stötas.

I *Flöjt.nu* finns ingenstans förklarat om bokens tankar kring artikulation och hur författarna rekommenderar eleven att jobba med detta men av studerandet av låtarna i boken kan en få en hint om hur författarna tänker. Ingenstans i boken finns några bindebågar vilket kan indikera att författarna förespråkar att eleven stöter an varje ton, men hur denna stöt skall artikuleras framgår inte.

I *Flöjten och jag 1* beskrivs den riktiga flöjtartikulationen som en "tu" stöt. Innan eleven börjar använda denna stöt rekommenderas eleven först att spela med en "puh" stöt tills tonen är jämn och stabil. Därefter övergår eleven till att spela med "tu" stöt. Författarna liknar t:et vid en "tu" stöt med t:et som framkommer när en säger ordet "ört". Detta påminner om Edlén's beskrivning då t:et skulle liknas vid t:et i ordet "bort". Tungan skall då vara på precis samma ställe. I mitten av boken förklaras och introduceras bindebågen och eleven börjar då att spela vissa passager legato.

När författarna i *Min tvärflöjtsbok* skriver om artikulation, eller ansats som de benämner det, beskriver boken för eleven att eleven först skall börja med att säga "pu" i flöjten för att sedan spela "du" i flöjten. De skriver också att eleven till en början kan blanda dessa två sätt för att sätta an en ton. Vidare förespråkar de användandet av "du" stöten. När det gäller låtarna i boken finns ingen annan information till eleven kring hur den skall artikuleras, vilket kan indikera att eleven förväntas att spela med "du" genom att stöta om varje ton genomgående i hela boken.



## 6. Resultatdiskussion

Resultatdiskussionen diskuterar och problematiserar tidigare redovisat resultat utifrån litteraturen med syfte att besvara forskningsfrågorna, samt jämför, och analyserar sambandet mellan de olika skolorna. Forskningsfrågor är:

- Vilket flöjtpedagogiskt material, i form av flöjtskolor, har funnits historiskt sett i Sverige och vilket material används idag i flöjtundervisning för nybörjare?
- Vad är det detta material består av och på vad läggs fokus i de flöjtpedagogiska materialen?
- På vilket sätt använder flöjtlärare flöjtpedagogiskt material i undervisningen idag?

### 6.1 Flöjtpedagogiskt material

Intervjuerna visar vilka flöjtpedagogiska material informanterna använder i sin flöjtundervisning. Den litteratur som ligger till grund för uppsatsen har gjort det möjligt att lyfta fram och analysera svenska flöjtskolor, både historiska och nutida. De historiska svenska flöjtskolorna i denna studie är *Flöjt-Skola af A . B. Fürstenau öfversatt och omarbetad af J . P. Cronhamn* (1858/1860), *Ny flöjt-skola efter Boehm, Dorus, Fürstenau, Soussmann m.fl. Methoder jemte fullständiga grepp- och drill-tabeller för såväl flöjter av den vanliga constructionen som Böhm-flöjter* (1874), *Lilla flöjt-skolan en lättfattlig anvisning för dem som på egen hand vilja lära sig blåsa flöjt, innehållande grundreglor, grepptabell, skalor och stycken m.m* (1887), *Flöjtstudier* (1940). Alla de ovan nämnda flöjtskolorna nämns i *Den Maieutiska flöjten* (Ljungar-Chapelon, 2014). En annan flöjtskola som ligger till grund för arbetet är *Vi spelar flöjt* (1974). Genom intervjuerna framkom vilka flöjtskolor flöjtlärarna använde i deras undervisning. Några centrala flöjtskolor som ofta återkom var *Blåsbuss* (2002), *Flöjt.nu* (2003), *Flöjten och jag 1* (2010) och *Min tvärflöjtsbok* (2015). Föreliggande studie söker blottlägga hur flöjtskolor från olika tidsepoker förhåller sig och står i relation till varandra, samt vad de innehåller.

## 6.2 Lika men ändå olika

De flöjtskolor som analyserats har många olikheter men det finns även likheter. En intressant olikhet blev tydlig under intervjuerna vilket rörde gehörsbaserad undervisning. Alla informanter uttryckte det mer eller mindre positivt med en delvis eller helt gehörsbaserad undervisning. Detta framkom utan att informanterna hade tillfrågats om just detta. De genomgångna historiska flöjtskolorna innehåller däremot inte särskilt mycket information om gehörsbaserad undervisning. Alla de nyare flöjtskolorna hade improvisationsövningar, vilket är en form av gehörsbaserad undervisning. Detta kunde ses i flöjtskolorna *Blåsbus* (2002), *Flöjt.nu* (2003), *Flöjten och jag 1* (2010) och i *Min tvärflöjtsbok* (2015).

En annan likhet som uppdagats är gruppundervisning och samspel tillsammans med andra flöjtister för flöjtistiskt lärande. Cronhamn (1858/1860) använder duetter som pedagogiskt grepp för lärande. Agnestic och Asplund (1974) poängterar vikten vid gruppundervisning och Ljungar-Chapelon (2003/2004) slår ett slag, genom hans variationer, för gruppundervisningens betydelse för flöjtistiskt lärande. Duetter och gruppundervisning är någonting jag själv skulle vilja se mer av då jag tror det gynnar flöjtister på alla nivåer och i alla åldrar. Gruppundervisning bidrar bland annat till ökad medvetenhet om intonation och att elever ser andra elevers styrkor och svagheter vilket gör att eleven sannolikt blir mer reflekterande över sitt eget spel som gynnar utveckling på instrumentet.

En annan intressant fråga som lyftes spontant under intervjuerna var repertoaren i flöjtskolorna. Dagens flöjtskolor innehåller mycket populärmusik. Bland annat visor, pop och funk. Detta är en kontrast till exempelvis den repertoar Palmblad valde att ha med i *Flöjtblåsaren. Vald samling folkvisor, folkdanser, populära sånger, operamelodier, marscher m.m* (1898). Titeln vittnar om vilken slags repertoar som spelades och vilka genrer som var rådande under denna tidsperiod. En viktig iakttagelse i titeln är att det står "*populära sånger*" (Palmblad, 1898). Intervjuerna påvisar bland annat en saknad av repertoar som eleverna mer kunde relatera till, i flöjtskolorna. Det vittnar både Informant 3 och Informant 4 om. "Jag önskar ju att det gjordes en upphottning av de här böckerna. Jag menar, det måste ju gå att ta låtar som är lite mer kända" (Informant 3). Argumentet för detta enligt Informant 4 var att hon trodde mer känd repertoar skulle göra eleverna mer motiverade att spela flöjt. Edlén skriver i *Flöjtstudier* (1940) att han valt att använda repertoar som han tror eleven känner igen.

Repertoar i *Flöjtstudier* är exempelvis visor, folkvisor och arior. Edléns val av repertoar beror till stor del till att han vill ge eleverna referenser för vad god och dålig musik är, samtidigt som han valt repertoaren utifrån vad för eleven är kända motiv (Edlén, 1940). Av det Palmblad, Edlén och de nutida flöjtskolorna tar upp vad gäller repertoar finns det en genremässig skillnad mellan epokerna. Men det pekar alla också på en grundläggande likhet då det gäller vilken typ av repertoar som spelas. I alla dessa ovan nämnda epokerna förekommer, för tidsperioden typisk, populärmusik, musik som flöjtisten hört förut och kan relatera till i sin samtid.

### 6.3 Progression

En signifikativ skillnad, utifrån ett tidsperspektiv, mellan ytterligheterna, alltså de i denna studie äldsta flöjtskolorna och de flöjtskolor som används idag, är hur de förhåller sig till progression för flöjtistiskt lärande. I Cronhamns (1858/1860) och Müllers (1874) flöjtskolor presenteras allt i från det mest basala i flöjtspel som tydligt är riktat till nybörjaren samtidigt som det också finns mycket svåra övningar i boken som mer riktas till den professionella flöjtisten. I de nutida flöjtskolorna, som till exempel *Blåsbuss* (2002) och *Min tvärflöjtsbok* (2015), avslöjas inte alls i lika hög grad flöjtspelets utvecklingsmöjligheter. Eleverna får mer tid att landa i moment och nyvunnen kunskap. Ett exempel på detta är Informant 3 som berättade om progression och upplägg i *Min tvärflöjtsbok* (2015). "Det jag gillar med den är det att man då man fokuserar lite mer på en en sak i taget bara. Man spelar liksom en låt med två med två toner och då är det bara de två g och a" (Informant 3). Analysen av *Min tvärflöjtsbok* (2015) bekräftar också det Informant 3 beskrev. Progressionen är långsam och eleven ges tid att landa i moment. Alla informanter berättade i intervjuerna om svårigheten med att sätta upp konkreta mål för elevernas progression. Både Informant 1 och Informant 2 menade dessutom att det var svårt med målsättning för elever då betydelsen av musik och flöjt är olika för varje elev. Jag tror att detta förhållningssätt kan få vissa konsekvenser för flöjtundervisning i förhållande till vad eleverna behärskar instrumenttekniskt. Av egen erfarenhet har jag upplevt att för att utvecklas rent hantverksmässigt på instrumentet är målsättning för elevers progression en förutsättning. Troligtvis bidrar informanternas förhållningssätt till någonting annat, som till exempel en mer flexibel undervisning, som mer utgår från elevens egna behov.

Önskvärt hade varit att hitta en bättre balansgång mellan elevens egna behov, som kräver flexibilitet, och det instrumentella hantverket, som kräver struktur och disciplin.

## 6.4 Flöjtskolor som avspeglning av rådande flöjtideal

En högst intressant infallsvinkel är det Ljungar-Chapelon (2014a) skriver om i *Den Maieutiska flöjten*, där han menar att studerandet av en epoks flöjtskolor beskriver ett rådande flöjtideal och en rådande flöjtkultur, i detta fall flöjtideal och flöjtkultur i Sverige. Om vi applicerar detta sätt att förhålla oss till flöjtskolor på utkristalliseras en viss epoks flöjtskolors förhållningssätt till flöjtideal och flöjtkultur. Flöjtskolorna kan bland annat berätta för oss om flöjtistiskt lärande, elevens roll i undervisningen, lärarens roll och om vilket inflytande den samtid vi lever i har för påverkan på flöjtundervisningen.

Med detta förhållningssätt applicerat på det som framkom under intervjuerna blev det tydligare vilka förhållningssätt gällande ideal och kultur som präglar såväl flöjtlärarna som flöjtskolorna idag. Informant 1 tyckte exempelvis att det var svårt att överhuvudtaget svara på frågan om vilket material hon använde i hennes undervisning då det berodde på elevens behov och önsknings, elevens ålder samt att hon som lärare inte skulle bli uttråkad för att kunna fortsätta vara passionerad i hennes undervisning. Alla informanter upplevde att det var de själva som valde på vilket sätt eleven skulle lära sig att spela flöjt. Som tidigare nämnts fanns en stor varierad repertoar i de flöjtskolor som användes. Om vi också ser på metoder för flöjtistiskt lärande kan en även se här att metoden till stor grad är varierad. Alla lärarna har exempelvis fria tyglar att forma undervisningen på, ett för dem, passande sätt. Elevens önskemål står oftast i centrum, en flöjtskola fokuserar till stor del på en gehörsbaserad undervisning, de tre andra har en notbaserad undervisning, tre av fyra flöjtskolor har en cd-skiva som kan ackompanjera eleven. Tidigare formulerades idén att flöjtskolorna visar en rådande flöjtkultur och ett rådande flöjtideal, detta kan peka på att flöjtundervisning idag kan se väldigt olika ut. Tydligt är också, utifrån repertoar i flöjtskolorna att de influeras av en mer internationell kontext, med olika flöjtkulturer och flöjtideal, även om författarna inte direkt uttrycker detta i text.

Cronhamn var i stor grad präglad av ett centraleuropeiskt ideal på flöjtspel, likaså, Müller och Widegren (Ljungar-Chapelon, 2014a). Även Edlén (1940) hänvisar till centraleuropa och framförallt Frankrike i sin flöjtskola. På samma sätt som de nutida

flöjtskolorna berättar om vår samtid idag vittnar dåtidens flöjtskolor om rådande flöjtkultur och flöjtideal. De olika flöjtskolorna, från varierande epoker, ser olika ut ytligt sett. Men trots detta har de någonting gemensamt utifrån att de har formats av sin samtid. På samma sätt som flöjtister i Europa hade kontakt med varandra och påverkade varandra under andra hälften av 1800-talet (Ljungar-Chapelon, 2014a) kan vi idag se hur olika flöjtskolor påverkas av internationella kontakter i en globaliserad värld.

På lång sikt tror jag att flöjtundervisning i Sverige kan komma att se väldigt olika ut beroende på vilken metod läraren använder och vilket material läraren använder. Flöjtundervisningen riskerar därför att bli grundlös och en önskvärd likvärdighet i flöjtundervisning i Sverige byggt på flöjtens grundstommar kan komma att krackeleras just för att det ser så olika ut. Däremot kan denna splittring, som vi kan se tendenser av i svensk flöjtundervisning, gynna den elev som, redan innan flöjtstudiet påbörjats, har en tydlig bild av vad eleven förväntar av flöjtundervisningen. Till exempel om eleven uteslutande vill ha en gehörsbaserad undervisning eller bara vill spela låtar från en viss genre. Dessa elever är dock av egen erfarenhet inte många till antalet.

## **6.5 Den röda tråden genom historien**

För att kunna se hur svensk flöjthistoria står i relation till dagens flöjtskolor behöver vi tydliggöra likheter och skillnader mellan dem. De historiska flöjtskolorna är detaljerade både när det kommer till musikteori såväl som flöjtistiskt lärande redan från första sidorna. Ett exempel på detta är både Cronhamns (1858/1860) och Müllers (1874; 1887)flöjtskolor. I dessa båda flöjtskolor redogörs mycket noggrant för till exempel musikteori och de musikaliska byggstenarna som till exempel tonnamn, klaver och taktarter. Allt detta görs samlat och i inledningen i deras flöjtskolor. Detta är en stor kontrast till det Informant 3 vittnade om då hon menade att det var positivt att hennes material tog upp den musikteoretiska kunskapen gradvis genom hela boken. Hon hävdade också, att på detta sätt kommer inte all information om musikteori på en gång vilket, om så skulle vara fallet, skulle vara hämmande för elevers flöjtistiska utveckling.

För att återgå till Cronhamns (1858/1860) och Müllers (1874; 1887) flöjtskolor är de mycket detaljerade när det gäller allt som har med flöjtspel att göra, till exempel tonproduktion, hållning, ergonomi, artikulation, teknik och metoder för flöjtistiskt lärande. Det är på det hela taget ett väldigt omfattande och brett innehåll vilket kanske, som Informant 3 menar, kan vara hämmande för elevers utveckling.

Ytterligare någonting som förenar dessa historiska flöjtskolor är vilket värde skalövandet har. Exempel på detta är Cronhamn (1858-1860) där det första eleven skall spela är en C-dur skala. Detta vittnar även Widegren om i sina texter (Widegren i Ljungar-Chapelon, 2014b). Mellan andra hälften av 1800-talet och fram tills idag hittar vi Edlén's flöjtskola *Flöjtstudier* (1940). Det är intressant att Edlén förespråkar skalspelet och menar att det är nödvändigt för att bli en skicklig flöjtist samtidigt som han också poängterar att skalorna inte är målet utan medlet för att nå målet. Han valde därför att ha med en bredare repertoar, som eleverna kunde känna igen, och betonade musicerandet som målet samtidigt som också han hade skalor och mer tekniska övningar i sin flöjtskola (Edlén, 1940). Hasselgren bekräftar vikten av att öva skalor, då han lyfter fram skalövandet som en positiv aspekt, för att bland annat mjuka upp fingerlederna (Hasselgren, 1931). Analysen av de flöjtskolor som används idag visar att de i mindre grad fokuserar på att öva skalor jämförelsevis med de historiska flöjtskolorna. Även flöjtlärarna bekräftar denna bild. Att öva skalor var ingenting som diskuterades under intervjuerna trots att vi pratade väldigt mycket om flöjtistiskt lärande. Både Informant 2 och 4 saknade dock mer relevanta övningar i flöjtskolorna de jobbade med. Ibland skapade de egna övningar. Kanske är det någonting som kommer finnas mer av i framtiden intervjuerna vittnade om ett behov av det. Flöjtpedagogik och undervisningsmaterial för lärande har sett väldigt olika ut genom historien och har förändrats gradvis. Det har varit en mjuk övergång som hela tiden påverkats av det som tidigare skett under historien. Edlén's *Flöjtstudier* (1940) blir då som ett mellanled, mellan år 1860 och fram tills idag. Att öva skalor kan för många vara någonting monotont som uppfattas som tråkigt. Men att öva upp sin teknik kan även skapa säkerhet i flöjtspelet och i sin tur bidra till ökad frihet i musicerandet. Återigen tror jag det är viktigt att skapa balans mellan det emotionella och lekfulla i musiken och det tekniska i flöjtpelet. Skalövandet har sedan 1700-talet och fram till idag varit en stark tradition i den kontinentala instrumentalpedagogiska traditionen där skalan i sig är grundfundamentet för att kunna skapa en vacker och uttrycksfull tonbildning på instrumentet. Baillot (1834/2001) beskriver skalövandet som ett medel för att skapa flexibilitet och för att kunna uttrycka känslor genom musiken (Ljungar-Chapelon, 2008). Kanske kan vi lära av Baillots syn på övandet av skalor där skalspelet ger flöjtisten möjlighet till att lättare kunna uttrycka känslor genom musicerandet.

## **6.6 Förhållningssätt till material i undervisning**

De intervjuade flöjtlärarna arbetade med deras undervisningsmaterial på olika sätt. För Informant 1 var det viktigt att vara inkännande för hur eleven var mottaglig för utveckling på flöjten för att kunna forma undervisningen därefter. Informant 1 arbetade bland annat med hjälp appar som syftade till att bli bättre i ämnet musik. Som ovan nämnts arbetade hon nästan uteslutande med gehörsundervisning med de yngre eleverna. Informant 2 berättade utförligt om hur en lektion brukade gå till. Ofta brukar hon be eleven göra en kort uppvärmning i syfte att skapa en stabil ton. Oftast ackompanjerade Informant 2 hennes elever genom att spela piano. Om Informant 2 upplevde att hennes elev kunde spela läxan stabilt gick de vidare med en ny låt som eleven fick i läxa till nästkommande vecka. Om det rådde några tveksamheter i hur eleven skulle spela läxan valde Informant 2 att landa i momentet för att på sikt skapa stabilitet i läxan. Widegrens texter behandlar många aspekter av flöjtspel. I hans texter är han mycket specifik gällande bland annat teknik, ton, hållning och artikulation (Ljungar-Chapelon, 2014b). Detta förhållningssätt finns inte på samma sätt hos dem som intervjuats. Elevens behov och önskningar står mer i centrum för utformandet av undervisningen idag snarare än ett synsätt där eleven formar sitt spel utifrån en mer given mall.

## **6.7 Att blicka framåt**

Genom att blicka tillbaka på historien och samtidigt se på den tid vi själva lever i kanske vi kan ana framtiden. Sammanfattningsvis kan sägas att de äldre flöjtskolorna har stort fokus på övningar, skalor, musikteori och tekniska etyder. Detta vittnar också Widegren om då han bland annat betonar betydelsen av att öva skalor (Ljungar-Chapelon, 2013). Edlén blir bryggan till den nya tiden då han förenar tekniska övningar med mer repertoar för att stärka intresset hos eleverna (Edlén, 1940). Detta sätt att utveckla en pedagogik som väcker intresse hos eleverna var någonting flöjtskolorna vidareutvecklade i sitt fokus på gehör, improvisation och repertoar. Nu var det istället mer fokus på elevens villkor, intresse, färdighet och inlärningstakt i långsam progression.

Under intervjuerna fick lärarna frågan om de saknar någonting i sitt undervisningsmaterial. Som tidigare nämnts upplevde både Informant 2 och Informant 4

en avsaknad av mer relevanta och strukturerade övningar i böckerna vilka skulle syfta till att underlätta för elevens spelade repertoar. Informanterna uttryckte saknad av någonting mer konkret och fastlagt.

Det är tydligt, utifrån material och intervjuer att informanterna starkt präglats av de nyare flöjtskolornas uppgörelse med de äldres fokus på struktur och övning vilket, enligt dem, hämmade intresset för inlärning. Man har nu istället ett flexibelt förhållningssätt till de moderna flöjtskolorna, dagens internationella repertoar samt på gehör och improvisation. Men denna fokusering tycks också ha skapat en pedagogisk brist på struktur och övning som också hämmar progression. Informanterna ger på olika sätt uttryck för att de saknar något av styrkan i övande av den tekniska färdigheten, något som fanns hos de historiska flöjtskolorna.

Under andra hälften av 1800-talet påverkades svensk flöjtliv av en centraleuropeisk flöjtkultur (Ljungar-Chapelon, 2014a). I framtiden då globaliseringen och den tekniska utvecklingen fortsätter kommer vi med stor sannolikhet kunna se mer av till exempel de appar och tekniska hjälpmedel Informant 1 vittnade om. Repertoaren kommer breddas och utbudet av olika metoder för att lära spela flöjt kommer vara större än någonsin i historien. Detta kan leda till allt fler metoder och material som finns lättillgängliga på nätet. Risken är att mångfalden, flexibiliteten och fokus på en ökad internationell repertoar, gehör och improvisation ännu mer minskar möjligheten till teknisk övning och färdighet. Men det kan också innebära en möjlighet att genom teknikutvecklingen och global kommunikation kan resultera en pedagogisk och lärande utveckling där det bästa från de historiska flöjtskolornas struktur och övning kan förenas med den kreativa, frihetens inspirationskälla i användandet av repertoar, improvisation och gehörbaserad undervisning.

Min slutsats är att denna historiska syntes inte bara är möjlig utan också önskvärd. Den mer fria kreativiteten och elevens intresse måste förenas med tydliga utmaningar och mer struktur för att lyfta framtidens flöjtelever i ökad kunskap och möjligheter.



Denna flöjtskolornas och pedagogikens syntes i en allt mer digitaliserad och global värld är ett utmanande ämne för framtida forskning. Avslutningsvis vill jag citera Hasselgren (1931):

Flöjten har uppstått i de avlägsna tider, då människan i sin spirande intelligens och inspiration sökte att efterhärma vissa naturljud, som tilltalade henne, såsom vindens sus i vassen och fåglarnas sång. Våra dagars vetenskapligt och konstnärligt byggda flöjt är därför ett mycket intressant instrument med en ärorik historia. Som vi här ovan redan anför, är det även hälsosamt att traktera och behagligt att sysselsätta sig med. Dess litteratur är synnerligen riktig och givande. Flöjtspelningen inbjuder till ingående studier i tonbildning, snabbgrepp, konstgrepp och flageolettblåsning och skänker därför sin utövare ett rikt och intressant studium och livslångt nöje och behag. Man kan därför säga, att den person, som beretts förmånen att få lära sig flöjt, utan tvivel fått sig ett härligt instrument med de största möjligheter anförtrött. ”Träblåsarnas klagande toner” är hos flöjten förbytt i något solljust och levnadsfriskt, som tilltalar och tjusar sunda och friska sinnen och hjärtan. (Hasselgren, 1931, sid. 21)

Hasselgren sätter ord på det vackra med flöjten och flöjtens ton (1931). Detta är någonting jag menar är viktigt för alla flöjtlärare att göra, oavsett pedagogik, metod eller genretillhörighet.

## 7. Källförteckning

- Agnestig, Carl-Bertil. & Asplund, Bernt. (1974). *Vi spelar flöjt 1, Nybörjardelen*. Stockholm: Gehrman.
- Ahnfelt, Arvid. (red.) (1887). *Europas konstnärer: alfabetiskt ordnade biografier öfver vårt århundrades förnämsta artister*. Stockholm: Lamm.
- Balleron, Louis. (1895). *Méthode de Flûte*. Paris: Emile Gallet.
- Baillot, Pierre M. (1834/2001). *L'Art du Violon*. Courlay: Fuzeau. (faksimil)
- Bodin, Kerstin. & Utbult, Jan. (2002). *Blåsbus tvärflöjt: nybörjarskola för tvärflöjt. 1*. Moholm: Notposten.
- Bryman, Alan. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. (2., reviderad uppl.) Malmö: Liber.
- Campus, Pierre. H. (1839/2005) *Métode pour flûte*. Courlay: Fuzeau.
- Cronhamn Johan Peter. (1858/1860). *Flöjt-Skola af A . B. Fürstenau öfversatt och omarbetad af J. P. Cronhamn*. Stockholm: Abraham Hirsh.
- Dorus, Louis. (1845/2005). *Métode pour flûte*. Courlay: Fuzeau.
- Edlén, Håkan. (1940). *Flöjtstudier*. Stockholm: Nordiska musik.
- Fritzén, Katarina., Öhman, Karin. & Axelsson, Lars. (2010). *Flöjten och jag 2*. Stockholm: Thore Ehrling musik.
- Fürstenau, Anton. Bernhard. (1844/1990). *Die Kunst des Flötenspiels*. Buren: Frits Knuf.
- Hasselgren, Henrik. C. (1931/1943). *Om flöjten och flöjtspelandets konst*. Stockholm: Svala och Söderlund.
- Kinéll, Maria. & Papaspiropoulos, Annika.C. *Min tvärflöjtsbok 1*. (2015) (1. uppl.) Danderyd: Notfabriken.

- Krakamp, Emanuel. (1854). *Metodo per il flauto cilindrico Boehm Opus 103*. Milano: Ricordi.
- Kvale, Steinar. & Brinkmann, Svend. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. (2. uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Ljungar-Chapelon, Anders. (2002–2004). 75 Variationer för flöjt över *Ah, vous dirai-je, Maman*. Del 1–6. *SuzukiNytt*. Årg. 18, nr. 4.; Årg. 19, nr. 1, nr. 2, nr. 3, nr. 4; Årg. 20, nr. 1, nr. 2, nr. 4.
- Ljungar-Chapelon, Anders. (2008). *Le respect de la tradition. Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv*. Malmö: Lund University/Malmö Academy of Music, Sweden.
- Ljungar-Chapelon, Anders. (2013/1868-1888). Flöjtistens Vademecum. *Flöjtövningar och texter av Gustaf Widegren. Några notiser, beträffande Nya eller den s.k. Böhm-flöjten (1866), Om Staccato på Flöjt (1868), Moll-scalor, figurerade för Flöjt (1873), Omvänd Dubbel-tunga (1888), Dubbeltunga i Trioler, med s.k. vaxel-språk (1888)*. Band I. Malmö: Malmö Academy of Music/Lund University, Sweden. (faksimil)
- Ljungar-Chapelon, Anders. (2014b/1873-1885). Flöjtistens Vademecum. *Gustaf Widegren. Texter, Grepp-tabeller och Övningar (1873-1885)*. Band II. With an essay by Dr Stephen Preston: *Culminations, transitions and continuities: Key virtuoso flutists in the early 19th Century*. Malmö: Lund University, Malmö Academy of Music. (faksimil)
- Ljungar-Chapelon, Anders. (2014a). *Den Maieutiska flöjten: Konstnärliga utvecklingsarbeten som steg mot konstnärlig forskning*. Malmö: Malmö Academy of Music/Lund University.
- Müller, Louis. (1874). *Ny flöjt-skola efter Boehm, Dorus, Fürstenau, Soussmann m.fl. Metoder jemte fullständiga grepp- och drill-tabeller för såväl flöjter av den vanliga constructionen som Böhm-flöjter*. Stockholm: Abr. Lundquist.
- Müller, Louis. (1887). *Lilla flöjt-skolan en lättfattlig anvisning för dem som på egen hand vilja lära sig blåsa flöjt, innehållande grundreglor, grepptabell, skalor och stycken m.m.* Stockholm: Abr. Lundquist.

Norén, Roger. (2003). *Flöjt.nu* (Del. 1). Danderyd: Notfabriken.

Palmblad, Gustaf. (1898). *Flöjtblåsaren. Vald samling folkvisor, folkdanser, populära sånger, operamelodier, marscher m.m.* Stockholm: Abraham Lundquists Musikförlag.

Tulou, Jean-Louis. (1842). *Méthode de Flûte*. Paris: Henry Lemoine.



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

## Samtyckesblankett

Syftet med studien är att se vilket material, i form av flöjtskolor, som funnits historiskt i Sverige och vilket material används idag i flöjtundervisning för nybörjare. Syftet är även att se vad i detta material fokus läggs på samt att se på hur flöjtlärare idag använder sig av och förhåller sig till det material som används i flöjtundervisningen.

Som deltagare i denna studie har ni när som helst rätt att avbryta er medverkan utan att erhålla några former av negativa följder.

Dina svar är och förblir helt anonyma och dina personuppgifter kommer bli behandlade så att obehöriga ej kan ta del av dem. Inga uppgifter som kan identifiera personer eller platser kommer att användas i detta forskningsarbete.

**Genom att skriva på eller svara ja på denna samtyckesblankett tillåter ni mig att använda era svar anonymt i mitt forskningsarbete.**

Ida Melander: [mgyl5ime@student.lu.se](mailto:mgyl5ime@student.lu.se), 073 845 26 60

Informant

Intervjuare

Namnförtydligande

Namnförtydligande

Datum

Ort

# Intervjuguide

- Vilket material, i form av flöjtskolor, använder du dig främst av och varför?
- Vad är det i detta material du värdesätter?
- Vad är det i detta material fokus läggs på?
- Finns det någonting du saknar i materialet?
- Finns det någonting i materialet som hänvisar till hur du skall arbeta med materialet eller kommer metoden från dig själv?
- På vilket sätt arbetar du med dessa flöjtskolor tillsammans med eleven?
- Vilken roll spelar eleven i undervisningen och vad förväntas av eleven?
- Vad lägger du fokus på, flöjtistiskt sätt, i din undervisning?
- Hur tänker du kring progression för elevers flöjtspel generellt sätt?
- Är det någonting du skulle vilja tillägga?