

Handledare: Ambjörn Hugardt

Matilda Bremer

Rätt musik för rätt instrument?

Den Tidiga Musikens plats i dagens
blockflöjtsundervisning

Tack

Jag vill rikta ett stort tack till Claudia Müller, Bjørg Ollén och Sylvia Lind, som delat med sig så generöst av sina erfarenheter och tankar kring mitt ämne. Tack också till Ambjörn Hugardt som hjälpte mig att styra upp mina spretiga tankar och till Micke som satt upp på nätterna med mig.

Sammanfattning

Syftet med denna uppsats är att ta reda på hur dagens blockflöjtspedagoger arbetar med Tidig Musik med sina elever, och hur dessa elever mottar den repertoaren. Jag har också ställt mig frågande till den ”popifiering” som jag tycker pågår i blockflöjtsundervisningen, där man i allt större utsträckning rör sig bort från blockflöjtens ursprungsrepertoar.

Jag har djupintervjuat tre erfarna blockflöjtspedagoger, och utifrån dessa intervjuer kunnat dra slutsatsen att det visst spelas mycket Tidig Musik med blockflöjtseleverna, och att pedagogerna själva inte upplever någon egentlig motsättning mellan Tidig Musik och den populärmusikaliska repertoaren. Dessutom verkar det som att eleverna själva instinktivt uppskattar och accepterar den Tidiga Musiken, eftersom den fungerar bra och låter fint på instrumentet. Därmed finns det ett egenvärde i att spela just Tidig Musik på just blockflöjt.

Sökord: Blockflöjt, Blockflöjtsmetodik, Tidig Musik, Idiomatik

Innehåll

Tack	2
Sammanfattning.....	3
Innehåll.....	4
Inledning.....	5
Bakgrund.....	6
Litteratur	6
Blockflöjstens historia	7
Blockflöjten som pedagogiskt instrument	8
Tidig Musik-rörelsen	10
Estetiska kvaliteter.....	10
Syfte	12
Metod	12
Metodbeskrivning	12
Avgränsning	13
Resultat.....	14
Elevernas relation till instrumentet/Elevunderlag	14
Föräldrar och Förebilder	14
Enskild undervisning och undervisning i grupp.....	15
Repertoaren	15
Varför Tidig Musik?	17
Analys av intervjuerna.....	18
Slutsats.....	19
Diskussion	20
Sammanfattning av arbetet.....	20
En reflektion över verksamheten på Maestroakademin	21
Till slut:	21
Referenslista.....	22
Bilaga 1	24

Inledning

När jag var fem år hörde jag Vivaldis Largo ur Concerto i C-dur för blockflöjt och stråkorkester på en konsert. Sen ville jag spela blockflöjt. Jag har nu spelat sedan jag var sex år. I år fyller jag trettio.

Varför blockflöjt? För mig var det alldeles avgjort Vivaldi som var den utlösande orsaken, gnistan som tände elden, och den elden brinner ännu, tjugofem år senare. Givetvis fanns det andra orsaker, bakomliggande och längs med vägen, som bäddade för mitt val, och som har hjälpt till att hålla intresset vid liv. Att växa upp i en musikalisk miljö, möta inspirerande pedagoger, hitta förebilder, och att ha stark uppbackning hemifrån har betytt jättemycket för mig. Det som blivit mer och mer tydligt för mig på senare år är min kärlek till blockflöjtens repertoar; musik från företrädevis renässans och barock. Det är musik som berör, inspirerar och engagerar mig. Man brukar sammanfatta musik från medeltid och fram till klassicismen med begreppet ”Tidig Musik”, och det är det begrepp jag kommer att använda mig av. Den engelska motsvarigheten till begreppet är ”Early Music”. I Ordboken *The American Heritage Dictionary of the English Language* (2000) står följande definition av begreppet att läsa:

”Early Music: n. Western music from the beginning of the Middle Ages to about 1750, including that of the medieval, Renaissance, and Baroque periods.”

Som blivande blockflöjtspedagog ställer jag mig följande frågor: Hur ska jag kunna förmedla kärleken till den tidiga musiken till mina elever? Hur skapar jag intresse för en faktiskt uråldrig repertoar hos barn och ungdomar som hela tiden konfronteras med mediebruset, och som lever i ett samhälle där tempot är betydligt högre än för tjugofem år sedan? Vilket värde kan den här musiken ha för dessa barn och ungdomar? Hur arbetar blockflöjtspedagoger med den tidiga musiken? I vilken utsträckning är blockflöjtselever införstådda med sitt instruments historia och repertoar? Och ligger det ett värde i att spela just Tidig Musik på blockflöjt?

Bakgrund

Litteratur

Det var svårt att hitta litteratur och forskning som behandlar Tidig Musik i undervisning på lägre stadier. Jag har använt mig av blockflöjtskolor, artiklar på nätet, en tidigare uppsats samt litteratur som behandlar musikpedagogik och estetik på ett mer övergripande sätt.

Jag började med att studera de mest använda blockflöjtskolorna på nybörjar- och fortsättningsnivå; *Blockflöjten och jag del 1 och 2* (Pehrsson & Stjärneback, 1991), *Ett Tu Tre del 2*, *Ett Tu Tre Alt del 1 och 2* (Poulsen 1999, 2002, 2009), *Min blockflöjtsbok del 1 och 2* (Matern von 1984, 1995, 2005) *Blockflöjtsgehör* (Sörensson 1994) samt *Blåsbus 2 och 3* (Utult 2005, 2006), för att få en överblick av hur repertoaren i dessa skolor ser ut när det gäller fördelning mellan olika genrer, samt för att se om jag kunde utläsa något om författarens attityd till instrumentet i de olika förorden. Repertoaren består i dessa skolor av en blandning av visor, poplåtar, svensk och utländsk folkmusik samt Tidig och klassisk musik i varierande proportioner. Undantaget är Blåsbus, där repertoaren till största del består av författarens egenkomponerade material. Jag studerade även skolan *Flauto Dolce* (Dahlström & Cederlöf 1966). *Flauto Dolce* riktar sig till blockflöjtister som passerat nybörjarstadiet och har goda kunskaper på instrumentet. Repertoaren består nästan uteslutande av Tidig Musik. Förordet till *Flauto Dolce* är mycket omfattande och behandlar bland annat blockflöjtens historia, instrumentets konstruktion och skötsel, samt tonbildning, frasering och artikulation på blockflöjt.

Artiklarna jag använt mig av är hämtade från *Wikipedia* och från hemsidan för *Föreningen För Tidig Musik* (FFTM).

Blockflöjt som förberedelse eller förberedelse för blockflöjt? (Nilsson 1992) fick jag av författaren, genom en gemensam bekant. Uppsatsen behandlar för- och nackdelar med blockflöjt som nybörjarinstrument på det sätt den användes under 1900-talet. I denna uppsats finns förord från en mängd äldre blockflöjtskolor bifogade som bilagor, bland andra *Vi spelar blockflöjt* (Bengtsson 1953), och *Blockflöjtspelets ABC* (Norrman 1945). I dessa förord kan man utläsa hur man såg på blockflöjten under 40- och 50-talet.

Estetik och pedagogik – i dynamisk balans? (Sundin 2003) handlar om estetik och estetisk fostran, och om hur sociala förhållanden påverkar estetiska värdesystem. Boken behandlar olika konstarter men tyngdpunkten ligger på musiken. Sundin försöker definiera vad musik egentligen kan uttrycka för oss människor, och vad det är som avgör huruvida något anses som ”god konst” eller ej.

Spektrum (Schenck 2000) är en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger. Den består till stor del av handfasta tips och resonemang kring undervisning och lärarens olika roller. Boken behandlar också vikten av förebilder, och belyser det faktum att elev och lärare kan ha väldigt olika mål med verksamheten.

Mästarlära: lärande som social praxis (Nielsen & Kvale 2000) är en bok som definierar och behandlar fenomenet mästarlära ur många olika vinklar, såväl antropologiskt, filosofiskt och psykologiskt, som konstnärligt. I boken finns ett kapitel om musikalisk mästarlära som redovisar resultaten av en undersökning på ett danskt musikkonservatorium. I kapitlet beskrivs bland annat den studerandes resa från intagningsprov till slutkonsert, samt vikten av ett gott förhållande till läraren, eller ”mästaren”.

Blockflöjtens historia

Flöjten, i alla dess former, är ett av mänsklighetens äldsta instrument. Redan under förhistorisk tid fanns det flöjter som liknade blockflöjt. Genom att studera bilder och litteratur har man kunnat konstatera att blockflöjten fanns i bruk redan på 1100-talet, då som ett instrument för lågt stående gycklare och spelmän. Men blockflöjten skulle komma att utvecklas under århundradena till ett uppskattat, högt stående soloinstrument.

Under renässansen (ca år 1400-1600) tillverkades många instrument i ”consorts” eller ”familjer”, det vill säga en grupp av instrument i olika storlekar som byggdes för att låta fint tillsammans. Man byggde consorts av såväl gambor¹, krumhorn² och blockflöjter. Blockflöjtsfamiljen är stor; förutom de vanligaste storlekarna, sopran, alt, tenor och basblockflöjt, finns också garklein, sopranino, kontrabas och subkontrabasblockflöjt. Som blockflöjtist förväntas man behärska samtliga storlekar, samt några ytterligare ”mellanstorlekar” som g-alt och voiceflute.

Ur blockflöjtsfamiljen framträder under barocken (ca 1600-1750) altblockflöjten som det viktigaste soloinstrumentet. Många kompositörer skrev musik för blockflöjt under den här tiden, till exempel Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, och Giuseppe Sammartini.

Under den period som följde barocken föll kompositörernas val allt oftare på traversflöjten, och så småningom den mer ljudstarka tvärflöjten, som bättre matchade ljudbilden i de allt större orkestrarna. Blockflöjten försvann från musikscenen och återvände inte förrän i början av 1900-talet, då intresset för historisk musik väcktes.

¹ Gamba, eller ”Viola da gamba”: en familj stråkinstrument med flat botten, greppband och sensträngar. Kontrabasens föregångare.

² Krumhorn: Krökt blåsinstrument med dubbelt rörblad. Släkt med skalmejan.

Blockflöjten som pedagogiskt instrument

I folkbildningens anda sökte man i början på 1900-talet efter ett instrument som *alla* skulle kunna spela, och framför allt i Tyskland var blockflöjten framträdande i amatörmusiksammanhang. Man försökte i pedagogiskt syfte att förenkla blockflöjten genom de s.k. tyska greppen. Dessa grepp konstruerades för att undvika gaffelgrepp på instrumentet, då detta ansågs försvåra spelet. Exempelvis ändrade man det historiska greppet för tonen F på sopranblockflöjt från att i högerhanden ha spelats med pekfinger, ringfinger och lillfinger till att med tyskt grepp endast spelas med pekfinger. Detta påverkade instrumentens intonation negativt, och övergavs så småningom till förmån för historiskt korrekta grepp. En olycklig parentes i blockflöjtens historia är hur den sammankopplats med Hitler Jugend, som spelade marscher på blockflöjter och slagverk. (Nilsson 1992)

Även i England fick instrumentet stor genomslagskraft som pedagogiskt musikverktyg. Några nyckelpersoner i blockflöjtens återfödelse var den engelske musikern, instrumentbyggaren och musikforskaren Arnold Dolmetsch, som 1919 byggde sin första blockflöjt efter historisk förlaga, Fritz Göde som var en av förgrundsgestalterna i den tyska amatörmusikrörelsen, Carl Orff och Paul Hindemith, som båda var kompositörer, och delaktiga i spridningen av blockflöjten som pedagogiskt instrument. (Nilsson 1992)

Följande citat av Hindemith visar inledningsvis på den underskattande attityd gällande blockflöjtens konstnärliga möjligheter som var rådande vid den här tiden. Samtidigt förstår man av fortsättningen att han ändå måste varit införstådd med att instrumentet hade använts till en avancerad repertoar i det förflutna och hur pass tekniskt krävande den repertoaren är:

”Det finns ingen som inte, efter några anspråkslösa försök, kan få fram någonting som låter trevligt (på blockflöjt). Men efter att ha skaffat sig den grundläggande tekniken som räcker till för många enklare stycken, stoppar en oproportionerligt brant stigning vägen till virtuositet.” (Nilsson 1992)

Användandet av blockflöjten som pedagogiskt instrument spreds sedan från Tyskland och England vidare till Danmark, Norge och Sverige. I mitten av trettioalet anordnades en instrumentdemonstration i Konserthusets stora sal, där en grupp elever som endast spelat blockflöjt i två veckor visade prov på samspel. Detta var en pedagogisk sensation! Blockflöjten fortsatte sitt pedagogiska segertåg, och fann snart sin väg in i studiecirkel, kommunala musikskolor och klassundervisning. Men hela tiden var det underförstått, eller ibland väldigt uttalat, att instrumentet var ett verktyg för något annat, ett nyckelinstrument för att låsa upp dörrarna till den ”riktiga musiken”. (Nilsson 1992) Följande citat tagna ur ett antal blockflöjtsskolor från 1945-1984 visar på ett tydligt sätt hur man såg på blockflöjten.

Ur förordet till *Blockflöjtspelets ABC* av John Norrman, 1945:

”Har barnet spelat instrumentet under ett eller två år, kan det med större säkerhet upptäcka andra, svårare instrument, en fiol, ett piano, en flöjt eller en trumpet / ... / Blockflöjten bereder på ett lyckligt sätt väg för alla instrument.”

Ur förordet till *Vi spelar blockflöjt* av Åke Bengtsson, 1953:

”Det (blockflöjten) är också mycket lämpligt som förinstrument till träblåsinstrumenten och på grund av sin enkelhet, rika originallitteratur, goda kvalitet och användbarhet ett instrument i högsta klass för att skaffa sig ett allmänt ”musikmedvetande”. Blockflöjten, som instrument betraktad, kan, intill vissa gränser, ge full musikalisk upplevelse och även den tekniska färdigheten kan drivas ganska långt.”

Så sent som 1984 står följande att läsa i förordet till *Min blockflöjtsbok, del 1* av Gertrud von Matern. (Samma förord finns även med i nyutgåvan 2005, något som jag finner anmärkningsvärt.)

”Blockflöjten är kanske bara början för dig, det finns många fina instrument”

Sedan följer en pysselsida med olika instrument som man ska namnge, detta innan man ens kommit igång att spela blockflöjt!

Det var heller inte utbildade blockflöjtspedagoger som höll i undervisningen alla gånger, musikhögskolorna i Stockholm, Malmö och Göteborg fick blockflöjtspedagogutbildning först 1972. Längre var också blockflöjtsundervisningen obligatorisk, om man ville spela något annat instrument var man alltså tvungen att först spela blockflöjt. Att ha blockflöjten som ett obligatorium fick många gånger ödesdigra konsekvenser för barn som inte alls var intresserade av blockflöjten som instrument. Eller som en av intervjupersonerna i Pernilla Nilssons specialarbete *Blockflöjt som förberedelse eller förberedelse för Blockflöjt* uttryckte det: *”30 pipande, spottsurra blockflöjter från 30 förstaklassare har kurerat många från fortsatt musikentövande.”* (Nilsson 1992)

Jag tror att det är svårt att föreställa sig hur det är att älska och identifiera sig med ett instrument som är så hatat och underskattat som blockflöjten. Att alltid behöva försvara och förklara och bevisa att man är precis lika mycket ”riktig musiker” som alla som spelar instrument med högre status.

Tidig Musik-rörelsen

Parallellt med blockflöjtens karriär som pedagogiskt universalinstrument pågick en annan utveckling, nämligen återupprättandet av instrumentet inom Tidig-Musik-rörelsen. Felix Mendelssohn räknas, med sitt uppförande av Bachs Matteuspassionen år 1829, som en av pionjärerna inom den rörelse som kom att verka för historiskt informerade eller ”tidstrogna” uppföranden av musik skriven företrädesvis före år 1750. Detta trots att det vid detta uppförande spelades på då moderna instrument och verket dessutom hade kortats ned väsentligt. Att framföra musik offentligt som inte var nyskriven och toppmodern var något väldigt ovanligt och hade i princip aldrig förekommit tidigare!

I början av 1900-talet började musikforskare och musikhistoriker intressera sig för musik och musikinstrument från företrädesvis renässansen. Man började bygga kopior av historiska instrument och nyutgåvor på den gamla musiken började tryckas. De engelska katedralkörerna snappade upp den ”nya” musiken, och satte standarden för hur dessa verk skulle komma att framföras. 1939 grundades ”Schola Cantorum” i Basel, Schweiz, och det var framför allt där och i London som Tidig Musik-rörelsen hade sin bas under första halvan av 1900-talet.³

Nu finns en uppsjö av Tidig Musik-festivaler, och organisationer, och det finns Tidig Musik-utbildningar vid många musikhögskolor och konservatorier, bl.a. på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm (KMH). Den svenska Föreningen För Tidig Musik grundades 1979 och har idag ca 900 medlemmar⁴. Den Tidiga Musiken är mer levande än någonsin, och i den har blockflöjten en självklar och aktad roll.

Estetiska kvaliteter

”När vi diskuterar vad som utmärker god konst så har vi en tendens att pendla mellan två diametralt motsatta ståndpunkter: å ena sidan att det finns objektiva kriterier för vad som är god konst, vad som är god kvalitet, å den andra att det vi kallar estetiska värden i själva verket endast är uttryck för vår personliga smak/.../ högkulturen skapas och kontrolleras av en intellektuell elit, stödd av en ekonomisk elit och fungerande inom en viss estetisk, litterär och vetenskaplig tradition.”(Sundin 2003 s.69)

Vad som anses vara fint, och ha hög status avgörs mycket av vilken gruppering vi tillhör. Helt olika konstnärliga och kulturella parametrar verkar inom, låt säga, ungdomsgänget i förorten, och den ekonomiskt starka kultureliten i innerstan. Ofta är det de som *har* hög status som bestämmer vad som *är* hög status:

³ en.wikipedia.org/wiki/Early_music_revival

⁴ www.tidigmusik.com

Ändå har vi någon slags föreställning om att ”stor konst” skall ha något slags universellt värde och kunna tala till alla människor, bara de öppnar upp sig för den. Vadå ”tala till”? Vad betyder det då? Bertil Sundin menar att ”*estetiska kvaliteter i musikaliska verk fångar och presenterar de allmänna formerna hos mänskliga känslor...*” Han beskriver musiken som ”*en känslans morfologi, låter som känslor känns.*” (Sundin 2003, s.66). Det handlar alltså om känslor.

Vad kan man framkalla för känslor med en liten blockflöjt då? Om man går tillbaka och tittar på den repertoar för vilken instrumentet är menat, kan man konstatera att är det något som karakteriserar Tidig Musik så är det just känslor, affekter, kontraster, och musikerns konstnärliga frihet (och skyldighet) att forma, variera och utsmycka musiken på ett personligt sätt. Att spela Tidig Musik är lite som att få en tavla med en kolskiss framför sig. I handen har man alla sorters penslar och alla färger som behövs för att skapa ett konstverk. Det är bara att applicera sina kunskaper och sätta igång att måla! Och detta är i allra högsta grad genomförbart med blockflöjten som redskap. Men så står man där med en barngrupp som har helt andra kulturella referenser, och ska försöka inspirera till konstnärlighet. Hur fångar man barn och ungdomar, vars kulturkonsumtion riktar sig längre och längre bort från det vi kallar ”kulturarvet”? Jag ställer mig frågande till om man verkligen måste ”poppa till det” för att ungarna ska gilla att spela blockflöjt? Borde man inte kunna använda sig av den rika repertoar som finns, för att s.a.s. återupprätta blockflöjten till dess forna plats bland de ”riktiga” instrumenten? Jag har en bild av att många blockflöjtspedagoger, i någon slags välvilja gentemot barnen, i stor utsträckning erbjuder dem en repertoar som till stor del består av musik som de redan gillar eller kan.

Jag tror att alla kan frambringa någon slags föreställning av ett barn med en sopranblockflöjt på en skolkonsert. Tänk dig att detta barn går fram till notstället, sätter flöjten till munnen, tar ett litet nervöst andetag, och börjar spela: ”Mamma Mia” av ABBA. En enkel liten melodi, ganska trallvänlig, men hur låter den på blockflöjt? Fröken kanske spelar piano till, men det låter ändå inte riktigt ”som på skivan”. Tänk dig istället att barnet spelar en svängig, synkoperad medeltidsdans. Den är lika lätt att spela, kanske med lägre igenkänningsfaktor, men den är idiomatiskt anpassad för instrumentet. Den här melodin gör sig utan det popkompband som krävs för att göra en låt som ”Mamma Mia” rättvisa.

Om ”Mamma Mia” får representera populärmusiken, den musik som vi *tror* att alla ungar gillar, och därmed vill spela, för då blir de glada, så får medeltidsdansen representera den idiomatiska, tidstrogna musiken, som är skriven för instrumentet, och som vi *tror* att ungarna inte riktigt förstår sig på, och därmed inte vill spela. Vi kan kalla dessa genreggrupper för 1 och 2. Grupp 1 representerar det som ungarna gillar och grupp 2 representerar det som låter bra på instrumentet. Då uppstår genast frågan: Måste man välja? Jag tror att vi kan tillåta oss en hypotetisk Grupp 3: Musik som är idiomatisk *och* som ungarna gillar att spela borde ge den största utdelningen, både musikaliskt, tekniskt och självförtroendemässigt.

Syfte

Musik som är anpassad för blockflöjten *och* som eleverna tycker om att spela borde ge den största utdelningen, musikaliskt, tekniskt och självförtroendemässigt, och skulle enligt mina resonemang hamna i det jag ovan valt att kalla ”Grupp 3”. Min hypotes är att mycket av den repertoaren som skulle hamna i Grupp 3 kan hämtas ur den Tidiga Musiken. Jag vill undersöka denna hypotes genom att ta reda på med vilka metoder pedagogerna introducerar, presenterar och arbetar med den Tidiga Musiken, och hur lärarna uppfattar att den tas emot av eleverna.

Metod

Metodbeskrivning

Jag har träffat och samtalat med tre verksamma blockflöjtspedagoger. Samtalen har haft karaktären av öppna intervjuer, där jag ställt frågor rörande pedagogernas arbete med den Tidiga Musiken. Eftersom jag faktiskt inte hade en aning om vilken information pedagogerna hade att ge mig, valde jag att stolpa upp några punkter att föra samtalen kring, och sedan ställa följdfrågor allt eftersom. Dessa punkter finns bifogade som ”Bilaga 1”. Jag försökte att undvika ”gemensamma sanningar” genom att i så stor utsträckning som möjligt få de intervjuade att sätta ord på sådant som kan verka självklart när man har en stor mängd gemensam förståelse för ett ämne. Samtalen spelades in och sedan sammanfattade jag i efterhand den information som jag upplevde som mest relevant för mitt arbete.

De blockflöjtspedagoger jag träffat är Bjørg Ollén, Claudia Müller och Sylvia Lind. Dessa tre representerar på ett bra sätt hur arbetet som blockflöjtspedagog kan se ut idag, och de har alla en gedigen erfarenhet av både pedagogiskt och konstnärligt arbete med Tidig Musik. De representerar också pedagogiskt arbete på olika typer av skolor: Stockholms Stads Kulturskola, Nacka musikskola, Södra Latins Musikgymnasium och friskolan Maestroakademin.

Här följer en kort presentation av pedagogerna:

Bjørg Ollén arbetar som blockflöjtspedagog på musikskolan i Nacka kommun, hon undervisar också i blockflöjt på Södra Latins musikgymnasium och i blockflöjtsmetodik och traversflöjt på Kungliga Musikhögskolan (KMH). Bjørg är även med i Drottningholms Barockensemble.

Claudia Müller arbetar sedan tio år som blockflöjtspedagog på friskolan Maestroakademin i Nacka. Där undervisar hon elever från förskolan upp till högstadiet. Hon undervisar även på Kulturskolans Avancerade Program (KAP) och på KMH.

Sylvia Lind har arbetat som blockflöjtspedagog i 33 år. Sedan 1991 arbetar hon på kulturskolan i Vällingby, som tillhör Stockholms Stads Kulturskola.

Samtliga pedagoger har läst och godkänt återgivningen av våra samtal.

Avgränsning

Ursprungligen hade jag som intention att för att få med elevernas perspektiv på mina frågeställningar, söka information direkt från dem. Jag funderade på om jag skulle göra någon slags enkät eller intervjua några elever till de pedagoger jag intervjuat. Det hade kunnat vara mycket intressant att se hur de själva såg på sitt förhållande till blockflöjt och Tidig Musik. Men jag tror att det hade varit svårt att få den information jag söker direkt ifrån eleverna, dels för att jag inte känner dem, och dels för att jag anar att de själva inte reflekterar så mycket kring den här typen av frågeställningar, och skulle ha svårt att formulera sig kring dem. Mina intervjupersoner har följt en mängd elever under många år, och kan därmed dra övergripande slutsatser om elevernas upplevelser och göra jämförande reflektioner, något som den enskilda eleven inte har möjlighet att göra. Därför har jag valt att lita till dessa erfarna pedagoger och deras bild av hur eleverna uppfattar undervisningen och dess innehåll.

Resultat

Jag fick ihop över tre timmar inspelat material från mina intervjuer. Av förklarliga skäl redovisar jag inte materialet i sin helhet. Istället har jag valt att nedan sammanfatta den information som jag upplevt som mest relevant för mitt syfte. Ofta framförde pedagogerna liknande synpunkter, och därför framgår det inte alltid vem som har sagt vad.

Elevernas relation till instrumentet/Elevunderlag

Många elever ”halkar in” på blockflöjt, helt enkelt därför att de inte kom in på det instrument de helst ville spela. Andra har föräldrar som tror att det nog är ”nyttigt” att börja med blockflöjt, att det är ett lätt instrument, och en del tror fortfarande att man måste spela blockflöjt innan man kan gå vidare till något annat instrument. Några få väljer blockflöjt för att de vill spela just blockflöjt och inget annat. Detta får som konsekvens att elevunderlaget är stort.

Blockflöjten är egentligen ett ganska okänt instrument eftersom den fortfarande dras med ”nybörjarinstrumentstatus”. Väldigt få elever och föräldrar är införstådda med blockflöjstens historia och repertoar. Detta att vi, som Bjørg uttrycker det: ”slår ur underläge” bäddar enligt henne för positiva överraskningar. För att ändra den negativa bilden, och visa instrumentet från dess bästa sida framhåller både Bjørg och Claudia vikten av att välja bra låtar till konserter; musik som låter bra på instrumentet, och som eleverna spelar bra. Då blir det en positiv upplevelse både för de som spelar och de som lyssnar, samtidigt som man stärker den positiva bilden av blockflöjten.

I Vällingby är det många som fortsätter spela länge. Sylvia tror att det beror på att eleverna ”har varandra”. Hon har vissa år kunnat ta in många elever och märkt att då blir det en god spiral, de lär känna varandra, spelar på konserter ihop och då blir den sociala samvaron något positivt. Bjørg har en lite annan upplevelse, hon menar att genomströmningen av elever är hög, och hon upplever att i och med att samhället har blivit mer fokuserat på individen har värdet av lojalitet till det man gör, och de man gör det med, minskat. Man hoppar mellan aktiviteter lite som man byter kanal på TV:n, menar hon.

På Maestroakademien börjar eleverna spela redan i 5-6 års åldern, och de har sedan någon musikaktivitet varje dag. Det kan vara egna spelktioner, ensemblektioner, körsång eller musikteori. Dessutom har det blivit så att Claudias elever ofta tar med sig kompisar till sina blockflöjtslektioner. De sitter och lyssnar på varandra, samtidigt som de ritar eller pysslar lite. Det blir en god ”blockflöjtskultur” där eleverna får höra varandra spela, och de är mysigt att komma till Claudias rum.

Föräldrar och Förebilder

Vad som får en elev att välja att fortsätta spela är naturligtvis högst individuellt, men man kan se några tydliga faktorer som spelar in. Engagerade föräldrar spelar stor roll. Bjørg: ”De elever som tycker det (att spela) är viktigt, de som verkligen övar, och man ser att de njuter av det, där är det ofta så att föräldrarna också tycker att det är viktigt.”

Det är också viktigt med förebilder. Läraren är förstås den viktigaste förebilden, och som Sylvia uttrycker det: Ju bättre man spelar själv, desto bättre är det för eleverna. Det gäller att ta varje tillfälle i akt att inspirera, och att alltid förebilda på sitt instrument, oavsett svårighetsgrad. Både Bjørg och Claudia är överrens om att det gör stort intryck på eleverna om man berättar om sitt eget musicerande, och då handlar det ju ofta om Tidig Musik. Det kan även göra intryck på föräldrarna, om man berättar att man t.ex. är verksam i konsertsammanhang. Andra sätt att ge eleverna förebilder kan vara att lyssna på musik, gå på konserter eller att bjuda in gästartister till elevernas egna framträdanden. Sylvia brukar ofta hänvisa eleverna att lyssna till musik som går att hitta på Spotify eftersom många har tillgång till det. Eleverna blir såklart också inspirerade av varandra; på konserter, i ensemblesammanhang, och som i Claudias fall, på varandras lektioner.

Enskild undervisning och undervisning i grupp

Sedan Sylvia började arbeta som blockflöjtspedagog 1978 har elevantalet för en heltidstjänst i Stockholms Stads Kulturskola fördubblats och ligger nu på 80 elever. Från och med hösten 2011 vill Stockholms stads Kulturskola inte att det ska förekomma lektioner á 20 minuter. Detta får som konsekvens att undervisningen i allt högre grad sker i grupp. Sylvia menar att 20 minuters lektioner är ”ett otyg”, men att det alltid finns elever där det passar bra att spela enskilt i 20 minuter. Hon menar att 20 minuters lektioner kan passa väldigt bra för t.ex. barn med olika typer av kognitiva funktionsnedsättningar, så kallade ”bokstavs barn”, eller elever som har bytt skola och saknar spelkompisar.

Bjørg pekar på flera fördelar med gruppundervisning: man hinner mer om man har två elever i 40 minuter än om man har en elev i 20 minuter, och hon menar att gruppundervisning ofta ger ett högre resultat musikaliskt och progressionsmässigt, än vad den enskilda undervisningen ger, samtidigt som det också ställer högre krav på läraren. Dessutom berättar Bjørg om hur viktigt det kan vara för vissa elever att få fortsätta spela tillsammans även om de glidit ifrån varandra speltekniskt och musikaliskt. När Bjørg vid något tillfälle i ett pedagogiskt syfte föreslagit att dela en grupp, har eleverna själva uttryckt att de inte vill fortsätta om de inte får spela ihop.

Repertoaren

När det gäller blockflöjtskolor är alla tre pedagogerna överrens om att det inte finns någon bok som fungerar som ”enda bok”. Men när jag ber dem nämna en bok som de ändå tycker fungerar hyfsat, nämner de alla *Blockflöjten och jag* (Pehrsson & Stjärneback, 1991), Sylvia säger att hon brukar använda *Blockflöjten och jag* första året mest för att eleverna ska ha en bok. Claudia använder sig inte av någon bok i nybörjarstadiet eftersom hennes elever är så unga. Hon använder sig av material som hon samlat på sig under åren, och redan tidigt får eleverna spela repertoar från medeltid och renässans. Det kan röra sig om t.ex. enkla dansmelodier och estampier⁵. Låtarna lärs in på gehör, och med hjälp av ”nybörjarnoter”, ett system som Claudia har hittat på själv. Claudia säger att hennes väg in i den klassiska repertoaren går via medeltidsmusiken och renässansmusiken. När Claudia började arbeta på Maestroskolan för tio år sedan var det uttalat att man bara skulle syssla med klassisk musik.

⁵ Estampie: italiensk dans, populär under 1200 och 1300-talet

Då började hon använda mycket medeltidslåtar, för hon tycker att det är så nära pop man kan komma, och eleverna hade lätt att ta till sig den. När Claudias elever spelat ett tag brukar repertoaren också bestå av bl. a. irländsk folkmusik, och lite Mozart. Musiken introduceras med berättelser, och oftast hittar Claudia på en text, för att underlätta inläringen. På Maestroskolan börjar eleverna spela altblockflöjt i trean, då använder Claudia oftast boken *Ett Tu Tre Alt* (Poulsen, 2002). Så småningom kan de börja spela mer renodlad barockrepertoar, som duetter av Telemann och satser ur sonater av exempelvis Sammartini. Den tidiga eller klassiska repertoaren varvas hela tiden med poplåtar, filmmusik, och folkmusik. Sylvia brukar inte använda sig av blockflöjtens tidiga repertoar på nybörjarstadiet, men efter ca ett år börjar hon ”peta in” en och annan Gavotte⁶ eller Tambourin⁷.

Björg säger att även musik som inte är tänkt för instrumentet kan låta jättefint. Det hänger mycket på arrangemanget. Hon arbetar också mycket med jazzrepertoar i sin blockflöjtsundervisning, ofta för att träna improvisation. I mitt samtal med Björg börjar vi prata om *Blåsbus* (Utbult 2005, 2006), Björg säger att hon tycker att materialet i *Blåsbus* är enformigt och otillräckligt som presentation av blockflöjtens repertoar, men att låtarna ofta kan vara bra som kompletterande material. Särskilt som de ofta är konstruerade i ett specifikt syfte, t.ex. att ett nytt grepp ska läras in.

Barnen själva tycker ofta att det är kul att spela poplåtar, kanske från någon film de har sett eller senaste hiten med någon idol. Ingen av pedagogerna ser egentligen någon motsättning mellan den klassiska repertoaren och den populärmusikaliska repertoaren. Ofta kan en önskad låt fungera som en ”morot” eller en ”hemlig etyd”. Man kan så att säga använda elevernas intresse för sina egna pedagogiska mål. Claudia menar att popmusiken representerar barnens verklighet, och det är i den världen de lever. Sylvia säger att det är viktigt att eleverna inte bara får spela sådant som de redan vet hur det låter. Hon tror att det är viktigt för den musikaliska utvecklingen att man får utmana sig med att spela något man inte tidigare hört. Popmusiken bygger ju oftast på fyra eller åtta takter, och barnen är vana vid detta. Då kan man angripa en genomkomponerad barocksats genom att kanske börja med fyra eller åtta takter, menar Sylvia. Dessutom är inte steget mellan popmusik och barockmusik så långt som man kan tro. Det är oftast rytmiskt tydlig musik, med relativt enkel harmonik och ofta är det ”kvintcirkeln runt många vändor”. Claudia uttrycker liknande synpunkter och säger att hon tycker att det inte är så stor skillnad mellan Mozart och Beatles alla gånger. Den tidiga repertoaren introduceras ofta med att berätta om den tiden musik kommer ifrån. Ofta kan man anknyta till någon form av förförståelse, eleverna kanske t.ex. har läst om Gustav Vasa i skolan, läst någon bok eller sett någon kostymfilm som man kan relatera till för att skapa en atmosfär där den Tidiga Musiken hör hemma.

Sylvia upplever inte att eleverna är främmande för den tidiga musiken. Hon tycker att de flesta verkar ha en föreställning om exempelvis medeltiden, och hur musiken lät då, och säger att de har mycket ”bra bilder i huvudet” redan, det är bara att man under håller det

⁶ Gavotte: Fransk dans i 2/2 eller 4/4-takt. Populär under renässansen och barocken.

⁷ Tambourin: Fransk dans. Populär under renässansen och barocken.

sen. Sylvia tycker att det ofta brukar ”falla på plats ganska lätt” med den tidiga musiken. Eleverna märker att det låter bra på instrumentet och att det känns naturligt att spela den musiken. Alla tre pedagogerna berättar om hur deras elever brukar tycka att det känns lite speciellt och ”fint” med den tidiga musiken. Det är som att de känner sig lite stora, att det är ”på riktigt”. Sylvia upplever inte att eleverna har en massa förutfattade meningar om musik. Hon säger:

”... är det en bra melodi så köper de den precis som andra melodier/.../fast det kan vara en sån här blond fjortis med jättemycket smink och långa naglar/.../det är som att de reagerar intuitivt på musiken, att nu är det på riktigt”

Varför Tidig Musik?

Att det finns ett värde i att spela Tidig Musik på blockflöjt är både Bjørg, Claudia och Sylvia överens om. Men varför? Vad ligger det för värde att spela 400 år gammal (eller ännu äldre) musik med dagens blockflöjtelever?

Bjørg påpekar att den största delen av blockflöjtens egen repertoar finns i musiken som skrevs före 1750. Dessutom är mycket av t.ex. renässansrepertoaren tekniskt relativt enkel, samtidigt som den håller en hög musikalisk nivå. Och som Sylvia uttrycker det: *”poängen med Tidig Musik är just att det låter bättre”*. Hur är det med de estetiska och kulturella värdena då? Claudia menar att den tidiga musiken är en del av vårt kulturarv, precis som den svenska folkmusiken. Hon tycker att det är viktigt att motverka kulturell enkelriktning, och att det i dagens amplifierande musikutbud finns ett värde i att spela, och lyssna till ”riktiga” instrument” som spelar ”unplugged”. Bjørg betonar lärarens uppgift att sörga för en bred genrekännedom i kombination med en fördjupning inom den repertoar där instrumentet har sin naturliga plats. Hon säger också att det är av rent egoistiska skäl hon vill lära ut tidig musik, för att få hålla på med musik hon själv tycker om! Sylvia säger att hon tror att det finns ett konstnärligt egenvärde i att spela ”rätt musik för instrumentet”, och att vi som blockflöjtspedagoger har en möjlighet att vidga människors kunskapsbas, genom att visa på den bredd i repertoaren som blockflöjten har.

Jag avslutar sammanfattningen med ett hoppfullt citat av Bjørg:

”...Jag har fortfarande elever som står och pillar med Hotteterre⁸-ornament /.../som är fjorton och älskar att kunna göra en snygg ”port de voix⁹.”

⁸ Jaques-Martin Hotteterre (1674-1763) Fransk kompositör och flöjtist.

⁹ Port de voix: Franskt barockornament.

Analys av intervjuerna

Samtliga intervjuade pedagoger är överens om nödvändigheten av att plocka ihop sitt eget material för att komplettera och bredda den repertoar som de befintliga blockflöjtskolorna erbjuder. Claudia anser att det går alldeles utmärkt att använda sig av tidig musik redan från nybörjarstadiet. Alla tre pedagogerna är överens om att det finns kopplingar mellan tidig musik och den populärmusikaliska repertoaren, när det gäller exempelvis harmonik, rytm och ”sväng”. De ser heller ingen motsättning mellan olika genrer, men tycker ändå att det finns ett egenvärde i att spela tidig musik på blockflöjt, eftersom det är musik som fungerar tekniskt bra på instrumentet, och dessutom låter väldigt bra. De poängterar även att det finns annat än tidig musik som låter fint och fungerar bra på blockflöjt, exempelvis svensk och irländsk folkmusik, visor och en del filmmusik. Bjørg berättar att eftersom hon själv gillar jazz, lär hon ut det till sina elever, och det fungerar utmärkt.

Att bredda och variera repertoaren är viktigt för samtliga intervjupersoner, för att underhålla elevens intresse och fördjupa och bredda deras kulturella och musikaliska kunskapsbas. Men att samtidigt tyngdpunkten ligger på den tidiga musiken känns självklar för samtliga, eftersom det är blockflöjtens egen musik, och därmed fungerar och låter väldigt bra på instrumentet.

Undervisningen påverkas givetvis av varje skolas egna förutsättningar. Det är en oerhörd skillnad mellan att, som på Maestroskolan, träffa sina elever i princip varje dag, och som på kulturskolan i vissa fall, träffa elever i 20 minuter en gång i veckan. Stockholms Stads Kulturskola är nu på väg att successivt frångå de enskilda 20-minuterslektionerna i kulturskolan och undervisningen kommer att i ännu större utsträckning ske i grupp. Att undervisa och undervisas i grupp har många fördelar: man hinner mera, det är socialt, men det ställer högre krav på pedagogen; dels är det en längre lektion man ska hålla i och dels är det fler barn att som man ska undervisa.

Att blockflöjten fortfarande är ett instrument med låg status står klart. Men det är inte barnen som har fördomar, utan föräldragenerationen, och detta smittar såklart av sig. Att stärka eleverna i sin relation till instrumentet sker i stor grad med hjälp av musiken, och då ofta med Tidig Musik. Pedagogerna är noga med att välja bra låtar till konserter, så att både den som spelar, och den som lyssnar ska få en positiv upplevelse av så väl instrumentet som musiken som framförs. Det är också viktigt att framhålla sin egen seriositet som musiker, både för eleverna och för föräldrarna, då smittar den av sig. Läraren är alltid den viktigaste förebilden, och bör ta varje tillfälle i akt att förebilda och inspirera. Dels spelmässigt, men även när det gäller att förankra och anknyta musiken hos eleverna.

Barn har mycket fantasi, och nära till leken och sagorna, dessutom får de historiska kunskaper i skolan, de läser böcker, ser på film och spelar TV-spel. Allt detta använder pedagogerna för att skapa ett intresse och en förtrollning hos eleverna för den Tidiga Musiken.

Samtliga pedagoger har delat med sig av små anekdoter och exempel på hur elever har blivit berörda av Tidig Musik. De beskriver att eleverna känner sig stora när de får spela ”sån där fin musik”, och att de instinktivt känner att det är musik som passar instrumentet. De flesta elever lyssnar på helt annan musik hemma än den de spelar på sina

blockflöjtslektioner, och det är klart att de vill spela senaste hiten från deras idol, det är ju deras musik. Men därmed inte sagt att de inte är öppna för annan musik.

Slutsats

Låt oss nu för en stund gå tillbaka till min hypotes: att musik som ungarna gillar: ”grupp 1” och musik som låter bra på instrumentet: ”grupp 2” tillsammans bildar ”grupp 3”, och att musiken i ”grupp 3” borde ge störst utdelning både musikaliskt, speltekniskt och självförstroendemässigt. Ja, vad är då slutsatsen av allt detta? Kanske något så enkelt som att $1+2=3$?

Vilken repertoar kan vi då placera i ”grupp 3”? Det kan tyckas vara en självklarhet att den musik som är skriven för ett visst instrument också passar det instrumentet tekniskt, och låter fint, men med blockflöjtens brokiga förflutna under 1900-talet ville jag ta reda på om det verkligen ligger något värde i att spela Tidig Musik med dagens blockflöjtslever. Med utgångspunkt i min hypotes om att musik som är idiomatiskt anpassad för instrumentet och som eleverna gillar ger störst utdelning, tycker jag att jag har fått bekräftat att det absolut ska spelas Tidig Musik på blockflöjt. Den Tidiga Musiken erbjuder en oändlig mängd originalrepertoar för instrumentet som är relativt lättspelad, och dessutom låter väldigt bra. Men det är inte det enda som fungerar bra på blockflöjt. Det finns alltså ingen egentlig motsättning mellan ”Mamma Mia” och ”Medeltidsdansen”.

Att barn och ungdomar skulle kunna uppskatta tidig musik var också något som jag kände mig osäker inför. Jag ville ta reda på hur blockflöjtspedagogerna arbetar för att föra vidare den musikaliska skatten som blockflöjtens egen repertoar är, till nästa generation, och huruvida pedagogerna upplever att den repertoaren uppskattas av eleverna eller ej. Jag har kunnat konstatera att det fungerar alldeles utmärkt. Det pågår stora kulturgärningar ute i musikskolorna, med engagerade, kompetenta pedagoger som brinner för det lilla stora instrumentet som blockflöjten är.

Utifrån mina samtal med pedagogerna kan jag dra slutsatsen att öppenhet föder öppenhet. Om pedagogen är öppen för sina elever och deras musikaliska verklighet, kan hon lättare göra den verkligheten både större och djupare, med något så enkelt som $1+2=3$.

Diskussion

Sammanfattning av arbetet

Jag inledde det här arbetet med någon slags diffus och ganska romantisk idé om att bevisa den tidiga musikens värde. Att spela blockflöjt har varit så tätt ihopkopplat med min egen identitet så länge, och jag har alltid haft ett naturligt förhållande till den tidiga musiken, utan att ha reflekterat så mycket över hur det egentligen kom sig att jag blev så ”fast” i den. Kanske trodde jag mig själv vara unik i hur jag som liten förfördes av Vivaldis musik, och därmed konstruerade jag ett stort problem; detta att få mina elever att bli lika hänfödda som jag blev. Genom mina intervjuer med tre fantastiska blockflöjtspedagoger har jag fått en inblick i deras verklighet, och därmed nyktrat till lite från min romantiska föreställning om att jag var så väldans unik som fastnade för blockflöjten.

Bilden jag hade av hur popmusiken förstörde för den ”riktiga” blockflöjtsmusiken visade sig vara alltför svartvit. Det blev mer och mer tydligt att den konflikt mellan genrererna jag målat upp inte ses som ett problem av pedagogerna. Istället utnyttjar de elevernas engagemang för exempelvis en poplåt för att lära in nya grepp eller öva på en annan flöjtsstorlek. Om läraren är engagerad i repertoaren som spelas, och musiken passar på instrumentet blir det bra. Bjørg spelar ju t.ex. en del jazzrepertoar med sina elever, och det fungerar uppenbarligen alldeles utmärkt. Själv har jag vare sig intresse för eller kunskap om den repertoaren, och skulle förmodligen inte lära ut den till mina elever på ett tillfredställande sätt. Robert Schenck skriver i *Spelrum* (2000, s.39):

”Som lärare får vi aldrig glömma kraften i imitation och förebilder/.../Eleverna kommer alltid att påverkas mer av hur vi själva spelar eller sjunger/.../av våra egentliga attityder till olika typer av musik/.../än av allt som vi säger i ord.”

Inte heller min bild av vilket material som igår i blockflöjtskolorna visade sig vara helt överrensstämmande med verkligheten. Efter att ha studerat de mest använda blockflöjtskolorna kan jag konstatera att repertoaren till ganska stor del är anpassad efter barnens kulturella referenser, där finns ABBA låtar, melodifestival hits, och filmmusik från populära filmer. Men inte bara. Jag måste säga att jag faktiskt blev positivt överraskad över att se hur pass uppblandad repertoaren ändå är, med små menuetter, bouréer, och andra barocksatser. I *Ett Tu Tre ALT 2* av Eva Poulsen finns t.ex. både diminueringsövningar och drillövningar i barockstil. Undantaget bland blockflöjtsböckerna är *Blåsbuss* av Jan Utbult, där repertoaren nästan uteslutande består av författarens eget material. Till boken följer en CD-skiva med ackompanjemang till låtarna, ofta ganska ”mastigt”, lite som ett rockband. När det gäller repertoaren i *Blåsbuss* känner jag personligen att den har hamnat rätt långt ifrån blockflöjtens idiomatik.

Jag är nöjd med mitt val av metod. Genom öppna djupintervjuer fick jag svar på mina frågeställningar. Jag hade tre mycket givande samtal med tre mycket erfarna pedagoger. Möjligen hade det kunnat vara av värde att intervjua fler pedagoger, men jag tycker att jag har fått tillräcklig information från mina tre intervjuer för att kunna dra de slutsatser jag har dragit. Fortsatta studier i ämnet skulle kunna infatta kvalitativa intervjuer med elever som

spelat blockflöjt en längre tid. Man skulle då kunna få reda på mer om hur eleverna upplever sitt förhållande till instrumentet och den musik de spelar.

En reflektion över verksamheten på Maestroakademin

En sak som gjorde mig väldigt inspirerad under mitt arbete var inblicken i Claudias blockflöjtsundervisning på Maestroakademin, och jag väljer därför att ha med denna reflektion, som ett exempel på en kreativ skolmiljö där det skapas goda förutsättningar för blockflöjten och den Tidiga Musiken.

På Maestroakademin har det utvecklats en musikkultur som är väldigt positiv. Barnen lever sina vardagsliv i en musikalisk miljö, de har någon form av musikaktivitet i princip varje dag, kompisarna spelar, de lyssnar på varandra, inspireras av varandra och spelar tillsammans på klasskonserter, skolkonserter och för förskolebarnen. Det uppstår en kontinuitet i musicerandet, och något som nästan kan beskrivas som en lärlingskultur, där de yngre inspireras av de äldre.

”... mästarläran är en process under vilken lärlingen ständigt lär sig av andra lärlingar, gesäller och mästare i praxisgemenskapen/.../ Under lärandets gång blir deltagarna mer och mer indragna i gemenskapen och får en gemensam uppfattning om vad de gör och vad det betyder i deras tillvaro...”
(Nielsen & Kvale, 2000)

Citatet ovan är hämtade ur en bok som handlar om mästarlära på konservatorienivå, men jag anser att det finns många gemensamma drag med hur verksamheten på Maestroakademin ser ut. Jag tror att det är väldigt värdefullt med kontinuitet och gemenskap och det sätt på vilket eleverna på Maestroakademin får möjlighet att inspireras av varandra.

Till slut:

Jag känner att jag nu har tillräckliga argument för att hävda att det finns ett egenvärde att spela just Tidig Musik på blockflöjt. I den Tidiga Musiken finns en oändlig mängd repertoar att hämta som uppfyller kraven för att platsa i det som jag i mitt syfte valt att kalla ”Grupp 3”. Det är musik som ofta har hög musikalisk halt, fungerar bra speltekniskt, och låter väldigt bra på instrumentet. Dessutom verkar det inte vara några svårigheter att få barn och ungdomar att tycka om Tidig Musik. Barn är varken svårflörtade eller trångsynta. Barn är öppna, intuitiva, fantasifulla, och uppskattar en bra låt, oavsett om den är från 1600-talet eller 2000-talet.

Våra elever är framtidens kulturutövare och kulturkonsumenter. Jag tror att om vi som pedagoger kan vidga deras musikintresse medverkar det i förlängningen till ett rikare och mindre likriktat kulturliv. Konst handlar om känslor, och musik ”låter som känslor känns”, för att återigen citera Sundin. Om läraren känner för musiken kan hon inspirera sina elever till samma sak. Jag brinner för den Tidiga Musiken, och därför ser jag nu med förväntan fram emot mitt framtida yrkesliv, där jag hoppas kunna ge fler chansen att upptäcka den.

Referenslista

Bengtsson, Åke (1953) *Vi spelar blockflöjt*
NTO:s förlag

Dahlström, Fabian och Cederlöf, Egil (1966) *Flauto Dolce*
Helsingfors: Edition FAZER

Matern von, Gertrud (1984) *Min blockflöjtsbok del 1*
Solna: Intersong Förlagen AB

Matern von, Gertrud (2005) *Min blockflöjtsbok del 1*
Solna: Intersong Förlagen AB

Matern von, Gertrud (1995) *Min blockflöjtsbok del 2*
Stockholm: Notfabriken

Klaus Nielsen och Steinar Kvale (2000) *Mästarlära: lärande som social praxis*
Lund: Studentlitteratur

Nilsson, Pernilla (1992) *Blockflöjt som förberedelse eller förberedelse för blockflöjt?*
Specialarbete, Ingesundskolan

Norrman, John (1945) *Blockflöjtspelets ABC*
Nordiska Musikförlaget

Pehrsson, Ylva och Stjärneback, Birgitta (1991) *Blockflöjten och jag del 2*
Thore Ehrling musik AB

Pehrsson, Ylva och Sjöblom, Birgitta (1990) *Blockflöjten och jag del 1*
Thore Ehrling musik AB

Poulsen, Eva (1999) *Ett Tu Tre del 2*
Stockholm: Gehrman's musikförlag

Poulsen, Eva (2002) *Ett Tu Tre altblockflöjtskola del 1*
Borlänge: SPALT Musikförlag HB

Poulsen, Eva (2009) *Ett Tu Tre altblockflöjtskola del 2*
Borlänge: SPALT Musikförlag HB

Schenck, Robert (2000) *Spelrum*
Göteborg: Bo Ejeby Förlag

Sundin, Bertil (2003) *Estetik och pedagogik*
Stockholm: Bokförlaget Mareld

Sörensson, Barbro (1994) *Blockflöjtsgebur*
Stockholm: Gehrman's musikförlag

The American Heritage Dictionary of the English Language (2009)
Houghton Mifflin Company

Utbult, Jan (2005) *Bläsbus 2*
JU musik, Notposten

Utbult, Jan(2006) *Bläsbus 3*
JU musik, Notposten

www.tidigmusik.com Hämtad 14/4 2011

www.en.wikipedia.org/wiki/Early_music-revival Hämtad 14/4 2011

<http://www.thefreedictionary.com/early+music> Hämtad 31/5 2001

Bilaga 1

Punkter att föra samtal kring:

- Vad tycker du om det undervisningsmaterial som finns, i form av skolor/spelböcker?
- Hur hanterar du övergången "från skola till sonat"?
- Hur förhåller du dig till instrumentets historia/ursprung i ditt arbete med eleverna?
- Hur arbetar du med tidig musik med dina elever? Ålder? Repertoar? Typ av konstellation, blfl ens, kammarmusikens, solo osv?
- Hur skulle du generellt beskriva dina elevers attityd till instrumentet och repertoaren?
- Hur skulle du generellt beskriva dina elevers attityd till sin egen arbetsinsats/egen övning/musicerandets värde?
- Har du några övriga tankar kring musicerandets värde? Har det förändrats?
- Hur upplever du progressionstakten hos dina elever? Har den förändrats?
- Hur upplever du det faktum att mer o mer undervisning sker i grupp? (Hur påverkar det elevernas intresse för instrumentet och den tidiga musiken?)



Kungl. Musikhögskolan
i Stockholm
Royal College of Music
Valhallavägen 105
Box 27711
SE-115 91 Stockholm
Sweden

+46 8 16 18 00 Tel
+46 8 664 14 24 Fax
info@kmh.se
www.kmh.se