



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Improvisation i tvärflöjtsundervisning

Amelie Petersson

Inriktning: LAU395

Handledare: Harald Stenström

Examinator: Bengt Jacobsson

Rapportnummer: HT11-1120-4

Abstract

Examensarbete inom lärarutbildningen

Titel: Improvisation i tvärflöjtsundervisning

Författare: Amelie Petersson

Termin och år: Höstterminen 2011

Kursansvarig institution: Sociologiska institutionen

Handledare: Harald Stenström

Examinator: Bengt Jacobsson

Rapportnummer: HT11-1120-4

Nyckelord: Improvisation, undervisning, tvärflöjtsundervisning, musik- och kulturskola.

Sammanfattning:

Syftet med det här arbetet var att undersöka om och i så fall hur improvisation används i tvärflöjtsundervisning på musik- och kulturskolor. Jag har använt mig av följande frågeställning: *Hur förhåller sig tvärflöjtslärare till improvisation i sin undervisning?*

Jag använde mig av kvalitativa studier i form av samtalsintervjuer för min undersökning. Resultatet jag kom fram till var att improvisation främst används i undervisning för elever i de yngre åldrarna och att lärarnas egen bakgrund har stor betydelse för deras förhållningsätt till improvisation.

Arbetet har gett mig som blivande lärare en större insikt i betydelsen av improvisation och gjort att jag har reflekterat mer över hur jag vill vara som lärare.

Förord

Tack till min handledare som alltid har gjort så jag känt mig inspirerad och motiverad till fortsatt skrivande efter varje möte.

Tack till alla lärare som ställt upp i intervjuerna och som är grunden i det här arbetet.

Tack till Eric för stöd och tips.

Innehåll

Förord.....	3
1. Inledning.....	5
1.1 Musik och kulturskola.....	6
2. Syfte och frågeställning.....	7
3. Tidigare forskning.....	8
3.1 Teoretisk och historisk bakgrund till improvisation.....	8
3.2 Improvisation i musikundervisning.....	10
3.3 Fantasi och kreativitet i barndomen.....	12
4. Metod och tillvägagångssätt.....	13
4.1 Den kvalitativa forskningsintervjun.....	13
4.2 Val av respondenter och urval.....	16
4.3 Etiska överväganden.....	17
4.4 Tillvägagångssätt.....	18
4.4.1 Min intervjuguide.....	18
5. Resultatredovisning.....	20
5.1 Kortfattad presentation av respondenterna.....	20
5.2 Intervju med Flöjtlärare 1.....	20
<i>Temafråga 1: Vad har du för ideal som flöjtlärare?</i>	20
5.3 Intervju med flöjtlärare 2.....	22
5.4 Intervju med flöjtlärare 3.....	25
5.5 Intervju med flöjtlärare 4.....	26
5.5 Resultatsammanfattning.....	28
5.5.1 Temafråga 1; Vad har du för ideal som flöjtlärare?.....	28
5.5.2 Temafråga 2; Vad har du för förhållande till improvisation?.....	29
5.5.3 Temafråga 3; Använder du dig av improvisation i din undervisning?.....	30
5.6 Resultatanalys.....	31
6. Slutdiskussion.....	34
6.1 Vidare forskning.....	35
Referenser.....	36

1. Inledning

Jag började spela tvärflöjt när jag var nio år och minns när jag med stolthet och stort självförtroende tog fram flöjten och spelade för och underhöll släktingar och vänner. Glädjen det gav att kunna spela ett instrument betydde mycket för mig. Jag har funderat mycket över det, hur man behåller den glädjen och friheten som man kan ha med ett instrument även i vuxen ålder.

Stephen Nachmanovitch är musiker och har skrivit en bok som heter *Spela fritt*, (1990) där han beskriver vad lek betyder och hur svårt det kan vara att behålla leken ju äldre vi blir:

Det finns i sanskrit ett gammalt ord, *lila*, som betyder lek. Det är till sin betydelse rikare än vårt ”lek”: gudomlig lek, skapelsens, ödeläggelsens och pånyttfödelsens lek och att kosmos sluter sig och öppnas. *Lila*, fritt och djupt, är både ögonblickets glädje och njutning och Guds lek. Det betyder också kärlek.

Lila må vara det enklaste som finns, spontant, barnsligt, avväpnande. Men allt eftersom vi blir äldre och erfar hur komplext livet är, kan den leken också vara den svåraste bedrift man kan tänka sig och när den förverkligas är det som ett slags hemkomst till vårt sanna jag (1990: 9).

Jag är snart klar med min utbildning till musiklärare och reflekterar ofta över hur jag vill vara som lärare. Självklart tänker jag på de lärare som jag själv har haft, vad de har betytt för mig och hur de har påverkat mig, både positivt och negativt.

Jag har främst spelat klassisk musik och började spela folkmusik i 20 årsåldern. När jag började spela mer på gehör tyckte jag att det var ganska svårt, men samtidigt väldigt befriande. Jag gick även på jazz- och världsmusikläger där vi improviserade och spelade mycket på gehör. Det var ganska nytt för mig och berikade mig i mitt spel på så sätt att jag kände mig friare och inte lika hämmad eller rädd för att spela mer personligt. Improvisationen och spel utan noter gjorde att jag blev mer kreativ och skapade min egen personliga musikidentitet. Men än idag känner jag mig tryggast om jag får ha noter och improviserar helst i en genre som jag känner mig hemma i.

Vad är det som har påverkat mig till att vara den musiker jag är idag? Kan mitt instrumentval ha påverkat mig till vilka genrer jag spelar som vuxen? Om jag istället hade

börjat spela saxofon när jag var nio år, hade min genre varit jazz då? Jag tror att olika instrument har olika traditioner med olika förebilder. Tvärflöjt är ett instrument som man ofta spelar klassisk musik på, jag gör det och mina elever kommer säkert också att göra det. Självklart är det så att man lär ut det som man känner sig trygg i och det är ju inget konstigt i det. Men man bör reflektera över varför man gör på ett visst sätt och vara medveten om det och på så sätt skapa sin identitet som lärare.

Det här arbetet handlar om improvisation och hur det används i tvärflöjtsundervisning. Jag är intresserad av hur flöjtlärare förhåller sig till improvisation i sin undervisning på musik- och kulturskolor idag. Syftet är att få en ökad förståelse för hur undervisning bedrivs och vilka konsekvenser det får. Musik- och kulturskolor är en viktig del för barns musikaliska utveckling och bedrivs i nästan alla kommuner i landet (Nordström 1989: 328). Därför är det viktigt att reflektera över hur man som lärare undervisar och vilka mål man har med sin verksamhet.

Undervisning i musik ger rika möjligheter att vara kreativ och skapa nya former och innehåll i metodiken. Det finns oändligt många olika sätt att undervisa på och det ena är inte nödvändigtvis mer rätt än det andra. I den här uppsatsen hoppas jag kunna ge en synvinkel på hur man kan undervisa och ge tankar att reflektera vidare över när det gäller improvisation.

1.1 Musik och kulturskola

Under 1940-talet startade den kommunala musikskolan i Sverige. Syftet var att fler skulle få möjlighet att lära sig ett instrument. Musikskolan drivs med kommunala medel. Därför varierar mål och syfte mellan olika kommuner. Under slutet av 1980-talet ombildades många musikskolor till kulturskolor där även annan estetisk verksamhet bedrivs. Även om det skiljer sig mellan olika kommuner så finns det ändå några gemensamma mål som musik- och kulturskolorna strävar mot. På Sveriges musik- och kulturskoleråds hemsida¹ står det följande:

- Ge kunskaper i musik och utveckla elevens färdigheter så att eleven själv kan utveckla ett personligt lustfyllt utövande oavsett om målet är att bli professionell- eller amatör
- Bidra till lokal tillväxt och utveckling
- Stärka det lokala kulturlivet
- Bidra till obligatoriska skolans utveckling genom att stärka estetiska lärprocesser

¹ <http://smok.se/om-smok> hämtat 2011-12-10.

Eleven spelar tillsammans med lärare en gång per vecka, ibland enskilt, men undervisning i grupp förekommer också. Ensembleverksamhet i form av stråk- och blåsorkestrar eller pop- rockensemble erbjuds också någon gång i veckan. Det är vanligt att lärare åker ut till elevernas respektive skola för att undervisa, men det flesta kommunala musik- och kulturskolor har även lokaler dit eleverna kan komma för att ha sin lektion.

2. Syfte och frågeställning

Syftet med det här arbetet är att undersöka om och i så fall hur improvisation används i tvärflöjtsundervisning på musik- och kulturskolor. Jag vill studera hur tvärflöjtslärare förhåller sig till improvisation och vilken betydelse deras förhållningssätt har för undervisningen. Följande frågeställning har jag använt mig av i arbetet:

Hur förhåller sig tvärflöjtslärare till improvisation i sin undervisning?

Jag vill alltså ta reda på hur lärarnas egna erfarenheter och förhållningssätt till improvisation kommer till uttryck i deras undervisning.

3. Tidigare forskning

I detta avsnitt behandlar jag begreppet improvisation och hur det beskrivs i litteratur och forskning. Jag berättar även om kreativitet och fantasi i barndomen och beskriver hur det kan kopplas till improvisation.

3.1 Teoretisk och historisk bakgrund till improvisation

Att improvisera betyder att göra något utan förberedelse (Bra böckers lexikon: 262). Nachmanovitch skriver i sin bok *Spela fritt* att vi alla är improvisatörer då vi använder en uppsättning av byggklossar (ett ordförråd) när vi talar och lyssnar på varandra, och sedan kombinerar byggklossarna (grammatik) för att kunna bilda meningar och tala med varandra (1990: 23).

[...] de meningar vi bygger med dem har kanske ingen uttalat tidigare och de kommer kanske aldrig att sägas igen. Varje konversation är en form av jazz. Att skapa i ögonblicket är för oss lika vanligt som att andas (1990: 23).

Nachmanovitch menar alltså att improvisation är naturligt för oss alla och ständigt finns i vårt vardagliga liv oavsett om vi lagar en maträtt eller skapar konst utan förutbestämt recept eller manuskript.

När man talar om improvisationsmusik så tänker jag ofta på genrer som jazz. Men improvisation förekommer i all typ av musik. Den tid och kultur vi lever i påverkar oss, och hur vi tänker och ser på saker. I Sohlmans musiklexikon kan man läsa att ordet improvisation liksom många andra musiktermer är ett etnocentriskt begrepp. Vidare sägs i Sohlmans musiklexikon om improvisation:

Det vill säga laddat med innehåll speciellt för vår egen kultur och musiksyn. Vi brukar låta ordet avse mer eller mindre oförberett musikaliskt nyskapande, som äger rum samtidigt som musiken uppförs. Det är dock endast nyskapande inom vissa av musikens dimensioner som i allmänhet betraktas som improvisation. Förändringar av till exempel melodi och form räknas till improvisation, medan den som gör spontana förändringar i rytm, frasering, ljudstyrka och så vidare i till exempel en Mozartsonat inte anses improvisera. I vissa musikaliska sammanhang

lämnas kanske några av musikens dimensioner (till exempel dynamiken) helt åt slumpen, utan att därför musiken brukar betraktas som improviserad (band 3: 547).

Av Sohlmans framgår alltså att vår egen kultur och syn på musiken är föränderlig och inte något som är konstant. Om man ser tillbaka på improvisation i historien så märker man att synen på den har förändrats en del. Nachmanovitch skriver att fram till 1880-talet var improvisation en integrerad del av den västliga noterade musiken (1990: 14), alltså det vi brukar kalla klassisk musik. Det finns likheter mellan barockens generalbas och modern jazzmusik, då man i båda fallen improviserar över ett givet harmoniskt förlopp eller en baslinje (1990: 14). Även i klassicismens kadenser improviserade man och där fanns det tillfälle för musikerna att sätta sin egen personliga prägel på stycket. Nachmanovitch skriver att *både Bach och Beethoven var berömda som mycket fria, livliga och fantasifulla improvisatörer* (1990: 15).

Bertil Sundin, som var professor i musikpedagogik vid Lunds universitet, skriver i *Barns musikaliska utveckling* att synen på musiken förändrades under 1700-1800 talen. Från att ha varit en del av de sociala och ceremoniella funktionerna, där alla förväntades delta, så blev musiken någonting för sig själv. Man började köpa och sälja musik och en ny aktör intog plats på scen, nämligen lyssnaren (1995: 10). Samtidigt började man dyrka olika genier. Sundin skriver:

[...] genikulten, myten om den romantiska tonsättarbohemerna som stod ovanför och utanför det krassa samhället och musikens varufunktion. Betoningen på det personliga och originella i tonsättarens uttrycksformer och kraven på att troget återge dem innebar vidare att improvisationen började trängas bort ur konstmusiken (1995: 10).

Konsertsalar började byggas och musiker ville återge kompositörernas verk så troget som möjligt för att komma närmare de mystiska och gudalika skapelseprocesserna (Nachmanovitch 1990: 16). Därför kunde man inte längre i samma utsträckning improvisera och tolka musiken, utan man ville återskapa och följa noterna till punkt och pricka. Tiderna förändrades och populärmusik och konstmusik började skilja sig åt allt mer och det nya och det gamla tappade kontakten. Nachmanovitch menar att vi *gick in i en tid då konsertbesökare började tro att en god kompositör är en död kompositör* (1990: 16).

I början av 1900-talet började improvisationen komma tillbaka, främst inom jazzen. Men det var inte bara i musiken som man började improvisera igen, utan även inom teater, dans och konst (Nachmanovitch 1990: 16). Sundin skriver att:

Det är tydligt att den afrikansk-amerikanska musiken har återupplivat kvaliteter som till stor del har förlorats under den västerländska musikens utveckling, framförallt genom betoning på de rytmiskt- motoriska och improvisatoriska elementen. Därigenom har den fungerat som en frigörande kraft (1995: 14).

Med jazzens inträde blev även improvisationen vanlig igen. Nachmanovitch säger: *Senare under seklet blev musiker åter bekanta med det spontana skapandets glädje genom indisk musik och andra improvisatoriska traditioner* (1990: 16).

3.2 Improvisation i musikundervisning

Robert Schenk är flöjtist och lektor i instrumentalmetodik och kammarmusik vid Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Han har skrivit boken *Spelrum - en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger* (2000). I boken finns ett avsnitt om improvisation i undervisning. Han menar att *improvisation är en pedagogisk och musikalisk skattkista som kan öppnas av alla* (2000: 247). Vidare anser han att så många målsättningar kan uppnås med hjälp av improvisation i undervisning att det är förvånande att den inte har en dominerande plats i all musikundervisning. För att hjälpa eleverna att bli frimodiga och få en positiv attityd till improvisation ska man som lärare förebilda och själv improvisera, och välja lämpliga undervisningsmaterial som stimulerar eleven. Han menar också att det är viktigt att ställa lagom höga krav på eleverna så att det utvecklas, barn ska ha roligt på sina lektioner men det betyder inte att lektionerna ska vara kravlösa. För att det ska vara roligt att spela behöver man utvecklas och för att utvecklas behöver man ha roligt. *Ju bättre det går desto roligare är det. Ju roligare det är desto bättre går det* (2000: 18). Det finns även vissa grundförutsättningar för att bidra till ett lustfyllt och ohämmat skapande som Schenk sammanfattar till tre viktiga punkter:

Tre betingelser för att möjliggöra och främja lustfylld och kreativ improvisation

1. *Tillit och trygghet i gruppen.*

Ju bättre gruppmedlemmarna känner och accepterar varandra desto friare och mer obehindrad blir improvisationen.

2. *Ramar.*

Musikaliska ramar i lagom omfattning är nödvändiga för att den kreativa potentialen ska kunna framträda (perioder, en ackordföljd, ett antal toner, en karaktär, en puls som går...)

3. *Allt är tillåtet.*

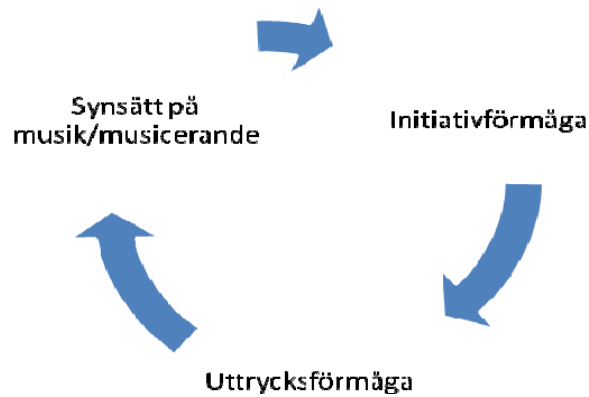
Så länge ingen person och inget material skadas är allt OK även om ramarna överskrids (2000: 248).

Schenk menar att det är viktigt med ett bra klimat mellan lärare- elev och elever emellan för att eleverna skall våga improvisera och känna sig fri att prova. Schenk säger att man inte får glömma bort vilket ansvar läraren har som förebild och att det är viktigt att påpeka att eleverna ofta imiterar sina lärare och att de påverkas mer av hur läraren gör än vad den säger. *Kraften i förebilden ökar vårt läraransvar. Samtidigt möjliggör den vårt lärarprivilegium* (2000:40). Därför är det bra att kunna ge vissa ramar och ge exempel på hur det kan låta till eleverna då de ska improvisera. Att själv spela mycket för eleverna tycker Schenk är en viktig del i improvisatoriska sammanhang (2000: 248).

Linn Hentschel (2008) har skrivit ett examensarbete i musikpedagogik som heter *Att låta ett ljud på en känsla komma ut*. Den handlar om fri improvisation i gruppångundervisning. Hon kom fram till att:

När eleven vågar ta nya initiativ blir hennes uttrycksförmåga större vilket leder till ett nytt öppnare synsätt på musik/musicerande, som gör att hon tar fler och större initiativ och så vidare (2008: 20).

Hon illustrerar det i en bild som beskriver hur allting hänger ihop. Ju mer initiativ man vågar ta i exempelvis improvisation, desto fler vägar öppnas för att kunna uttrycka sig vilket i sin tur ger en öppnare syn på musicerande (2008: 20).



(Hentchel 2008: 20)

3.3 Fantasi och kreativitet i barndomen

Lev Semënovič Vygotskij var en av de viktigaste nytänkande personerna inom den sovjetiska psykologin. Hans teorier är fortfarande aktuella när det gäller barns fantasi och kreativitet (Vygotskij 1995: 112). Han menar att det är en mycket komplex verksamhet som varierar beroende på i vilken utvecklingsfas barnet befinner sig i (1995: 39). Fantasin är beroende av erfarenheter och intressen, därför ser fantasin olika ut hos barn och vuxna. Vygotskij skriver att man många gånger menar att barn har en livligare och mer utvecklad fantasi än vuxna. Men Vygotskij säger istället att eftersom fantasi är beroende av olika erfarenheter och den vuxna människan har betydligt större förråd vad gäller nyansrikedom, mångfald och levda erfarenheter så borde vuxna människor vara överlägsna barn när det gäller fantasi (1995: 40).

Barnet kan föreställa sig betydligt mindre än den vuxna människan, men tror mer på produkten av sin fantasi och kontrollerar dem mindre, och därför finns det naturligtvis mer av fantasi i den alldagliga, vulgära betydelsen av detta ord, d.v.s. av sådant som är överkligt och påhittat, hos barnet än hos den vuxne (1995: 41).

Barn har alltså förmågan att leva ut sina fantasier på ett annat sätt då de förhåller sig okritiskt till dem. Men allteftersom barnet utvecklas så förändras också deras fantasi.

Att den skapande fantasin i den form som den hade i barnaåren hos tonåringarna träder tillbaka kan man mycket lätt märka av det faktum att det är ett massfenomen eller en regel att lusten att rita försvinner hos barnet i den åldern. Bara enstaka barn

fortsätter att rita, mestadels sådana som är speciellt begåvade i detta hänseende [...] Barnet börja förhålla sig kritiskt till sina teckningar [...] det kommer till övertygelsen att det inte kan rita och lämnar ritandet (1995: 43).

Improvisation handlar om spontan kreativitet. Att i stunden fantisera någonting som man uttrycker i musiken. Hur lär man sig då att improviserar? Nachmanovitch menar att den frågan endast kan svaras med en motfråga, nämligen: vad är det som hindrar oss? Han menar att det som vi måste uttrycka redan finns inom oss. Frågan är bara hur vi ska göra för att inte hindra det från att komma ut (1995: 17). Som man kan läsa i citatet ovan är det när barndomen går över till tonåren som man börjar tänka mer kritiskt och därför blir mer hämmad även i sin kreativitet.

4. Metod och tillvägagångssätt

Här redovisar jag vilken metod som jag har valt för min undersökning och vilka konsekvenser den kan ha för resultatet. Jag redogör även hur jag har gått tillväga för att göra min studie och hur jag har resonerat vad gäller urval av respondenter och etiska överväganden och beskriver hur jag har tänkt då jag gjort min intervjuguide.

4.1 Den kvalitativa forskningsintervjun

En kvalitativ forskningsansats syftar till att upptäcka och förstå olika företeelser hos någonting (Svensson 1996: 53). En vanlig metod i den kvalitativa forskningen är intervjuer med ett mindre antal personer för att forskaren ska få en djupare förståelse och upptäcka olika egenskaper eller innebörder i det som undersöks (1996: 53).

Den kvantitativa forskningen däremot använder man då man är ute efter till exempel hur frekvent någonting sker. En vanlig kvantitativ undersökning är enkätundersökningar då man vänder sig till ett större antal personer och forskaren har då ofta förutbestämda svarsalternativ (Olsson 2001: 90).

Jag har valt att använda mig av kvalitativ forskning som metod för min undersökning därför att jag ville ta reda på hur flöjtlärare förhåller sig till improvisation i sin undervisning. Då jag ville veta hur lärarna själva uppfattar sin situation tyckte jag att det kändes viktigt att kunna samtala, tolka kroppsspråk och ställa följdfrågor, vilket man kan få möjlighet till när man gör en kvalitativ undersökning.

En kvantitativ undersökning hade passat bra om jag varit ute efter andra typer av svar, så som hur ofta flöjtlärare använder sig av improvisation eller om jag hade velat veta hur många lärare som använder sig av improvisation i sin undervisning.

Efter att jag bestämt mig för den kvalitativa forskningsmetoden började jag undersöka vilka olika typer av tillvägagångssätt som finns. Jag kom fram till att en respondentundersökning i form av samtalsintervju passade bra för min undersökning. I metodpraktikan beskriver Esaiasson et al. vad som skiljer de olika intervjusätten åt. De utgår från skillnaden mellan *informantundersökningar* och *respondentundersökningar*.

Vid en *informantundersökning* används svarspersonerna som vittnen eller ”sanningssägare” som skall bidra med information om hur verkligheten är beskaffad i något visst avseende [...]

En informantundersökning används för att forskaren skall kunna ge den bästa möjliga skildringen av ett händelseförlopp vad som faktiskt hände i en viss situation eller hur det faktiskt fungerar i till exempel en organisation (2007: 257-258).

Till skillnad från en informantundersökning då personen som intervjuas kan användas som källor så ger en respondentundersökning mer svar på hur intervjupersonen uppfattar någonting (2007: 258).

Vid en *respondentundersökning* är det svarspersonerna själva och deras egna tankar som är studieobjekten. Nu vill forskaren veta vad varje svarsperson tycker och tänker om det som undersökningen gäller, och därför ställs i stor utsträckning samma frågor till samtliga svarspersoner (2007: 258).

Esaiasson et al. gör även en distinktion mellan två huvudtyper av respondentundersökningar: *samtalsintervjuundersökning* och *frågeundersökning* (2007: 258). Esaiasson et al. skriver att: *Samtalsintervjuundersökningar och frågeundersökningar skiljer sig åt i flera viktiga avseenden, men det finns samtidigt inga helt vattentäta skott mellan de två tillvägagångssätten* (2007: 258). När man gör en frågeundersökning ställer man samma frågor till alla respondenterna (intervjupersonerna) och ibland har man även färdiga svarsalternativ, det kallas för att man har standardiserade frågor. Men en

frågeundersökning kan även ha en mindre grad av standardisering, det vill säga inga fasta frågor utan de kan variera mer eller mindre beroende på vem man intervjuar.

I en samtalsintervjuundersökning förbereder forskaren frågor eller olika teman som ska besvaras utifrån varje intervju och det förs en dialog mellan forskaren och respondenten och intervjun kan utvecklas åt olika håll, då respondenten styr samtalet och forskaren har möjlighet att ställa följdfrågor. Det blir då en lägre grad av standardisering (2007: 258) Esaiasson et al. Skriver:

En mellanform som ibland används även i frågeundersökningar är så kallade öppna frågor (utan fasta svarsalternativ) där svarspersonen med egna ord får berätta eller skriva ner det han eller hon vill ha sagt. Vid frågeundersökningar med öppna frågor förekommer ibland också en viss grad av dialog i form av så kallade uppföljningsfrågor: ”Är det något ytterligare du vill tillägga till det du redan har sagt?” (2007: 259).

Ytterligare en distinktion som Esaiasson et al. gör för att reda ut skillnaden mellan en frågeundersökning och en samtalsintervjuundersökning är att utgå från vad forskaren har för syfte med sin undersökning. Esaiasson et al. skriver:

Vid en frågeundersökning handlar det i allmänhet om att beskriva hur vanligt förekommande olika svar är i en viss population av personer och hur man i hypotesprövningens form skall förklara att olika grupper i populationen har svarat på olika sätt [...]

Vid en samtalsintervjuundersökning handlar det ofta om att kartlägga människors uppfattningar på ett område för att därigenom kunna utveckla begrepp och definiera kategorier. Det kan också vara fråga om att man som forskare vill gå på djupet och försöka förstå människors tänkande [...] (2007:259).

Jag använde mig av samtalsintervjuer i min undersökning. Mitt syfte var att komma respondenterna nära och försöka förstå hur de resonerar kring begreppet improvisation. Esaiasson et al. menar att man: *vid samtalsintervjuundersökningar arbetar med problemformulering som handlar om synliggörande, hur ett fenomen gestaltar sig* (2007: 284). Därför tyckte jag att samtalsintervju som metod skulle passa i min undersökning. Jag ville veta vad flöjtlärare har för förhållande till improvisation och då det handlar om deras egna erfarenheter och känslor i ämnet hade jag kunnat missa viktig information om jag använt mig av förutbestämda svarsalternativ.

Jag använde mig av förberedda frågor för att vara säker på att jag skulle behandla de teman som jag bestämt i förväg. Jag ville också kunna jämföra resultaten med varandra därför kändes det viktigt att huvudfrågorna ställdes på liknande sätt till alla respondenterna. För att intervjun inte skulle bli en frågeundersökning, lät jag respondenten styra samtalet och var öppen för att få oväntade svar, därför ville jag inte ha färdiga svarsalternativ som är vanligt förekommande i en frågeundersökning.

Esaiasson et al. skriver att *samtalsintervjuundersökningar ger goda förutsättningar att registrera svar som är oväntade. En av de stora poängerna är också möjligheten till uppföljningar* (2007: 283). Jag har ställt samma frågor till alla respondenterna, men jag har låtit samtalet styra så att frågorna ibland har kommit i olika ordningsföljd. Uppföljningsfrågorna har också varierat lite beroende på hur samtalet formades och hur respondenterna svarade.

Gränsdragningen för vad som är en samtalsintervjuundersökning och en frågeundersökning kan vara ganska vara ganska svår att identifiera. Esaiasson et al. skriver:

Ett sätt att förtydliga gränsdragningen är att säga att man vid frågeundersökningar arbetar med problemformulering som handlar om *frekvens*, hur ofta ett fenomen förekommer, medan man vid samtalsintervjuundersökningar arbetar med problemformulering som handlar om *synliggörande*, hur ett fenomen gestaltar sig (2007: 284).

Då jag var ute efter respondenternas egna tankar och känslor i ämnet och för att få en djupare insikt i det så ansåg jag att samtalsintervju var passande för min undersökning.

4.2 Val av respondenter och urval

Jag sökte efter respondenter först genom att skicka ett e-postmeddelande till musik- och kulturskolor i södra Sverige. Då jag inte fick svar via e-post så fick jag via musik- och kulturskolornas olika hemsidor tag i telefonnummer till tvärflöjtslärare. Utifrån dessa kontaktuppgifter ringde jag upp flöjtlärare tills jag hade fyra stycken som ville ställa upp på en intervju. Eftersom jag ville göra samtalsintervjuer begränsade jag mig till södra Sverige så att jag skulle kunna ta mig till deras arbetsplats. Urvalet blev därmed gällande kön, ålder och arbetslivserfarenhet inte jämt fördelat men eftersom syftet med uppsatsen

var att jag ville veta vad en begränsad grupp tvärflöjtslärare har för förhållningsätt till improvisation ansåg jag ändå att allas svar var lika intressanta för min undersökning.

4.3 Etiska överväganden

Jag har valt att låta respondenterna vara anonyma i uppsatsen. Jag anser inte att mitt ämne är av känslig natur eller att mina frågor har varit för personliga, men har ändå valt att anonymisera respondenterna.

Intervjuerna spelades in och kommer att raderas då uppsatsen är klar. Alla respondenterna har fått ta del av min sammanfattning av svaren och har fått tillfälle att kommentera eller ha andra synpunkter. Dels för att få bekräftelse på att jag har uppfattat deras svar korrekt och dels för att de ska få tillfälle att förtydliga sina svar.

Eftersom en samtalsintervju gränsar till ett vardagligt samtal menar Esaiasson et al. att man ska vara extra tydlig mot respondenterna med att de ingår i en vetenskaplig studie (2007: 290).

Enligt vetenskapsrådets etiska regler och riktlinjer skall personer som deltar i forskning informeras om studiens syfte och vilken metod som kommer att användas. När forskning involverar människor är det viktigt att deltagarna informeras om deras medverkan och de skall känna att de fritt kan välja att vara med eller inte². Jag berättade för respondenterna vad min studie syftade till när det blev tillfrågade att ställa upp och även innan intervjun påbörjades. Deltagarna som ingick i min studie blev tillfrågade om de ville ställa upp och har deltagit frivilligt i min studie. Vetenskapsrådet pekar på att forskaren har ett ansvar för de människor som forskars på och även för det material som samlas in³. Därför valde jag att inte gå ut med några namn i uppsatsen och jag kommer även att radera både den inspelade intervjun och de skriftliga transkriberingarna.

² <http://www.codex.vr.se/manniska2.shtml> hämtad 2012-04-03

³ <http://www.codex.vr.se/forskningmanniska.shtml> hämtat 2012-04-03

4.4 Tillvägagångssätt

Intervjuerna genomfördes enskilt på respondenternas respektive arbetsplatser. Alla intervjuerna spelades in för att jag helt skulle kunna koncentrera mig på respektive intervju och inte behöva avbryta för att anteckna. Jag transkriberade intervjuerna för att lättare kunna jämföra resultaten. Jag använde mig av förberedda frågor som ställdes till samtliga respondenter och ställde uppföljningsfrågor vilka varierade lite beroende på hur intervjun fortlöpte.

Ett bra komplement till studien hade varit att göra observationer i undervisningssammanhang för att se hur lärarna jobbar och därmed se om deras svar överensstämmer med deras praktik. Esaiasson et al. skriver att *finessen med direktobservationer som forskningsmetod är att forskaren finns på plats och gör iakttagelser med egna ögon* (2007: 343). Jag hade då fått möjlighet att se hur lärarna undervisar i praktiken och med hjälp av det lättare kunna tolka resultaten. På grund av att studien hade blivit alldeles för omfattande i förhållande till arbetets tidsramar, valde jag att inte göra observationer.

4.4.1 Min intervjuguide

Jag började med att berätta vad intervjun hade för syfte och vad jag skulle använda resultaten till. Sen ställde jag några inledande uppvärmningsfrågor då jag frågade hur länge de har arbetat, vilken utbildning de har och vilka ämnen de undervisar i. Jag delade in intervjun i tre olika temafrågor med uppföljningsfrågor som knöt an till de olika temana.

I den första temafrågan; *Vad har du för ideal som flöjtlärare?* Var jag ute efter att få en bild över hur respondenten tänker kring undervisning och hur de vill vara som lärare. Jag ställde även följdfrågor om de har någon förebild och om det finns någonting som hindrar dem från att vara på ett speciellt sätt som lärare.

Den andra temafrågan löd; *Vad har du för förhållande till improvisation?* Här var jag ute efter positiva och negativa erfarenheter och upplevelser, för att därmed få en bakgrundsbild till deras förhållningsätt gentemot improvisation. Jag frågade även om de själva hade improviserat när de var elever.

Min sista temafråga; *Använder du dig av improvisation i din undervisning?* Här ville jag att respondenterna skulle berätta om och i så fall hur de använde improvisation i sin undervisning. Denna fråga var lite problematisk eftersom det är en ja/nej-fråga och jag riskerade att få ett alltför kortfattat svar vilket inte är önskvärt i en samtalsintervju. Jag ville undvika att ställa frågan: *varför inte?* om jag fick ett negativt svar, då det skulle kunna uppfattas som värderande. Esaiasson et al. skriver att man bör undvika varför-frågor, *då sådana lätt ger intervjun karaktären av ett läxförhör* (2007: 298). Därför följde jag istället upp med frågor om de hade något förslag på hur man skulle kunna använda improvisation i undervisning och vilka fördelar respektive nackdelar de såg med att använda improvisation. På så sätt skulle jag ändå få svar på anledningen till varför det använder improvisation eller inte i sin undervisning.

5. Resultatredovisning

Jag gör först en kort presentation av mina respondenter som jag valt att kalla för flöjtlärare 1, flöjtlärare 2 och så vidare. Sedan presenterar jag frågorna och svaren på mina frågor och avslutar med en sammanfattning av resultaten. Respondenternas svar är sammanfattade utifrån transkriberingarna.

5.1 Kortfattad presentation av respondenterna

Alla lärarna är utbildade flöjtpedagoger och har olika lång arbetslivserfarenhet.

Flöjtlärare 1: Arbetar nu som flöjt- och pianopedagog på kulturskola i åldrarna 9- 19 år. Har även ett projekt tillsammans med andra lärare med musik, konst och drama för barn mellan 2- 5 år.

Flöjtlärare 2: Undervisar nu i tvärflöjt och tvärflöjtsensemble i åldrarna 9-33 år på kulturskola. Har tidigare även undervisat i blockflöjt, piano och klassundervisning.

Flöjtlärare 3: Undervisar som flöjtpedagog sedan tio år tillbaka på musikskola i åldrarna 9-19 år. Undervisar utöver tvärflöjt även i musik i årskurs 2, förskolesång och orkester. Är även utbildad suzukipedagog.

Flöjtlärare 4: Undervisar som tvärflöjtspedagog sedan ett och ett halvt år på musikskola och har utöver flöjtundervisning även musik i klass 2, grundkurs i blockflöjt och orkester.

5.2 Intervju med Flöjtlärare 1

Temafråga 1: Vad har du för ideal som flöjtlärare?

Det är mycket att det inte ska bli fel, munnen, stödet tungan, och att vara avspänd, jag försöker komma åt det så tidigt som möjligt. Att ha kul är faktiskt ett ganska stort ideal, vissa saker kan vara tråkigt och öva, men ska ändå vara meningsfullt.

Har du någon speciell förebild eller någon person som har inspirerat dig?

Bengt Kristiansson han tänker jag på varje dag det var han som lärde om min teknik när jag var 20. Han var bra! Sen är det andra flöjtister som James Galdway, Manuela Wiesler, Anders Hagberg. Det är kul att det inte behöver vara så vackert hela tiden.

Finns det någonting som hindrar dig att från att vara på ett speciellt sätt som lärare?

Det är lektionstiden, som kan vara lite knepigt ibland, det går väldigt fort, en del har valt varannan vecka 40 min för de som har disciplin och övar hemma. Om de bara har 20 min så går tiden väldigt fort. Man ska packa upp och värma upp och sådär.

Temafråga 2: Vad har du för förhållande till improvisation?

Jag har in det från börja, inga noter första terminen i alla fall, spelar på gehör och improviserar lite för att få ett hum om det. Det ger en viss frihet. En del gillar det inte, medan andra gör det.

Har du själv som elev improviserat på flöjtlektioner?

Nej, ingenting, det hade varit bra, man lyssnar mer på ton och klang tror jag.

Lyssnar du på improvisationsmusik?

Nej inte direkt.

Temafråga 3. Använder du dig av improvisation i din undervisning?

Ja.

Hur då? Har du något förslag på hur man skulle kunna använda improvisation i undervisningen?

När de börjar spela kan man använda sig av tretonslåtar. Det kan bli svårare när de blir äldre om de inte har gjort det innan. Börja från början, ta bort noterna. Man får inte bli rädd

för det. Det kan bli en spärr där annars. En del är mer visuella de vill se noterna kan vara en sådan läsning också.

Vad anser du är fördelar respektive nackdelar med att använda improvisation?

Nej inga nackdelar, finns ju i alla musikstilar det är en inkörsport.

Har du någon utbildning i improvisation?

Nej inte direkt hade det på utbildningen litegrann, spelat i jazzband nått år.

Det här var mina frågor, har du någonting du vill berätta eller tillägga som avslutning på den här intervjun?

Nej det tror jag inte. Får inte höra improvisation på flöjt så ofta tycker jag. Vi hade Hagberg någon dag på utbildningen. Ger en frihet till det klassiska och visar på att det behöver inte behöver bli så perfekt hela tiden.

5.3 Intervju med flöjtlärare 2

Temafråga 1. Vad har du för ideal som flöjtlärare?

Pedagoger som jag har mött har haft en avgörande betydelse. Läraren som jag hade var fantastisk, skrev och arrangerade, spelade och fixade så att alla kunde vara med. Musiken blev en sådan gemenskap. Det har jag tänkt på mycket, hur han jobbade. Jag hade en flöjtlärare som lärde mig massa trix och knep. Han kunde inte kompa eller ge mig repertoarkännedom, men var rolig med duetter och trix sådant som inte finns i böcker. Sen åkte jag till en annan lärare i en annan stad. Sökte sen till den skolan där han jobbade. Han brydde sig om. Han gav mig en stor repertoar. Förståelsen och konsten att lära på rätt nivå. Om man spelar måste eleven känna att man bryr sig om att man kan spela någonting riktigt bra. Lotsar eleverna ut i ett musikliv, får saker att fungera. Ger möjligheter om de vill. Jag vill att eleverna ska känna sig välkomna, möta upp på deras villkor.

Jag minns själv mina sånglektioner när jag var liten och den läraren var sur ibland och man visste inte om hon var arg om det var en själv som gjort något fel. Man vågade inte

ifrågasätta förr, man hade sådan respekt för lärarna då. Jag vill att mina elever ska våga ifrågasätta. Vad vill du spela? Kan jag få spela det här? Kombinera deras önskemål med mina krav. Man får vara lite listig och göra en mix av deras val och vad jag vill att de ska lära sig.

Finns det någonting som hindrar dig att från att vara på ett speciellt sätt som lärare?

Ja de kraven som jag skulle vilja ställa kan jag många gånger inte ställa för då slutar dom. Kanske lite hårt att säga men elever idag är bekväma. Förr innan datorn och idolköret där man blir stjärna på en gång var det annorlunda. Förståelsen att spela ett instrument är ett hantverk och tar tid är inte självklart idag. Jag måste, för att behålla spelglädjen hos eleverna, det är ju ändå viktigast så kan jag inte ställa för höga krav. I mitten på 1970 talet och 1980-talet då kunde jag jobba mer med etyder och flöjtskolor osv. Har jobbat i 25 år som lärare och tycker att jag ser en skillnad i mentaliteten. Det är bra att det är medvetna, en del svarar up för sådana krav andra inte. Olika förutsättningar hemma, bor på olika håll, en del har stökigt hemma. Det finns tusen förklaringar till att inte ha hunnit öva. Högpresterande tjejer som ska ha MVG i vartenda ämne och hinner inte öva flöjt. Det är också en stor skillnad mot förr. Man är inte först i näringskedjan. Det är bara att acceptera. Dom har skola, idrott o.s.v. Jag vill att de ska känna att det har varit roligt och att de har lärt sig spela flöjt och ha en hum om musik.

Temafråga 2: Vad har du för förhållande till improvisation?

Skulle vilja kunna mer, har en bakgrund som är helt notbunden, man fick sin pianobok och man skulle lära sig utantill, med notbild som utgångspunkt. Pedagogerna jag hade, hade inte heller någon bakgrund i improvisation. Med småtingar får dom hitta på, eller med bakgrund. Om eleverna tycker det är kul så gör vi mer. En del tycker det är jätteläskigt, andra tycker det är jättekul. Jag är inte så bra på det själv, så mina elever är inte det heller. Men i början får eleverna alltid spela på gehör. Man kan utgå från ett bakgrundskomp, skalor osv.

Berätta om olika upplevelser. Positiva/negativa.

Negativa, nej inte mer än att man känner sig otillräcklig, jag vill vara förberedd. Jag kan låta som en fräck jazz improvisatör men jag vill förbereda det är inget som kommer naturligt. Vi hade en kurs i jazzimprovisation under utbildningen. Jag tyckte det var

främmande, hade inte tid att ta in det just då hade mycket annat som jag ville lära mig. Kände att det där tar jag en annan gång. Man är så färgad av sin bakgrund, hade jag umgåtts mer med folk som spelade jazz och blues så hade jag haft det mer naturligt. Jag är klassiskt skolad.

Temafråga 3: Använder du dig av improvisation i din undervisning? Om ja, på vilket sätt?

Ja det gör jag, framförallt med de yngsta, notbilden får inte skymma. Ett bra sätt att bli vän med sitt instrument, att dem kan hitta på. Tycker det är skillnad på killar och tjejer. Killar är mer hämningslösa och tjejer är mer rädda för att det ska bli fel, men det bryr sig inte killarna om. Jag vill betona att det inte finns rätt eller fel. Hela skolan bygger mycket på att det ska vara så. Ibland kan dom ha svårt att förhålla sig till, det att musiken inte är så. Dom ska inte tycka att det är konstigt med improvisation även om jag inte har den bakgrunden. Använder de övningar som kommer i boken. Och gör övningarna för de elever som är intresserade av att improvisera.

Vad anser du är fördelar respektive nackdelar med att använda improvisation?

Finns inga nackdelar. Du lär dig frihet på instrumentet, den totala friheten är när tanken går ut i musiken direkt. Det finns mycket som hindrar på vägen, teknik till exempel. Måste känna sitt instrument väldigt bra. För elever krävs mycket spela och tid för att få friheten på instrumentet. Idag kan man ha tillgång till musik på ett annat sätt med bakgrund, skivor och youtube. Använder cd med bakgrundskomp och jag kompar själv också. Man måste visa hur man kan göra. Men tiden är begränsande när man bara har 20 minuters lektion och man har kanske flera elever samtidigt också. De vill ju hinna med att spela sina låtar med som de har haft i läxa också.

Det här var mina frågor, har du någonting du vill berätta eller tillägga som avslutning på den här intervjun?

Nej. Jag tycker det var bra frågor du hade där faktiskt.

5.4 Intervju med flöjtlärare 3

Temafråga 1: Vad har du för ideal som flöjtlärare?

Jag är suzukipedagog, men jobbar inte så mycket med det just nu. Lärde mig att det är fullt möjligt att lära sig allt på ett riktigt sätt om man har tid och tålamod. Andning är jätteviktigt, de flesta klarar det mesta. Man får tänka att allting går! Det ska vara roligt, eleverna ska gå från lektionerna med bra självförtroende, med konstruktiv kritik. Fantastiskt jobb!

Har du någon speciell förebild eller någon person som har inspirerat dig?

Från min lärare i musikskolan, runt 12-14 år hade jag en lärare hon lyckades få det så roligt, jag var begåvad och tyckte det var kul. Skrattade mig igenom lektionerna. Man lyckas inte alltid att det ska vara kul, måste finnas allvar också. Det är en balans.

Finns det någonting som hindrar dig att från att vara på ett speciellt sätt som lärare?

Ja de övar för lite, konkurrerar med alla deras andra fritidsintressen, blir konflikt, deras självförtroende sjunker när det inte kan eftersom det inte övar. Man vill inte pressa för mycket.

Tycker du att det har förändrats?

Jag har jobbat i tio år. Beror vilken kommun man är i, vi undervisar bara dagtid det är delvis en nackdel, det betyder att de har fler aktiviteter på kvällarna, ingen tid till att öva. Men vi lärare är ju glada för att få jobba dagtid.

Temafråga 2: Vad har du för förhållande till improvisation?

Inte särskilt mycket, hade kurser på musikhögskolan, det var ganska flummigt. Vi hade en kurs där vi skulle tänka ”rött tänk blått”. Jag tyckte det var flummigt. Fångade inte mitt intresse. Sen är det problem på högskolorna med för många kurser. Svårt att fokusera på det som man tycker är viktigt. Svart hål för mig. Vi hade några studenter här på en

fortbildning från musikhögskolan i Malmö. Det var ganska bra. Men inget som jag har använt i min undervisning.

Har du själv som elev improviserat på flöjtlektioner?

Nej det har jag inte.

Temafråga 3: Använder du dig av improvisation i din undervisning?

Nej.

Vad anser du är fördelar respektive nackdelar med att använda improvisation?

Fördelar är att de lär sig sitt instrument lite friare, lär sig att inte vara så bunden till notbilden utan lyssnar på vad man gör, kan tänka mig att man på sikt övar upp sitt harmonitänkande.

Lyssnar du på improvisationsmusik?

Lyssnar på jazz ibland.

Det här var mina frågor, har du någonting du vill berätta eller tillägga som avslutning på den här intervjun?

Tror inte det. Tror att eftersom flöjt är ett klassiskt instrument så blir det så att man inte improviserar. Det borde inte behöva vara så men eftersom vi alla är skolade i samma så blir det så. Ofta osäkerhet också, det man inte kan undervisa man inte heller i.

5.5 Intervju med flöjtlärare 4

Temafråga 1: Vad har du för ideal som flöjtlärare?

Försöker att tänka att eleverna ska vara motiverade och tycka att det är roligt att spela, vill att eleverna ska bli inspirerade, försöker förebilda och spela snyggt hela tiden. Proffsigt. Fast det är en liten elev. Jag vill vara glad och positiv det smittar av sig på eleverna.

Har du någon speciell förebild eller någon person som har inspirerat dig?

Man tar det bästa från många lärare, inte en speciell person, när man har jobbat så känner man vad man själv trivs med, hur man ska uttrycka sig.

Finns det någonting som hindrar dig att från att vara på ett speciellt sätt som lärare?

Jag har stora luckor, det märker man när man börjar jobba, mycket man inte kan, till exempel improvisation, jag är klassiskt skolad där känner jag mig trygg, gehör, folkmusik och så vidare. känns som luckor, även metodiken är svår. Hur gör man om en elev inte får ton? Det blir säkert lättare med mer erfarenhet. Det är ju olika för olika elever. Blir bättre med tiden när man jobbar med det.

Temafråga 2: Vad har du för förhållande till improvisation?

Ja den är inte stor, har aldrig improviserat själv, utom på skolan när man tvingades till det, vi hade fri improvisation och det tyckte jag vara lättare, känner mig låst om man ska spela en jazzlåt eller så att utgå från ackorden.

Lyssnar du på improvisationsmusik?

Nej, det kan jag inte säga. Jag har läst lite hur man improviserar i barockmusikens kadenser osv. Man måste komma en bra bit på väg för att kunna göra det. De måste ha grunden. Har inte elever på så hög nivå så de kan göra det. I barockmusik spelar man ju kadenser med utsmyckningar det är en annan typ av improvisation. Det är inte kanske inte det man tänker på när man talar om improvisation.

Har du själv som elev improviserat på flöjtlektioner?

Ja mest klassiskt på blockflöjt. Klassiskt skolad lärare som inte var så trygg i det. Men det blev inte så mycket.

Temafråga 3: Använder du dig av improvisation i din undervisning? Ja med nybörjarna. De härmar med munstycket, och dom får hitta på och härma varandra och så skriver de en egen låt. Mycket härma med tre toner och gehörsträning. Men det blir nästan mer gehörsträning än improvisation.

Har du något förslag på hur man skulle kunna använda improvisation i undervisningen?

Jag skulle vilja lära mig mycket, just det här med att kunna spela en rock poplåt och kunna improvisera i repriserna, men jag vet inte vad jag ska börja. Fortbildning.

Vad anser du är fördelar respektive nackdelar med att använda improvisation?

Fördelar, man lyssnar mer på klangen, och sig själv, ibland känns det som man inte kommer inte så mycket längre än till notbilden, nackdelen är att om man bara spelar utan noter så lär man sig ju inte det. Vilket kan vara ett stort minus om man ska spela med andra.

Det här var mina frågor, har du någonting du vill berätta eller tillägga som avslutning på den här intervjun?

När man inte själv är trygg i någonting så undervisar man gärna inte i det själv. Man tar gärna något som man känner att man är bra på.

5.5 Resultatsammanfattning

Alla respondenterna har en klassisk skolad bakgrund och ingen utbildning inom improvisation mer än enstaka kurser. Nedan sammanfattar jag resultatet utifrån de olika temafrågorna.

5.5.1 Temafråga 1; Vad har du för ideal som flöjtlärare?

Samtliga flöjtlärare svarar att de tycker att det är viktigt att göra eleverna motiverade och att det skall ha kul med musiken. De svarar också att pedagoger som de själva har mött har haft stor betydelse och inspirerat dem. Flöjtlärare 1 och 3 beskrev hur viktigt det är att lära eleverna rätt andning och teknik från början och att man är tålmodig så att eleverna har en stadig grund att stå på. Samtliga lärare verkade ha den inställningen att man ska vara noggrann med grunderna och ge eleverna förutsättningar som gör att de kan fortsätta utvecklas och känna glädje i musiken.

När jag frågade om det fanns någonting som hindrar dem från att vara på ett speciellt sätt som lärare svarade flöjtlärare 1 att tiden många gånger begränsar undervisningen på

så sätt att tiden går alldeles för fort så att man inte hinner med vad man tänkt och att man som lärare får sälla bort sådant som man skulle vilja hinna med på lektionerna. Flöjtlärare 2 svarar att man inte kan ställa samma krav idag som man kunde på 1970 och 1980-talet. Idag finns så mycket annat som upptar elevernas tid vilket gör att de inte hinner öva så mycket. Flöjtlärare 3 svarar på liknande sätt att konkurrensen är hårdare i dag mot för cirka tio år sedan, då eleverna ägnar sig åt andra fritidsintressen också och inte har tid och tålamod att öva så mycket som det krävs för att lära sig spela ett instrument. Flöjtlärare 4 säger att det är mycket man märker att man inte kan när man börjar jobba och att det finns luckor inom vissa områden som metodik, folkmusik och improvisation.

Gemensamt för vad som hindrar lärarna från att vara på ett speciellt önskat sätt är att det är hård konkurrens om tiden och att det är svårt att ställa lagom höga krav på eleverna. De vill att eleverna ska lära sig mycket och få en bra grund men ställer de för höga krav så kanske de slutar att spela eller tappar lusten och spelglädjen.

5.5.2 Temafråga 2; Vad har du för förhållande till improvisation?

Samtliga lärare har en klassiskt skolad bakgrund vilket innebär att improvisation inte har varit så vanligt förekommande i deras musikaliska bakgrund och utbildning. De svarar att de inte har någon utbildning inom improvisation mer än enstaka kurser och att de inte har improviserat när de själva var elever. Däremot har flöjtlärare 4 improviserat på blockflöjt i klassiska kadenser, men säger sedan att det kanske inte är det man tänker på när man talar om improvisation. Flöjtlärare 2 säger att: *Pedagogerna jag hade, hade inte heller någon bakgrund i improvisation.* Vilket gör att man inte för vidare det, flöjtlärare 4 svarade att *när man inte själv är trygg i någonting så undervisar man gärna inte i det själv. Man tar gärna något som man känner att man är bra på.*

Alla lärarna har någon form av förhållande till improvisation allt från att ha spelat i jazzband till att lyssna på improviserad musik.

5.5.3 Temafråga 3; Använder du dig av improvisation i din undervisning?

Flöjtlärare 1, 2 och 4 svarar att de använder sig av improvisation i sin undervisning framförallt i de yngre åldrarna och de gav några exempel på hur improvisation i undervisningen kan se ut:

- Spel utan noter där eleverna får härma läraren och varandra.
- Improvisera över låtar som innehåller tre toner (tretonslåtar).
- Använda sig av bakgrundskomp på skiva eller komp på piano då eleven improviserar ovanpå kompet.
- Använder sig av improvisationsövningarna som finns i spelböckerna.

Jag ställde även följdfrågan om de kunde se några fördelar/ nackdelar med att använda improvisation i undervisningen och alla svarade att det bara finns fördelar så länge man inte glömmer bort att även använda noter i undervisningen. De svarade att man kan öva upp sitt harmonitänkande på sikt om man improviserar mycket och att man även lyssnar mer på sin klang och ton. Att friheten på instrumentet ökar och att man övar sig på att det inte finns några ”rätt” eller ”fel”. Flöjtlärare 2 svarade att det ibland kan vara svårt att få eleverna att förstå det. *Jag vill betona att det inte finns rätt eller fel. Hela skolan bygger mycket på att det ska vara så. Ibland kan de ha svårt att förhålla sig till det, att musiken inte är så.* Flöjtlärare 2 menar alltså att i improvisation kan man inte riktigt säga att man spelar rätt eller fel. När man spelar efter noter så är det ju förutbestämt hur det ska låta och det kan därför vara lättare för eleven att förstå när den spelar rätt, men musik handlar om så mycket mer än så då det är det personliga uttrycker som ska komma fram.

Flöjtlärare 4 brukar inte improvisera men säger att det har förekommit under sin egen tid som elev, främst på blockflöjten. *I barockmusik spelar man ju kadenser med utsmyckningar det är en annan typ av improvisation. Det är kanske inte det man tänker på när man talar om improvisation.*

Jag avslutar resultatsammanfattningen med några citat från lärarna där de får lägga till någonting till intervjun. Som avslutning säger Flöjtlärare 1 *Får inte höra improvisation på flöjt så ofta tycker jag [...]. Ger en frihet till det klassiska och visar på att det behöver inte behöver vara så perfekt hela tiden.* Flöjtlärare 3 säger som avslutning: *Tror*

att eftersom flöjt är ett klassiskt instrument så blir det så att man inte improviserar. Det borde inte behöva vara så men eftersom vi alla är skolade i samma så blir det så. Ofta osäkerhet också, det man inte kan undervisa man inte heller i. Flöjtlärare 4 svarar liknande att När man inte själv är trygg i någonting så undervisar man gärna inte i det själv. Man tar gärna något som man känner att man är bra på.

5.6 Resultatanalys

Jag ville i min frågeställning få svar på hur flöjtlärare förhåller sig till improvisation i sin undervisning, och i så fall hur de använder sig av improvisation. Jag ville få en större insikt och förståelse för vad flöjtlärare på musik- och kulturskolor har för ideal och hur improvisation används.

I min undersökning svarade samtliga flöjtlärare att de tycker det är viktigt att eleverna har kul med musiken och att de är motiverade. Ett exempel de nämner är att man som pedagog ska vara noggrann med grunder och teknik för att eleverna ska känna att de hela tiden utvecklas och gör framsteg. Detta stämmer bra överrens med vad Schenk skriver: *Ju bättre det går desto roligare blir det. Ju roligare det är desto bättre går det* (2000: 18). Schenk skriver vidare att även om det är viktigt att lektionerna är roliga så måste även läraren ställa krav på eleven för att den ska utvecklas (2000: 18). Flöjtlärarna håller till stor del med om detta men de menar samtidigt att det kan vara svårt att leva upp till. Flöjtlärare 2 svarar att det kan vara svårt att ställa samma krav i dag som man kunde göra på 1970 och 80-talet. Det finns många andra aktiviteter i dag som upptar elevernas fritid vilket gör att det inte hinner öva lika mycket. Flöjtlärare 3 säger på liknande sätt att konkurrensen är hårdare i dag jämfört med för tio år sedan och att eleverna inte har det tålamodet som krävs för att lära sig ett instrument.

Det visade sig i min undersökning att tre av fyra flöjtlärare som jag intervjuade använder sig av improvisation i sin undervisning men inte i någon större utsträckning. Schenk anser att *improvisation är en pedagogisk och musikalisk skattkista som kan öppnas av alla* (2000: 247) och han tycker att det är förvånande att improvisation inte är mer dominerande i musikundervisningen idag då så många målsättningar kan uppfyllas med hjälp av improvisation. Det stämmer bra in på hur flöjtlärarna svarade, de höll med om att improvisation är bra och har många fördelar men ändå använder de inte improvisation i någon större utsträckning i sin undervisning. Flöjtlärarna svarar att de själva inte

improviserade när de var elever och det kan vara en anledning till varför det inte använder improvisation i någon större utsträckning i sin egen undervisning. Flöjtlärare 2 sa att man är färgad av sin bakgrund och att man påverkas mycket av vilka pedagoger som man mött. På frågan vilket ideal de har som flöjtlärare svarade alla, att pedagoger som de själva har mött har påverkat dem mycket och varit förebilder för hur de vill vara som flöjtlärare. Schenk håller med om det här och skriver på liknande sätt att man inte får glömma vilken kraft lärare har som förebilder och att eleverna tar efter och imiterar det som läraren gör. *Kraften i förebilden ökar vårt läraransvar. Samtidigt möjliggör den vårt lärarprivilegium* (2000: 39-40).

Flöjtlärare 1 och 4 svarar att de brukar använda sig av tretonsimprovisationer. Det gör att improvisationen får vissa musikaliska ramar som gör det lättare för eleven. Schenk använder sig av ramar på liknande sätt, bland annat att begränsa till en viss ackordföljd, ett antal toner och så vidare. Han anser att det är en förutsättning för kreativiteten (2000: 248). Flöjtlärare 2 använder sig av ackompanjemang, både i form av skivor och spel på piano och använder även de övningar som finns i spelböckerna. Flöjtlärare 2 säger också att det är viktigt att förebilda själv genom improvisation för att visa eleven hur man kan göra. Det stämmer väl överrens med vad Schenk skriver att man som lärare ska delta i improvisationerna med eleverna (2000: 248).

Improvisation finns i all sorts musik men har haft olika betydelser beroende på vilken tidsepok man befinner sig i (Nachmanovitch 1990: 14). I dag förknippas man ofta improvisation med afroamerikansk musik som till exempel jazz. Flöjtlärare 4 förknippas inte klassisk musik med improvisation. *I barockmusik spelar man ju kadenser med utsmyckningar, det är en annan typ av improvisation. Det är kanske inte det man tänker på när man talar om improvisation.* Det visar på hur begreppet improvisation kan förknippas med en viss genre. Improvisation betyder fritt spontant skapande och därför borde inte genre spela någon roll. Schenk tycker att improvisation är en fråga om vilken attityd man har till musiken och instrumentet och är inte begränsad till en viss genre (2000: 247). Vidare skriver han att: *Improvisation är i själva verket allt från ett fritt skapande utan noter, till ett bas- eller trumsolo, till jazz- eller barockutsmyckningar på en given harmonisk följd, till en personlig och spontan interpretation av noterad musik. Även notläsning äger alltså starka inslag av improvisation eftersom noter bara delvis kan representera tonsättarens klingande avsikt* (2000: 247). Schenk menar att man som lärare kan använda improvisation oavsett vilken genre man spelar eftersom improvisation är allt från fritt skapande utan noter till spontana utsmyckningar i noterad musik (2000: 247). Det

verkar som om Schenks definition av improvisation och flöjtlärarnas definition inte riktigt stämmer överrens. Flöjtlärare 3 menar att eftersom flöjt är ett förknippat med klassisk musik så blir det inte så att man improviserar, men enligt Schenk så är det en form av improvisation när man tolkar ett stycke på ett personligt sätt, vilket innebär att det finns inslag av improvisation i klassisk musik. Om man ser till Schenks definition av improvisation så kanske flöjtlärarna använder sig av mer improvisation än vad som kom fram i min undersökning, eftersom han menar att improvisera kan vara att göra sin egen personliga tolkning av noterad musik. (2000: 247). Det finns många olika sätt att uttrycka sig genom improvisation vilket gör att det är ett brett begrepp med många olika sidor.

Flöjtlärarna som har improvisation i sin undervisning använder det mest i de yngre åldrarna. Flöjtlärare 1 sa att: *det kan vara svårare ju äldre eleverna blir om man inte har med det från början*. Vygotskij anser att barn har en större förmåga än vuxna att leva ut sina fantasier eftersom de förhåller sig okritiskt till dem (1995: 41). På så vis kan det vara lättare att göra improvisatoriska övningar med barn. Samtidigt menar Vygotskij att barn inte har lika mycket erfarenhet och därmed inte samma nyansrikedom och mångfald som den vuxne. Vilket gör att deras fantasi, kreativitet och därmed deras improvisation blir torftigare (1995: 40). Flöjtlärare 2 beskriver på liknade sätt och menar att elevernas begränsade erfarenhet och teknik på instrumentet kan vara ett hinder för att de ska känna friheten i att improvisera.

6. Slutdiskussion

I min inledning berättade jag vad jag tänker om improvisation och varför jag skriver om detta ämne. Jag funderar mycket på min egen läraridentitet och inser att det är av stor vikt att reflektera över hur och vad man undervisar om. Som lärare väljer man att undervisa i det som man själv känner sig trygg i, oftast är det sådant som vi själva blivit undervisade i. Det förhållande jag som lärare har till improvisation kommer att smitta av sig på mina elever. Även om man inte anser sig vara en stor improvisatör, kan man ändå använda sig av improvisation i sin undervisning precis som flöjtlärare 1,2 och 4 svarade att de gör. Schenk har en del exempel på hur man kan använda sig av improvisation i sin undervisning eller i det egna övandet. Att till exempel spela sina dagliga skalor i en annan ordningsföljd. Sedan kan man ändra rytmen och dynamiken och då har man skapat en improvisation (2000: 200). Jag tror att man kan vinna mycket på att använda improvisation i undervisning även om man inte gör det i någon större utsträckning.

I Sohlmans musiklexikon kan man läsa att ordet improvisation är ett etnocentriskt begrepp (band 3: 547). Fram till och med 1800-talet var improviserad musik en del av all sorts musik. Men den försvann emellertid för att sedan dyka upp igen i början av 1900-talet men då främst inom jazzmusiken (Nachmanovitch 1990: 16). Nu har improvisation blivit lite av en egen genre och man kan utbilda sig till improvisationsmusiker på musikhögskola⁴. Kan det påverka förhållningssättet till improvisation bland övriga musiker? Att man lämnar improvisationen till de som kan och är utbildade i det? Jag tycker att man borde utnyttja fördelarna med att improvisera med sina elever oavsett vilken genre, instrument eller utbildning man har. Schenk skriver: *Improvisation är inte fråga om en speciell genre eller två, utan om en attityd till musicerande oavsett genre eller instrument* (2000: 247). Begreppet improvisation är etnocentriskt och innebär att vi själva bestämmer innebörden av ordet. Förhållningssättet som lärare har till improvisation sprider sig till eleverna. Mina respondenter svarade att de inte hade blivit undervisade i improvisation och att det är mycket därför som de själva inte gör det i någon större utsträckning. Det är ju väldigt naturligt att man undervisar i det som man känner att man är bra på och det som man som lärare tycker är intressant. Men jag tycker att det är viktigt att notera hur pass stor inverkan pedagogerna faktiskt har på sina elever. Flöjtlärarna beskrev på ett fint sätt när de talade om hur mycket deras egna lärare har betytt

⁴ <http://www.hsm.gu.se/Utbildning/> hämtat 2011-12-27

för dem, både positivt och negativt. Det visar på att man som lärare måste inse att det man gör kommer att ha betydelse för eleverna i framtiden.

Att improvisera innebär att man måste vara kreativ och våga testa olika idéer. Är det så att det blir svårare när man blir äldre? Precis som Nachmanovitch beskriver i början av sin bok om Lila (leken): *Lila må vara det enklaste som finns, spontant, barnsligt, avväpnande. Men allteftersom vi blir äldre och erfar hur komplext livet är, kan den leken också vara den svåraste bedrift man kan tänka sig [...]*(1990: 9). I takt med att vi växer och får nya erfarenheter blir vi också mer kritiska i vårt tänkande. I stället för att låta det hindra oss från att vara kreativa borde vi istället utnyttja de resurser som vi har som vuxna individer. Att stimulera barns kreativitet och inte låta det kritiska tänkandet styra över spontaniteten borde även gynna barnet och tonåringens kreativitet och improvisationsförmåga. Genom att försöka behålla lekfullheten och lusten att prova och testa hur instrumentet kan låta trots att man inte längre är liten tycker jag är viktigt.

6.1 Vidare forskning

Jag har använt mig av kvalitativa studier för att komma fram till ett resultat. Men det hade varit intressant att även göra kvantitativa studier för att få en mer övergripande bild av hur det ser ut i landet vad det gäller tvärflöjtsimprovisation på musik- och kulturskolor. Det hade varit intressant att ta del i hur tvärflöjtslärare arbetar med att stimulera kreativiteten hos eleverna. Det finns en del arbeten och uppsatser i ämnet när det gäller andra instrument, men inte i tvärflöjtsundervisning.

Referenser

Litteratur

Bra böckers lexikon, band 11. Fjärde upplagan. Bokförlaget Bra Böcker. Belgien (1994)
ISBN 91 7133 015 5

Esaiasson, Peter; Gilljam, Mikael; Oscarsson, Henrik; Wängnerud, Lena (2007).
Metodpraktikan - Konsten att studera samhälle, individ och marknad. Vällingby, Norstedts
Juridik AB. ISBN 978 91 39 10865 8

Nachmanovitch, Stephen (1990). *Spela fritt - Improvisation i liv och konst*. Göteborg, Bo
Ejeby förlag. ISBN 978 91 88316 53 0

Nordström, Sixten (1989). *Så blir det musik*. Höganäs, Bokförlaget Bra Böcker.

Olsson, Henny; Sörensen, Stefan (2001). *Forskningsprocessen - Kvalitativa och kvantitativa
perspektiv*. Stockholm, Liber AB. ISBN 91 47 04958 8

Schenk, Robert (2000). *Spelrum - en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger*.
Finland. Bo Ejeby förlag. ISBN 13: 978 91 88316 47 9, ISBN 10: 91 88316 47 5

Svensson, Per-Gunnar; Starrin, Bengt (red.). (1996) *Kvalitativa studier i teori och praktik*.
Lund, Studentlitteratur. ISBN 91 44 39851 4

Sundin, Bertil (1995). *Barns musikaliska utveckling*. Falköping, Liber utbildning AB ISBN
91 634 1088 5

Sohlmans musiklexikon, band 3. Andra reviderade och utvidgade upplagan. Verona,
Sohlmans förlag AB. (1988) ISBN 91 7198 023 7

Vygotskij, Lev S.(1995). *Fantasi och kreativitet i barndomen*. Göteborg, Bokförlaget
Daidalos AB. ISBN 91 7173 011 7

Internet

Hentschel, Linn (2008). *Att låta ett ljud på en känsla komma ut- En studie om fri improvisation i grupsångundervisning*. Examensarbete, Luleå tekniska högskola.
<<https://pure.ltu.se/ws/files/31090002/LTU-MUH-EX-0804-SE.pdf>> hämtat 2011-12-29.

Högskolan för scen- och musiks hemsida <<http://www.hsm.gu.se/Utbildning/>> hämtat 2011-12-27.

Sveriges kulturskoleråds hemsida: <<http://smok.se/om-smok>> hämtat 2011-12-10.

Vetenskapsrådets hemsida <http://www.codex.vr.se/manniska2.shtml> hämtad 2012-04-03
<http://www.codex.vr.se/forskningmanniska.shtml> hämtad 2012-04-03