

# Altfløytaas kvaliteter og utfordringer

Med en analyse av Konrad Øhrns Suite for altfløyte og piano;  
*Sommerminner.*

**Charlotte Algrøy Svidal**

**Veileder**

Knut Tønsberg

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved  
Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen.  
Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de  
metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2013

Fakultet for Kunstfag

Institutt for musikk

## Forord

Mine år på Universitetet i Agder begynner for alvor å nærme seg slutten. Etter seks år på universitetet, og institutt for musikk, er det en del personer som fortjener en takk for å ha styrt meg i denne retningen.

Først og fremst takk til min fløyteleærer, *Jørn*, som for mange år siden tok meg inn som elev og veiledet meg i retning av en bachelor og etter hvert master innenfor fløyte. Takk for at du deler din kunnskap, og alltid er engasjert i dine studenter!

Til repetitør, *Terje*, som alltid sitter bak pianoet på alle konserter og prosjekter som foregår.

Takk til min veileder *Knut*, som alltid har sin kontordør åpen, og har ledet meg inn på riktig spor når jeg har stått fast.

Og sist, men langt i fra minst, *Konrad Øhrn*, som har skrevet verket Sommerminner til meg og Terje. Takk for et flott stykke jeg kommer til å ha med meg i mange år fremover! Takk for din åpenhet og villighet til å endre på ting vi kanskje ikke har vært enig om. Uten deg hadde ikke denne oppgaven blitt det den har blitt!

Kristiansand, april 2013

Charlotte A. Svidal

## Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg altfløyta og dens utfordringer og kvaliteter. Oppgaven har en teoretisk del som tar for seg altfløyta historie og utvikling, tekniske aspekter, fysiske forutsetninger, embouchure, klang og intonasjon, samt artikulasjon.

Dette blir brukt videre i neste del som tar for seg Konrad Øhrns suite for altfløyte og klaver, *Sommerminner*. Her foretas det en analyse av verket på et instrumentteknisk nivå, med utgangspunkt i det tidligere kapitlet som omtaler de utfordringer og kvaliteter altfløyta har.

Opgaven tar også for seg forskjellene mellom c-fløyta og altfløyta, og om *Sommerminner* egner seg best for c-fløyte eller altfløyte. Det kan etter analysen se ut som at flere av satsene egner seg best for c-fløyta, da flere av altfløyta kvaliteter blir «glemt bort» i mange av satsene, og man fokuserer på en klang og et fokus som er bedre egnet for c-fløyta.

# Innhold

Forord .....	2
Sammendrag .....	3
1 Innledning .....	7
1.1 Bakgrunn og formål .....	7
1.2 Problemstilling og avgrensning .....	8
1.3 Disposisjon .....	8
2 Teori og metode.....	9
2.1 Litteraturstudier .....	9
2.2 Samtaler.....	11
2.3 Egen interpretasjon .....	13
3 Altfløyta – historikk og egenskaper .....	14
3.1 Altfløyta historie og utvikling.....	14
3.2 Tekniske aspekter ved utformingen av altfløyta.....	15
3.3 Fysiske forutsetninger .....	16
3.4 Embouchure .....	16
3.5 Intonasjon og luftbruk .....	19
3.6 Artikulasjon.....	20
4 Analyse av Øhrns verk for altfløyte; <i>Sommerminner, Suite for altfløyte og piano</i> .....	22
4.1 <i>Over lyngheiene</i> .....	22
4.2 <i>Aften ved tjernet</i> .....	25
4.3 <i>Geitekillinger</i> .....	26
4.4 <i>Setersti</i> .....	28
4.5 <i>Sangsvane</i> .....	30
4.6 <i>Lek i skogen</i> .....	30
5 Drøfting av hvorvidt <i>Sommerminner</i> er tilpasset altfløyta i forhold til c-fløyta.....	33
5.1 Med tanke på klang og register .....	33
5.2 Med tanke på artikulasjon.....	35

---

5.3	Med tanke på intonasjon.....	36
5.4	Stykket som helhet .....	37
6	Avslutning.....	39
6.1	Relevans for andre.....	40
6.2	Forslag til videre forskning .....	41
	Kilder .....	42
	Vedlegg.....	43

## Figurliste

<b>Figur 1:</b> Wye og Morris, 1995:42, Utdrag fra Stravinskys <i>Le sacre du printemps</i> .....	18
<b>Figur 2:</b> <i>Over lyngheiene</i> : Komponisten har laget et «påheng» til den opprinnelige frasen i stykket. Siste takt i eksempelet viser dette påhenget. ....	23
<b>Figur 3:</b> <i>Aften ved tjernet</i> , takt 42 viser et typisk vanskelig intervall fra D3 til G2. ....	25
<b>Figur 4:</b> <i>Geitekillinger</i> , passasje i lavt register med mye artikulasjon.....	27
<b>Figur 5:</b> <i>Geitekillinger</i> , komponisten forbereder den lave tonen i takt 65 ved å lage en nedgang i takt 64.....	28
<b>Figur 6:</b> <i>Setersti</i> , Overgang hvor det fra takt 39 burde vært lagt ned en oktav for å få frem altfløytaas kvaliteter i et lavere register. ....	29
<b>Figur 7:</b> <i>Lek i skogen</i> , hurtige passasjer i starten av satsen. ....	31
<b>Figur 8:</b> <i>Lek i skogen</i> , 32-deler i takt 57 er unaturlige for altfløyta. ....	32

# 1 Innledning

## 1.1 Bakgrunn og formål

Denne oppgaven tar for seg altfløyta og dens egenskaper, muligheter og utfordringer. Theobald Boehm hadde, etter å ha gjort ferdig sin c-fløyte, et ønske om å skape et nytt instrument med andre kvaliteter og muligheter enn det c-fløyta har. Han ønsket å skape et instrument med en karakter som passet inn med det vokale repertoaret, med en sangbar karakter og god klang. Altfløyta ble etterhvert Boehms svar på dette ønsket. Den hadde noe ulik utforming enn den altfløyta vi kjenner i dag, men med mange av de samme kvalitetene som Boehm skapte på 1800-tallet.

Altfløyta kan skilte med mange gode kvaliteter, som den runde klangen i dybden som passer til de klangfulle sangbare melodiene. Det er imidlertid også flere utfordringer med det å spille altfløyte. Man kan for eksempel møte fysiske utfordringer for utøveren i form av at instrumentet er større enn normalt, artikulasjon må utføres på en annen måte, og det høye registeret kan være en utfordring å få til uten å få intonasjonsproblemer.

Helt siden min bachelorkonsert for snart tre år siden, har altfløyta vært en stor del av min hverdag. Altfløyta ble presentert til meg av min lærer i starten av andre året på nettopp bachelorutdanningen i forbindelse med at Det norske fløyteensemble (tidligere kalt Agder University Flute Ensemble) ble startet. Plassen i altfløyterekka ble fort min faste, og etter hvert som jeg oppdaget de ulike kvalitetene instrumentet har ble jeg mer interessert i å finne ut mer om instrumentet. Jeg fattet også interesse for å se på ulikhetene i forhold til den «vanlige» c-fløyta, og hvordan altfløyta skiller seg fra denne.

På min bachelorkonsert i 2009 bestod nesten halve konserten av verker for altfløyte, og da jeg ble tatt opp til masterstudier var det naturlig å dykke lenger ned i altfløytas verden når den muligheten kom. Etter studiestart kom idéen om et eget norsk verk for altfløyte og piano, og etter samtaler med Konrad Øhrn fikk jeg nettopp det; Et eget verk for altfløyte og piano, *Sommerminner*, tilegnet meg og pianist og repetitør ved Universitetet i Agder, Terje Mathisen. På bakgrunn av min tidlige interesse for altfløyta, samt at Øhrn skrev et stykke for altfløyte, har jeg valgt å bruke dette stykket til analysen i kapittel fire.

## 1.2 Problemstilling og avgrensning

Når man tar for seg et instrument er det mange sider med dette instrumentet man kan undersøke i en oppgave som dette. Jeg har valgt å fokusere på altfløyta instrumenttekniske sider, og ta dette med meg inn i analysen av *Sommerminner*, fremfor å analysere stykket på et interpretatorisk nivå. Dette valget ble gjort på bakgrunn av at det er det instrumenttekniske jeg ønsket å undersøke. Min problemstilling lyder derfor som følger:

- *Hva skiller altfløyta fra c-fløyta, og hvilke spesielle utfordringer innebærer dette for utøveren?*
- *Hvordan er Konrad Øhrns Suite for altfløyte og piano: Sommerminner tilpasset altfløyta sammenlignet med c-fløyta?*

## 1.3 Disposisjon

Videre i oppgaven vil jeg først gi en innføring i altfløyta og dens utvikling, før jeg tar for meg de kategoriene jeg har valgt ut som viktige for å se på altfløyta instrumenttekniske aspekter. Disse kategoriene har jeg valgt å benytte videre i kapittel 4, hvor jeg tar for meg suiten, *Sommerminner*, og analyserer denne sats for sats med bakgrunn i de tidligere nevnte kategoriene fra kapittel 3. Videre drøfter jeg hvordan *Sommerminner* er tilpasset altfløyta, om den tar vare på de kvalitetene altfløyta har, samt om komponisten har vært oppmerksom nok på de utfordringene man møter når man spiller altfløyte i kapittel 5.

Som vedlegg til oppgaven følger en CD hvor jeg har valgt å spille inn tre av satsene fra *Sommerminner*. Disse tre satsene er valgt fordi de tydelig viser de utfordringene og kvalitetene jeg omtaler i kapittel 3 og 4. Noen steder vil jeg henvise til CD-en i teksten, men jeg vil anbefale å lytte til musikken underveis eller i forkant av å lese oppgaven slik at man får en bedre forståelse av de aspektene jeg trekker frem i teksten.



## 2 Teori og metode

I denne oppgaven har jeg arbeidet på flere ulike måter for å komme frem til mine resultat. Metodene jeg har valgt å ta i bruk kan sees på som kvalitative forskningsmetoder. Dette på bakgrunn av at samtaler og interpretasjon er en del av mine metoder, og jeg har forsøkt å fortolke ut i fra andres ståsted. Jeg kunne også ha foretatt undersøkelser og laget en statistikk over hvor mange ganger noe forekommer i stykket jeg analyserte, og ville da kommet over til det som kan kalles kvantitative metoder. Jeg har imidlertid valgt å forholde meg til de kvalitative metodene i denne undersøkelsen.

### 2.1 Litteraturstudier

En av metodene jeg har brukt i min oppgave er litteraturstudier. Jeg har funnet frem til en rekke bøker skrevet om fløyte, og gjennomgått disse i søken om å finne relevant stoff for min oppgave. Å foreta et litteratursøk på «fløyte» gir svært mange resultat, men disse resultatene er av noe varierende kvalitet. Mange av bøkene om fløyte er dessuten skrevet for svært mange år siden, men disse bøkene er til gjengjeld av de beste. Å finne frem til en kombinasjon av bøker fra ulike årstall, og som samtidig har en god beskrivelse av altfløyte var derfor svært tidkrevende. Å foreta et mer konkret søk på «altfløyte» ga meg imidlertid få, eller ingen resultat, og jeg var dermed nødt til å gå gjennom den litteraturen som dukket opp ved å søke på «fløyte».

Bøkene jeg valgte ut fra dette søket var noen «klassiske» bøker om fløyte, mens andre er mindre kjente navn som jeg synes var interessant å ta med. Blant klassikerne var Boehms egen bok om fløyte fra 1964: *The flute and flute-playing in acoustical, technical, and artistic aspects*. Boka tar for seg ulike deler av fløyte, alt fra historikk, de ulike fløytene samt tekniske elementer om hvordan spille fløyte. Boehm er et av de største navnene innenfor fløyte-«industrien» og hans betraktninger og synspunkt er derfor svært interessante. Det er også Boehm som skapte den første fløyta og altfløyta slik vi kjenner de i dag, og denne boka kan derfor sees på som førstehåndsinformasjon. Jeg har brukt denne boka til flere ting i min oppgave. For det første har jeg fått et historisk overblikk over de ulike fløytene gjennom å lese den, samt at Boehm har en fyldig beskrivelse av altfløyta både om den tekniske utformingen av fløyta, og hvordan spille på instrumentet. I tillegg har Boehm en beskrivelse

av tekniske aspekter som hvordan forme embouchuren, luftbrukt, klang og artikulasjon som har vært nyttig for meg i arbeidet med min oppgave.

Også James Galway er et svært kjent navn innenfor fløyte, og hans bok fra 1982, *Flute*, valgte jeg å ta med i min litteraturstudie. Boka tar for seg en rask introduksjon av fløyta, utvikling og kjente navn innenfor fløyteverdenen, før han går over til mer spesifikke «hvordan-spille-fløyte» elementer. Fra denne boka har jeg valgt å se på delen som tar for seg hvordan spille fløyte, da jeg allerede hadde den andre informasjonen fra Boehm som jeg så på som den viktigste kilden når det gjelder utvikling. Embouchure, klang og artikulasjon er de delene jeg har tatt med meg fra denne boka.

Jeg kunne valgt å være kritisk mot Boehms bok, og søke informasjon om utvikling av fløyta fra andre steder siden han kan ha gitt sin egen versjon av utviklingen av fløyta. Ved å lese gjennom historikken i flere fløytebøker, viser det seg at det er det samme som står i de fleste bøkene og flere av dem henviser også til Boehm. Jeg valgte derfor å bruke Boehm som primær kilde når det gjaldt delen i min oppgave som omhandler fløytas utvikling og historikk.

De andre bøkene jeg har vært gjennom tar for seg mye av det samme som Boehm og Galway omtaler, men er ikke like kjente navn. Nancy Toff og Ardal Powell har skrevet to ganske like bøker, hvor Powells bok er den mest kjente. Disse bøkene tar for seg fløyte fra a-å, og presenterer alt fra utvikling og historie, til hvordan du skal forme embouchuren og gripe ulike grep på fløyta. Den eneste «rene» altfløyte-boka jeg har funnet er Wye og Morris sin bok *The alto flute practice book*, fra 1995. Denne boka gir en svært kort innføring i altfløyta, før den gir en oversikt over verk skrevet for altfløyte. Resten av boka består av utdrag fra blant annet orkesterrepertoar forfatterne mener er viktige for en altfløytist å kunne spille.

Utover denne litteraturen har jeg prøvd å finne oppgaver, forskning og studier som er gjort som kan kobles direkte til altfløyta. Det er imidlertid svært lite som er gjort kun for altfløyte, og det jeg har funnet er for det meste artikler som omhandler blant annet repertoar og hvordan enkelte fløytemakere lager alt- og bassfløyter. Dette er informasjon som ikke er relevant for min oppgave, og jeg har derfor valgt å ikke ta disse med i min kildeliste eller studie.

På bakgrunn av at det fantes så få rene altfløyte-bøker valgte jeg å trekke ut de delene fra litteraturen jeg gikk gjennom som omhandlet altfløyta. Etter å ha gått gjennom disse delene valgte jeg noen kategorier jeg mente var viktige for å sette lys på det jeg ønsket å undersøke i min oppgave, og fordelte disse kategoriene i ulike kapitler i oppgaven. Jeg valgte så å skrive noe om hver kategori i kapittel 3, før jeg brukte disse videre som verktøy under arbeidet med analysen av *Sommerminner* i kapittel 4. Kategoriene jeg har fokusert på var først og fremst instrumenttekniske kategorier, som for eksempel luftbruk og embouchure, fysiske forutsetninger for utøveren, artikulasjon, klang og intonasjon.

## 2.2 Samtaler

I tillegg til litteraturstudiene ønsket jeg også å snakke med komponisten av stykket underveis i analyseprosessen. Dette ønsket jeg ikke at skulle bli et rent intervju, da jeg opplevde at dette ville bli en for stram situasjon for det jeg ønsket å prate om. Jeg velger derfor å kalle dette for en samtale, men med noen retningslinjer. I forkant samtalene satte jeg opp noen punkter jeg ønsket å snakke om, slik at jeg forsikret meg om at vi var innom de temaene jeg ønsket å finne ut noe om i løpet av samtalen med komponisten. På neste side viser jeg eksempelvis hvordan stikkordene til en slik samtale så ut:

**Klang**

- Bevissthet rundt valg som er «unaturlige» i forhold til altfløyte?  
Generelt på hele stykket
- Register
  - 1. sats, se på unaturlige registervalg i forhold til alt
  - 2. sats, er i det «fine registeret» for alt. Bevisst?  
Sangbart, slik instrumentet er ment å være
  - 4. sats, sangbar, men går til høyden noen steder
  - 5. sats, lik som de forrige med tanke på sangbarhet.  
Mange muligheter til å bruke ulike klangfarger. Bevisst?

**Artikulasjon**

- Var dette i tankene når du skrev stykket?
  - Store instrumenter, klaffer bruker lenger tid, bråker mer
  - Tunge, mer tid før instrument responderer
- Tenkte du over dette i 3. sats hvor det går svært hurtig?
- Tenkte du over artikulasjon i 6. sats hvor det er hurtig og høyt register?

**Luftbruk**

- Har du tenkt over at det tar tid før instrumentet reagerer i noen av satsene?

Jeg tok i denne samtalen utgangspunkt i noen av kategoriene jeg hadde satt opp i forbindelse med litteraturgjennomgangen, og ønsket å trekke disse inn i samtalen mens vi gikk gjennom stykket sats for sats. Dette for å se nærmere på hvilke deler komponisten hadde en klar tanke bak sitt arbeid med satsene, og hvor det var mer tilfeldigheter som hadde gjort at satsen ble som den ble.

Samtalene med komponisten ble ikke tatt opp, men jeg tok notater underveis i samtalene. Foruten om denne samtalen som jeg har skissert over, har vi også hatt flere diskusjoner rundt valg av register for altfløyta i komponistens arbeid med stykket. Vi diskuterte for og i mot de valgene han har gjort med tanke på register, spesielt med tanke på første sats. Her har vi også prøvd ut flere alternativer, og komponisten var åpen for å endre på verket sitt dersom det var til verkets fordel. Komponisten fikk ingen føringer før han skrev stykket, bortsett fra at det skulle være et eksamensstykke på masternivå hvor utøveren fikk vist seg fra ulike sider.

### 2.3 Egen interpretasjon

Det jeg har gjort mest av i løpet av arbeidet med denne oppgaven er egen interpretasjon. Man kan se på dette som en form for aksjonsforskning, men jeg velger å ikke kalle det dette, da jeg ikke har foretatt noen strukturerte undersøkelser i denne forbindelse. I stedet har denne egne interpretasjonen blitt gjennomført gjennom mange timer på øvingsrommet, hvor jeg har bitt meg merke i de områder som bød på utfordringer for meg som utøver på altfløyta. Jeg har notert de utfordringer som dukket opp underveis i prosessen, og hvordan jeg valgte å løse disse, og har på denne måten sett utviklingen på de utfordringene som dukket opp.

Underveis i arbeidet med *Sommerminner* har jeg også benyttet meg av opptak som er gjort mens jeg har spilt deler av stykket på konsert, og også noen opptak fra øvingsrommet. Disse opptakene har jeg brukt som en hjelp til å finne ut hvordan altfløytas klang høres ut for publikum, spesielt i partiene som ble pekt på som utfordrende.

## 3 Altfløyta – historikk og egenskaper

Altfløyta skiller seg på mange måter fra c-fløyta, men historikken til altfløyta er mye lik fløytas historie. De to fløytenes utvikling er mye det samme, men altfløytas utvikling har foregått på et senere tidspunkt enn det den gjorde på c-fløyta. I dette kapittelet tar jeg for meg altfløytas historie og utvikling, før jeg tar for meg ulike deler av altfløyta som kan sees på som kvaliteter og utfordringer.

### 3.1 Altfløytas historie og utvikling

Historien til de mindre og større fløytenes i fløytefamilien har for det meste vært parallell med utviklingen til c-fløyta; om man regner med altfløytas nære slektning, flutes d'amour, som var en favoritt i orkesteret på Bachs tid, men som etter hvert nærmest døde ut. Da Verdi skrev tre stemmer for flutes d'amour i Aida (1871) måtte instrumentene bygges spesielt til dette fordi de ikke lenger eksisterte. Fløyta som da ble bygget hadde fire åpne klaffer, dens laveste tone var en g, og munnstykket var bøyd for at man skulle få embouchuren nærmere hendene. Da man kom til det nittendeårhundret ble det gjort flere forsøk på å utvide toneomfanget i det dype registeret, blant annet ved å gjøre røret lenger, og legge til flere klaffer. De «ekte» altfløytenes i det sene attende- og nittendeårhundret ble ikke en suksess fordi avstanden mellom fingerhullene var så store og de ble vanskelige å spille på. (Toff, 2012 og Boehm, 1964)

Utover på 1800-tallet ble Theobald Boehm et kjent navn innenfor fløytas utvikling, og etter at han hadde utviklet fløyta i den retningen han ønsket, tok han for seg altfløyta. Boehm ønsket å utvikle et helt nytt instrument med en klangfull tone som ikke ble produsert av en forlenget c-fløyte eller av en flute d'amour. På grunn av altfløytas klangfulle toner er den tilpasset musikk i sangstil, og for å akkompagnere sopranstemmen. Altfløyta har en mystisk, billedlig effekt, og mangelen på overtoner gir den et tammere øvre register enn det man har på c-fløyta. I det nittendeårhundret besto det meste av altfløyte repertoaret av arrangement av vokalmusikk eller c-fløyte musikk. Boehm selv bidro også til altfløyte repertoaret med en variasjon av arrangementer blant annet av «Adagio» fra Mozarts klarinett kvintett, Beethovens sonate for horn og piano, samt en rekke Schubert lieder. (Toff, 2012 og Boehm, 1964)

Ifølge Boehm (1964) vil en utøver etter litt øvelse ha mulighet til å få frem sjanger-effekter på altfløyta som er umulig å få til på c-fløyta. Altfløyta er ikke ment å ha samme kvaliteter som c-fløyta bare i lavere register. Tvert i mot var det Boehms intensjon å produsere et helt nytt instrument, med en kvalitet som var distinktivt annerledes enn c-fløyta, selv når de spilte i samme register. Boehm tilføyde enkelt nok altfløyta de samme prinsippene om korrekt plasserte tonehull som han gjorde med fløyta, og kontrollerte disse med Boehm-system-mekanikk. Han brukte det samme *Schema* som han gjorde når han utviklet c-fløyta til å finne plasseringen for altfløyta tonehull. *Schema* er en tabell Boehm laget da han utviklet c-fløyta. Denne tabellen er en måte å regne ut hvor på tuben tonehullene skal sitte for å få den klangen man ønsker i en fløyte. Boehm gjorde de grepene han ønsket for å bevare den karakteristiske tonekvaliteten, og arrangerte også mekanismen slik at fingersetningen ble den samme som for c-fløyta. Mekanismen på Boehms altfløyte var i det grunnleggende lik c-fløyta, bortsett fra at han inkluderte en «oktav-klaff» på altfløyta. Denne har imidlertid blitt utelatt i senere tid. Boehm skapte sin altfløyte i 1854 eller 1855 etter at han hadde fullført og sagt seg fornøyd med sin første c-fløyte i sølv. (Toff, 2012)

Altfløyta blir ofte brukt i orkester, og gjennom det siste århundret har komponister utforsket karakteristikken altfløyta har. Altfløyta blir ofte brukt som en ekstra, lavere fløyte når registeret blir for lavt for den vanlige c-fløyta i orkester. Spesielt filmmusikk-komponist, John Williams, er flink til å ta i bruk instrumentet i sine komposisjoner.

### **3.2 Tekniske aspekter ved utformingen av altfløyta**

Altfløyta er stemt i G, altså en kvart under c-fløyta. Det vil si at et stykke som går i C på c-fløyta, vil bli notert en kvart opp på altfløyta, altså til F. Altfløyta's effektive rekkevidde er rundt to og en halv oktav. Den tekniske delen av de større og mindre fløytene har alltid lagt litt bak utviklingen til den vanlige fløyta til tross for at man sier at utviklingen skjedde nærmest parallelt. Generelt sett har ikke altfløyta nådd det samme nivået teknisk sett som det c-fløyta har. Mekanismen på altfløyta er litt annerledes enn det den er på c-fløyta, og fingrene og hendene har en litt større avstand mellom seg. Grepene er imidlertid de samme på begge fløytene og dette skal dermed være lett å tilpasse seg. Boehms opprinnelige altfløyte hadde, som tidligere nevnt, også en oktavklaff plassert ved siden av b-klaffen som

skulle gi en friere tone og større renhet i tonene D#4, Eb4, D5, D#5, Eb5 og A5. Denne klaffen har imidlertid forsvunnet i senere tid. (Boehm, 1964)

Boehms altfløyter har en innsidediameter på 26 millimeter på tuben, og tonehullene er 19,3 millimeter i diameter. De store tonehullene reduserer styrken på de høye tonene, og gir altfløyta sin distinktive karakter, som er mystisk klang, og at den er egnet for sangstilen. Den store størrelsen på klaffene gjør den imidlertid relativt upassende for raske, «tekniske», passasjer, noe som bygger opp under altfløyta innpass i sangstilen som gjerne er i et litt roligere tempo. (Toff, 2012 og Boehm, 1964)

### 3.3 Fysiske forutsetninger

Et annet moment som kan gjøre altfløytespilling til en utfordring, er størrelsen og vekten på instrumentet. Altfløyta er både lengre og tyngre enn ei vanlig fløyte, og dette kan by på fysiske utfordringer for utøveren i form av problemer med armer, skuldre og nakke dersom man spiller på instrumentet over lengre tid. Dette fordi man holder kroppen i en statisk og uvant stilling over en lengre periode med et tyngre instrument enn man vanligvis spiller på. For å forebygge denne type skader kan man som utøver legge inn trening i hverdagen for å bygge opp muskler for å spille på instrumentet over lengre tid. Man får også gjort andre bevegelser enn man vanligvis gjør på øvingsrommet som også kan virke forebyggende. Som altfløytespiller er man avhengig av at komponistene har lagt inn noen pauser i løpet av stykkene man spiller, slik at man får mulighet til å ta ned armer underveis i konserten for å hvile.

### 3.4 Embouchure

Luftstrømmen man skaper når man blåser i fløyta kan sammenlignes med en strukket fiolinstreng. Strengen som blir satt i bevegelse av buen for å produsere lyd, kan sammenlignes med vibrasjonene som skapes av luftstrømmen når man spiller fløyte. Kvaliteten på tonen kommer an på retningen på luftstrømmen som treffer kanten av embouchure hullet. For å spille sterkere må man lage en sterkere luftstrøm uten at man får en «knekk» på tonen (tonen hopper opp en oktav, en kvint eller dobbel oktav). Hver oktav krever en annerledes retning på lufta, og når den korrekte måten å blåse på er funnet, vil



ikke bare en fin tone høres ut til publikum, men ved å øke styrken på luftstrømmen vil tonen kunne låte sterkere uten noen endring i kvalitet eller intonasjon. Ved å overblåse vil man på alle tonene kunne få en «knekk», selv om man bare slipper ut litt luft. Tonen kan miste sin kvalitet og renhet, både ved å ha en dårlig luftstrøm og en dårlig embouchure. (Boehm, 1964 og Mather, 1981)

Embouchure er et navn som omfatter både lepper, musklene rundt leppen og åpningen i leppene når man spiller et blåseinstrument, i det tilfellet fløyte. Det er nesten like mange ideer om en perfekt embouchure som det er fløytister, og alle har sin oppfatning av hvordan det skal være. Det er noen generelle ideer som går igjen, men med en litt ulik oppfatning:

- Åpningen på leppene skal være like over hullet i munnstykket på fløyta. Om denne åpningen skal være rund, mandelformet eller avlang varierer.
- Også hvor åpningen skal være, på midten, venstre eller høyre side varierer også. Selv spiller jeg med åpningen på høyre siden, mens idealet kanskje er midten.
- Noen mener at man skal forme embouchuren med å smile, andre vil unngå dette.

Og slik fortsetter det. Noen mener noe, mens andre har en annen oppfatning. Generelt sett må utøveren tilpasse sin embouchure til fløyta slik det passer for den enkelte, og det er ikke alt som fungerer likt for alle. (Mather, 1981)

Beskrivelsen av embouchure over er en beskrivelse som er skrevet for c-fløyta, men de grunnleggende teknikkene for c-fløyta når det kommer til embouchure gjelder også for altfløyta. Det er imidlertid noen forskjeller når man spiller på disse instrumentene. En av de viktigste forskjellene på c-fløyta og altfløyta er hvordan man bruker embouchuren og leppene, og bruk av luft når man spiller på instrumentet. Når man spiller på de mindre fløytene som for eksempel piccolo, kreves det en mindre åpning i embouchuren sammenlignet med den vanlige fløyta. Når man spiller på en av de større fløytene, som for eksempel altfløyta, kreves derimot det motsatte; en mer avslappet embouchure og luftstrøm. Man kan ta utgangspunkt i å spille på altfløyta som på den vanlige fløyta, ved å la leppene dekke cirka halvparten av embouchure-hullet. Man vil imidlertid oppleve en friere og større tone dersom man dekker mindre av hullet enn det man tror man må for å spille på

altfløyta. Altfløyta krever en mildere luftstrøm enn det man trenger på c-fløyta. Spesielt i første oktav krever altfløyta et større luftvolum, men med mindre hastighet på lufta enn det man trenger på c-fløyta. For mye luft vil gjøre at tonen sprekker. Det er generelt enklere og overblåse og få tonen til å sprekke på ei altfløyte enn det er på c-fløyta. (Wye og Morris, 1995)

Embochuren og risikoen for å overblåse og sprekke tonen gir en annen utfordring for altfløyta i en orkestersituasjon; å få frem de laveste tonene slik at de høres over resten av orkesteret. Dette er et problem i flere orkesterverker, eksempelvis i Stravinskys *Le sacre du printemps*. I dette stykket er det skrevet inn en altfløytesolo hvor det er et problem å fremheve altfløyta i sammenhengen med resten av orkesteret.



Figur 1: Wye og Morris, 1995:42, Utdrag fra Stravinskys *Le sacre du printemps*

Tonene i dette registeret er vanskelig å få sterke i utgangspunktet, og når man i tillegg skal overdøve flere instrumenter kan det bli en utfordring å få til å spille sterkt, uten å stige i intonasjon eller sprekke på tonene.

Ifølge Wye og Morris (1995) har musikk skrevet for altfløyte de siste tjuefem årene blitt mer eventyrlysten, intervallene større og bevegelsen mellom intervallene raskere. Resultatet av dette er at utøveren trenger ekstra øvelse i tekniske ferdigheter for å beholde den klarheten og klangen man ønsker å ha i altfløyta. Når bevegelsene mellom intervallene går fortere, gjør dette det vanskeligere å tilpasse embouchuren til den tonen man skal spille raskt nok, og man kan ofte få urene intervaller. Dette fordi man hele tiden må justere tonene når man spiller altfløyte, og mye av jobben må gjøres med leppene.

### 3.5 Intonasjon og luftbruk

Intonasjon og luftbruk er to ting som gjerne henger sammen når man spiller fløyte. Som nevnt i underkapittelet om embouchure er det luftstrømmen som produserer lyden i fløyta, og klang og intonasjon i instrumentet avhenger av hvordan denne luftstrømmen treffer kanten på embouchure hullet. Jeg har derfor valgt å omtale intonasjon og luftbruk i det samme delkapittelet.

Embouchure-hullet skal skape noe motstand for luftstrømmen inn og ut av fløytetuben. Denne motstanden skal hjelpe utøveren å kontrollere intonasjonen, og gir en briljant klang. Fløyter som har for liten motstand har en klangfarge som er begrenset og har en tendens til å høres hul ut, på bakgrunn av at man mangler overtoner. (Mather, 1981)

Luftstrøm og lufttrykk er to ulike ting med tanke på fløytespilling. For å spille sterkere må man for eksempel øke både lufttrykk, og også farten på lufta. Om man bare øker lufttrykket stiger man i intonasjon. På samme måte når man reduserer lufttrykket for å spille svakt, uten å endre på embouchuren, synker man i intonasjon og får en livløs klang. Embouchuren må derfor også tilpasses dynamikken. (Mather, 1981)

Altfløyta reagerer ofte raskere på disse endringene i embouchure og luft som omtalt over, da den på grunn av sin størrelse raskere tar små endringer man gjør med leppene og lufta. De fleste altfløyter har også en tendens til, i større eller mindre grad, å stige i intonasjon når man overblåser inn i andre oktaver på fløyta. Flere av altfløytene som er testet av Wye og Morris (1995) var konstruert med en dårlig skala, ved at tonehull-posisjonene var unøyaktige. Dette førte til at utøveren hadde en lite komfortabel posisjon når man skulle spille på altfløyta, og man måtte bruke mye energi på intonasjon i form av embouchure og luftbruk mens man spilte på instrumentet. (Toff, 2012 og Wye og Morris, 1995)

Store intervaller er også en utfordring å spille på altfløyta med tanke på intonasjon, da det krever mye av embouchuren til utøveren. Leppene må hele tiden justeres mens man spiller, og dette tar mye fokus bort fra det musikalske. Utøveren må bruke mye energi på intonasjon i form av justering med leppene dersom det er store sprang i et stykke. I tillegg er det noen toner som på grunn av altfløytas utforming og grep hører sammen. Dersom disse tonene

kommer etter hverandre i intervall fra topp til bunn, kan det føre til at man får en overtone på nederste tone i intervallet. Et eksempel på dette er D3 til G2 hvor det bare er en finger, eller et tonehull, som skiller grepene fra hverandre. Hvis man da i en hurtig passasje skal gå fra D3 til G2 vil man mest sannsynlig få overtonen til G2, altså bli værende på D3 i dette intervallet.

I utgangspunktet kreves det mye luft for å kunne spille fløyte, og man trenger desto mer luft for å kunne spille på altfløyte. Instrumentet er større og lengre noe som gjør at lufta bruker både lengre tid gjennom instrumentet, og krever mer luft for å sette i gang vibrasjonene som skaper tonene.

### 3.6 Artikulasjon

Artikulasjon er et stort ord for noe som egentlig er veldig enkelt. Å artikulere i forbindelse med å snakke er å organisere tungen, hvordan du uttaler ord og lignende. Å artikulere i forbindelse med musikk og fløyte er i bunn og grunn mye av det samme. Hvordan man organiserer tungen, og uttrykker musikken gjennom instrumentet i form av pust, rytme, aksent, frasering og stillhet er alt deler av det å artikulere. Artikulasjon er ikke bare bruk av tungen, men en metode for å forene musikalske toner ved å bestemme start og slutt på tonen, samt forholdet mellom individuelle noter og de rundt dem. (Galway, 1983 og Toff, 2012)

For å kunne artikulere for eksempel en staccato skal tungen så vidt røre ved det harde området like over tennene, på baksiden av tennene. På denne måten skal tungen forstyrre luftstrømmen slik at tonene separeres fra hverandre. Når man skal forklare nybegynnere hvordan man gjør dette sier man ofte at man skal si TU, TA eller DU for å klare å forstyrre denne luftstrømmen. God artikulasjon er imidlertid ikke bare å kunne spille staccato, men en kombinasjon av å kunne plassere tungen riktig og å spille legato. En legato skal være like rent artikulert som når man bruker tungen, men uten å faktisk bruke tungen. Legatoen må produseres av pust og støtte samt en fleksibel embouchure som er synkronisert med fingeraktivitet slik at man unngår å lage «skrivemaskin-lyd» med klaffene. (Galway, 1983 og Toff, 2012)

Ut i fra beskrivelsen av artikulasjon som jeg har gitt over, kan vi se nærmere på hva som er utfordringene med å kunne artikulere klart på et større instrument, som for eksempel altfløyta. Ifølge Wye og Morris (1995) øker vanskeligheten for en ren artikulasjon etter hvert som størrelsen på tuben på fløyta øker. Det er mer luft som skal i bevegelse, og dette skaper problemer både med å artikulere klart, og med å matche artikulasjonen andre treblåsinstrumenter har. I artikulasjonen skal tungen komme i veien for luftstrømmen for å separere tonene, men på et større instrument tar det lenger tid før lufta strømmer gjennom instrumentet. Dette gjør at det tar lenger tid før artikulasjonen kommer tydelig frem i instrumentet og frem til publikum. Også i en legato kan vi se på utfordringene. På altfløyta er det større klaffer som skal i bevegelse enn på den vanlige c-fløyta, noe som gjør at det tar lengre tid før klaffene treffer «bunnen», samt at det er fort gjort å få den uønskede «skrivemaskin-lyden» når vi spiller på dette instrumentet. Dette gjelder spesielt i raske passasjer i hurtige stykker med mange noter.

## 4 Analyse av Øhrns verk for altfløyte;

### *Sommerminner, Suite for altfløyte og piano*

I dette kapittelet vil jeg foreta en analyse av Konrad Øhrns verk for altfløyte og piano fra 2012; *Sommerminner, suite for altfløyte og piano*. Øhrn skrev verket til min repetitør ved Universitetet i Agder, Terje Mathisen, og meg, på spørsmål fra min lærer, samt på bakgrunn av at det er få norske verker skrevet for denne besetningen. Etter flere samtaler med komponisten kom det frem at stykket fra komponistens side er ment som et eksamensstykke, hvor man skal få vise frem hele seg selv i form av teknikk og interpretatoriske muligheter.

Gjennomgangen av stykket og analysen har blitt gjort på bakgrunn av foregående kapitler og vil være en instrumentteknisk analyse fremfor en interpretatorisk. Instrumentteknisk analyse menes i denne sammenheng hvordan stykket er tilrettelagt for instrumentet rent teknisk i form av store eller små intervaller, med tanke på intonasjon, om det er hurtig artikulasjon i stykket som er utfordrende på større instrumenter og lignende. Dette valget er gjort på bakgrunn av at jeg i de forrige kapitlene har tatt for meg altfløytas tekniske aspekter, og jeg ville seg nærmere på hvordan dette stykket er egnet for altfløyta med utgangspunkt i dette. Jeg har valgt å gå gjennom stykket sats for sats, slik at det vil være enklere å få en klar oversikt over stykkets kvaliteter.

#### 4.1 *Over lyngheiene*

I samtaler med komponisten har det kommet frem at stykkets første sats er ment som en åpning hvor utøveren skal få mulighet til å benytte hele sitt spekter i løpet av knappe 25 takter. Satsen er en hurtig sats, med mange noter på kort tid, og hele registeret til altfløyta er tatt i bruk. Stykket starter med en innledning som er relativt høyt opp i altfløytas register, med en midtdel hvor der er brukt mye artikulasjon litt lavere i registeret, før man igjen vender tilbake til innledningen med det høye registeret. Frasene i satsen er litt lenger enn det man forventer, og det er gjerne lagt til en ekstra takt som et etterheng til den opprinnelige frasen. (Takt 25 og 26 i figur 2) I eksempelet ser vi at opptakten til siste takt er et slags påheng til resten av melodien.

**Figur 2: Over lyngheiene: Komponisten har laget et «påheng» til den opprinnelige frasen i stykket. Siste takt i eksempelet viser dette påhenget.**

Ifølge komponisten var intensjonen med satsen er at det skulle være en slags «show-off» innledning til resten av stykket, og utøveren skal i utgangspunktet få vist hele sin bredde og hele sitt register i løpet av kort tid. Akkurat dette kan by på noen utfordringer for utøveren.

I første del av stykket blir temaet introdusert i et relativt lyst register for altfløyta. I løpet av tre takter er fløyta oppe på en notert trestrøken G, noe som er relativt lyst for en altfløyte. Frasen slutter i tillegg på en lang notert F3, og man får følelsen av at man skal bruke denne tonen til å synge og hvile på en klang på dette stedet. Dette registeret er ikke altfløytas beste, da altfløyta mister mange av sine overtoner i dette registeret sammenlignet med det c-fløyta gjør i samme register. Vi får derfor en tynnere klang på toppen i altfløyta enn det man vil gjøre i for eksempel på ei vanlig c-fløyte. I denne første delen møter man også på utfordringer knyttet til intervallene som er skrevet i stykket. I takt 10 slutter frasen med et intervall som går fra D3 til G2. Dette intervallet ble omtalt i kapittel 3.4 som et vanskelig intervall hvor det er lett å overblåse i et hurtig tempo. På dette stedet i satsen er tempoet høyt og vi har vært i høyden over lengre tid. Det er derfor vanskelig å få omstilt embouchuren til et annet register i løpet av denne korte tiden, og risikoen for å bli hengende igjen på D3 på dette stedet er tilstede. På vedlagte CD, spor 4, kan man høre at utøveren ikke klarer å omstille embouchuren til å spille en lavere tone på så kort tid. Videre i første del kommer vi ned i et mer komfortabelt register, men der er utfordringen å få altfløyta til å høres over pianoet i de laveste partiene. Det er også vanskelig å holde intonasjonen når man varierer i registeret over kort tid.

Videre til midtdelen beveger komponisten seg nedover til et mer komfortabelt register for altfløyta, men i midtdelen er det mer artikulerte partier enn det er i innledningen. Disse artikuleringene i et relativt hurtig tempo kan by på utfordringer i form av at altfløyta bruker lengre tid på å respondere på luften vi blåser gjennom instrumentet enn det vi er vant med fra c-fløyta. Det tar dermed lengre tid før vi oppfatter den artikuleringen og de korte tonene komponisten ønsker å få frem i denne delen av satsen. Dette er også et parti som krever mye energi og bør helst gå hurtig for å få til den energien stykket krever for at det ikke skal høres tungt ut. Å få altfløyta til å klinge og høres lett ut i høyden er vanskelig uten overtonene som hjelper oss når vi spiller c-fløyte, og denne delen høres derfor nokså hul og energiløs ut.

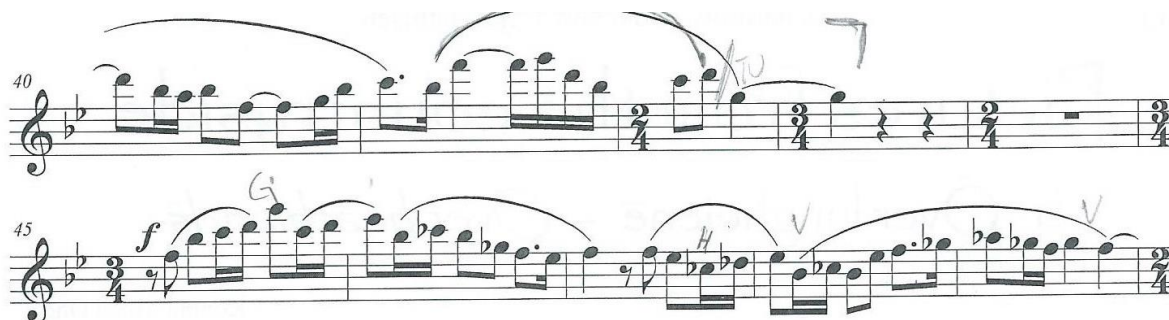
Stykket slutter med en repetisjon av innledningen til satsen i det høye registeret. Denne stadige endringen av hvilket register som skal spilles i krever at utøveren har en embouchure som er godt nok utviklet til å takle raske endringer, og klarer å intonere i de ulike registrene. De hurtige passasjene som går igjen i hele satsen kan føre til litt lyd fra de store klaffene som må beveges fort, og lyden fra disse kan høres ut til publikum i svake partier.

Bruken av det øvre registeret kan virke som om det er gjennomtenkt fra komponisten sin side, og at dette er en klang han ønsker å ha i sitt stykke. Underveis i innøvingen av stykket ble det brukt tid til å prøve ut første og siste del i ulike register, da man hele tiden har vært bevisst på altfløytas manglende egenskaper i høyden. Komponisten falt stadig tilbake til det øvre registeret, mye på grunn av at han følte satsen mistet energi og karakter ved å legge fløyta ned en oktav. Faren ved å legge ned altfløyta i en slik besetning og i et slikt stykke er også det at altfløyta fort kan drukne i pianoet da altfløyta er mye svakere i styrkegrad enn det c-fløyta er. Komponisten ønsket også å få frem kontrastene ved å bruke det høye registeret som er brukt.

Satsen har noen store intervaller, men flere av dem er godt forberedt. I takt 17 (se figur 2) finner man eksempelvis et oktavsprang, et stort intervall som kan være vanskelig å forberede leppene på i hurtig tempo slik denne satsen er. Intervallet er imidlertid blant de enkleste vi har, og det blir dermed enklere å treffe denne høye F3 selv om det i utgangspunktet er et stort sprang. Andre steder i satsen har komponisten laget en oppgang



fra en C2 via F2, C3 og til slutt F3. Denne siste kvarten i høyden er fort gjort å overblåse, og man kommer ikke alltid opp til F3 når man går fra denne tonen til neste i et hurtig tempo. Instrumentet tillater rett og slett ikke dette spranget i det hurtige tempoet komponisten ønsker. Enkelte steder er det også skrevet et intervall fra D3 til G2 (som allerede omtalt). I dette grepet skiller bare en klaff som skal trykkes ned, G3 får en ekstra. Dette gjør at man får noen av de samme problemene her som i forrige eksempel fra C3 til F3, man overblåser og får en annen tone. Leppene er fortsatt i høyden, og klarer ikke å tilpasse seg den neste tonen i hurtig tempo. At komponisten i tillegg har laget en legatobue over disse tonene gjør at man ikke får hjelp av tungen til å sette an den nye tonen, noe som ville gjort det enklere å treffe G3 i dette spranget. Videre kan vi se på takt 45 hvor vi har et intervall omvendt av forrige nevnte, fra G2 til D3.



Figur 3: *Aften ved tjernet*, takt 42 viser et typisk vanskelig intervall fra D3 til G2.

Også denne veien byr det på utfordringer med dette intervallet, men da er utfordringen å komme opp på D3.

## 4.2 *Aften ved tjernet*

Videre i stykket kommer en rolig og stemningsskapende sats. Satsen starter i a-moll, og det blir brukt mye 7'ere og 9'ere i akkompagnementet. Satsen er melodios og sangbar, i et fint midtre register for altfløyta, og man kan bruke altfløyta slik Boehm mente den skulle bli brukt, som et instrument med fokus på melodi og linjer. Satsen starter så vidt i den tredje oktaven til altfløyta på en D3, et register som i utgangspunktet tøyer altfløytas grenser og mangel på overtoner. Satsen fortsetter med å bevege seg nedover i registeret, og fløyta beveger seg aldri over denne D3 på noe tidspunkt i satsen. Dette er med på å gjøre satsen egnet for altfløyta, da man som tidligere nevnt mister overtoner som er med på å skape en

klang i den tredjeoktaven. Satsen er rolig og lar utøveren få tid til å bruke ulike klangfarger i interpretasjonen, uten å bli forstyrret av hurtige passasjer og artikulasjon.

Satsen beveger seg som nevnt ikke opp i det øvre registeret som er upassende for altfløyta, men den bruker heller ikke den laveste oktaven i så stor grad som man kanskje kunne ønsket. Den laveste tonen i denne satsen er notert G1, mens fløyta fint kan bevege seg tre til fire toner lenger ned, og samtidig beholde den runde klangen altfløyta baserer seg på, og som er et av kjennetegnene for altfløyta. Ellers er stykket uten hurtige deler, og de 32-delene som er i noen av frasene er tilpasset med et langsomt tempo, slik at det allikevel virker naturlig for altfløyta å spille disse hurtige tonene.

### **4.3 Geitekillinger**

I tredje sats beveger komponisten seg igjen inn i et område som utfordrer altfløyta og dens tekniske egenskaper noenlunde likt som første sats. Satsen ligger fint i det nedre registeret til altfløyta, men man blir utfordret på det tekniske ved at komponisten har tatt i bruk mange ulike typer artikulasjon.

Satsen skal gå i et hurtig tempo, cirka 116 slag i minuttet, og det er mange noter å få med seg. Første del av satsen ligger i første oktaven av registeret til altfløyta som klinger fint. Videre kommer en midtdel hvor vi beveger oss oppover i registeret og vi mister noe av den runde klangen vi fikk starte satsen med, før vi går tilbake igjen til det lavere registeret og kan finne klangen tilbake. Det hurtige tempoet i satsen fører til at det fort kan bli ujevnheter i løpene når man spiller stykket på altfløyte. Man kan også høre skrivemaskinlyden som er omtalt tidligere av flere grunner; for det første er det i et lavt register og altfløyta er vanskelig å få til å klinge sterkt i dette registeret uten at tonene sprekker. Man oppfatter derfor denne skrivemaskinlyden lettere over tonene enn man hadde om det hadde vært i et høyere register. Skrivemaskinlyden vi ønsker å unngå høres lettere når vi spiller dette stykket på altfløyte da de store klaffene på fløyta må beveges i et hurtig tempo i denne satsen. Dette blir spesielt tydelig i den hurtigste passasjen fra takt 25-31, som er skrevet i det laveste registeret til altfløyta med sekstendedelsnoter som ligger hele veien i frasen. Det er mange

fingre som skal bevegges, og lite pust til overs som gjør at kanskje det klinger enda svakere enn om man kunne spilt denne frasen med overskudd.

Figur 4: *Geitekillinger*, passasje i lavt register med mye artikulasjon.

Videre i den midtre delen av stykket forandres tonearten og registeret, og fra takt 48 beveger vi oss opp i tredje oktav i noen takter, og altfløyta høres lettere gjennom pianoet selv om det er samme artikulasjon som vi har hatt tidligere i stykket. Vi får også en annen type klang enn i innledningen slik jeg nevnte noen avsnitt over. Vi kommer imidlertid raskt til det nedre registeret igjen, og det blir dermed en utfordring å klare å holde samme dynamikk gjennom de ulike passasjene i denne delen.

Raske passasjer med store intervaller så jeg også på i avsnittet om embouchure, og pekte på at det er vanskelig å tilpasse embouchuren og dermed intonasjonen når det er raske passasjer og store intervaller. Komponisten har i denne satsen for det meste forberedt store sprang ved å legge inn toner i mellom slik at man enklere skal komme seg ned til tonen man skal starte neste frase fra. For eksempel i takt 63-66 (se figur 4) ser vi at frasen opprinnelig stopper på en D3, og neste frase starter på D1. Dette er et stort sprang for altfløyta å takle med tanke på intonasjon. Komponisten har imidlertid forberedt det godt ved å legge inn en takt hvor han går fra D3 til A2, via D2 og A2, før vi havner nede på D1 og klar til neste frase.

The image shows two staves of musical notation. The top staff starts at measure 60 and features a series of eighth notes with a forte (*f*) dynamic marking. The bottom staff starts at measure 65 and includes a handwritten note 'Salte først' with an asterisk, a *poco rit.* marking, and an *a tempo* marking. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figur 5: *Geitekillinger*, komponisten forbereder den lave tonen i takt 65 ved å lage en nedgang i takt 64.

I denne tredje satsen møter vi mange av de samme utfordringene som i den første satsen med tanke på register og manglende klang i de øvre registrene. I tillegg støter vi på artikulasjonsproblemer i denne satsen, som vi ikke fikk i like stor grad i første sats. Disse utfordringene vil ei vanlig c-fløyte ha bedre forutsetninger for å håndtere, da klangen til c-fløyta er mer allsidig både til det dype registeret, og til det høyere. Vi ville også unngått en del skrivemaskinlyd da de mindre klaffene til c-fløyta responderer raskere enn det de store klaffene til altfløyta gjør. På bakgrunn av dette kan det se ut som om denne satsen er bedre egnet for c-fløyta enn for altfløyta.

#### 4.4 Setersti

I fjerde sats er det igjen tilbake til det sangbare med en lett gjenkjennelig melodi i et rolig tempo. I denne satsen varierer registeret noe med tanke på hva som passer for altfløyta. I første del frem til takt elleve holder vi oss for det meste under det tredje registeret, med unntak av noen få toner, som passer altfløyta og dens klangfarger. I neste del og fra takt seksten beveger vi oss opp til E3, og videre til F3, som begynner å tøye altfløytas grenser når det gjelder klang og intonasjon. Resten av satsen holder seg i øvre del av registeret, og vi får en litt spent klang i forhold til den rolige, runde og klare som vi fikk starte satsen med.

Videre velger komponisten i takt 39 å starte en frase på en G3, etter å ha avsluttet forrige frase med en C2. (Se figur 5) I løpet av en åttendedelspause skal utøveren omstille leppene til å spille en lys tone som i utgangspunktet er vanskelig å intonere på. Denne frasen er dermed ikke ideell for hverken altfløyta eller utøveren, og det ville være med logisk å spille

akkurat disse tre taktene en oktav ned for å tilpasse den bedre til altfløyta både med tanke på intonasjon og det klanglige aspektet.



**Figur 6:** *Setersti*, Overgang hvor det fra takt 39 burde vært lagt ned en oktav for å få frem altfløyta kvaliteter i et lavere register.

Fordelen i denne satsen og delene i det høye registeret sammenlignet med for eksempel første sats er at tempoet er roligere, og det er enklere å få forberedt disse høye tonene. Det gjør at man kan få en god intonasjon på disse tonene på tross av at de er i et høyt register. Det klanglige i høyden er imidlertid vanskelig å få gjort noe med uavhengig av tempoet, da mangelen på overtoner som er med på å skape klang er manglende uansett tempo i denne høyden.

På mange måter er denne satsen tilpasset altfløyta kvaliteter, på lik linje som i *Aften ved tjernet*, på mange måter med sin rolige karakter hvor klang er et element som blir brukt for å formidle en stemning. Komponisten er i denne satsen litt modigere i registeret han bruker enn i den andre satsen. Likevel beholder han den sangbare karakteren og melodien. Satsen kunne imidlertid vært enda bedre tilrettelagt for altfløyta med tanke på klang og register, slik at man virkelig får frem den klangkvaliteten man ønsker seg på altfløyta. Løsningen i denne satsen er ikke så enkel som å legge ned hele satsen en oktav. Man måtte ha forandret tonearten til altfløyta for å få dette til å henge sammen og klinge bra gjennom hele satsen. Den raske løsningen er å legge ned noen takter innimellom, som for eksempel takt 38-41. Bare ved å legge ned disse taktene får man en annen karakter i satsen som er med på å hjelpe altfløyta og dens klanglige egenskaper.

#### 4.5 *Sangsvane*

Også Sangsvane er en rolig sats, som skal gå i et andante tempo. Denne satsen er den korteste i hele suiten, men man får allikevel god tid til å fargelegge satsen med ulike klangfarger. Som i de andre rolige satsene er også denne tilrettelagt med tanke på tempo og artikulasjon, slik at det ikke blir noen «skrivemaskin-effekt» mens man spiller denne forsiktige satsen. Ser vi på hvilket register vi befinner oss i, starter satsen rolig mellom første og andre register på altfløyta, og beveger seg sakte oppover mot det tredje registeret. Etter noen takter i tredje register beveger vi oss igjen ned til første register. Disse bølgene opp og ned går igjen i hele satsen og er med på å forberede oss som utøver på de høye tonene, og man har derfor bedre forutsetning for å spille disse tonene med god intonasjon og klang. Det er ikke store intervaller skrevet inn i satsen, og alle avstander er derfor godt forberedt slik at man som utøver ikke møter utfordringer. Bølgene er også med på å skape en kontrast i stykket, vi våkner underveis på de høye og sterkere partiene, før vi kan slappe av i de lavere partiene igjen, og kose oss med den dype klangen.

I utgangspunktet er satsen skrevet på en slik måte at man som utøver har mulighet til å bruke ulike klangfarger når man spiller satsen. At man beveger seg mye opp og ned i registeret i satsen gjør imidlertid dette vanskeligere da leppene bruker noe tid på å tilpasse seg registeret, og det er derfor ikke sikkert at man får brukt de klangfargene man ønsker fra starten av hver frase.

På tross av disse elementene er nok femte sats, *Sangsvane*, den som er best tilpasset altfløyta i hele dette verket, med tanke på klang, register og artikulasjon.

#### 4.6 *Lek i skogen*

For å avslutte sin Suite har komponisten gått tilbake til det samme han gjorde i første satsen, og utfordret utøveren til å vise alle sine kvaliteter i løpet av kort tid. Satsen skal gå relativt hurtig, og starter med mye artikulasjon i et fint register for altfløyta. «Faren» i denne delen av satsen er skrivemaskinlyden som kommer da de store klaffene skal beveges over en spesielt hurtig del. (Se figur 6)

Scherzando (♩=92)

mf

7

12

17

f

Figur 7: Lek i skogen, hurtige passasjer i starten av satsen.

Videre etter denne hurtige innledningen får utøveren noen hvilesteder i form av lange toner, men vi beveger oss raskt oppover i registeret og utøveren må forberede de høye tonene allerede på de lange tonene som er hvilesteder.

Etter innledningen med hurtige passasjer og høye toner kommer en midtdel hvor pianoet har noen takter alene, før altfløyta igjen tar over. Denne delen styres av altfløyta, og kan tas en del ned i tempo og spilles relativt fritt. Det gjør at man kan forberede de høyere tonene som kommer i denne delen, og ta seg god tid til å få nok luft til de neste frasene. Registeret i denne frie delen er en del bedre enn det forrige rolige del er, og utøveren kan bruke noe av energien sin til å farge klangen slik man ønsker. På tross av at denne delen er rolig, kan vi se at det ikke ligger i altfløytas natur å spille 32-deler, da den ikke klarer å respondere hurtig nok på det utøveren gjør for å holde seg i pulsen og tempoet som er satt. (Se figur 8, takt 57)

Figur 8: *Lek i skogen*, 32-deler i takt 57 er unaturlige for altfløyta.

Siste del av satsen er lik innledningen og skaper derfor de samme utfordringene med kombinasjon av artikulasjon og høye toner. Komponisten har i denne satsen på mange måter utfordret utøveren enda mer enn det han har gjort i den første satsen. Mens man i første sats kunne støtte seg på legatobuene i de hurtige partiene, og bare konsentrere seg om å la fingrene gå, må man i denne satsen bruke tungen til å lage ansats på tonene gjennom hele stykket. Altfløyta responderer tregere enn c-fløyta på denne type ansats, og man kan derfor i satsen risikere at man blir litt for sen på enkelte av tonene i et hurtig tempo som dette. Komponisten har også igjen valgt å legge deler av satsen i et høyere register, og vi møter igjen intonasjonsutfordringene vi får i det hurtige tempoet som i første sats. Spesielt mot slutten av satsen fra takt 110 møter vi på intonasjonsproblemer, da komponisten her har skrevet inn noen store sprang, som krever at embouchuren er forberedt på å spille både lyse og mørke toner. Igjen er dette en del som kanskje er bedre egnet for c-fløyta da den tåler bedre store sprang og kombinasjoner i høyden enn det altfløyta gjør.



## 5 Drøfting av hvorvidt *Sommerminner* er tilpasset altfløyta i forhold til c-fløyta

Etter denne gjennomgangen av *Sommerminner* sats for sats ut fra et instrumentteknisk perspektiv, vil jeg nå se på hvordan dette stykket er tilrettelagt for altfløyte, både med tanke på altfløytas utfordringer og kvaliteter. Tidligere har jeg tatt utgangspunkt i ulike kategorier i kapittel 3, og jeg vil nå drøfte stykket som helhet rundt dette. Det er også noen elementer jeg ikke har tatt med i gjennomgangen av satsene over som jeg vil komme nærmere innpå i denne drøftingen av stykket som helhet.

Før jeg starter denne drøftingen er det viktig å få frem at Øhrn de siste par årene har gjort en god innsats for norsk fløytemusikk, blant annet ved å skrive denne suiten for altfløyte og piano. I tillegg til denne suiten har han også skrevet en suite for fløyteensemble som kom i 2011, samt et stykke for fløyte, altfløyte og piano. Han har på denne måten tilføyd norsk fløytemusikk en stor del mer repertoar, for ulike besetninger det ikke er så vanlig å skrive for.

### 5.1 Med tanke på klang og register

Når det gjelder suiten for altfløyte, *Sommerminner*, er det noen punkter jeg gjerne vil drøfte nærmere etter gjennomgangen tidligere i kapittelet. For det første har jeg i gjennomgangen av satsene pekt mye på register og om registeret egentlig er tilpasset altfløytas klanglige egenskaper. Spesielt i første sats har dette vært et tema, også under innøvingen av satsen, da vi beveger oss mye opp i det tredje registeret på altfløyta. Dette registeret mangler overtoner hos altfløyta og fører til at vi får en tynn tone, med lite klang. Også andre steder i stykket beveger vi oss opp til dette registeret, men holder oss sjeldent her over lengre tid. Man er allikevel innom de høye tonene, og mangler fortsatt den fyldige klangen altfløyta er kjent for. Dette kan høres spesielt godt i midtre del i siste sats, *Lek i skogen*. Denne delen er en fri del, hvor altfløyta utfolder seg mye uten piano. Man får følelsen av at fløyta skal klinge i rommet med mye fylde i klangen og hvile på topptonene. Som man kan høre i opptaket, spor 3, er det ikke mye fylde i tonene, snarere en tynn klang i høyden man får følelsen av at

ikke bærer så langt. Klangen kan nesten høres ut som ei tynn seljefløyte, som i og for seg passer inn i stilen, da resten av stykket bærer et veldig preg av folketoner og nasjonalromantisk stemning. Denne klangen kan derimot ikke sees på som en av kvalitetene til altfløyta, men dersom man ønsker denne tynne klangen som en stemningskaper har komponisten oppnådd det han ønsker.

I flere diskusjoner med komponisten var nettopp temaet om registeret til altfløyta oppe, og det ble diskutert mye for og mot å legge altfløyta i det høye registeret i flere av satsene. Flere ganger i løpet av diskusjonene kom ordet kontrast frem, og komponisten ønsket stadig å beholde det høye registeret for å få frem kontraster i stykket. Komponisten var også redd for at fløyta skulle drukne i pianoet dersom vi la ned fløyta en oktav. Etter å ha prøvd ut ulike måter å løse dette på, ble vi enige om at altfløyta for det meste ble værende i det registeret som opprinnelig var skrevet, og på denne måten bevare kontraster, men også de utfordringene som følger med.

På bakgrunn av alle de stedene jeg påpeker i kapittel 4.1 til 4.6, hvor vi beveger oss over smertegrensen i skiftet mellom andre og tredje register, er det naturlig å spørre seg om deler av denne suiten egentlig burde vært skrevet i en annen toneart, og på den måten tilpasset registeret bedre til altfløyta. Ved å legge satsene til en toneart i et lavere register, vil man få en annen klang i altfløyta, og samtidig unngå topptonene som kan være skjærende og dårlig intonerte. Man ville dermed kanskje fått en bedre helhetsopplevelse av stykket. Samtidig vil det å legge noen satser lavere i register kanskje by på tekniske utfordringer andre steder, for eksempel ved at det blir teknisk vanskelig å spille noen passasjer med tanke på fingersetning. Slik stykket er skrevet i dag, ligger alle hurtige passasjer greit i fingrene, og utfordringen for utøveren slik den er nå, ligger i intonasjon og høyde.

Et annet alternativ man kan drøfte, er om stykket kanskje ville passet bedre på c-fløyta slik det er skrevet i dag. C-fløyta har flere overtoner i dette høye registeret og er ment for å bruke på disse høye tonene, mens altfløyta ifølge Boehm skal støtte opp om en sangbar kvalitet i det dypere registeret. Boehm lagde altfløyta for å få et instrument med dypere toneleie enn den vanlige c-fløyta, og man bør derfor kanskje strebe etter denne kvaliteten fremfor å bruke det registeret c-fløyta allerede er godt utviklet innenfor. Dette dype

toneleiet er noe man ikke finner mye av i sitt rette element i flere av satsene hos Øhrn, og da spesielt i første sats; *Over lyngheiene*. Man kan spørre seg om komponisten bruker det høye registeret bevisst for å skape en bevisst klang og stemning, noe som vil være med på å begrunne de valgene komponisten har gjort i suiten, og dermed kunne legitimere disse høye tonene. Skriver man derimot for altfløyte, bør man kanskje imidlertid heller fokusere på de kvalitetene instrumentet har, og er skapt for, slik at man unngår å strebe etter de samme egenskapene som allerede finnes og er godt utviklet hos c-fløyta. Med tanke på klang og register vil jeg derfor konkludere med at deler av stykket er bedre egnet for c-fløyta enn altfløyta.

## 5.2 Med tanke på artikulasjon

Videre kan vi se nærmere på de delene som er nevnt om artikulasjon i de ulike satsene. Også utfordringene med artikulasjon er noe som gjentas i flere av satsene i stykket, på lik linje med de klanglige utfordringene. I noen av satsene, som for eksempel sats 3, *Geitekillinger*, samt sjettsats, *Lek i skogen*, utfordrer komponisten altfløytas tekniske egenskaper. Begge disse satsene går i et hurtig tempo, med mange toner som skal produseres i løpet av relativt kort tid. Altfløytas store klaffer og relativt trege respons på alt som gjøres av utøveren, gjør at satser som dette setter altfløytas tekniske egenskaper på en prøve. Et eksempel på dette er 32-delene jeg omtalte i midtpartiet til *Lek i skogen*, hvor fløyta ikke «vil» spille disse delene hurtig nok, og det er vanskelig å holde en fast puls. Også staccato steder både i tredje og sjettsats er en utfordring, da det er vanskelig å få til den lette tonen komponisten kan synes å ønske seg i stykket, i ei altfløyte. Noe av energien som det kan se ut som at komponisten ønsker å få frem i enkelte deler av satsene, er vanskelig å få til i altfløyta på grunn av den hule klangen, og den trege responstiden man har på altfløyta. Også dette er aspekter som vil være enklere å få riktig karakter på ved hjelp av å spille på c-fløyte i stedet for altfløyta, da man får en friskere klang i c-fløyta og mye kortere responstid i artikulasjonen.

Utøveren må også være godt forberedt på hvordan man skal artikulere på altfløyta, da man gjerne må blåse luft gjennom instrumentet noen hundredelssekunder før, sammenlignet

med c-fløyta. Det kan dermed bli en utfordring å få lyd på sekstendedelene i hurtige satser i tide.

Skrivemaskinlyden, som jeg tidligere har omtalt, kan også høres ut til et publikum i slike hurtige satser, og ekstra godt når de går i et lavt register slik det gjør i flere av satsene som er hurtige i dette stykket. I flere av disse satsene ligger nemlig tonene i et fint altfløytere register, noe som er savnet i flere av de andre, roligere satsene. Disse klapre-lydene kan derfor prege flere av frasene i de ulike satsene, og er uunngåelig på dette store instrumentet. Igjen kan man spørre om komponisten velger å bruke denne effekten bevisst i de ulike satsene. Jeg velger å tolke det dithen at dette ikke er bevisst, da hele suiten er skrevet i en romantisk stil, med linjer hvor melodien er i fokus enten i pianoet eller altfløyta, uten noen form for «effekter» som klapre-lydene ofte kan brukes til i nyere moderne musikk.

### **5.3 Med tanke på intonasjon**

Det siste viktige poenget å få med når man drøfter stykker tilpasset altfløyta, er intonasjon og intervaller kombinert med embouchuren til utøveren. Dette fordi altfløyta ofte er vanskelig å intonere med andre instrumenter, og ofte spesielt på enkelte toner. Disse tonene varierer fra altfløyte til altfløyte. Alle intonasjonsproblemer som finnes på c-fløyta blir på mange måter forsterket i altfløyta, noe som fører til større utfordringer for en altfløytist. Store intervaller er som oftest en utfordring å få til, og det krever et godt gehør fra utøveren sin side å få til å spille enkelte intervaller på altfløyta. I stykket til Øhrn finner vi flere store intervaller, men mange av dem er godt forberedte, og tar oss innom toner på veien i et løp, for å unngå vanskelige sprang i stykket.

Eksempelet i figur 5 viser at komponisten enkelte steder har skrevet en nedgang for å forberede denne typen intervaller, slik at man skal unngå intonasjonsproblemer som kan ha sitt utspring fra embouchuren. Andre steder i stykket har jeg igjen pekt på at komponisten har brukt «vanskelige» intervaller hvor grepene som brukes er relativt like, gjerne bare et tonehull eller en finger som legges på, og sannsynligheten for å overblåse slike deler er dermed stor.

Tilbake til intonasjonsspørsmålet, så spiller også valget av register en stor rolle i disse satsene. De høye tonene som blir brukt, spesielt i første sats, har en tendens til å bli for høye når de spilles i tempo, uten at utøveren har tid til å forberede de høye tonene i forkant. På spor 1 på opptaket kan man derfor høre en tendens til høye toner i starten, mens man fort blir for lav i de lavere tonene, som i påhenget i figur 2, fordi man over kort tid skal gå fra høye toner til lavere toner. Dette er en generell tendens som også finnes på c-fløyta, men som blir forsterket når vi spiller altfløyte. I de saktere satsene med lavere register opplever man gjerne en bedre intonasjon, da man har bedre tid til å forberede tonene, samt at registeret er bedre tilpasset altfløyta.

#### 5.4 Stykket som helhet

Generelt i stykket har komponisten tatt hensyn til mange av an altfløytists utfordringer som utøver. I kapittel tre nevnte jeg så vidt de fysiske utfordringene en altfløytist har. Instrumentet er langt, og det blir tungt for utøveren å holde i lengden, da det skal holdes statisk i en ugunstig posisjon. Altfløyta er lenger enn c-fløyta, og det er derfor en posisjon man ofte ikke er vant med å holde heller, på tross av at man kanskje er vant med å spille c-fløyte over lengre tid. Dette kan føre til at man tilter nakken til høyre og kan få problemer med stiv nakke, eller med skuldrene som må holde mer vekt statisk over lengre tid. Ofte møter en altfløytist utfordringer ved at man ikke får pauser underveis i satsene og stykkene. Man har dermed ikke mulighet til å ta ned armene for å hvile mens man står på scenen, men derimot holder en statisk stilling i over tjue minutter. Dette har komponisten imidlertid tatt hensyn til i *Sommerminner*, da alle satsene har noen få takter pause for altfløyta underveis hvor man har mulighet til å ta ned armene i noen takter. Dette gjør stykket godt å spille uten at det blir fysisk tungt eller vondt i armer, nakke eller skuldre for utøveren under en konsert.

Det er mange elementer som virker inn når man skal diskutere hvordan *Sommerminner* er tilpasset altfløyta i forhold til en vanlig c-fløyte. Jeg har allerede diskutert de satsene og stedene som utmerker seg spesielt i forhold til om det er gunstig eller ei, og man kan spørre seg om dette stykket hadde vært bedre egnet for c-fløyte på et generelt grunnlag. På den andre siden er også flere av satsene svært godt egnet for altfløyta med sine rolige melodier, i et midtregister tilpasset altfløyta. Satsene *Aften ved tjernet* og *Svanesang* er de av satsene

som passer altfløyta utmerket, og man får en annen kvalitet i klangen ved at man bruker altfløyta foran c-fløyta i disse satsene.

Det er derfor vanskelig å trekke en endelig konklusjon om hvilket instrument stykket som helhet passer best til, da satsene er så ulikt skrevet. Flere av satsene får en annen klang og stemning ved å bruke altfløyta, mens andre satser møter større utfordringer ved å bruke altfløyta, og nok passer bedre på ei c-fløyte hvor man har en annen klang og briljans enn på altfløyta. Stykket burde kanskje derfor vært skrevet som Trygve Madsens Sonate for fløyter og piano, delt sats for sats, og hver sats med ulike instrument.

## 6 Avslutning

I denne oppgaven har jeg tatt for meg altfløyta og dens utfordringer og kvaliteter, samt sett nærmere på hvordan komponisten Konrad Øhrn har tilpasset sitt verk *Sommerminner* til altfløyta.

Det meste av tiden av prosjektet har gått med til startfasen, til arbeidet med å finne relevant stoff som tar for seg de konkrete altfløyte-tingene, samt innøving og interpretasjon av stykket som skulle analyseres. Det meste av litteraturen hadde, som nevnt i innledningen, utgangspunkt i c-fløyta uten å si noe om forskjellene man møter når man skal overføre det man kan på c-fløyta til altfløyta. I noe av litteraturen jeg har brukt i min undersøkelse var det en liten side eller et lite kapittel i hver bok som var satt av til altfløyta, uten å gå særlig i dybden på temaet på den måten jeg gjerne hadde ønsket. Jeg kunne på mange måter ønske at jeg hadde funnet mer relevant stoff som konkret tok for seg altfløyta slik at jeg kunne bruke dette direkte i min analyse. På den andre siden har dette åpnet opp for at jeg kan skrive om dette i min oppgave og bruke interpretasjon som metode, og at andre kan få nytte av det jeg har valgt å skrive om da det finnes lite konkret stoff ellers.

Ved å ta utgangspunkt i litteratur som har beskrevet c-fløyta og tildels altfløyta, har jeg fått en grunnleggende teoretisk oversikt over de utfordringene som kan vente en altfløytist. Gjennom egen interpretasjon har jeg selv fått kjenne på disse utfordringene som jeg har lest om, og også på denne måten lært hvordan jeg skal løse denne typen utfordringer. Mine tanker, ideer og funn fra litteraturstudiene har jeg satt sammen til et teorikapittel, kapittel 3, som dannet grunnlaget for den videre analysen. Funnene jeg gjorde på bakgrunn av kapittel 3 er presentert i analysen av Øhrns Suite. Mange av de funnene jeg har presentert over er med på å bekrefte de utfordringene jeg på forhånd hadde forventet å møte mens jeg jobbet med denne suiten, og på mange måter også bekreftet de delene jeg leste i litteraturen jeg har brukt. Mange av funnene jeg har gjort er aspekter som gjør seg gjeldende på c-fløyta, men som gjerne blir forsterket når man spiller på altfløyta og man må derfor være mer observant og forberedt på de ulike aspektene når man spiller på altfløyta.

I drøftingsdelen, kapittel 5, tok jeg for meg deler av kapittel 3 og 4, og har forsøkt å komme frem til en konklusjon på om hvorvidt Konrad Øhrns stykke for altfløyte er best tilpasset altfløyta eller c-fløyta. Dette er en vanskelig slutning å trekke, og det er vanskelig å komme med en bastant påstand om hvordan komponisten har tilpasset stykket til altfløyta. På mange måter var det fristende å si at stykket enkelt og greit ikke er tilpasset altfløyta, og bør skrives om til c-fløyta umiddelbart. På den andre siden har stykket svært mange gode kvaliteter for altfløyta, og altfløytas klang kommer til sin rett på flere steder i stykket. Noen ganger låter altfløyta som en slags seljefløyte, og den glir dermed perfekt inn i stilen i resten av stykket som hele tiden henviser til skog, natur og det norske. Man skal også passe seg for å angripe komponisten for å ikke ta hensyn til altfløytas utfordringer, da komponisten bør få ha en frihet når han lager musikk, og ikke ta hensyn til at en altfløytist må øve særdeles mye for å få til å spille verket. På den andre siden igjen, bør kanskje komponisten vite om kvalitetene til altfløyta og bruke det for det det er verdt i et slikt stykke.

## 6.1 Relevans for andre

Som nevnt over brukte jeg mye tid på å finne frem til relevant altfløytstoff og sette i sammenheng med spilling på c-fløyta. Da det ikke eksisterer mye stoff skrevet direkte om altfløyta håper jeg denne oppgaven kan bidra til at andre enklere kan finne frem til altfløytstoff, enten direkte i oppgaven, eller gjennom henvisninger i kildelister og lignende. Jeg håper også at oppgaven kan brukes som en veiledning til hvordan altfløyta er å forholde seg til i forhold til ei vanlig c-fløyte, og at utøvere gjennom denne oppgaven kan bli bedre kjent med altfløyta.

Kapittel 4 og 5 som tar for seg Konrad Øhrns stykke, håper jeg kan bidra til at flere kan bli kjent med hans musikk her i Norge, da mye av denne musikken er svært publikumsvennlig og fin å spille. Denne oppgaven tar først og fremst for seg stykket for altfløyte og piano, men jeg henviser tidlig i oppgaven til andre verk av komponisten som tips til lesere som er interessert i å finne mer musikk av denne komponisten.



## 6.2 Forslag til videre forskning

Ut i fra mine erfaringer med denne oppgaven har jeg også vurdert andre måter å jobbe med temaet på, og eventuelle muligheter til å forske videre på temaet. For det første ville jeg ha valgt en annen type empiri dersom jeg skulle gått nærmere inn i dette temaet, eller forske videre på det samme temaet.

En av mulighetene for å gå dypere inn i temaet er aksjonsforskning. Skulle jeg valgt denne metoden ville jeg ha gjort opptak av ulike stykker for altfløyte, og undersøkt om man møter på de samme utfordringene rundt valg av register, klang og intonasjon i de ulike verkene. Det kunne også vært interessant å prøve ut ulike alfløyter på samme stykker for å se om det er de samme utfordringene man møter når man spiller på de ulike instrumentene.

Skulle jeg utdype temaet enda mer, kunne det også være interessant å intervju og observere ulike altfløyteutøvere over en periode på konsert og øvingsrom. Dette for å se utøverne møter på de samme utfordringene når de øver inn stykker, eller om dette er noe som varierer fra person til person. På denne måten ville man få en større oversikt over utfordringene som følger med altfløyta, hvilke utfordringer som er personavhengige og instrumentavhengige, og hvilke utfordringer som kan betegnes som generelle utfordringer alle kan forvente å støte på når man spiller altfløyte.

Som et siste tema, litt på siden av de som er skissert over, kan man også ta for seg de fysiske forutsetningene for altfløytespill som tema. Dette temaet er noe jeg har fått føle på kroppen underveis i arbeidet med min master. Altfløyta krever mer fysisk av utøveren enn det c-fløyta gjør, og det kunne være interessant å ta for seg de fysiske utfordringene i en eventuell videre forskning. Jeg ville da gjort som i forrige skisserte tema, ta intervju og observere ulike altfløyteutøvere, og se på hvilke utfordringer de har fysisk, og hvordan de forebygger eller behandler eventuelle problemer forårsaket av altfløyta eller c-fløyta. I en slik undersøkelse ville det også være interessant å involvere en fysioterapeut i arbeidet. Man kan da se på hvilke utfordringer man kan forvente å møte på med utgangspunkt i den posisjonen man spiller i, og sammenligne dette med det man faktisk møter på som utøver.

## Kilder

**Boehm, Theobald** (1964) *The flute and flute-playing in acoustical, technical, and artistic aspects*, New York: Dover

**Galway, James** (1983), *Flute*, London: McDonald &co

**Mather, Roger** (1981), *The art of playing the flute, volume II*, Iowa: Romney Press

**Powell, Ardal** (2002), *The flute*, New Haven & London: Yale University Press

**Toff, Nancy** (2012), *The flute book*, New York: Oxford University Press

**Wye og Morris, Trevor og Patricia** (1995), *The Alto Flute Practice Book*, London: Novello

## Vedlegg

### *CD*

*Piano: Terje Mathiesen*

*Altfløyte: Charlotte Svidal*

- *Spor 1: Over lyngheiene*
- *Spor 2: Sangsvane*
- *Spor 3: Lek i skogen*
- *Spor 4: Over lyngheiene, eksempel med overblåsing*