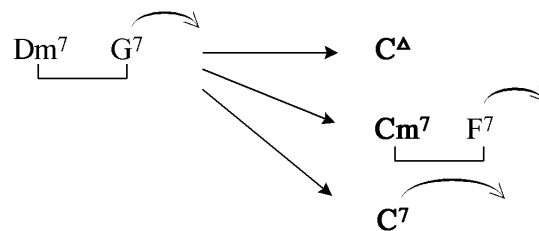


Praktiskt gehör

Framtagning och utvärdering av ett gruppbaserat övningsmaterial

Martin Berggren

Examensarbete, 15 poäng
Malmö, december 2008



Handledare: Gunnar Heiling

Sammanfattning

Titel: Praktiskt gehör - Framtagning och utvärdering av ett gruppbaserat undervisningsmaterial

Studien undersöker hur man på ett praktiskt sätt kan knyta samman musikteori-, gehör- och ensembleundervisningen. Syftet är att undersöka möjligheten att i jazzsammanhang träna sitt gehör i grupp vid sina instrument.

Jag har utvecklat tre gehörövningar som undersöks i den här studien. Övningarna är konstruerad så att exempelvis pianisten skall övas i att höra basgångar, medan basisten övas i att höra ackordläggningar. En av ensemblemedlemmarna (piano, gitarr, sång, blås eller bas) styr övningen och väljer hur ackordföljden ska fortsätta genom att följa vissa regler (exempelvis upplöses dominerat alltid ren kvart upp/ren kvint ner). Detta sker i realtid och alla i ensemblen reagerar på det de hör och följer med i progressionen.

Övningarna har testats på nio studenter på musikhögskolan, fem i grupp och fyra enskilt. Gruppen träffades vid fyra tillfällen under hösten medan de övriga träffades vid ett tillfälle vardera. Informanterna har därefter svarat på frågor angående övningarna och dess utformning.

Studien visar att övningarna inte bara tränar gehöret utan en mängd andra egenskaper. Här tränas exempelvis att föra/följa, att spela tydligt och att spela i alla tonarter.

Nyckelord: gehör, praktisk gehörövning, musikteori, jazz

Abstract

Title: Practical ear training – Development and evaluation of a group based exercise material

The study examines how, in a practical way, to link music theory, ear training and ensemble playing together. The aim is to examine the possibility to practice ear training, in a jazz group, at your instruments.

I have developed an ear training program that is examined in this study. These three exercises are designed so that for example the piano player will be trained to hear bass lines, while the bass player is trained to hear chords. One of the ensemble participants (piano, guitar, song, horn or bass) lead the exercise and chooses how the chord progression will continue by following certain rules (for example the dominant always resolve a perfect fourth up/perfect fifth down). This happens in real time and everyone in the ensemble reacts on what they hear and follow the progression.

The exercises have been tested on nine students at the music academy, five in an ensemble and four individually. The ensemble met at four occasions during the autumn while the other met at one occasion each. The informants then answered questions concerning the exercises.

The study shows that the exercises not only involve ear training but also practice a great amount of other qualities. For example to lead/follow, to play clear and to play in all keys.

Keywords: ear training, practical ear training, music theory, jazz

”Det finns tre typer av gehörsmusiker:

de som har absolut gehör,

de som inte har absolut gehör och

de som absolut inte har gehör...”

Gammalt musikleäroordspråk

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	5
2. TEORIBAKGRUND	7
2.1. KLANGFÄRGSGEHÖR	8
2.1.1 <i>Associativt klangfärgsgehör</i>	9
2.1.2 <i>Konkret klangfärgsgehör</i>	9
2.2. TONHÖJDSGEHÖR	10
2.2.1 <i>Relativ tonhöjdsgehör</i>	10
2.2.2 <i>Konkret tonhöjdsgehör</i>	15
2.3 AVSLUTANDE KOMMENTAR	16
3. MATERIALET	17
3.1 GEHÖRSÖVNING I.....	17
3.2 GEHÖRSÖVNING II.....	19
3.3 GEHÖRSÖVNING III	21
3.4 GEHÖRSÖVNING Ia	23
3.5 GEHÖRSÖVNING Ib	25
3.6 ÖVNINGARNAS UPPKOMST.....	27
4. METOD	28
5. RESULTAT	30
5.1 GEHÖRSÖVNING I.....	30
5.2 GEHÖRSÖVNING II.....	30
5.3 GEHÖRSÖVNING III	30
5.4 ÖVRIGA MOMENT	31
5.4.1 <i>Tydlighet</i>	31
5.4.2 <i>Framförhållning</i>	31
5.4.3 <i>Svårare att föra än att följa</i>	32
5.4.4 <i>Koncentration och reaktionsförmåga</i>	33
5.4.5 <i>Medvetenhet</i>	34
5.4.6 <i>Tonarter</i>	34
5.4.7 <i>Svårare att höra gitarr än piano</i>	35
5.4.8 <i>Färgningar</i>	35
5.5 PÅ VILKEN NIVÅ SKULLE ÖVNINGEN KUNNA ANVÄNDAS?	36
5.6 HUR SVÅRT ÄR GEHÖRSMOMENTET I JÄMFÖRELSE MED SPELMOMENTET?.....	36
5.7 HUR SKULLE MAN KUNNA UTVECKLA/FÖRENKLA ÖVNINGEN?.....	37
6. DISKUSSION	39
6.1 GEHÖRSÖVNING I.....	39
6.2 GEHÖRSÖVNING II.....	40
6.3 GEHÖRSÖVNING III	41
6.4 NIVÅ OCH SVÅRIGHETSGRAD	42
6.5 GEHÖRSMOMENTET	42
6.6 FÖRENKLING AV ÖVNINGARNA	43
6.7 UTVECKLING AV ÖVNINGARNA	43
7. SLUTSATS	49
8. REFERENSER	50

1. Inledning

Jag har länge tyckt att det ibland blir ett allt för stort språng mellan de teoretiska ämnena i musikundervisningen och de praktiska. I mitt tycke borde all undervisning syfta till att man faktiskt spelar bättre. I många fall har jag dock upplevt att teori- och gehörsundervisningen blir ett skrivbordsämne som inte har något med ensemblerummet att göra. Exempelvis är det i mitt tycke alldeles för sällan som man använder sina instrument på dessa lektioner. Därför har jag utvecklat en gehörsövning (egentligen tre stycken) som är lämpad för ensemblesituationen. En basist borde i mitt tycke vara extra tränad i att lyssna till pianoklanger samtidigt som en pianist borde vara extra tränad i att lyssna till basgångar.

Vidare upplever jag att intervallträning oftast saknar den viktiga kopplingen till sammanhanget. Ofta får man lära sig att en stor sext (se fig. 1) är inledningstonerna i ”Det strålar en stjärna” (se fig. 2). Detta stämmer förvisso men samma intervall, en stor sext, förekommer även i exempelvis ”All of you” (se fig. 3) men i ett helt annat harmoniskt sammanhang. I ”Det strålar en stjärna” är tonerna kvint och ters i tonarten. I ”All of you” är tonerna $b6$ och kvart i tonarten ($b5$ och ters i ackordet). Således låter samma intervall helt olika beroende på sammanhang. Dessa båda exempel berör dessutom bara uppåtgående stora sexter. På liknande sätt kan man hitta en mängd olika sammanhang med både uppåtgående och nedåtgående sexter.

Fig. 1



Fig. 2 F Dm

”Det strålar en stjärna”

Fig. 3 Am b6 E b F b m b5 B $^b7^b9$

”All of you”

Speciellt är intervallbegreppet missuppfattat och definieras för snävt till de speciella ”intervall” som lärs in som ”modeller” för användning vid a vistasång och/eller musiktranskription i en del länders formella och icke-formella musikutbildningar. Eftersom två successiva toner med ett visst frekvensförhållande kan förekomma i musik i en oräknelig mängd olika rytmiska och harmoniska (ackordiska) sammanhang, finns det också på sätt och vis en näst intill infinit mängd av möjliga intervall. (Helgesson 2003, s 110)

Jag tycker också att man i gehörsundervisningen ibland kan få för många alternativ. Ibland spelar läraren ett ackord på pianot och frågar därefter klassen vad det är för ett ackord. Känner man sig osäker skulle det kunna vara mer eller mindre vilket ackord som helst. Uppgiften känns övermäktig och eleverna känner troligtvis att de har ett dåligt gehör. Hade man däremot givit ackordet en harmonisk kontext som ett av ackorden i en ackordföljd, skulle eleverna troligtvis kunna svara ganska enkelt. Åtminstone skulle det då vara enklare att skaffa sig redskap för att förstå och analysera det man hör och framför allt filtrera bort all, för ändamålet, överflödigt information.

Det här arbetet inriktar sig på jazzgenren och har som mål att på ett konkret sätt sammanknyta teori, gehör och ensemblespel. Jag vill också med detta arbete kartlägga de olika typer av gehör som finns och undersöka vilken/vilka typ/typer av gehör som just denna gehörsövning tränar.

Spelar man till exempel i ett jazzband och sysslar med improvisationsmusik krävs det att direktgehöret och uppfattningsförmågan för rytmik- och tonförändringar är bra, det gehör denna person använder är speciellt riktat åt detta håll. Däremot har en kyrkomusiker inte riktigt samma användning av detta gehör, här handlar det kanske mer om att snabbt kunna identifiera en felton i en stämma i kyrkokören eller att kunna hitta på ett preludium till en psalm under en gudstjänst. Då använder denna person sitt gehör till dessa faktorer istället. (Österlund, 2003)

Det är i min mening via gehörsspel som vi lär oss att spela på gehör. Inte genom att sjunga a vista ur Modus Novus (Edlund, 1963).

Conclusion in short: ear playing is learned by playing by ear, and furthermore, genre by genre; by playing for instance heavy metal or 1960's rock by ear, one learns such styles and becomes a better ear player in these, by learning clichés, harmonic formulas and other stylistical traits of the genres. (Johansson, 2002)

2. Teoribakgrund

Gehör definieras enligt National Encyklopedin (2000) som:

I musikaliska sammanhang förmågan att uppfatta musik med en sådan grad av medvetenhet och förståelse att det blir möjligt att på ett stilriktigt sätt återge och gestalta det hörda. Denna senare aktivt bekräftande del av hörsförmågan kan man utföra som sångare, instrumentalist, dirigent, dansare eller koreograf etc. Vanligen ses gehör som en del av medfödd musikalitet. Denna kvalitet av gehöret ("spela på gehör") är en av förutsättningarna för s.k. gehörstraderad musik som folkmusik och jazz. Andra kvaliteter av gehör framträder som resultat av inläring och övning, t.ex. förmågan att sjunga efter noter ("från bladet"), reagera på felsepningar etc., se gehörslära.

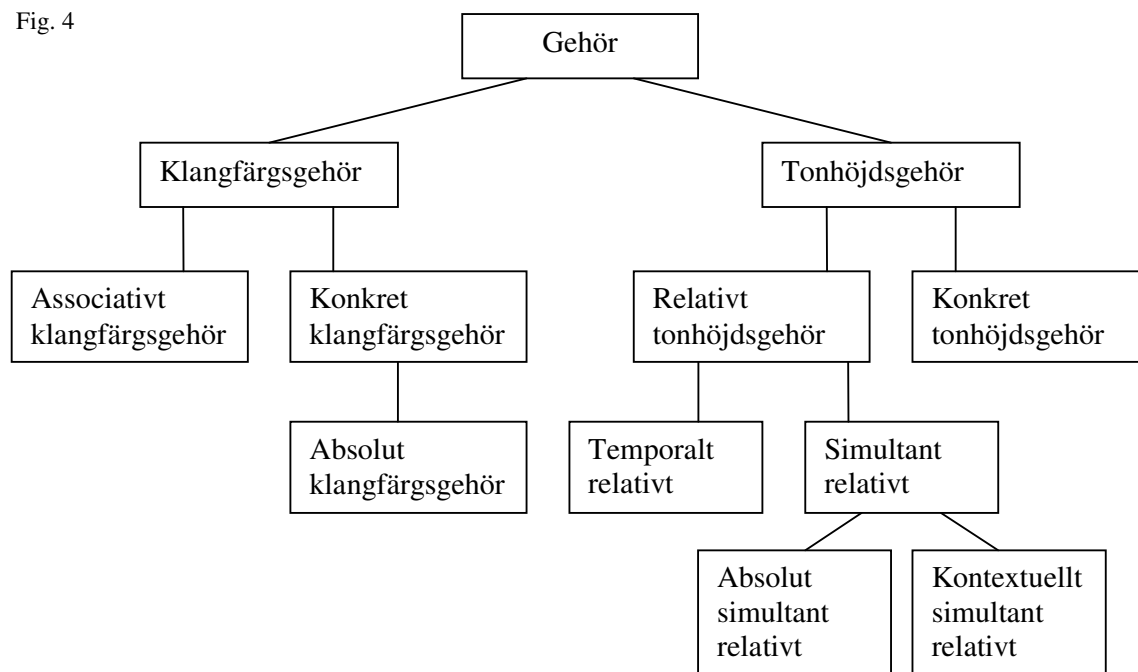
Vidare beskrivs gehörslära som:

Sammanfattande benämning på pedagogiska metoder med syftet att utveckla det musikaliska gehörets olika funktioner och därmed fördjupa förståelsen för musik rent allmänt och bredda förutsättningarna för ett aktivt musikerskap. Exempel på sådana metoder är övningar enligt principen "lyssna-härma-beskriva-notera", där uppgiften kan fokuseras på hela strukturer eller delar därav, t.ex. rytm, melodik, harmonik och klang. Notläsningsförmågan övas genom systematiskt arbete med notbildens samtliga dimensioner syftande till att "höra och förstå det man ser". Vidare är gehörsspel och improvisation viktiga som bekräftande och befästande komplement till både praktiska och teoretiska erfarenheter gjorda inom gehörslärens övriga moment.

Rytmaspekten av gehöret tas inte upp i detta arbete. Denna hör på ett mycket komplicerat sätt ihop med det tonala gehöret men faller utanför denna studie. Följande beskrivningar av de olika hörsförmågorna (se fig. 4) grundar sig på en avhandling av Kenneth Helgesson, *Absolut gehör, Konkret minne för gehör*, 2003, och all fakta är hämtad därifrån då inte annat anges.

Helgesson definierar gehör som; "alla de perceptuella färdigheter som används av människor vid musikutövning. Med musikutövning avses eget praktiskt musicerande, skapande, tänkande och musiklyssning." (s 75). Enligt honom kan man dela in gehöret i följande två kategorier: Klangfärgsgehör och Tonhöjdsgehör. Dessa kan sedan mer ingående kategoriseras som följer.

Fig. 4



2.1. Klangfärgsgehör

Definitionen för klangfärgsgehör är vanligen "den egenskap som skiljer olika toner/ljud från varandra, även om dessa toner har samma tonhöjd, styrka och längd" (Gabrielsson 1981, 24-25). Sådana skillnader är t ex "skarphet-mjukhet", "ljushet-mörkhet", "fyllighet-tunnhet" och andra egenskaper som berör just klangfärgen/tonkvalitén. Även identifieringsförmåga av instrument och kombinationer av instrument ryms inom begreppet klangfärgsgehör. (Helgesson 2003, s 90-91)

Undersökningar av klangfärgsgehör har gjorts av bland annat Wolpert (1990). Han spelade upp en inspelning av Variation 10 av J. S. Bachs Goldberg Variationer fyra gånger med olika instrumentsammansättning, för en grupp "icke-musikkunniga". Resultatet av experimentet var att många av försökspersonerna trodde sig höra fyra helt olika musikstycken. Liknande undersökningar visar att de "icke-musikkunniga" oftast kategoriserar musiken utifrån klangfärg medan de "musikkunniga" alltid kategoriserar musiken utifrån tonhöjd. (Helgesson 2003, s 90)

Den västerländska konstmusiken är, enligt Helgesson, "som helhet framförallt inriktad på tonhöjd och manipulation av tonhöjd" och inte på klangfärg även om just klangfärg och klangfärgsgehör spelar en viss roll för "tonbildningen på instrument och för utförandet av de ideal för röstklang och s.k. 'ton' på instrument som används där". Inom populärmusiken är förhållandet däremot omvänt. Där kan man se exempel på hur tonhöjden skiftar jämförelsevis lite i

musiken medan klangfärgen och "soundet" är det som skiljer olika låtar åt. Ofta kan det räcka med att lyssna bara någon sekund på en sen tidigare bekant låt för att kunna identifiera den utifrån dess specifika klangfärg. (Helgesson 2003, s 91-92)

Klangfärg kan delas in i två delar; associativt klangfärgsgehör och konkret klangfärgsgehör.

2.1.1 Associativt klangfärgsgehör

Associativt klangfärgsgehör, menar Helgesson, innebär "förmågan att skapa olika slags innehåll till musik, med utgångspunkt i musikens klangfärger". Detta innehåll kan vara mycket detaljerat och man kan förknippa ett visst musikstycke till någon specifik händelse eller ett känslotillstånd. Sällan eller aldrig är dessa associationer knutna till enskilda toner och dess klangfärg utan snarare till större helheter som hela låtar eller delar av låtar. I viss mån verkar denna gehörsförmåga inte ses som någon tillgång utan snarare som en defekt. "Detta slag av gehör motsvarar sannolikt vad som ibland kallas för "passivt lyssnande", vilket i vissa kretsar ansetts vara en "lägre" form av musiklyssnande". (Helgesson 2003, s 95-96)

2.1.2 Konkret klangfärgsgehör

Denna gehörsförmåga ligger troligtvis som grund för tonbildning på det egna instrumentet. För att kunna producera bra "ton", "klang" eller "sound" är det sannolikt viktigt med ett väl utvecklat konkret klangfärgsgehör. Lyssningsaktiviteten är på liknande sätt som hos tonhöjdsgehör kontinuerlig och följer hela tiden med i musiken.

Det konkreta klangfärgsgehöret kan i princip vara hur detaljerat som helst och i extremfallet skulle man till och med kunna identifiera tonhöjd utifrån klangfärgen. Detta kallas för absolut klangfärgsgehör. (Helgesson 2003, s 98)

2.1.2.1 Absolut klangfärgsgehör

Det finns väldigt lite litteratur som tar upp detta ämne men Helgesson beskriver sig själv och den gehörsförmåga som han utvecklade som en följd av försöket att lära sig absolut gehör. Han förklarar att denna gehörsförmåga verkar vara strikt hierarkisk till sin natur och menar att vissa toner får en särprägel och skiljer sig rent klangligt från andra. Dessa toner lagras dock inte i långtidsminnet så att de kan användas till aktivt återskapande.

Den "klang", "kvalité" eller "karaktär" som jag uppfattade hos tonerna, och med vars hjälp jag kunde identifiera dem, bestod i att tonerna hade olika "tröghet". En

del toner som t.ex. *g* eller *a* uppfattar jag som att de har mycket liten tröghet, vilket ger upphov till dessa toners speciella karaktär. Andra toner som t.ex. *b* och *eb* är mycket ”tröga” vilket ger dessa toner en nästan ”stum” karaktär. Denna karaktär framträder direkt vid tonansatsen och hörs tydligast just i detta ögonblick, men den är inte begränsad endast till tonansatsen utan uppfattas genom hela tonens varaktighet.

(Helgesson 2003, s 100)

Absolut klangfärgsgehör beskriv också vara mer eller mindre oanvändbart för identifiering av samklanger, mycket p.g.a. att denna gehörsförmåga baseras på helhetsintrycket av en klangfärg. Detta helhetsintryck förändras om flera toner spelas samtidigt och således ger upphov till en helt annan klangfärg. (Helgesson 2003, s 99-102)

2.2. Tonhöjdsgehör

Denna gehörsstrategi riktar in sig på tonhöjdsdelen av musiken, till skillnad från klangfärgsdelen. I exemplet med Goldberg Variationerna ovan använde de ”musikkunniga” sitt tonhöjdsgehör för att upptäcka att de olika musikexemplen hade samma tonhöjdssammansättning.

Tonhöjdsgehör kan på liknande sätt som klangfärgsgehör delas in i två delar; Relativt tonhöjdsgehör och Konkret tonhöjdsgehör. Dessa båda brukar i musikpsykologisk litteratur, vid musikutbildningar och i vardagligt tal kallas för Relativt gehör (Rg) och Absolut gehör (Ag). Dessa båda är i viss mån också sammankopplade och någon grad av konkret tonhöjdsgehör är en förutsättning för relativt tonhöjdsgehör.

Man måste kunna uppfatta tonhöjd och i någon mån komma ihåg den över en längre tid, hos komplexa toner för att kunna skapa eller höra sammanhang av som är baserade på tonhöjd. Skillnaden mellan dessa båda gehör är valet av strategi vid lyssningen och egenproduktionen, och som en följd därav användningen av olika slags minne; korttidsminne för Rg och långtidsminne för Ag.

(Helgesson 2003, s 103)

2.2.1 Relativ tonhöjdsgehör

(Relativt gehör)

Relativt tonhöjdsgehör kräver en referenston eller utgångston för identifiering av de övriga tonerna och deras relation sinsemellan, till skillnad från konkret tonhöjdsgehör då dessa utgångstoner (fler eller färre) har lagrats i långtidsminnet och då kan användas som referenspunkter. Relationen toner emellan kan uppfattas och analyseras på olika sätt och man kan här skilja mellan tre olika tillvägagångssätt:

Intervallgehör innebär att man med hjälp av intervall identifierar och beräknar sambandet mellan olika toner. Detta sker mer eller mindre successivt med ett intervall i taget. Efter att ett intervall identifierats går man till nästa ton och identifierar intervallet till den tonen. På så sätt byter man hela tiden utgångston vilket gör intervallgehör till det minst hierarkiska jämfört med centraltonsgehör och grundtonsgehör. Denna gehörsmetod beskrivs av många som generell och inte knuten till någon specifik musiktradition. Intervallgehör är den typ av relativt gehör som gehörundervisningen oftast bygger på i såväl Storbritannien och USA.

Centraltonsgehör är skalbaserat och den typen av gehör som bl.a. tränas vid s.k. solmisationsmetoder (do-re-mi etc.). Varje skalsteg ges här en hierarkisk betydelse som ger tonerna deras olika karaktär. Centraltonen används under en längre tid exempelvis under hela musikstycket och varierar inte ofta till skillnad från utgångstonerna vid intervallgehör. Denna gehörsmetod är troligtvis den vanligaste undervisningsformen i Frankrike, Italien och Ungern.

Grundtonsbaserat gehör är tillsammans med centraltonsgehör troligtvis det mest svårbeskrivna av gehörsfenomen. Helgesson skriver:

En *grundton* existerar endast hos den individ som upplever grundtonen inom sig. För en individ som t.ex. sjunger en grundton medvetet – och som har utvecklat ett grundtonsbaserat Rg – är grundtonsupplevelsen nästan lika konkret som vilket yttre visuellt objekt som helst. För en individ som inte lärt sig någon grad av grundtonsbaserat Rg, är grundton som begrepp förmodligen omöjligt att förstå. (Helgesson 2003, s 117)

Grundtonsbaserat gehör är mycket likt centraltonsgehör men ännu mer hierarkiskt. För att en ton ska upplevas som grundton krävs att den "laddas" med mer innehåll än en centralton. Detta innehåll hämtas ur en ackordisk kontext. Varje ton i en skala skulle kunna ses som ackordston i ett ackord byggt på tre eller fyra av skalans toner. Vanligast är att tonerna 1, 4 och 5 i skalan uppfattas som grundtoner i treklanger tonika, subdominant och dominant. De övriga tonerna i skalan kan få andra toner i ackorden men troligtvis relateras de till dessa grundfunktioner. I C-dur skulle en skala och dess tillhörande ackord exempelvis kunna se ut som följer: C – G7/D – C/E – F – G – F/A – G/B – C. Vid mer utvecklat grundtonsbaserat gehör kan man också uppleva att tonen C, i C-dur, även skulle kunna vara kvinten i ett subdominantackord, F/C, utan att för den delen tappa grundtonsupplevelsen.

Om grundtonsbaserat gehör utvecklas till expertnivå kan det nästan klassas som "tillfälligt absolut gehör". Det som då har skett är att minnet för frekvensförhållanden mellan toner i en varierande ackordisk kontext har

utvecklats till sådan grad att tonhöjder kan identifieras med oerhört stor säkerhet, bara man ges en startton att relatera till.

Skillnaden mellan dessa typer av gehör kan liknas med en varierande bordun (intervallgehör), en permanent bordun (centraltonsgehör) och ett tonikaackord (grundtonsbaserat gehör).

Dessa olika typer av gehörsstrategier kan lämpa sig i olika sammanhang.

Om jag använder ett grundtonsbaserat gehör, med en stabil grundtonsupplevelse för att orientera mig i musik som inte är baserad på typisk ackordstruktur, är det emellertid ganska stor sannolikhet att jag kommer att missuppfatta en hel del av den här musikens viktiga strukturella faktorer. Omvänt gäller också om jag använder ett rent intervallbaserat gehör, eller ett centraltonsbaserat gehör för att orientera mig i viss ackordbaserad musik, så kommer jag sannolikt att missa någonting av den musikens viktiga strukturer.
(Helgesson 2003, s 103)

Liknande problem som ovan uppstår i stort sett alltid då personer med god insikt i en viss kulturs musik konfronteras med en annan kultur med helt andra musikaliska strukturer. Musiken kommer då troligen att analyseras efter strukturer från den egna kulturens musik och troligtvis gravt missuppfattas och i många fall också uppfattas som av låg kvalitet.

Relativt tonhöjdsgehör kan, förutom indelningen ovan, delas in i två huvudsakliga grupper utifrån två olika typer av kontext: temporal kontext - Temporalt relativt gehör och simultan kontext - Simultant relativt gehör.

2.2.1.1 Temporalt relativt gehör

Två olika tonhöjder där den ena av dessa kommer direkt efter den andra, uppfattas *inte* perceptoriskt/kognitivt som ett specifikt *intervall* som en följd av att de kommer i direkt anslutning till varandra, dvs. i en temporal följd. Det upplevda intervallet mellan två toner som följer i direkt anslutning till varandra *skapas av lyssnaren* utifrån kunskap och minne av hur dessa två toner låter om de ljuder samtidigt. (Helgesson 2003, s 109)

Detta innebär att vi på så sätt skapar oss en uppfattning av hur två på varandra följande toner skulle låta om dessa båda toner skulle klinga samtidigt (se fig. 5). Detta sker genom att den första tonen lagras i korttidsminnet och därefter jämförs med den andra tonen. I denna mening uppfattas egentligen inte några successiva intervall över huvud taget, utan bara



simultana intervall, dvs. toner som ljuder samtidigt. I vissa fall kan den "sparade" tonen utgöra en centralton eller en grundton och kan då sparas under en längre tid. Även ett större antal tonhöjder, exempelvis en skala, kan på liknande sätt sparas i korttidsminnet. Informationen om skalans uppbyggnad och natur är dock lagrad i långtidsminnet medan själva tillämpningen är hämtad ur korttidsminnet.

2.2.1.2 Simultant relativt gehör

Två eller flera toner som ljuder samtidigt kan upplevas antingen som ett isolerat ljudobjekt (Absolut simultant relativt gehör) eller som en del i ett temporalt förlopp (Kontextuellt simultant relativt gehör).

2.2.1.2.1 Absolut simultant relativt gehör

För att uppfatta två eller flera samtidigt ljudande toner som en samklang eller ett ackord används ett speciellt slag av gehörsstrategi. Med hjälp av denna gehörstrategi kan samklanger med liknande frekvensförhållande mellan tonerna, betraktas som lika oavsett vilka toner som ingår i samklangen. Tonerna *c* och *e* har samma frekvensförhållande som tonerna *f* och *a*, inom det tempererade stämningssystemet, och kan således betraktas som lika (i det här fallet som en stor ters) även om t.ex. deras klangfärg skiljer sig helt. Motsvarande gäller för alla andra möjliga intervallkombinationer och även för samklanger innehållandes fler toner.

Utan denna speciella gehörstrategi skulle egentligen inga jämförda samklanger, vars toner har samma frekvensförhållande, låta speciellt lika. De skulle t.ex. för en individ med absolut gehör troligen bara betraktas som helt olika toner med olika "kvaliteter". Klangfärgen skiljer också de olika tonerna åt, då denna är unik för varje enskild ton på instrumentet. Vår hörsel fungerar dessutom olika i olika frekvensområden.

En viss samklang t.ex. *c6-e6* med grundtonsfrekvenserna 1046 och 1318 Hz, dvs. i ett högt register av det musikaliskt användbara frekvensområdet, uppfattas av ovan angivna skäl av alla människor som fullkomligt annorlunda än "samma" samklang, dvs. *c2-e2*, med grundtonsfrekvenserna 56 och 82 Hz, dvs. i ett lågt register, med avseende på samklangens konsonans eller dissonans.
(Helgesson 2003, s 113)

Väljer man dessutom ett ännu lägre register, *c1-e1*, blir det till och med svårt att överhuvud taget uppleva detta som två simultant ljudande toner. Detta har med den s.k. kritiska bandbredden att göra, vilken jag inte kommer gå mer in på här.

För att uppfatta två samklanger, vars ingående toner har samma frekvensförhållande, ex. tonerna c-e-g (C-dur i grundläge) och tonerna g-b-d (G-dur i grundläge) krävs att de ovan nämnda ”störande momenten” kan ”filtreras bort”. De flesta individer hör sannolikt ”för mycket” till en början och måste lära sig att filtrera bort för ändamålet onödig information.

2.2.1.2.2 Kontextuellt simultant relativt gehör

Ovan diskuteras simultant relativt gehör utan temporal kontext, där en samklang uppfattas som ett individuellt ljudobjekt som inte jämförs med vare sig föregående eller efterföljande samklanger. Detta sätt att lyssna till samklanger är dock ganska ovanligt. Oftast uppfattas två, eller flera, efter varandra följande samklanger, utifrån den kontext de befinner sig i, dvs. i vilket harmonisk förlopp de befinner sig i. Olika musikstilar har olika system för hur samklanger vanligen är ordnade i ett temporalt förlopp. Dessa system skapar grunden för olika ”harmoniläror”. Barockmusik följer en viss harmonilära medan bebop-jazz följer en annan. De flesta västerländska musikstilar har dock alla sin grund i dur- och mollskalor och brukar sammanfattningsvis kallas för ’det tonala systemet’. Utifrån detta system ges vissa samklanger och ackord, beroende på en rad olika regler, vissa ”funktioner” där de vanligaste är tonika, subdominant och dominant. Dessa är vanligtvis tersstaplade tre- och fyrklanger. Tvåklanger uppfattas som del av en tre- eller fyrklang och tolkas därefter.

En individ lyssnar oftast till samklanger med fokus på antingen den högsta eller den lägsta tonen. Sällan eller aldrig dominerar en ton i mitten av klangen. I ett temporalt förlopp resulterar detta i att individen följer ”överstämman” (melodin) eller ”understämman” (basstämman). För att uppfatta en samklangs speciella funktioner är lyssnande efter basstämman sannolikt extra viktigt. Funktionsanalysen bygger exempelvis på detta sätt att lyssna.

Är man väl förtrogen med detta funktionssystem kan man även uppfatta att enskilda samklanger har vissa funktioner, t.ex. en tonika eller en dominant, även om de inte är del av ett temporalt förlopp. Dominantseptimackordet (D7), har vi fått lära oss, är ”ledande”, ”instabilt” och vill ”upplösas” till något mer ”vilande” ackord. Samma sak gäller för tvåklanger som kan hämtas ur samma D7. Tritonusintervallet har exempelvis samma ”instabila” funktion och strävar mot ett ”mål”.

Detta kan för musikstudenter ses som en självklarhet, men faktum är att detta bara är ett system vi lärt oss och som vi har kopplat till vårt lyssnande. Någon överordnad naturlag om musiken verkar inte finnas. Vi får själva skapa de ”funktioner” som olika samklanger upplevs innehålla.

Ingenting i själva klangen hos ett ackord av något slag, inte heller hos det ovan beskrivna septimackordet och därifrån härledda intervall, indikerar emellertid behov av ”upplösning” eller någon ”riktning” med utgångspunkt från en absolut simultan gehörinställning. Ingen samklang är mer ”stabil” än någon annan utifrån ett sådant perspektiv. Alla dessa upplevelser av och uppfattningar om olika samklanger som ledande till andra samklanger, som är självklara delar av musikteori och traditionell gehörsträning, vilket även omfattar isolerade samklanger, läggs till av individen själv utifrån tidigare erfarenheter och träning inom ett system av det slag som beskrivs ovan. Individen skapar själv det sammanhanget kognitivt och upplever därigenom samklanger som ”funktioner” av detta slag.

(Helgesson 2003, s 116-117)

2.2.2 Konkret tonhöjdsgehör

(Absolut gehör)

Konkret tonhöjdsgehör innebär allmänt förmågan att komma ihåg tonhöjder hos ljud under en längre tid. Absolut gehör kan ses som en speciell form av detta där vissa enskilda toner lagras i långtidsminnet över en längre tid.

Absolut gehör innebär den speciella och sannolikt mer detaljerade förmågan att komma ihåg *enskilda tonhöjder* över en längre tid, vilka bl.a. kan manifesteras i en förmåga att identifiera enskilda tonhöjder som avlyssnas med t.ex. tonnamn, och/eller att utan externa hjälpmedel, t.ex. något musikinstrument, kunna föreställa sig och därefter själv producera enskilda tonhöjder med utgångspunkt från något symbolsystem, genom att sjunga eller vissla.

(Helgesson 2003, s 137)

Absolut gehör definieras av Nationalencyklopedin (2000) som;

Förmågan att utan hjälp av någon referenston korrekt identifiera en given ton (ange dess tonnamn) och/eller att korrekt producera (t.ex. sjunga) en viss angiven ton. Förmågan är relativt sällsynt. Ingen allmänt accepterad förklaring av absolut gehör finns, men personer med denna förmåga har ofta haft den sedan förskoleåldern - mycket tyder på att tidiga musikerfarenheter är viktiga. Förmågan kan i musikaliska sammanhang ha både för- och nackdelar; viktigare är att ha gott relativt gehör.

Denna gehörförmåga kan också indelas på en mängd olika sätt men jag kommer inte gå in mer i detalj i området då arbetet snarare syftar till andra former av gehör.

2.3 Avslutande kommentar

Avslutningsvis kan nämnas att dessa olika hörsförmågor ofta, eller alltid, kombineras till ett helhetsanvändande av höret. Dessutom används vissa hörsförmågor i vissa situationer. Bara för att en individ lärt sig en viss förmåga i sin hörsundervisning betyder det inte att denne alltid använder sig av just denna metod. Individen kanske till och med inte vill använda denna metod vid musiklyssning utan bara för att kunna "ta ut låtar" på hörs.

En individ kan t.ex. använda sig av ett rent intervallbaserat relativt hörs för sång - a vialäsning, ett grundtonsbaserat hörs för notering av viss musik, och ett klangfärgshörs för musiklyssnande i allmänhet. För varje enskilt sammanhang har individer ett speciellt "hörschema" och detta är inte nödvändigtvis detsamma för olika situationer, eller det slag av hörs som man ägnat mest medveten övning åt att lära sig. I extremfallet lär sig individer ett visst slags hörs inom hörssträning för att klara vissa inträdesprov för musikutbildning och examina inom utbildningen, för att sedan inte använda sig av detta slags hörsstrategi i något annat sammanhang.
(Helgesson, 2003, s 129)

3. Materialet

Här nedan följer en förklaring och beskrivning av det material som jag använt i min undersökning. Materialet består av tre gehörsövningar som jag själv utformat och valt att kalla Gehörsövning I, II och III (Gehörsövning I har även två påbyggnadsövningar, Ia och Ib). Dessa övningar är konstruerade för att kunna fungera i en, i jazzsammanhang vanlig ensemblesammansättning; exempelvis piano, gitarr, bas, sång, blås. Trummor kan också medverka men kommer inte beröras närmare i detta arbete, då de använda övningarna framför allt är tonhöjdsbaserade. Övningarna bygger på att en av ensembledeltagarna styr den pågående ackordföljden genom att spela utefter vissa i förväg bestämda regler samtidigt som de övrigas uppgift blir att uppfatta denna ackordföljd och följa med i progressionen. För att hitta en överkomlig svårighetsgrad till detta har jag valt att begränsa antalet valmöjligheter i varje "valsituation" med hjälp av en del regler som den som styr progressionen måste förhålla sig till. Gehörsövning I och II bygger på liknande ackordföljder och regler medan gehörsövning III skiljer sig något. Samtliga övningar bygger på den i jazz ytterst vanliga ackordprogressionen II-V⁷-I (i funktionsanalys Sp-D⁷-T) och varianter på den; II-V⁷, V⁷-I etc. Dominanterna (V⁷) upplöses alltid en ren kvart upp/ren kvint ner.

3.1 Gehörsövning I

-Ackordinstrumentalisten styr- (pi eller git)

Ackordinstrumentalisten spelar II-V⁷ i en förutbestämd starttonart (ex C-dur, alltså Dm⁷-G⁷). I nästa takt har man tre valmöjligheter: (1) Att fullfölja II-V⁷-I och landa på ett I^Δ-ackord (C^Δ) i en hel takt, (2) Att starta en ny II-V⁷-rörelse (Cm⁷-F⁷) eller (3) att spela ett nytt dominantackord, V⁷ (C⁷), som leder vidare till nästa tonart i nästa takt. Målackordet i takt två får alltid grundtonen i tonarten som baston (C), vilket resulterar i att basisten kan spela "rätt" även om man inte vet vilken färgning ackordet kommer att få. Dominanter upplöses alltid en kvart upp/en kvint ner. II efterföljs alltid av V⁷ i samma takt. De övriga instrumentalisterna (sång, blås och den andra ackordinstrumentalisten) sjunger till en början grundtoner tillsammans med basen. I^Δ är det enda ackordet som inte leder vidare och då får ackordinstrumentalisten därefter återigen tre valmöjligheter: (1) Att ligga kvar på I^Δ (C^Δ) en hel takt till, (2) Att starta en ny II-V⁷-rörelse (Cm⁷-F⁷) eller (3) att spela ett nytt dominantackord, V⁷ (C⁷), som leder vidare till nästa tonart i nästa takt.

Först bör man göra detta tämligen långsamt med helnoter och halvnoter i basen. Därefter kan man försöka höja tempot och även låta basisten spela walking.

3.2 Gehörsövning II

-Solisten styr- (sång, blås, pi, git, även bas)

Denna övning fungerar på samma sätt som föregående men eftersom solisten inte kan spela ackord utan endast en ton i taget behövs vissa regler för vilka toner som resulterar i vilka ackord. På ettan i varje takt spelar/sjunger solisten antingen (1) durtersen, (2) molltersen eller (3) dominantseptiman i ackordet. Durtersen symboliserar maj-ackord och är stillastående (i C-dur, tonen e ger C^Δ). Molltersen startar en ny II-V⁷-rörelse (tonen e^b ger Cm⁷-F⁷) medan dominantseptiman resulterar i en dominant (tonen b^b ger C⁷) som upplöses i nästa takt.

Solisten kan välja att bara spela just dessa toner och ingenting annat (molltersen ligger då kvar och blir dominantseptima i V⁷ i samma takt). Detta leder dock till vissa intervall som kan vara svåra att exempelvis sjunga (inte nödvändigtvis svåra att spela dock). Förslagsvis skapar man då istället enkla fraser som till exempel leder upp till septiman (se nästa sida). För instrumentalister bör detta inte vara något större problem och de kan därför spela helnoter (eller halvnoter) hela tiden. Vidare kan solisten skapa helt egna fraser eller välja att spela dessa toner endast på ettan i varje takt och därutöver improvisera fritt. Spelar man bara tydligt durtersen, molltersen eller dominantseptiman kan man i övrigt spela mer eller mindre vad som helst.

Ackordinstrumentalisterna får i den här övningen spela ackord så fort man har hört vad nästa ackord blir. Detta kan tänkas bli på tvåan i varje takt eller på sin höjd på "ett å". Först bör man göra detta tämligen långsamt med helnoter och halvnoter i basen. Därefter kan man försöka höja tempot och även låta basisten spela walking.

Fig. 7

Gehörsövning II

- Solist styr -

Solisten spelar durters, mollters eller dominantseptim och styr därmed progressionen. Detta sker på ettan i varje takt.

II-V⁷ får tre olika målackord:

Three musical staves illustrating II-V⁷ progressions with different target chords:

- Staff 1: Dm⁷ G⁷ C^Δ
- Staff 2: Dm⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷
- Staff 3: Dm⁷ G⁷ C⁷

I^Δ får tre olika följdackord:

Three musical staves illustrating I^Δ chord progressions with different following chords:

- Staff 1: C^Δ C^Δ
- Staff 2: C^Δ Cm⁷ F⁷
- Staff 3: C^Δ C⁷

ex.

Example of a complex chord progression:

Staff 1: Dm⁷ G⁷ C^Δ C⁷ Fm⁷ B^{b7} E^{bΔ} E^{b7} A^{b7}

Staff 2: C^{#m7} F^{#7} B⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ F^Δ etc.

3.3 Gehörsövning III

-Basisten styr- (bas, ev. pi, git, sång och sax)

Den här övningen skiljer sig något från de två tidigare. Basisten spelar hela tiden II-V⁷-I. Nästa II-V⁷-I börjar på den "förra" tonartens II, V, eller I. Det innebär att man i C-dur, efter att ha spelat Dm⁷-G⁷-C^Δ, skulle ha möjligheten att spela (1) Dm⁷-G⁷-C^Δ igen, (2) Gm⁷-C⁷-F^Δ eller (3) Cm⁷-F⁷-Bb^Δ. Efter varje avslutad II-V⁷-I får man samma tre valmöjligheter igen. Vidare blir basistens uppgift att visa detta tydligt genom att spela ledtoner till nästa II-V⁷-I. Exempelvis spelar man två kromatiskt närmande toner (uppifrån eller nerifrån), två fjärdedelar innan nästa takt och tonart. På det här sättet får de andra en halv takt på sig att höra vart man är på väg och kan således spela på ettan i nästa takt.

De övriga kan kompa och spela solo över detta men bör ta paus (eventuellt spela svagt) i slutet på varannan takt just när basisten med sina ledtoner visar den kommande tonarten så att alla hör. Först bör man göra detta tämligen långsamt med helnoter och halvnoter i basen och så småningom kan man försöka höja tempot och även låta basisten spela walking.

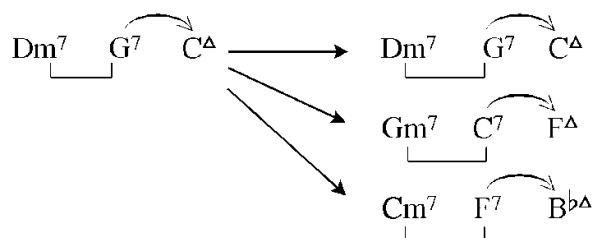
Fig. 8

Gehörsövning III

- Bas styr -

Basisten spelar hela tiden II-V-I. Nästa II-V-I börjar på den "förra" tonartens II, V eller I.

Varje II-V-I får tre möjliga följdackord:



Basisten visar tydligt vart man är på väg:

Three musical staves in bass clef illustrate different bass line interpretations for the II-V-I progression:

- Staff 1: Dm7-G7-CΔ, Dm7-G7
- Staff 2: Dm7-G7-CΔ, Gm7-C7
- Staff 3: Dm7-G7-CΔ, Cm7-F7

ex.

Musical example showing a sequence of II-V-I progressions in different keys:

Dm7-G7-CΔ, Gm7-C7-FΔ, Fm7-Bb7-EbΔ, Fm7-Bb7-EbΔ, Ebm7-Ab7-DbΔ, Abm7-Db7-GbΔ etc.

3.4 *Gehörsövning Ia*

-Påbyggnad till Gehörsövning I- (för solist)

På liknande sätt som basisten kan spela grundtonen i det kommande ackordet utan att veta vilken färgning det kommer att bli (Δ , m^7 eller 7) kan solisten också hålla sig på "neutrala toner". Exempelvis är kvinten den samma i alla de tre typerna av ackord. Kvinten i C^Δ , Cm^7 och C^7 är i samtliga fall tonen g. Detta innebär att solisten hela tiden kan hålla sig kring kvinten även om man inte vet vilken färgning ackordet kommer att få.

Om startackordet exempelvis är Dm^7 spelar solisten tonen a. Denna kan ligga kvar hela takten även när nästa ackord (G^7) kommer och blir då en nona i sammanhanget (G^9). Därefter faller solisten ett helt tonsteg till tonen g som är kvinten i både C^Δ , Cm^7 och C^7 . Exempelvis blir ackordet ett Cm^7 som efterföljs av ett F^7 , vilket innebär att vi till takten efter faller ett helt tonsteg igen för att hamna på tonen f, kvinten i både $B^{b\Delta}$, B^bm^7 och B^b7 och så vidare.

På liknande sätt som i Gehörsövning II kan solisten välja att bara spela just dessa toner och ingenting annat. Detta leder dock till vissa intervall, som kan vara svåra att sjunga (inte nödvändigtvis svåra att spela dock), exempelvis då två domineranter följer på varandra. Detta innebär stora och ibland svårsjungna språng och förslagsvis skapar man då istället enkla fraser som leder upp till kvinten i nästa ackord (se nästa sida). För instrumentalister bör detta inte vara något större problem och de kan därför spela helnoter (eller halvnoter) hela tiden. Vidare kan solisten skapa helt egna fraser eller välja att spela dessa toner endast på ettan i varje takt och därutöver improvisera fritt. Landar man bara på kvinten i varje takt, kan man i övrigt spela mer eller mindre vad som helst. Exempelfraser har skapats på nästa sida.

Fig. 9

Gehörsövning Ia

- Påbyggnad till Gehörsövning I -

Solisten väljer en "neutral" starttoner i varje takt ex. kvinten (5).

Kvinten (5)

Dm7 G7

C^Δ

Cm⁷ F⁷ etc.

C⁷ etc.

5 9

5

5 9 5

5 b7 9 5

ex.

Dm⁷ G⁷ C⁷ Fm⁷ B^{b7} E^{b7} A^{b7} D^Δ D^{b7} F^{#m7} B⁷

5 9 5 b7 9 5 9 5 9 5 5 b7 9 5 9

Även

Dm⁷ G⁷

C^Δ

Cm⁷ F⁷ etc.

C⁷ etc.

5

5

5

ex.

Dm⁷ G⁷ C⁷ F^Δ Fm⁷ B^{b7} E^{b7} A^{b7}

5 5 5 5 5 5

Copyright © Martin Berggren 2008

3.5 *Gehörsövning Ib*

-Påbyggnad till Gehörsövning I- (för solist)

På samma sätt som i föregående övning kan solisten också hålla sig kring nonan. Denna är samma i alla de tre typerna av ackord. Nonan i C^Δ , Cm^7 och C^7 är i samtliga fall tonen d. Detta innebär att solisten hela tiden kan hålla sig kring nonan även om man inte vet vilken färgning ackordet kommer att få.

Om startackordet exempelvis är Dm^7 spelar solisten tonen e. Denna kan ligga kvar hela takten även när nästa ackord (G^7) kommer och blir då en sext (G^{13}) i sammanhanget. Därefter faller solisten ett helt tonsteg till tonen d som är nonan i både C^Δ , Cm^7 och C^7 . Exempelvis blir ackordet ett Cm^7 som efterföljs av ett F^7 , vilket innebär att vi till takten efter faller ett helt tonsteg igen för att hamna på tonen c, nonan i både $B^{b\Delta}$, B^{b7} och B^{b7} osv.

På liknande sätt som i Gehörsövning II kan solisten välja att bara spela just dessa toner och ingenting annat. Detta leder dock till vissa intervall, som kan vara svåra att sjunga (inte nödvändigtvis svåra att spela dock), exempelvis då två dominanter följer på varandra. Detta innebär stora och ibland svårsjungna språng och förslagsvis skapar man då istället enkla fraser som leder upp till nonan i nästa ackord (se nästa sida). För instrumentalister bör detta inte vara något större problem och de kan därför spela helnoter (eller halvnoter) hela tiden. Vidare kan solisten skapa helt egna fraser eller välja att spela dessa toner endast på ettan i varje takt och därutöver improvisera fritt. Landar man bara på kvinten i varje takt, kan man i övrigt spela mer eller mindre vad som helst. Exempelfraser har skapats på nästa sida.

Fig. 10

Gehörsövning Ib

- Påbyggnad till Gehörsövning I -

Solisten väljer en "neutral" starttoner i varje takt ex. nona (9).

Nonan (9)

The diagram shows a sequence of chords and their corresponding fingerings on a guitar. It starts with a sequence of two chords: Dm7 (fingering 9) and G7 (fingering 13). From this sequence, three arrows point to different chord progressions:

- The top progression shows a single chord C^Δ with fingering 9.
- The middle progression shows a sequence of Cm7 (fingering 9) and F7 (fingering 13), followed by "etc." and a final chord with fingering 9.
- The bottom progression shows a sequence of C7 (fingering 9), 1, 3, 5, and 9, followed by "etc." and a final chord with fingering 9.

ex.

The example shows a complex chord progression on a single staff. The chords and their fingerings are: Dm7 (9), G7 (13), C7 (9), 1, 3, 5, Fm7 (9), Bb7 (13), Ebm7 (9), Ab7 (13), D^{bΔ} (9), Db7 (9), 1, 3, 5, F#m7 (9), and B7 (13).

Även

The diagram shows a sequence of chords and their corresponding fingerings on a guitar. It starts with a sequence of two chords: Dm7 (fingering 9) and G7 (fingering 9). From this sequence, three arrows point to different chord progressions:

- The top progression shows a single chord C^Δ with fingering 9.
- The middle progression shows a sequence of Cm7 (fingering 9) and F7 (fingering 9), followed by "etc." and a final chord with fingering 9.
- The bottom progression shows a sequence of C7 (fingering 9), 9, and 9, followed by "etc." and a final chord with fingering 9.

ex.

The example shows a complex chord progression on a single staff. The chords and their fingerings are: Dm7 (9), G7 (9), C7 (9), F^Δ (9), Fm7 (9), Bb7 (9), Ebm7 (9), and Ab7 (9).

3.6 Övningarnas uppkomst

Hösten 2007 spelade jag med en kvartett (sång, piano, bas och trummor) på en jazzklubb i trollhättan. Vi hade spelat musik av Cole Porter och kommit till kvällens andra extranummer. Nu kunde vi inga fler Cole Porter-låtar men de övriga (sång, bas och trummor) som hade spelat en hel del tillsammans i andra sammanhang föreslog ”I can’t give you anything but love” av Dorothy Fields och Jimmy McHugh. Jag hade aldrig spelat låten tidigare men de andra lugnade mig med att det var en enkel standard i E^b. Det var ungefär allt jag visste. Vi spelade den i långsam swing (ungefär 85 bpm) och jag fick hänga på så gott jag kunde. Basisten spelade mycket tydligt för att visa mig vilka ackorden var och lyckades även få mig att vara med på ett break i 15:e takten. Vi spelade låten två gånger rakt igenom och andra gången hade jag skaffat mig en bättre bild av den men var fortfarande tvungen att lyssna oerhört koncentrerat för att uppfatta vart låten var på väg. De minst kritiska partierna var nog de fyra sista takterna. Där kunde jag, nästan innan vi kommit dit, höra att det skulle vara II-V⁷-I och sen en rundgång tillbaka till takt ett. Vi tog oss igenom låten utan större problem tack vare de andras tydlighet. Publiken märkte troligtvis ingenting och på inspelningen kan man knappt ana att vi aldrig spelat låten tillsammans tidigare.

Även om övningarna inte har uppkommit som direkt följd av just denna händelse är jag övertygad om att det här och liknande tillfällen har resulterat i att jag funderat på i vilka sammanhang man använder sitt gehör. Den här typen av direkt reagerande på vad man hör har intresserat mig och jag funderade på om det inte borde gå att utforma en övning som tränar denna förmåga.

Jag upplever att det saknas praktiska gehoersövningar och jag ville därför skapa en som kunde knyta samman teori, gehör och ensemblespel. Jag ville dessutom att övningen skulle få ett klingande musikaliskt resultat så att det inte bara skulle kännas som en övning utan lätt kunna relateras till verkliga och relevanta musikaliska sammanhang.

Först uppkom idén till Gehörsövning I. Ackorden kändes som en bra utgångspunkt för att kunna styra progressionen. Dominanternas upplösning blev grunden till övningen då dessa oftast (dock ej i bluessammanhang) upplöses ren kvart upp/ren kvint ner. Till detta lades IIm⁷ som i jazzsammanhang föregår dominanten oerhört ofta. Därefter funderade jag vidare på hur man med samma utgångspunkt skulle kunna skapa en övning för alla olika instrumentgrupper (ackord-, bas- och melodiinstrument). Jag skissade även på en övning där melodiinstrumentalisterna skulle spela tvåstämmigt (plus bas) men den övningen blev oerhört komplex med en mängd olika regler och i mitt tycke onödigt komplicerad. Jag valde att nöja mig med de tre ursprungliga övningarna.

4. Metod

Detta är en kvalitativ undersökning. Nationalencyklopedin (2000) beskriver begreppet så här:

kvalitativ metod, inom samhällsvetenskaperna ett samlingsbegrepp för olika arbetssätt som förenas av att forskaren själv befinner sig i den sociala verklighet som analyseras, att datainsamling och analys sker samtidigt och i växelverkan, samt att forskaren söker fånga såväl människors handlingar som dessa handlingars innebörder.

Jag har valt att testa mina gehörsövningar på sammanlagt nio studenter vid musikhögskolan som samtliga läser/har läst jazz som inriktning (en av dem har precis bytt till världsmusikinriktning). Jag träffade fem av dem i grupp vid fyra tillfällen å ungefär en timme. De övriga fyra träffade jag enskilt en gång vardera. Dessa träffar varade mellan 1-2 timmar.

Informanterna är alla väl förtrogna med både sina instrument och de vanligaste harmoniska förloppen inom jazzmusiken och har stor vana av att spela i grupp (dock inte tillsammans i just den här konstellationen).

De som jag träffade i grupp, härefter kallad ”gehörsgruppen”, bestod av en pianist, en basist, en gitarrist, en saxofonist och en sångerska. Vid första träffen gick jag igenom konceptet och introducerade reglerna för de olika övningarna. Gångerna därpå repeterade vi detta och gick vidare med påbyggnadsövningen (Ia och Ib) till Gehörsövning I. Sista träffen avslutades med en utvärdering som studenterna genomförde enskilt, skriftligt vid var sin dator med följande frågor som utgångspunkt:

- Vad tränar den här övningen? Vad är den bra för?
- Hur uppfattade du svårighetsgraden? På vilken nivå skulle övningen kunna användas?
- Hur svårt är gehörsmomentet i jämförelse med spelmomentet?
- Hur skulle man kunna utveckla/förenkla övningen?
- Övriga reflektioner:

Dessa frågor är utformade med hög grad av standardisering samt låg grad av strukturering (Patel & Davidsson, 1994). Här finns alltså inga bestämda

svarsalternativ utan frågorna är öppna och ger stort svarsutrymme åt informanterna som ombads att utförligt diskutera och reflektera över frågorna utifrån var och en av geho­rsövningarna. Här skulle man kunna stöta på en mängd problem (som i alla enkäter) såsom att informanterna svarar som de tror att jag vill att de ska svara och inte hur de själva faktiskt uppfattar det. Gehör kan även vara ett känsligt ämne och det skulle exempelvis kunna vara svårt att erkänna att man haft svårt för en viss övning. Detta har jag försökt att undvika genom att formulera frågorna med utgångspunkt i övningarna och inte i informanterna. Det faktum att jag själv har varit deltagande observatör i undersökningen ger också informanternas svar mer validitet och reliabilitet. Här kan jag jämföra informanternas svar med min egen uppfattning av de faktiska händelserna. Informanternas reflektioner återfinns i resultatredovisningen.

Efter varje gruppträff förde jag även anteckningar om vad som inträffat, spontana reaktioner och idéer som uppkommit. Detta har mest fungerat som minnesanteckningar för min del, för att komma ihåg var vi slutade gången innan, men vissa reflektioner kommer även beröras i diskussionen.

Vidare träffade jag fyra studenter enskilt, en pianist, en gitarrist, en basist och en sångerska. Under dessa träffar presenterade jag materialet för dem och vi testade en del men utgångspunkten var inte att de skulle få stor kvantitativ erfarenhet av övningarna utan snarare få ett hum om vad de handlar om och på så sätt kunna sätta sig in i hur de fungerar och hur de kan utvecklas/förenklas. Dessa informanter ombads att fritt reflektera kring övningarna. Vad de tränade, hur svårt de uppfattade att övningarna var, på vilken nivå de skulle kunna användas och hur man skulle kunna utveckla/förenkla dem. Dessa reflektioner återfinns också i resultatredovisningen.

Gehörgruppen träffade jag vid fyra tillfällen under hösten men här förekom ett visst bortfall. En av dem var sjuk vid ett av tillfällena och en annan missade två av dem. Detta behöver dock inte innebära att de fått mindre inblick i hur övningarna är konstruerade, utan endast att de fått mindre kvantitativ träning av dem. Denna undersökning syftar inte till att undersöka utvecklingen av informanterna utan snarare hur de upplever övningarna utifrån de tidigare nämnda frågeställningarna. För att se utvecklingen av gehöret vore det lämpligt att hålla på med dessa övningar under en längre tid, åtminstone en termin. Detta skulle kunna ligga som grund för vidare forskning.

5. Resultat

Här kommer jag att presentera resultatet av mina frågor till informanterna. Jag går först igenom dem en övning i taget och tar därefter upp reflektioner som verkar övergripande och kan gälla alla tre övningar. Svaren redovisas i löpande text med citat som belyser detta. Efter varje citat uppges vilken instrumentalist som citatet kommer ifrån. Informanterna förblir i övrigt anonyma.

5.1 Gehörsövning I

Först och främst belyser informanterna att Gehörsövning I tränar förmågan att höra skillnad på dur-, moll och dominantackord. Huvudsakligen tränas urskiljandet av dessa olika ackordgrupper. Man tränas i att lyssna efter *strävande* eller *vilande* ackord och vart dessa leder.

”För både basist och melodiinstrumentalister är övningen mycket bra för att träna gehöret; höra om det är maj, moll eller dominantiskt ackord, och att improvisera över det.” (Pi)

”Den här övningen är väldigt bra t.ex. för att lära sig skilja på olika ackordgångar (II V I); vart de leder, skilja på dur och moll, höra om det är dur⁷-ackord, eller maj⁷ (ev. Moll⁷), vilande eller strävande ackord, etc.” (Sång)

5.2 Gehörsövning II

Den här övningen anses framför allt träna lyssnandet efter de i jazzsammanhang så karaktäristiska tonerna ters och sjua.

”Krävande men nyttig övning som kräver total koncentration av gruppen, känns välplanerad då solisten kan använda sig av diverse nyckeltoner, ters, sjua osv. som ensemblen lär sig känna igen i sammanhanget.” (Git)

5.3 Gehörsövning III

Någon påpekar här att övningen ger en inblick i basens funktion och spelsätt. Därmed inte betoning på det gehörsrättiga utan snarare på instrumentets användningsområde och spelsätt.

”Tränar framförallt musiker som har nytta av att få bättre kunskap om hur basen fungerar och har för funktion. Ledtoner som leder till viktiga grundtoner.” (Bas)

5.4 Övriga moment

Vidare framhålls en rad olika egenskaper som också tränas även om dessa inte tillhör övningens huvudsakliga mål.

5.4.1 Tydlighet

Att spela tydligt verkar vara en av de största punkterna som informanterna anser tränas. Detta genomsyrar alla övningar och alla informanter påpekar detta i någon form. Den som styr ackordprogressionen tvingas spela tydligt för att de andra ska kunna följa med i förloppet. Annars havererar övningen.

Om Gehörsövning I

”...om man spelar piano/gitarr så gick den här övningen (till en början) ut på att försöka spela så tydligt och så rent som möjligt för resten av gruppen.” (Git)

”Övningen tränar för min del att vara tydlig med mina läggningar...” (Pi)

Om Gehörsövning II

”Jag tvingas att målmedvetet styra resten i ensemblen musikaliskt och dessutom göra det på ett tydligt sätt.” (Sång)

”Som solist styr man ju själv i denna övningen och om man bara kan hålla sig på mattan och inte göra svårare linjer utifrån guidetonerna än att man fortfarande kan vara tydlig så är det väldigt kul.” (Sax)

Om Gehörsövning III

”Gehörsövning 3 är nyttig för basisten på så vis att han måste i förväg veta vilken “väg” han ska ta samt att spela tydligt.” (Pi)

”En bra grej kan vara att klargöra, att säga till basisten att försöka spela tydligt.” (Bas)

5.4.2 Framförhållning

I samband med detta nämns också framförhållning som en del av övningen. Den som styr måste hela tiden ligga steget före och vara förberedd på nästa steg.

Om Gehörsövning II

”...som sångerska upplevde jag denna övning som att jag måste vara ”före de andra”; i tanken. Jag tvingas att målmedvetet styra resten i ensemblen musikaliskt och dessutom göra det på ett tydligt sätt. Här övas verkligen framförhållningen!”
(Sång)

Om Gehörsövning III

”Gehörsövning 3 är nyttig för basisten på så vis att han måste i förväg veta vilken ”väg” han ska ta samt att spela tydligt.” (Pi)

5.4.3 Svårare att föra än att följa

Framförhållningen, i sin tur, verkar upplevas som en av svårigheterna. De flesta upplever att det är svårare att föra än att följa.

Om Gehörsövning I

”Jag tycker att det var lättare att lyssna och följa när Martin styrde med ackorden än vad det var att själv styra med ackord. Det känns som om det är där gehörsövningen ligger, att styra handlar mer om att vara bestämd och ligga steget före. Det är också en bra övning i och för sig.” (Git)

Om Gehörsövning II

”Denna övning var lättare för mig, för att jag inte behöver styra utan bara höra vilka toner melodiinstrumentalisterna spelar. Jag vet faktiskt inte varför det är lättare. Förmodligen svårare för dem, eftersom de måste styra, landa på rätt ton, och så.” (Pi)

”Jag tyckte det var svårare att styra med melodin än att följa med ackorden.” (Git)

Om Gehörsövning III

”...svår för basisten, i och med han ska styra var det ska leda, och vara tydlig i det.” (Pi)

”Svårast hittills. Dels måste man tidigt veta vart man är på väg och dels behöver man verkligen de tre varianterna i fingrarna även i ”svåra” tonarter.” (Bas)

Allmänt

”Jag tror att svårighetsgraden är ungefär lika stor för alla instrumentalister, svårare då de styr.” (Pi)

”Nu när jag sitter och funderar över det här så inser jag att jag på varje övning hade lättare att följa än att styra. Är jag en velig människa?” (Git)

5.4.4 Koncentration och reaktionsförmåga

Flera informanter påpekar också kravet av att vara fullt fokuserad och koncentrerad under hela övningen. Detta nämns ofta i samband med att man måste reagera snabbt på det man hör. Här anges att alla i gruppen måste vara koncentrerade oavsett om man för eller följer.

Om Gehörsövning I

”Även reaktionsförmågan tränas ju här, man måste skärpa sig och fokusera på vad det är som spelas, vara öppen för att den som styr kanske tar en helt annan vändning än vad man själv skulle gjort om det var jag som styrde.” (Sång)

”Jag upplevde det inte särskilt svårt att höra vart ackordgångarna ledde, problemet var kanske mer reaktionstiden, att man ”halkade efter” lite eller tappade bort sig ifall man inte var snabb nog.” (Sång)

”...det är en övning som kräver total koncentration både på örat och fokus på tonalitet på sitt eget instrument. Det som blir tekniskt svårt är att man har väldigt kort responstid för att höra vilket av alternativen man ska spela. Speciellt när man använder sig av de förutbestämda fraser som du gjort då man måste hinna tänka om till en ny tonart väldigt snabbt.” (Sax)

Om Gehörsövning II

”Är man ur fokus kan man lätt villa bort sig; här gäller det verkligen att behålla fokus och att ha koll på ackordgångar och vart man vill hän själv eftersom det är jag själv som styr.” (Sång)

Allmänt

”Själva koncentrationen man lägger på att lyssna på gruppen för att själv kunna fungera i den är något som ofta saknas i ensembleverksamhet. Då eleven oftast är inne i en viss dimskala och hipp rytmik, läggs fokus på det istället för att verkligen försöka lyssna på vad de andra spelar. Därför kan jag se metoden även användas som en ren lyssningsmetod för att få ihop ett samspel med gruppen.” (Git)

5.4.5 Medvetenhet

Några informanter anser att övningarna också, framför allt för melodiinstrumentalister, övar medvetenheten. Man blir genom dessa medveten om vad tonerna har för funktion i förhållande till ackorden etcetera.

Om Gehörsövning I

”För de andra var övningen en bra gehörsövning, dels på att höra de olika läggningarna gitarristen/pianisten lägger, samt (för melodiinstrumentalisterna) att lägga rätt ton och veta var man är i skalan/ackordet.” (Pi)

Om Gehörsövning II

”Här gäller det att veta vart man ska i sin improvisation, vilket är jättenyttigt för mig som sångerska, eftersom det gör mig mer medveten om ackorden/ackordgångarna i det material som används. I denna övning måste jag även orientera mig; vilken ton är det egentligen jag ligger på i ett ackord och vad denna ton är i förhållande till ackordet, vad är denna ton i förhållande till nästa ackord? Kvinten i ett ackord kanske leder till kvinten i nästa ackord, eller 7:an i ett ackord kan leda till tersen i nästa, o.s.v. Det hjälper verkligen mig som sångerska, riktigt hjärngympa! Framförallt i framtiden, när jag övar improvisation kommer jag nog att tänka lite annorlunda när det gäller ackordgångar, ledtoner, melodimönster, etc.” (Sång)

”Jag tror att övningen är svårare och mera effektiv för melodiinstrumentalisterna, i och med att de ska veta var de är i skalan/ackordet, samt visa med den ton de landar på vid taktens början.” (Pi)

5.4.6 Tonarter

En del informanter påpekade också att det blir en transponeringsövning. Tonarterna skiftar snabbt och det är oundvikligt att inte spela i ”svåra tonarter”.

Om Gehörsövning I

”Övningen tränar för min del att vara tydlig med mina läggningar, och att ha bättre koll på 2-5-1:orna i alla tonarter.” (Pi)

”Att obehindrat kunna spela i olika tonarter är inte heller helt enkelt och man tappas snabbt koncentrationen...” (Sax)

Allmänt

”Övningarna gjorde mig även ganska medveten om mina begränsningar rent gitarrtekniskt och jag fick lite klart för mig vad jag behöver öva på och att jag behöver öva på det i alla tonarter.” (Git)

5.4.7 Svårare att höra gitarr än piano...

I Gehörsövning I uttryckte vissa informanter en övning att lyssna efter gitarrackord. Pianoklangerna verkar de flesta vara mer vana vid.

Om Gehörsövning I

”Svårast var nog att följa gitarren! Det är kanske en vanesak, jag är mer van vid att öva själv vid ett piano, att göra gehörsövningar vid piano, att göra satslära läxorna vid piano, etc.” (Sång)

”Likaså är gitarr ett ovant instrument att höra färgningar på och mycket svårt. (...) På gitarr tror jag bara man måste repetera övningen många gånger och på så sätt träna upp sitt gehör för att kunna följa ackorden utifrån gitarrens ljudspektra.” (Sax)

5.4.8 Färgningar

Vissa informanter nämner också pianistens/gitarristens val av ackordläggning som en faktor som kan förenkla/försvåra Gehörsövning I. Ligger pianisten/gitarristen till en hel del färgningar blir det svårare att urskilja ackordets karaktär. Detta blir också ett sätt att ”lära känna” pianisten/gitarristen och vilka klanger/ackord han eller hon brukar spela.

Om Gehörsövning I

”Tbland tappade jag bort mig och blev förvirrad av div. färgningar eller läggningar på pianot som gjorde att ackordet kändes otydligt i sin karaktär.” (Sång)

”Den tränar samspelet och interaktionen med framförallt pianisten, att framförallt lära sig uppfatta vilka klanger en pianist lägger. Att vänja sig vid färgningarna och då följaktligen följa ackorden.” (Bas)

5.5 På vilken nivå skulle övningen kunna användas?

När det gäller vilken nivå övningarna skulle kunna användas på verkar informanterna tycka att de egentligen skulle kunna användas på en mängd olika nivåer, bara man förenklar dem. Annars krävs nog ganska goda kunskaper inom jazzmusiken och även goda instrumentala färdigheter, vilket skulle göra att övningarna då kanske lämpar sig bäst på folkhögskola eller musikhögskola.

Allmänt

”...nivån på musikerna borde vara relativt hög. Lämplig kanske t.ex. på folkhögskola, eller t.o.m. på högskola.” (Pi)

”Nivån kan jag tänka mig fungerar på en folkhögskola i typ Sundsgården, Skurup, Fridhem osv. Tar man ner det ett snäpp (förenklar ännu mer och lägger mer tid på de olika rollerna för sig) kan jag tänka mig att övningen skulle kunna fungera i ännu lägre nivåer och åldrar.” (Git)

”Likaväl nybörjarnivå som upp till högskola. Övningarna kan varieras på så sätt att man lägger nivån därefter eleverna är. Om det t.ex. är nybörjare kan man ta ett litet steg i taget och successivt göra övningen mer avancerad.” (Sång)

5.6 Hur svårt är gehörsmomentet i jämförelse med spelmomentet?

Gehörsmomentet anses av vissa vara ganska enkelt medan själva spelmomentet ofta är svårare. Detta kräver stor koncentration då tonarterna skiftar ganska snabbt. Återigen har det nog med vana att göra.

Om Gehörsövning I

”Jag upplevde det inte särskilt svårt att höra vart ackordgångarna ledde, problemet var kanske mer reaktionstiden, att man ”halkade efter” lite eller tappade bort sig ifall man inte var snabb nog.”

Om Gehörsövning III

”Jag hade lite svårt för en grej i denna övning; när basen gick till 5:an. Förmodligen för att jag inte är van vid sådana ackordgångar efter varandra. Jag hörde vad det var, men det var svårare att koppla det till fingrarna. De andra ackorden fungerade bättre för mig.” (Pi)

5.7 Hur skulle man kunna utveckla/förenkla övningen?

Här ges en mängd förslag till hur man både skulle kunna förenkla och utveckla övningarna. För att förenkla ges exemplet att bara kunna välja mellan två alternativa fortsättningar till skillnad från nuvarande tre. Man skulle även kunna välja endast ett alternativ. Då försvinner momentet att lyssna och sedan reagera på det eftersom man då redan vet vilken variant som följer, men man får fortfarande den spelmässiga övningen (t.ex. att spela flera dominanter på varandra).

Om Gehörsövning I

”Övningen skulle kunna förenklas genom att tydliggöra för pianisten att spela enklare klanger samt att kanske utesluta något moment, kanske bara spela 2-5:or och ta bort domintackorden tills 2-5:orna sitter ordentligt ok.” (Bas)

Om Gehörsövning II

”Samma sak här. Först starta med dur - mollters, undvika sjuan tills det andra sitter.” (Bas)

Om Gehörsövning III

”Förenkla övningen genom att ta bort något moment.” (Bas)

”Alternativet är ju att man bara väljer ett alternativ och kör runt på det tills alla i gruppen känner sej bekväma!” (Sax)

Informanterna ger en mängd exempel på hur man skulle kunna utveckla övningarna. En del berör svårighetsgraden och hur man skulle kunna försvåra övningarna medan vissa exempel berör andra moment med liknande upplägg. Någon nämner att man kan utöka antalet möjliga ackord eller helt enkelt byta ut ackorden mot andra typer av ackord.

Om Gehörsövning I

”För att utveckla övningen kanske man kan lägga till tritonussubstitutioner?” (Sång)

”Man kan också göra fler fraser som man måste kombinera på olika sätt i de olika progressionerna antingen med tecken från en ledare eller i en förutbestämd ordning.” (Sax)

Om Gehörsövning II

”Som solist kan man ju ha fler förutbestämda guidetoner och få spela mer fritt över ackorden men ändå guida till nästa ackord på ett tydligt sätt.” (Sax)

”Skulle man utveckla övningen kan man som solist ”smycka ut” tongångarna, dvs. spela/sjunga mer än ledtonerna, träna intervallsmässigt genom att byta oktaver, ex: f1, f2, e1...” (Sång)

Om Gehörsövning III

”Man kan ge basisten fler alternativa rundor. Till exempel gå till III^m osv.” (Sax)

”Övningen kan försvåras genom att låta basisten variera sina rörelser ytterligare, spela både uppåtgående och nedåtgående rörelser.” (Bas)

Allmänt

”Kanske utveckla genom att införa olika varianter på dominanter, t.ex. b9, b13, mm, med färgtonen/tonerna som landningston. Vidare kan man konstruera mängder med fraser som går att spela för melodiinstrumentalisterna.” (Pi)

”Man skulle också kunna ändra fraseringen på olika sätt och på så sätt kombinera gehör med fraseringsövning.” (Sax)

6. Diskussion

Här kommer jag diskutera resultatet jag fått från mina informanter utifrån de frågeställningar jag hade. Jag kommer gå igenom vad de olika övningarna tränar och hur man skulle kunna utveckla/förenkla dem med utgångspunkt ur mina informanternas reflektioner samt från egna idéer som jag fått under tiden.

Det som undersökningen framför allt visar är att dessa tre övningar tränar en mängd olika, i jazzsammanhang mer eller mindre relevanta saker. Jag trodde jag hade utvecklat en övning som skulle träna gehöret men kanske tränas man mer i att föra/följa, spela tydligt och att spela i alla tonarter. Detta är i alla fall det som informanterna lägger störst vikt vid. En viss gehörsmässig träning förekommer dock.

6.1 Gehörsövning I

Den här gehörsövningen tränar det simultant relativa gehöret (Helgesson, 2003). Här gäller det att uppfatta vilken ackordtyp man hör. Är det ett moll⁷-, dominant⁷- eller ett maj⁷-ackord? Detta kan låta som en tämligen enkel uppgift. Så är dock inte alltid fallet. Till att börja med finns det en mängd olika sätt att spela varje ackord på, med allt från två upp till tio toner i samklang (plus bastonen). Detta eftersom man i jazzsammanhang, kanske mer än i något annat sammanhang, ser ackordanalysen som en riktlinje som man kan förhålla sig oerhört fritt till. Detta innebär att ett Dm⁷ kan låta på en mängd olika sätt som alla ska tolkas som ett Dm⁷ (se fig. 11). Samma sak gäller dominanterna som dessutom skulle kunna färgas med olika altereringar som $\flat 9$ och $\sharp 5$. Även maj-ackorden skulle på liknande sätt kunna spelas och låta på en mängd olika sätt. Sammantaget ter sig övningen inte som så enkel och självklar längre.

Fig. 11 Dm⁷



Dessutom kvarstår det faktum att även om exakt samma ackordläggning nyttjas under hela övningen kommer dessa inte att låta exakt lika ändå, på grund av den så kallade kritiska bandbredden (Helgesson, 2003). Att välja just en och samma ackordläggning kan i sig vara en övning för den som styr.

Övningen låter också de övriga i ensemblen bekanta sig med ackordinstrumentalistens sätt att lägga ackorden. De tränas inte nödvändigtvis i att höra exakt hur ackordet spelas men dock att höra vilken funktion det har. Här tränas alltså det kontextuellt simultant relativa gehöret (Helgesson, 2003).

Vidare tränas även klangfärgsgehöret (Helgesson, 2003) då man tränas att lyssna efter antingen piano- eller gitarrackord. Informanterna uttryckte att det var svårare att lyssna till gitarrackorden än till pianoackorden, vilket jag kan känna igen mig i. Pianot används oftare i exempelvis gehörs- och teoriundervisning och pianot kanske helt enkelt är vanligare. Dessutom har pianot oftast en skarpare och klarare klang som kanske är lättare att höra. Det vore intressant att göra en liknande undersökning med elpiano eller rhodes.

Som någon av informanterna påpekar tränar den här övningen förmågan att lyssna efter *strävande* eller *vilande* ackord (Helgesson, 2003). I det här fallet skulle maj-ackorden anses vara vilande medan moll⁷- och dominant⁷- ackorden skulle ses som strävande (där dominant⁷-ackorden möjligtvis skulle ses som mer strävande än moll⁷-ackorden). Här kan man tycka att det borde vara ganska enkelt att urskilja ett maj-ackord från de övriga men även maj-ackordet skulle kunna låta strävande och leda vidare. Dm⁷ - G⁷ - C^Δ skulle exempelvis kunna efterföljas av ett F^Δ. Denna ackordföljd är mycket vanlig (till exempel de första fyra takterna i Autumn Leaves) och är man van vid just denna ackordföljd skulle C^Δ-ackordet kunna låta mycket strävande och låta som om det skulle leda vidare ungefär som moll⁷-ackordet. Alltså bör man kanske inte lita alltför mycket på vad som känns strävande eller ej utan snarare försöka rikta in sig på den specifika samklangens och dess färgningar.

6.2 Gehörsövning II

Den här övningen tränar gehöret på liknande sätt som Gehörsövning I. I det här fallet ges en enda ton tillsammans med bastonen samma funktion som ett helt ackord. Det gäller alltså att analysera det intervall som uppstår mellan melodiinstrumentet och basen och inom sig uppleva den harmoniska kontexten. Tvåklanger analyseras i detta fall som en del i en större tre- eller fyrklang. Här tränas det kontextuellt simultant relativa gehöret (Helgesson, 2003). Rent intervallmässigt gäller det tre olika intervall¹; stor ters (maj-ackord), liten ters (moll⁷-ackord) och liten septima (dominant⁷-ackord), även om både dominant⁷-ackorden och maj-ackorden innehåller den stora tersen, på samma sätt som både dominant⁷-ackorden och moll⁷-ackorden båda innehåller den lilla septiman. Här skulle man kunna tänka sig att maj-ackorden inte nödvändigtvis behöver motsvara den stora tersen. Egentligen räcker det med två bestämda intervall. Maj-ackordet skulle kunna vara en mängd andra varianter exempelvis ren kvint, stor septima, stor nona och stor sext (alltså allt annat än liten ters och liten

¹ Intervallen skiftar beroende på i vilken oktav man spelar. Egentligen rör det sig snarare om exempelvis en stor ters plus en eller två oktaver. Samma sak gäller för de andra intervallen.

ackordföljderna och öva den i alla tonarter så att det spelmässiga inte ställs i vägen för den gehörsmässiga träningen.

Fig. 13

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains three measures of music. Above the notes are chords: Dm7, G7, and CΔ. Arrows point from Dm7 to G7 and from G7 to CΔ. The second staff contains three measures of music. Above the notes are chords: Gm7, C7, and FΔ. Arrows point from Gm7 to C7 and from C7 to FΔ. The third staff contains three measures of music. Above the notes are chords: Cm7, F7, and BbΔ. Arrows point from Cm7 to F7 and from F7 to BbΔ. The fourth staff contains three measures of music. Above the notes are chords: Fm7, Bb7, and EbΔ. Arrows point from Fm7 to Bb7 and from Bb7 to EbΔ. The fifth staff contains three measures of music. Above the notes are chords: Bbm7, Eb7, and AbΔ. Arrows point from Bbm7 to Eb7 and from Eb7 to AbΔ. The sixth staff contains three measures of music. Above the notes are chords: Ebm7, Ab7, and DbΔ. Arrows point from Ebm7 to Ab7 and from Ab7 to DbΔ. The text "etc." follows the last staff.

Just sådana förövningar är kanske på sin plats i alla övningar för att befästa de olika ackordgångarna. Det är ju trots allt ett krav att man kan spela dem i alla tonarter för att därefter kunna höra och tämligen snabbt reagera på dem.

6.4 Nivå och svårighetsgrad

Informanterna nämner här att svårighetsgraden skulle gå att anpassa till nästan vilken nivå som helst, både uppåt och nedåt. Jag håller med om att det går att förenkla övningarna till nybörjarnivå. Kanske behöver man inte göra en hel övning av det då utan kanske mest låta det finnas med som ett moment i den vanliga ensembleundervisningen. Uppåt går det nog att höja nivån praktiskt taget hur mycket som helst men kanske tappar man idén med övningen då. Mer om detta lite längre fram.

Skulle man göra det här på nybörjarnivå skulle man exempelvis kunna spela C-dur hela tiden tills pianisten eller gitarristen spelar ett C7. Då spelar man F i takten efter. Sen skulle man kunna bryta övningen eller helt enkelt börja om på C och göra det igen.

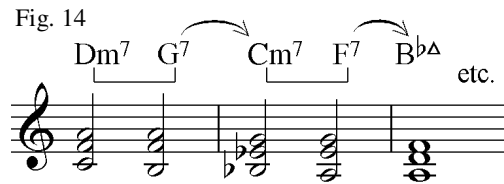
6.5 Gehörsmomentet

Jag upplevde att gehörsmomentet oftast var lättare än själva spelmomentet i övningarna. Att höra att det var ett dominantackord var lätt men att därefter lista ut vilket nästa ackord blir var svårare. Detta stöds också av informanternas reflektioner i den här frågan. Däremot kunde den gehörsmässiga svårigheten höjas genom att pianisten exempelvis spelade svårare och mindre tydliga klanger. På så sätt kan man balansera övningarna så att de passar just den aktuella ensemblegruppen.

6.6 Förenkling av övningarna

För att förenkla övningarna föreslår informanterna att man tar bort ett moment och att man därmed endast ställs inför två valmöjligheter i varje valsituation.

Exempelvis skulle man kunna tillåtas att endast spela maj- eller moll7-ackord i början av varje takt i Gehörsövning I. Informanterna föreslår också att man skulle kunna välja ”enklare klanger” för att underlätta. Här kan man fråga sig vad enklare klanger innebär. I vissa sammanhang menar man att få toner i ett ackord gör det enklare men av egen erfarenhet kan jag tycka att det kan vara ganska svårt att spela endast två toner till skillnad från tre eller fyra i ackordet. Detta är naturligtvis en vanesak. I detta sammanhang kan det också vara intressant att fundera över vad som är enklast att höra. Här kan man välja efter eget tycke och smak och jag skulle troligtvis välja ackord av typen som i figur 14.



Att tänka på i det fallet är att man endast kommer röra sig i hälften av tonarterna (C, Bb, Ab, Gb, E och D). Detta innebär att man någon gång kanske vill starta på exempelvis Ebm7, för att på så sätt täcka upp även de övriga tonarterna (Db, B, A, G, F och Eb).

Samma förenkling kan göras med Gehörsövning II som då exempelvis bara skulle få stor eller lite ters som intervall i varje ny takt. Även här tar man bort dominantalternativet.

Också Gehörsövning III skulle kunna förenklas på liknande sätt och därmed endast innehålla två valmöjligheter. Antingen stannar man kvar i samma tonart eller byter till en tonart ett helt tonsteg ner.

Dessa förenklingar innebär att man ganska snabbt hamnar i ett (för vissa instrument) väldigt lågt register. Detta kräver att man oktaverar lite då och då. Det kan ses som en övning i sig snarare än som ett problem.

6.7 Utveckling av övningarna

Här ger informanterna en mängd olika förslag på sätt att utveckla övningarna. Mestadels är dessa förslag mest idéer om områden att utveckla och det blir härmed min uppgift att försöka konkretisera dessa idéer.

Bland annat nämns tritonussubstitut som ett förslag. Alla dominanter skulle då bytas ut mot dominanter på en tritonus avstånd därifrån och leda ett halv tonsteg ner istället för ren kvart upp/ren kvint ner. Grundtonerna skulle då hela tiden falla kromatiskt, till skillnad från att följa kvintcirkeln som i ursprungsövningen (se fig. 15). Här blir egentligen inte det gehörmässiga momentet svårare men spelmässigt blir det betydligt mycket svårare. Återigen handlar det dock om vana.

Fig. 15

Detta skulle också kunna blandas med ursprungsövningen genom en enkel signal från ackordsinstrumentalisten eller någon annan. Det skulle kunna ske med en enkel nick eller också med hjälp av en gehörmässig regel. När man exempelvis spelar en speciell rytm så byter man system. Här finns nog ganska stora möjligheter till fortsatt utveckling.

En annan informant nämner att man skulle kunna använda mer färgade dominanter (exempelvis $b9$ och $\#5$) och även använda dessa i Gehörsövning Ia och Ib. Detta skulle innebära en ledtonsstämma som faller kromatiskt från tonen a - a^b - g (5 - $b9$ - 5, se fig. 16). På liknande sätt skulle nästa ledtonsstämma bli: e - e^b - d (9 - $\#5$ - 9, se fig. 17). Det här är kanske inte så mycket svårare än ursprungsövningen men ger ett lite annorlunda sound. Detta går dock endast att genomföra efter mollackordet. Det startar en II-V⁷-rörelse där dominanten (V⁷) kan färgas, men målackordet måste ha ren kvint och stor nona. Om Dm⁷- G^{13b9} efterföljs av ett C⁷ måste detta alltså

Fig. 16

Fig. 17

vara ett ofärgat C⁷, C⁹ eller C¹³ och inte ett C^{13b9} eller C^{7b9#5}, eftersom ledtonerna landar på kvinten och nonan.

Vidare ges förslaget att utveckla Gehörsövning III och ge basisten fler varianter att välja mellan. Exempelvis, skriver informanten, skulle man kunna gå till III^{m7}. Frågan är vad detta skulle innebära. Här finns det som jag ser det lite olika möjligheter. Antingen skulle man helt enkelt bara låta nästa II-V7-I:a börja på den förra tonartens III:e skalsteg. I C-dur skulle detta innebära: Dm⁷-G⁷-C^Δ och därefter Em⁷-A⁷-D. På liknande sätt skulle man kunna gå till mer eller mindre vilket steg som helst i skalan, även till dem som inte ingår i skalan, t.ex. ^bVII (se fig. 18).

Fig. 18

The figure shows four musical staves in bass clef, each illustrating a different chord progression starting from a Dm⁷-G⁷-C^Δ sequence. The second part of each staff shows a different progression:

- Staff 1: III (Em⁷, A⁷, D^Δ)
- Staff 2: IV (Fm⁷, B^{b7}, E^{bΔ})
- Staff 3: VI (Am⁷, D⁷, G^Δ)
- Staff 4: ^bVII (B^bm⁷, E^{b7}, A^{bΔ})

En annan variant skulle vara att göra en längre kedja av ackord. Exempelvis skulle Em⁷ kunna ses som III^{m7} i C-dur och sen efterföljas av A⁷-Dm⁷-G⁷-C^Δ (se fig. 19). Det skulle möjligtvis skapa en mera musikalisk känsla då man ju skulle hålla sig i samma tonart lite längre. Vidare skulle man kunna skapa ytterligare en längre kvintkedja genom att börja på F[#]m^{7b5}. Ackordföljden skulle då bli F[#]m^{7b5}-B^{7b9}-Em⁷-A^{7b9}-Dm⁷-G⁷-C^Δ (se fig. 20). Båda dessa ackordföljder är mycket vanliga i jazzsammanhang.

Fig. 19

Fig. 20

Påbyggnadsövningen till Gehörsövning I (Ia och Ib) skulle kunna utvecklas med fler fraser, framhåller informanterna. Här skulle man kunna skapa en mängd olika exempelfraser. Kravet är egentligen bara att de startar på kvinten eller nonan och avslutas på kvinten eller nonan. Alltså går det bra att starta en fras på kvinten men avsluta den på nonan i målackordet (se fig. 21). Detta kan exempelvis ske då två dominanter följer på varandra. Det innebär att kvinten i dominantackordet skulle kunna ligga kvar och bli nonan i nästa ackord. Omvänt gäller att nonan i dominantackordet skulle kunna falla ett helt tonsteg och bli kvinten i nästa ackord.

Fig. 21

Något som jag upptäckte under underökningsperioden var att informanterna på maj-ackordet hade något lättare att göra om frasen och spela upp till kvinten istället för till tersen (som i ursprungsfrasen).

Jag valde därför att ändra  till  för att på

så sätt få fraserna att även sluta på kvinten. Detta gör det enklare att fortsätta då man redan har starttonen till nästa ackord. Den första frasen kan tänkas användas om man vill till nonan i nästa ackord.

Innan undersökningens början trodde jag att ledtonerna (halvnoterna och helnoterna) skulle vara en enklare variant medan fraserna skulle vara lite svåra. Detta visade sig dock inte riktigt stämna. Att sjunga fraserna är visserligen svårt ur ett tidsperspektiv, man har bara en åttondel på sig att höra vilken variant det är, men den ger en mycket tydlig orientering i det harmoniska förloppet. När man spelar/sjunger kvinten eller nonan innebär det inte nödvändigtvis att man

har uppfattat det tonala centrat. Jag upplevde ganska ofta att informanterna tyckte det var lätt att blanda ihop de olika tonerna. Kvinten, nonan och även grundtonen kunde ibland vara svåra att hålla isär. Detta är egentligen inte så konstigt eftersom dessa toner inte har laddats på samma sätt som exempelvis durtersen, molltersen eller dominantseptiman. Här tränas det grundtonsbaserade gehöret (Helgesson, 2003). Denna övningen blir i mitt tycke extra nyttig för sångerskor som hela tiden måste förlita sig på gehöret och inte kan ”trycka på några knappar”. I vissa sammanhang kan det räcka att förlita sig på ett centraltonsgehör (Helgesson, 2003), förutsatt att harmoniken tillåter detta. I jazzsammanhang är det dock tämligen vanligt att låtarna byter tonart ganska ofta. Det innebär att man snarare behöver ett grundtonsbaserat gehör som kan navigera utefter de harmoniska förloppen.

En annan aspekt av övningen var att det visade sig vara ganska slitsamt för rösten att hela tiden sjunga dessa långa ledtoner. Fraserna var mer sångvänliga och skonsammare för rösten.

På samma sätt som jag skapade exempelfraser till Gehörsövning Ia och Ib skulle man kunna skapa fraser till Gehörsövning II också (se fig. 22).

Fig. 22

The figure illustrates musical phrasing exercises. It consists of three main parts:

- Top part:** Shows a melodic line starting with a Dm^7 chord and moving to a G^7 chord. This line branches into two alternative phrasings:
 - The first alternative starts with a C^Δ chord.
 - The second alternative starts with a Cm^7 chord and moves to an F^7 chord.
- Middle part:** Shows the same melodic line starting with Dm^7 and G^7 , but with a different phrasing that leads to a C^7 chord.
- Bottom part (labeled 'ex.'):** A sequence of chords and melodic lines: Dm^7 , G^7 , C^7 , F^Δ , Fm^7 , Bb^7 , Ebm^7 , and A^b7 . Arched lines connect these chords to show the flow of the exercise.

På det här sättet ”stavar man” verkligen ut ackorden och jag tror att man då förankrar det harmoniska förloppet ännu bättre. I det här fallet kan man inte förlita sig på sitt intervallgehör (Helgesson, 2003) och bara sjunga en liten/stor sekund ner utan måste byta tonalt centrum och inom sig uppleva den nya tonarten. Gör man detta tillräckligt mycket tror jag att man i slutändan inte behöver sjunga hela frasen utan kan nöja sig med att sjunga exempelvis första

tonen. Eleverna borde också uppmuntras att skapa egna fraser och i slutänden improvisera friare utifrån detta.

Vidare går det säkert att utveckla övningen ytterligare. Exempelvis berörs här inte II-V⁷-I:or i moll över huvud taget. Alla övningar skulle exempelvis kunna få en motsvarighet i moll. Gehörsövningarna skulle till slut bli ganska många till antalet och i viss mån kanske det mest skulle bli svårt att hålla isär de olika reglerna. Däremot tror jag att undervisningen skulle må bra av övningar av den här typen. Att koppla de olika ämnena till varandra borde göras oftare anser jag. Teori-, gehör- och ensemblelektionerna bör ju alla syfta till att få oss att kunna spela och förstå musiken bättre. Jag tror också att *begränsningar* är ett nyckelord i speciellt gehörssammanhang. Detta kan förhoppningsvis förhindra att eleverna upplever att ”det kan vara vad som helst” och man får härigenom verktyg för filtrering av information. Teorin bakom kan förhoppningsvis också på detta sätt bli mer relaterad till praktiken och deltagarna kan dessutom ges större kunskap om de olika instrumentrollernas innebörd i ensemblen.

7. Slutsats

Det jag trodde var en gehörsövning visade sig innehålla mycket mer än så. En mängd olika egenskaper, som en jazzmusiker i en ensemblesituation skulle kunna ha nytta av, tränas samtidigt. Framförallt ökas medvetenheten om vad man spelar/sjunger.

Det jag också insett är att det tar ett tag innan man på ett förtroligt sätt klarar av övningarna. Först när man känner sig väl förtrogen med systemet kan man börja kommunicera på riktigt och göra musik av det. Detta är målet. Vid sista träffen med informanterna uppstod denna känsla av kommunikation och glädje spred sig i hela rummet.

Vi testade även att blanda alla de tre övningarna. Vi bestämde att pianisten skulle börja styra (Gehörsövning I, Ia och Ib). När denne landar på ett maj-ackord signalerade detta om att det är basistens tur att styra (Gehörsövning III). Basisten i sin tur styr i tre II-V7-I:or. Därefter blir det saxofonistens tur (Gehörsövning II) som styr tills man landar på ett maj-ackord. Sångerskan styr därefter på samma sätt som saxofonisten (Gehörsövning II) och sen blir det pianistens tur igen (Gehörsövning I, Ia och Ib). Detta upplevdes som mycket underhållande och alla var tvungna att koncentrera sig och vara mycket tydliga. Informanterna uppvisade stor entusiasm och uttryckte en vilja att "klara flera varv" i rad. Varje individ fick här en viktig roll i det stora sammanhanget och de fick dessutom tillsammans ett tydligt kollektivt mål. Detta kan nog också vara bra för att få ensemblen att dra åt samma håll.

Det här arbetet har inte berört rytm och här skulle jag vilja uppmana till fortsatt forskning. Behöver trummisar ett välutvecklat tonhöjdsgehor eller klarar man sig lika bra utan? Kan det vara bra att höra färgningar på dominanterna eller räcker det att höra att låten byter tonart i B-delen? Kan man skapa liknande övningar som dessa som berör rytm och exempelvis taktart?

8. Referenser

Absolut gehör. *Nationalencyklopedin*.

<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/artikel/107405>. Hämtad: 2008-12-01

Edlund, Lars, 1963: *Modus Novus, Lärobok i fritonal melodiläsning*. Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen Stockholm.

Gehör. *Nationalencyklopedin*.

<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/artikel/180791>. Hämtad: 2008-12-01.

Gehörslära. *Nationalencyklopedin*.

<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/artikel/180792>. Hämtad: 2008-12-01.

Helgesson, Kenneth, 2003: *Absolut Gehör: Konkret minne för ljud*. Skrifter från institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 76. Göteborg: Göteborgs universitet.

Johansson, KG, 2002: *Can you hear what they're playing? A study of strategies among ear players in rock music*. (Diss.), Luleå: Luleå University Of Technology

Kvalitativ metod. *Nationalencyklopedin*.

<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/artikel/234209>. Hämtad: 2008-12-01

Patel, Runa, Davidson, Bo, 1994: *Forskningsmetodikens grunder. Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur.

Österlund, Marcus, 2003: *Vad är gehör? En undersökning kring faktorer som kan ha inverkan på gehörsförmågan*. (Examensarbete) Malmö: Musikhögskolan i Malmö.