



MUSIK-  
HÖGSKOLAN  
I MALMÖ



Reflekterande del, 4 hp, av självständigt arbete (examensarbete), 15 hp,  
för uppnående av konstnärlig kandidatexamen i musik, symfoniorkesterinstrument, cello.

VT 2023

Handledare: Max Lörstad

## **Gehöret i musikerskapet**

**Joel Axell**

Konstnärligt kandidatprogram i musik  
Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet

# Abstract

## **Gehöret i Musikerskapet**

Detta examensarbete handlar dels om fenomenet om hur musikerns direkta upplevelse av ett ljud kan skilja sig från hur samma ljud låter när man spelar in det, men också dels om gehörets betydelse för musikerskapet som helhet. Likt sättet vi människor tänker via språket kan musiker lära sig att tänka sig musiken fast den inte fysiskt finns där. I den engelskspråkiga världen finns det en term för det, *audiation*.

Uppsatsen är uppbyggd av tre metoder. En inspelningsanalys, två intervjuer med två av Musikhögskolan i Malmös lärare och en litteraturstudie. Mitt resultat av mina tre metoder är att gehör verkligen spelar roll för musikern och att diskrepansen mellan den egna upplevelsen av ett ljud och en inspelning av samma ljud faktiskt existerar.

Nyckelord: *gehöret, direkta upplevelsen, inspelning, audiation, diskrepans*

## **Music making and the ear**

This thesis is partly about the phenomenon of how sound can be perceived differently in a comparison between the perceived sound and the experience of the sound, but also about the importance of ear training generally for music making. In a similar way we use language to think, musicians can think the music silently in advance. In English, the term *audiation* has been used to describe this phenomenon.

The thesis consists of three methods. An analysis of a recording, two interviews with two of the Malmö Academy of Music teachers, and a literature study. The result of my three methods is that having a good ear is important for a musician and that the discrepancy between your own experience of a sound and a recording of the same sound actually exists.

Key words: *ear, perceived sound, experienced sound, audiation, discrepancy*

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Syfte och frågeställningar</b>	<b>3</b>
<b>2. Metod</b>	<b>3</b>
<b>2.1 Inspelningsanalys</b>	<b>4</b>
<b>2.2 Intervjuer</b>	<b>4</b>
<b>2.3 Litteraturstudie</b>	<b>4</b>
<b>3. Resultat</b>	<b>5</b>
<b>3.1 Inspelningsanalys</b>	<b>5</b>
<b>3.2 Intervjuer</b>	<b>7</b>
<b>3.3 Litteraturstudie</b>	<b>9</b>
<b>4. Diskussion</b>	<b>12</b>
<b>5. Slutsats</b>	<b>14</b>
<b>Referenser</b>	<b>15</b>

# 1. Inledning

När jag funderade över vad jag ville skriva min uppsats om så hade jag egentligen från början en tanke som intresserade mig, ett problem som jag under större delen av utbildningen har tänkt på. Som musikerstuderande ligger mycket fokus på gehöret. Det är väldigt viktigt att kunna lyssna på sig själv och kunna rätta till de fel man hör. Ofta, upplevde jag, var där en stor skillnad hur jag upplevde att det lät i jämförelse med det faktiskt lät, d.v.s. hur inspelningen lät eller hur klasskompisarna eller lärarna beskrev att det lät. Jag blev mer och mer säker på gehörets betydelse för musikerskapet, inte bara för att lösa ovanstående problem utan för det mesta kopplat till att bli en bättre musiker.

## 1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet med detta arbete är att lyfta fram mina funderingar kring musikerskap med gehör som fokus. Jag vill skriva dels om det jag kommer att kalla diskrepansen mellan upplevelsen i kontrast med den mer objektiva upplevelsen, och dels om gehörets betydelse för musikerskapet som helhet.

Mina två teman för denna uppsats är alltså de två ämnena beskrivna ovan:

1. Diskrepansen mellan min direkta upplevelse av hur det låter när jag t.ex. spelar cello jämfört med hur jag upplever att inspelningen låter.
2. Om gehöret är av betydelse för musikerskapet och på vilka sätt det är av betydelse.

## 2. Metod

Tillvägagångssätten för undersökningen av dessa två teman blir genom tre metoder:

1. En enskild undersökning av inspelningar.
2. Två intervjuer med gehörslärare.
3. Litteratur och artiklar som knyter an till gehörsinläring, hinder i den musikaliska utvecklingen, audiation och diskrepansen mellan det upplevda ljudet och det inspelade ljudet.

I resultatdelen håller jag metoderna avskilda från varandra men i diskussionsdelen låter jag mina resultat gå i dialog med varandra vilket ger mig mina slutsatser.

## 2.1 Inspelningsanalys

Jag påbörjade arbetet med denna uppsats utifrån frågan varför ljud låter olika beroende på varifrån man lyssnar. Som musiker är det en väldigt central fråga då övning går ut på att förändra ljudet man själv är del av att producera. Den största diskrepansen av denna ljudupplevelse fanns mellan hur jag som cellist uppfattade ljudet jag skapade, och hur samma ljud lät på en inspelning. Jag har många gånger upplevt att skillnaden mellan hur jag upplever ljudet och hur det låter på inspelning ibland kan vara ganska stor. Med anledning av detta ville jag undersöka det på egen hand genom inspelningar av ett kortare stycke. I detta fall har jag valt att spela menuetterna ur den första cellosviten av Bach (Bach, 1720).

När jag jämför min egen upplevelse med inspelningen tar jag hjälp av sex faktorer: upplevd dynamik, upplevd frasering, upplevd artikulation, upplevd intonation, upplevt tempo och upplevd helhet. När jag har spelat in en version av stycket skriver jag ned min egen uppfattning baserat på ovanstående faktorer. Därefter lyssnar jag till inspelningen och skriver ned hur jag upplever att det låter på ljudinspelningen. Därefter jämför jag dessa två reflektioner och belyser potentiella likheter och potentiella skillnader mellan min upplevelse och upplevelsen av inspelningen.

## 2.2 Intervjuer

För att få hjälp att svara på frågorna som ställdes ovan ville jag få ett perspektiv från de som arbetar mycket med detta och nådde därför ut till Daniel Hjorth och Daniel Fjellström, som båda undervisar i gehör/musikteori på Musikhögskolan i Malmö, och ställde frågor gällande mina två frågeställningar till dem. Jag hade förberett dem på en intervju med gehör som ett övergripande ämne, utan att ge dem frågorna i förväg. Det skedde den 23/3 respektive den 29/3 2023. Intervjuerna spelades in och transkriberades men endast en liten del av intervjuerna användes sedan som material i uppsatsen. Jag försökte att cirkulera runt mina teman med intervjufrågorna för att nå djupare insikt och tydligare svar gällande mina teman.

## 2.3 Litteraturstudie

I litteraturstudien har jag ämnat undersöka mina teman med att ta hjälp av artiklar och böcker för att få en bredare förståelse om diskrepansen mellan hur man upplever att det låter och hur det låter på en inspelning samt betydelsen gehoersundervisning har i musikerkapet.

### 3. Resultat

I denna del redovisar jag resultatet av min studie. Då jag hade tre olika metoder i mitt arbete tänker jag dela upp resultatdelen i tre delar: självstudien; intervjuerna och litteraturstudien.

#### 3.1 Inspelningsanalys

I självstudien sökte jag ta reda på vilken av de sex parametrarna där min egen upplevelse skilde sig mest från det inspelade ljudet.

	<b>Hur jag upplevde att det lät när jag spelade.</b>	<b>Hur jag upplevde att det lät när jag lyssnade på samma inspelning.</b>	<b>Jämförelse, var det en stor skillnad eller ej?</b>
<b>1. Dynamik</b>	Jag testade att överdriva de dynamiska skillnaderna och tyckte, från där jag satt, att det lät överdrivet.	När jag lyssnade på samma inspelning så lät det inte överdrivet. Jag märkte att när jag spelade svagare så spelade jag också kortare toner.	Inte särskilt stor diskrepans i avseende till dynamik. Jag upplevde att jag behövde överdriva dynamiken något för att det skulle låta som jag själv upplevde att det lät från cellon.
<b>2. Frasering</b>	Jag gjorde två inspelningar. När jag spelade som vanligt så upplevde jag att jag fraserade lagom mycket. Sedan gjorde jag en inspelning till där jag tyckte att jag överdrev fraseringen.	När jag lyssnade till den första inspelningen så lät det inte så välfraserat. Däremot när jag tyckte att jag överdrev fraseringar så lät det inte överdrivet.	Större diskrepans. Jag behövde överdriva mycket för att fraseringen skulle låta som jag från cellon upplevde att det lät.
<b>3. Artikulation</b>	Jag spelade en gång och fokuserade på artikulationen, jag upplevde den som ganska tydlig.	När jag lyssnade på inspelningen upplevde jag det även där som ganska tydlig.	Liten diskrepans. Det lät på inspelningen ungefär så som jag upplevde att det lät när jag spelade.

<p><b>4. Intonation</b></p>	<p>Jag upplevde att jag intonerade ganska väl.</p>	<p>Jag upplevde att jag intonerade ganska väl. Vissa toner stack ut mer än vad jag tyckte att de gjorde när jag spelade.</p>	<p>Diskrepansen var medelstor. Jag märkte att jag intonerar högre på inspelningen än vad märkte när jag spelade, speciellt gällande durterser och kvinter.</p>
<p><b>5. Tempo</b></p>	<p>Jag spelade igenom hela satsen, jag upplevde att jag höll tempot bra med några planerade rubaton.</p>	<p>Jag höll tempot bra men lade märke till några rubaton som jag inte hade planerat.</p>	<p>Oftast höll jag tempot såsom jag upplevde att jag gjorde. Jag gjorde ett par rubaton som jag förmodligen inte var helt medveten om. Diskrepansen var ganska liten.</p>
<p><b>6. Helhet</b></p>	<p>I en inspelning där jag fokuserar på helheten. Jag upplever mitt tempo som ganska stabilt, dynamiskillnaderna var ganska små. De flesta tonerna intoneras ganska väl.</p>	<p>Tempot hölls sämre än vad jag trodde, dynamiskillnaderna var ganska små, intonationen var hög ganska ofta. Klangfärgen lät inte så som jag hade tänkt mig.</p>	<p>När jag fokuserade på helheten så upplevde jag att mitt tempo inte var lika stabilt som jag trodde samt att intonationen var högre än vad jag från cello uppfattade den. Däremot upplevde jag dynamiskillnaderna ungefär så som jag upplev att inspelningen visade. Klangfärgen, en aspekt jag inte mätte som en enskild parameter, visade sig skilja en del från min upplevelse från cello.</p>

## 3.2 Intervjuer

I min uppsats intervjuade jag två lärare från Musikhögskolan i Malmö, Daniel Fjellström 23/3-23 och Daniel Hjorth 29/3-23. Med tanke på intervjuernas längd är det inte möjligt att transkribera hela intervjuerna utan jag har citerat och refererat från intervjuerna. Med anledning av att båda har samma förnamn så kommer jag hädanefter att referera till dem genom att använda deras efternamn.

Jag började med att ställa frågorna:

- **varför gehör är en viktig del av musikundervisningen?**

och:

- **vad kan hända när gehörundervisningen inte är tillräcklig?**

Båda poängterar tydligt att det gehör en viktig del av musikundervisningen, ”man behöver någon form av gehör för att kunna musicera. De bästa musikerna är de bästa lyssarna. Att faktiskt lyssna och ta in var musiken vill. Lyssna efter hur låter det när jag spelar. Det finns en slags reflektionsdel som är en ganska viktig del av gehörsämnet, mer än pricka rätt ton, pricka rätt rytm”, säger Hjorth. ”Det finns två grundpelare som man inte kommer ifrån som musiker, det är en finkalibrerad intonation och en utvecklad känsla för rytmik. Har man båda så kan man gå hur långt som helst. Båda de sakerna är i fokus i gehörsämnet”, fortsätter han. Fjellström spinner vidare på det: ”I en symfoniorkester så kan flera instrumentgrupper ha samma rytm samtidigt, och om alla tolkar rytmen individuellt så kommer samspelet inte att fungera.” Hjorth fortsätter: ”Ibland träffar man musiker som inte har fått en gehörsskolning men som spelar fantastiskt ändå, i det fallet har man då lyckats förskaffa sig den kunskapen på ett annat sätt. Någonstans tror jag att det finns en medvetenhet fastän man inte tänker på det. Man lyssnar, intonerar, har en bra tajming och underdelning som man tränat på sedan tidig ålder. Hindren kommer att märkas när de två grundpelarna saknas. Att inte kunna intonera eller spela rytmiskt i kammarmusiksammanhang”, säger Hjorth.

Jag ställde sedan frågorna:

- **Om man har en god intuitiv känsla för noter och kan läsa direkt från noterna, eller lära sig snabbt från gehöret; varför är det viktigt med musikteori, varför ska man förstå det man gör?**
- **Kan man säga att det är sant att klassiska musiker använder gehöret mindre än tidigare och mindre i jämförelse med andra musikgenrer?**

”Det är som att ställa frågan varför man ska förstå någonting om grammatik om man pratar perfekt. Det handlar om att koppla samman musikteori och gehör; att kunna göra det man ser på notpappret”, säger Hjorth.



”Utifrån ett klassiskt perspektiv är vi inte gehörsmusiker, vi använder inte härmandet på riktigt samma sätt som t.ex. folkmusiken som bygger mycket på den muntliga traditionen vid inläring”, säger Fjellström. ”Som klassisk musiker finns det en risk att bli bunden vid sin egen stämman och det är där som gehöret kommer in. Även om du bara ser din stämman så måste man ha en medvetenhet om vilken roll man har i ensemblen. Spelar jag basstämman? Har jag melodin tillsammans med någon?”

”Jag tror att det är ett annat perspektiv, en annan ingång i gehöret. I kurser med elever som inte är lika snävt inne på den klassiska musiken kan man märka att det finns en helt annan ingång i hur de ser på musik. Relationen till noterad musik kanske inte alls är lika självklar, men samtidigt är man kanske väldigt stark på att höra in olika klangfärger och komplexa ackordprogressioner.” Hjorth fyller på: ”Att man lär sig ta greppet och spela den tonen och sedan kommer gehöret på efterkälken, är nog inte helt ovanligt. Man blir snabb på att läsa noter och att spela rätt ton, men inte att tänka på vilken ton ska jag ha? Därför är det nog väldigt bra för klassiska musiker att släppa notbilden och fokusera lite mer på lyssnandet, på helheten.”

### **Finns det någonting som heter “det inre gehöret” och hur används det?**

Hjorth svarar: ”Det är ett lite luddigt område, alla som håller på med musik vet vad det är men man pratar om det på olika sätt. I en körrepetition kan en körledare ta ett ackord på pianot och trots att det går ett litet tag minns sångarna hur ackordet lät. Klangen finns i rummet fastän den inte klingar i rummet. Jag kallar det ibland att föreställa sig en ton just därför att jag inte får mina trumhinnor i svängning. Det är inga fysiska ljudvågor just där.” Fjellström håller med: ”Om man tänker sig stunden precis innan konserten ska börja så måste man som musiker ha en medvetenhet om vilket tempo, vilken karaktär är det jag ska gå in i. Även i ett ensembleledarperspektiv, en dirigent t.ex. är det viktigt att den personen har en bra föreställningsförmåga av hur ensemblen ska låta för att kunna identifiera vad som eventuellt klingar fel, om det är för starkt eller för svagt.”

### **Hur ser ni på diskrepansen mellan det upplevda ljudet och det inspelade ljudet? Hur kommer det sig att den i sådana fall existerar?**

”Jag kan absolut känna igen det”, säger Fjellström, ”att när man lyssnar på en inspelning kan det låta annorlunda, i vissa fall sämre. Man blir besviken att det låter sämre än vad man tänker sig, trots att man hade en bra känsla när man spelade. Jag tror att man i konsertsituationer använder fler sinnen än bara lyssnandet. Det som uppfattades som ett väldigt fokuserat musicerande kan också ha att göra med energin som syntes. När man lyssnar på en inspelning så hör man bara ljudet. Jag har hört om experiment där man har placerat en mikrofon längre ut i salongen och sedan märkt att gnisslet försvinner, varav man då har stärkts i sitt självförtroende att ut i salongen är det andra parametrar som spelar roll.” Hjorth säger också att det är ett intressant område men ”väldigt svårt att komma

åt för att det är inne i hjärnan det görs. På andra instrument kan man peka på fysiska saker utanför kroppen, du har fingret lite fel på cello, t.ex. Vad som händer när man sjunger falskt, "fel" inre gehör är svårt att peka på. Men det är så att inne i huvudet så har man en mycket mer basigare upplevelse av sin egen röst jämfört med när man hör den inspelad. Samma sak går att koppla till instrumentspel. Som cellist hör man inte cello från åskådarplats, man behöver höra det på avstånd för att förstå bättre om hur det faktiskt låter. Ett sätt att överbrygga det är att spela in sig ofta."

Som sista fråga frågade jag **hur gehöret behövs och används, i och med att notationen alltmer blir mer och mer exakt.**

"Jag vill ändå mena att gehöret och musikaliteten är väldigt centralt för att det ska bli någonting intressant av det. Det är det som skiljer MIDI-ljudet från en musiker. Att det finns en själ i musiken. Man tappar lite grann av den mänskliga faktorn om man övergår till datorprogrammerade ljud", svarar Fjellström. Hjorth svarar att han själv "dagligen är medveten om gehöret när han håller på med musik." För honom är svaret: "i varenda ton, i varenda fras. Även om man inte tänker på att man använder kunskapen om hur man intonerar en kvint så lägger det sig någonstans som en kunskapsbank som automatiseras. En ters ska intoneras såhär, m.m. I samspel med andra blir det ännu viktigare på grund av att sanningen ligger någonstans mitt emellan, det är inte jag som har rätt. Man måste anpassa sig till alla andras uppfattningar. Jag skulle vilja säga att klassiska musiker använder gehöret i varje ton, i varje fras."

### 3.3 Litteraturstudie

I alla musikkulturer, utom möjligtvis kanske dagens klassiska musik, spelar musikinlärning från gehöret en stor roll. Det stämmer för dagens jazz, för folkmusik, för rock, för blues och för populärmusik, och listan kan göras längre. I en text i *Steve's music room* (Giddings, 2020) skriver textförfattaren att färdigheten att lära sig musik från gehöret är en konst som visserligen är vanligare inom populärmusik och andra genrer än inom klassisk musik men att även inlärningen av "klassisk musik" mestadels skedde genom gehöret, innan notationen tog över (2020). I en artikel av Lars Lilliestam kritiserar han den västerländska synen på musik som endast någonting som kan läsas av och skrivas ned, d.v.s. en kritik mot den noterade musiken (Lilliestam, 1996, s. 195). Han argumenterar att det inte ens finns en universell term som syftar till att man spelar från gehöret. Man kan använda begreppen onoterad musik, gehörsbaserad musik, muntligt överförd musik, m.m. Däremot finns det begrepp som "a prima vista" som betecknar att läsa nya noter för första gången. Den noterade musiken har ofta vedertagna termer, trots att nästan all musik genom alla tider har varit gehörsbaserad.

En ingång jag hade till frågeställningen om gehörsanvändande för musiker generellt var en video av Adam Neely som handlade om *audiation* där han förklarade vad det var och hur det med fördel kan användas i musikskapande (Neely, 2016). Han hänvisar bland annat till den som myntade begreppet, Edwin Gordon och dennes bok "Learning sequences in Music" (Gordon, 2007). På deras hemsida om audiation står det följande :

...Audiation is the foundation of musicianship. It takes place when we hear and comprehend music for which the sound is no longer or may never have been present. One may audiate when listening to music, performing from notation, playing "by ear," improvising, composing, or notating music. (GIML, u.å.)

Audiation är en term som beskriver processen när man lyssnar och tänker på musik, det vill säga musik som inte fysiskt finns i rummet (Gordon, 2007, s. 7-8). Det står i kontrast mot vad Gordon kallar aural perception, när vi hör musik som är fysiskt där. Audiation kan också kallas för "inre lyssnande" och det "inre gehöret" men den engelska termen är mer exakt. Det används hela tiden när man sysslar med musik, när man lyssnar på musik, dels när man tänker tillbaka på musiken man har hört, men också när man tänker i förväg på vad som ska komma i musiken, när musik framförs, vid improvisation, vid komposition.

En annan aspekt av audiation sker när man läser noter utan att ha hört musiken innan. Utan hjälp av ett instrument föreställer man sig musiken. Ju bättre man är på att föreställa sig musiken desto mer detaljer kan man föreställa sig utan att behöva lyssna på musiken högt. Kompositören Ludwig van Beethovens hörsel blev under hans livstid sämre och sämre (Burkholder, Grout & Palisca 2019, s. 571-572). Mot slutet av hans liv, när han skrev sin nionde och sista symfoni, kunde han inte höra någonting alls. Han blev tvungen att skriva sin musik utan att på något sätt kunna bekräfta hur det fysiskt skulle låta ut och var på så sätt tvungen att helt förlita sig på att föreställa sin musik i huvudet, det vill säga att "audiera". I samma video av Adam Neely beskrivs hur viktigt audiation är för sångare, av den anledningen att om man inte kan visualisera/audiate var tonen är någonstans så kan man inte heller sjunga alls (Neely, 2016).

I en artikel av Elizabeth Chappell med titlen, "The Importance of Aural Learning in the Strings Classroom", skriver hon att gehörsträning har bidragit till ökad prima-vistakunskap (Chappell, 2020, s. 2). Vidare skriver Chappell med understöd av tidigare studier (McPherson, 1993), (Musco, 2010) att inlärning med gehöret förmodligen har en positiv effekt på notläsningsförmågan och kan användas effektivt för förberedelse både till prima-vistaläsning och till att framföra inövad repertoar.

Vidare hänvisar hon till ett experiment som visade att studenter som lärde sig övningar i nya tonarter på gehör, jämfört med studenter som läste från notation,

presterade lika bra när de läste på gehör i de nya tonarterna och rapporterade betydligt högre upplevd förbättring än sina motparter. (Chappell 2020, s. 2)

I en annan artikel som handlar om barns utveckling i musik skriver Gary McPherson gällande de auditiva färdigheterna att spela från minnet och spela på gehör, att barn som fortsatte att lära sig ett annat instrument, t.ex. piano, utöver sitt blåsinstrument i skolan, blev bättre snabbare på sitt nya instrument jämfört med nybörjare. Resultatet tyder på att ta lektioner på två instrument förbättrar elevens utveckling av den aspekt av inläringen där de två instrumenten överlappar varandra, det vill säga gehöret (McPherson, 2005, s. 26).

Chappell hänvisar vidare till två studier som jämför musikinläring och a-vistakunskaper mellan två grupper (Chappell, 2020, s. 2). Det finns tidigare studier som jämfört elevers prestationer och förmåga att läsa noter efter 20 veckors undervisning (Chappell, 2020, s. 2). Hälften av eleverna började med notation och hälften av eleverna lärde sig med gehöret under de första 10 veckorna. Experimentgruppen som lärde sig utantill presterade bättre men inte med mycket. Det noterades att eleverna som lärde sig genom genom gehöret kommenterade att musiklektioner var roligt och som ett spel. I en liknande studie analyserades transkriptioner av privatlektioner och fann att lärarna som enbart fokuserade på att läsa noter sällan visade eller spelade själva för sina elever (ibid.). Instruktionerna till eleverna var mestadels verbal kommunikation. När eleverna hade frågor om musiken hänvisade lärarna till övningsböckerna istället för till ett gehörsexempel. De fann att eleverna inte utvecklade autentiska musiklektioner och därför ofta hoppade av lektionerna. (ibid).

Med teknologin som finns idag har vi möjligheten att spela in och att lyssna på hur vi låter, utifrån oss själva. Det är en relativt ny teknik som har utvecklats under sent 1800-tal och som konstant är under utveckling (Burkholder, Grout & Palisca 2019, s. 758-759). Såklart medför det många praktiska fördelar som att kunna djupdyka i större detalj i hur något verkligen låter. Något som det också medfört, anser jag, är vad jag kallar en diskrepans mellan hur man själv verkar uppleva ljudet, och därför förväntar sig att det låter nästan likadant på inspelningen, jämfört med hur det faktiskt låter på inspelningen. Men medan det verkar vara en ganska utforskad del av musiklitteraturen så finns det däremot mer material på diskrepansen mellan det upplevda ljudet av den egna rösten i jämförelse med hur det låter på inspelning. Inom psykologi har begreppet "voice confrontation" använts för att beskriva fenomenet att inte gilla ljudet av sin egen röst (Wikipedia, 2023). I en artikel i The Guardian förklaras anledningen till varför man kanske inte gillar sin egen röst (Jaekl, 2018). När vi pratar transporteras ljudet både utifrån genom kroppen, men också inifrån, genom våra ben i ansiktet. När man hör sin röst på en inspelning så hör man endast ljudet som transporteras utifrån vilket innebär att ljudet låter annorlunda än vad man

förväntar sig att det ska göra. Ljudet som transporteras i kroppen genom benen låter mörkt, och när man bara hör det inspelade ljudet låter rösten ljusare.

## 4. Diskussion

I min självstudie fann jag att de områden där diskrepansen var som störst var vid den upplevda fraseringen och den upplevda helheten, där jag främst tänkte på att min klangfärg skilde sig från hur jag upplevde den. Intressant blir att ta in varför de aspekterna märktes medan de andra inte gjorde det. I artikeln i tidningen *The Guardian* förklaras anledningen till varför man inte tycker om att höra sin egen röst på en inspelning. Inspelningen tar endast upp vibrationerna i luften och inte vibrationerna som vibrerar i våra ben i vår kropp. Det leder till att klangen låter ljusare på en inspelning jämfört med upplevelsen (Jaekl, 2018). I resultatet av min inspelningsanalys upptäckte jag att vid de aspekter som inte har så mycket att göra med tonkvalitet, såsom tempo och dynamik där upplevdes inte heller någon större diskrepans mellan inspelningen och den direkta upplevelsen, vilket passar väl in med förklaringen i *The Guardian* (ibid). Gällande främst artikulation så hade diskrepansen kunnat varit större än vad den var. De två aspekterna som påverkades mest var fraseringen och klangfärgen (vilket var en parameter jag inte mätte enskilt utan endast mätte i helhetsintrycket), båda aspekter som rör tonkvalitet och därför var skillnaderna där störst.

I flera av mina undersökta parametrar upplevde jag att jag var tvungen att överdriva för att det skulle låta normalt på inspelningen. Jag upplever alltså från min cello att jag överdrev men vid inspelningen så lät det som jag hade genom mitt inre gehör audierat. En annan teori om varför man upplever en diskrepans kan förstås bero på att man under många år vant sig vid att acceptera hur man låter genom att man gång på gång har gjort "fel" och att man därmed har inpräntat det ljudet i hjärnan som korrekt. Någoting man skulle kunna jämföra med fartblindhet. Man märker inte att man kör fort för att man under lång tid kört fort och förlorat omdömet om vad som är fort. Efter att ha accepterat felaktigheterna under en längre tid så märker man efter ett tag inte skillnaden mellan det felaktiga och det som stämmer.

I både mina intervjuer samt litteraturstudierna framkommer det tydligt att gehöret spelar en stor roll för musikskapet. Chapell beskrev hur gehörsundervisning bidragit till bättre notläsningsfärdigheter (Chapell, 2020, s. 2). Det hjälper både för a prima vista-läsningen samt att framföra inövad repertoar. Studierna går ännu längre än vad jag intuitivt tänker att det borde. Visst, att ha ett bra gehör hjälper mycket i musikskapandet, men att det till exempel även hjälper för framförandet av redan inövad repertoar är någoting jag inte visste och det visar i än högre

grad hur viktigt det är med gehörsträning. I artikeln av McPherson skriver han om att barn som lär sig ett till instrument utvecklas mycket snabbare i jämförelse med barn på deras första instrument (McPherson, 2005). Det låter relativt intuitivt men om man tänker på det så inser man att gehör är den viktigaste gemensamma nämnaren mellan barnens olika instrument. Om ett barn som tidigare lärt sig spela violin börjar spela trumpet så är de tekniska, instrumentspecifika gemensamma nämnarna nästan obefintliga.

Gällande gehörets betydelse för musiken kan man nog säga att klassiska musiker nuförtiden använder gehöret mindre och notation mer för att lära sig och framföra sin musik. För sångare är gehöret nödvändigt, på alla andra instrument, mer eller mindre, kan man komma ganska långt genom att repetera mönster och lära musklerna hur de ska bete sig. Visserligen kan man argumentera att sångare som har övat in någonting också övar sitt muskelminne. Men instrumentet "rösten" sitter i kroppen vilket gör det svårare att förlita sig på enbart fysiskt inlärd mönster.

Den klassiska musiken har de senaste seklerna också blivit mer detaljnoterad, vilket lämnar mindre rum för improvisation o.s.v. Men även den som förlitar sig på noter måste kunna lyssna på sig själv utifrån för att avgöra huruvida pulsen är stabil, att klangfärgen är den man söker, att intonationen är bra. Att det helt enkelt låter som man vill att det ska låta. Även en musiker som spelar från noter använder gehöret hela tiden. Därmed, skulle det kunna argumenteras, borde man som musiker vilja lägga mycket fokus på att utveckla sitt gehör på alla olika sätt. Men vad som skiljer en midi-recording från en inspelning av en riktig stråkkvartett är dels kanske alla småfel. Men också kanske möjligheten att variera efter någon intuitiv känsla. Att lyssna på det man spelar både efter man spelat och under man har spelat för att kanske nästa gång samma tema kommer tillbaka göra en variation. Kanske är det här någonting som kommer bli viktigare och viktigare desto längre in i framtiden vi kommer. Det finns redan en liten "*uncanny valley*" (det vill säga att det är svårt att avgöra huruvida om det är människor som spelar eller inte, vilket leder till obehagskänslor) hos riktigt bra MIDI-ljud. Än så länge är skillnaden mellan MIDI-ljud och inspelade mänskliga ljud ganska stor men med teknikens utveckling kommer den skillnaden naturligt att minska. Det finns något djupt mänskligt i musikskapande, att låta det övergå till datorernas händer tror jag potentiellt, utan att försöka låta alltför apokalyptisk, kan leda till att vi förlorar en av de mest mänskliga egenskaper vi har. Och det är här jag vill överbrygga avståndet mellan mina två teman. Gehör är ett element som behövs för att diskrepansen beskriven ovan ska vara så liten som möjligt. I detta fall svarar jag på båda mina teman genom att ställa dem emot varandra på detta sätt:

Ett bra gehör behövs för att minska diskrepansen, diskrepansen existerar för att gehöret inte är tillräckligt medvetet utvecklat.

## 5. Slutsats

I denna uppsats har jag använt mig av tre metoder; en inspelningsanalys, en intervju med två musikteorilärare samt en mindre litteraturstudie; för att undersöka mina två teman för uppsatsen, hur gehörsundervisning påverkar musikerskapet och diskrepansen mellan hur jag upplever att det låter och hur det låter när man jämför den upplevelsen med en inspelning. I den enskilda studien jämförde jag skillnaderna på min upplevelse när jag spelade jämfört när jag lyssnade på samma inspelning. En förklaring till diskrepansen som jag lyfte fram i min litteraturstudie är att på en inspelning försvinner vibrationerna som man annars känner och hör genom ansiktsbenen vilket gör att klangen låter ljusare på inspelningen. Den andra förklaringen jag gav till diskrepansen mellan upplevelse och inspelning var kopplat till den första förklaringen men bygger vidare på egna tankar: att man under lång tid vant sig att det låter på ett visst sätt varav man då accepterar hur det låter och efter en tid accepterar det.

I min litteraturstudie och i mina intervjuer sökte jag också svaren på frågan som hade med gehörets betydelse för musikern. Jag fick svaren så som jag hade tänkt mig, d.v.s. betoning på att gehör spelar en stor roll på många olika sätt för musikerns utveckling och musikskapande. Som både Daniel Hjorth och Daniel Fjellström poängterar så används gehöret hela tiden. Kanske i varje fras, i varje ton. Hur ska man annars välja att lyfta fram en viss melodi, eller förhålla sig till en annan stämma?

I efterhand, när jag reflekterar över hur man hade kunnat göra min uppsats bättre, så tänker jag främst på min självstudie. Det var svårt att jämföra min egen upplevelse med den inspelade varianten eftersom man relativt snabbt glömde hur sin upplevelse var. Trots det så är det förmodligen den metoden som har gett mig mest insikt för mitt eget musikerskap i framtiden som komma skall.

# Referenser

Bach, J.S. (1720). Cellosvit nr. 1 i G-dur BWV 1007.

Burkholder, J., P., Grout, D., J. & Palisca, C., V. (2019). *A History of Western Music*. Tenth edition, W.W. Norton.

Chappell, E. (2020). Research-to-Resource: The Importance of Aural Learning in the Strings Classroom. I *Update: Applications of Research in Music Education*, 38(3), s. 1-8. <https://doi.org/10.1177/8755123320908687>

Giddings, S. (2020) ”Should We Learn by Ear Instead? Ear Training vs. Learning by Ear”. *Steve’s Music Room Blog*, 16 augusti 2020, [Blogg] <https://stevesmusicroom.wordpress.com/2020/08/16/should-we-learn-by-ear-instead-ear-training-vs-learning-by-ear/>. (Hämtad 2023-03-16)

GIML (The Gordon Institute for Music Learning) (u.å.). *Audiation*. <https://giml.org/mlt/audiation/> (Hämtad 2023-03-27)

Gordon, E., E. (2007). *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*. GIA Publ.

Jaekl, P. (2018). ”The Real Reason the Sound of Your Own Voice Makes You Cringe”. I *The Guardian*. 12 juli. <https://www.theguardian.com/science/2018/jul/12/the-real-reason-the-sound-of-your-own-voice-makes-you-criinge>. (Hämtad 2023-04-13)

Lilliestam, L. (1996). ”On Playing by Ear”. I *Popular Music*, 15(2), s. 195–216. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/931218>.

McPherson, G., E. (2005). ”From Child to Musician: Skill Development during the Beginning Stages of Learning an Instrument”. I *Psychology of Music*, 33(1), s. 5–35. <https://doi.org/10.1177/0305735605048012>.

Neely, A. (2016). *AUDIATION - play what you hear [AN’s Bass Lessons #31]*. [Online video]. Tillgänglig på: <https://www.youtube.com/watch?v=KMqOOokv4TM> (Hämtad 2023-01-24)

*Wikipedia*. (2023). Voice Confrontation. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Voice\\_confrontation&oldid=114772482](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Voice_confrontation&oldid=114772482). (Hämtad 2023-04-10)