

C-uppsats 15 hp

Lärarexamen

2007

Karin Starck & Helena Franzén

**A prima vistasång i
gehörsundervisningen**

Handledare: Ronny Lindeborg



Kungl. Musikhögskolan i Stockholm

SAMMANFATTNING

Uppsatsen handlar om hur tre olika gehörspedagoger ser på att träna a prima vistasång hos sångare och vad som ligger till grund för deras åsikter. För att ta reda på detta har vi gjort intervjuer med pedagogerna och frågat dem om deras egen erfarenhet, grundläggande syn på a prima vistasång och gehör, samt vilka grundmetoder de anser sig använda. Därefter har vi jämfört resultatet av de olika intervjuerna och sett både likheter och skillnader. Exempel på likheter är synen på att a prima vistasång bara är en liten del av gehörsundervisningen och att alla kan träna upp sitt gehör och sin a prima vistasångförmåga. Alla vill också främst fokusera på tonplatstänkande och på att se större mönster och helheten i musiken. Det finns ändå vissa skillnader när det kommer till tyngdpunkter i undervisningen. En pedagog fokuserade mycket på ihärdighet och konsekvens, en annan på skalor och teoriförankring och en tredje på musikens helhet och på att anpassa metoden efter eleven. Två av pedagogerna använder sig ibland av böcker i sin undervisningen, medan en menar att de flesta böcker bara är anpassade efter den som skrev dem och försöker i stället "koka sin egen soppa". För att ge även den oinsatta läsaren en chans att hänga med i begreppen har vi försökt ge en så grundlig förklaring av gehör och a prima vistasång som möjligt.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1	INLEDNING	7
	1.1 Helena	8
	1.2 Karin	9
2	BAKGRUND	9
	2.1 Begrepp	9
	2.1.1 Gehör	9
	2.1.2 Musikalitet	12
	2.1.3 Gehörslära	12
	2.1.4 A prima vista	13
	2.2 A prima vistasånglära	13
	2.2.1 Metoder och traditioner	13
	2.2.2 Arbetsmaterial	15
	2.3 Mentala aspekter i gehörsundervisning	19
3	SYFTE	20
	3.1 Intervjuteman	20
4	Metod	21
	4.1 Den kvalitativa intervjun	21
	4.2 Val av intervjupersoner	21
	4.3 Intervjufrågor	22
	4.4 Tillvägagångssätt	22
	4.5 Felkällor	24
5	RESULTAT	24
	5.1 Ann	24
	5.2 Bert	25
	5.3 Curt	26
6	JÄMFÖRELSE	27
7	ANALYS	35
	7.1 Grundläggande syn på gehör och gehörsträning	35
	7.2 Eget utgångsläge och erfarenhet	37
	7.3 Metoder	40
	7.4 Progression	44
8	DISKUSSION	46
	8.1 Grundläggande syn på gehör och gehörsträning	46
	8.2 Eget utgångsläge och erfarenhet	48
	8.3 Metoder	49
	8.4 Stress och nervositet	51
	8.5 Progression	51
	8.6 Kopplingar till intervjupersonernas bakgrunder	52
	8.7 Sammanfattning	53
9	REFERENSER	55
	Bilaga 1. Intervjumall	57

1 INLEDNING

Vad är gehör egentligen och vad är det för skillnad mellan gehör och musikalitet? Kan man vara musikalisk utan att ha ett "bra" gehör? Har a prima vistasång med gehör att göra? Vi upplever att själva begreppet gehör är väldigt brett, diffust och kan betyda väldigt olika saker för olika personer, inte minst beroende på olika erfarenheter, uppfostran, skolning, vilket instrument och vilken genre man ägnar sig åt och om man har störst erfarenhet av att tillägna sig musik genom att läsa noter eller att lyssna. Är gehör något medfött eller något man utvecklar i den miljö man lever? Finns det flera olika typer av färdigheter som kan ingå under det samlande namnet "gehör"? Framförallt så kommer denna uppsats att fokusera på tankar och metoder kring utvecklingen av den specifika gehörsförmåga som kallas a prima vistasång.

Åsikterna om hur en musicerande människa bäst tränar sitt gehör går säkerligen isär, inte minst beroende på att olika typer av musikeryrken ställer krav på olika typer av gehörsmässig kompetens. Det verkar enligt vår mening inte heller direkt finnas några uttalade eller omskrivna universalmetoder i ämnet och vi misstänker att vi inte är de enda musikstudenter som ibland uppfattat gehörundervisning som ett mer ostrukturerat ämne än exempelvis sång, arrangering eller harmonilära. Vi har även upplevt skillnader mellan träningen av den rytmiska delen av gehöret jämfört med det tonala. Ofta har vi exempelvis saknat klara delmål i arbetet med det tonala gehöret och saknat överblick över hur och om utvecklingen successivt gått framåt. Varför har den inte varit tydligare framställd och strukturerad? Vi hade uppskattat om lärarens val av gehörsträningssätt framgått och förklarats för oss. Hur fungerar metoden? Varför är den bättre än andra och hur ser processen ut för att ta sig från det "lätta" till det "svåra"? Passar olika metoder bra för olika människor? Kan ämnets brist på struktur vara en konsekvens av att man länge sett gehör som en ärftlig förmåga snarare än en förmåga som man med självklarhet kan träna upp lika väl som att läsa eller räkna? Gehörsstudenter upplever sig ibland få en stämpel på sin gehörsförmåga, snarare än en avvägning av var de befinner sig i sin start för utveckling. Detta kan i förlängningen leda till negativa känslor, nervositet och stress vid undervisningstillfällena som i sin tur kan hämma förmågan att utvecklas inom ämnet.

Framför allt har vårt intresse för ämnet gehör och a prima vistasång varit kopplat till vår egen användning av gehöret i vår yrkesroll som sångerskor. Då kommer vi in på frågan om vilka typiska gehörsmässiga krav som ställs på en sångerska och i detta avseende en som sjunger klassisk musik. Enligt vår uppfattning är klassisk musik notbaserad musik. Om man ska studera in något, antingen på egen hand eller i samarbete med andra, är det med hjälp av noter och det är en klar fördel att kunna läsa noter och sjunga direkt från ett notblad a prima vista och att inte vara beroende av ett instrument. Det finns heller inte alltid möjlighet till egen förberedelsestid inför framträdanden, exempelvis vid inhopp i körer e.d. En bra a prima vistaförmåga skulle därför både gynna snabb instudering i stunden och förkorta tiden för den individuella instuderingen, samt inte minst göra musicerandet mer avslappnat och fritt från stress. Att kunna läsa sig till helheten av ett stycke utan hjälp av instrument skulle också förbättra instuderingen och den musikaliska behållningen. Att ha ett bra "lyssningsghör" eller "härminningsghör" kanske med andra ord inte räcker som klassisk sångerska. Man har stor hjälp av att ha utvecklat ett teoretiskt och till noter förankrat gehör.

Ni som läser detta förstår nu säkert att det är här skon klämmer för oss båda. Vi känner oss hämmade i vår yrkesroll p.g.a. vår egen upplevelse av att vi inte hanterar förmågan till a prima vistasång så bra som vi skulle vilja, eller rättare sagt så bra att vi kan ha ett avslappnat förhållande till det. Så väcktes frågan. Vad finns det för olika idéer och metoder för att effektivt och grundligt tränar upp en a prima vistasångförmåga? Då vi ännu inte har hittat någon universalbok i ämnet som verkar täcka alla olika metoder eller tillvägagångssätt för gehörsträning, valde vi därför att intervjua inte en, utan tre olika gehörspedagoger för att se hur deras undervisningskoncept ser ut, vad de grundar detta på och sedan jämföra dem sinsemellan. Böcker tar ofta bara upp en sida av helheten, men på detta sätt hoppas vi kunna få en lite större bredd kunskapsmässigt.

Det finns slutligen ytterligare en anledning till vårt intresse för mysteriet kring utvecklingen av a prima vistasång som är kopplat till en önskan att kunna lära ut förmågan till andra. Inte bara ställs vi mot problemet som professionella sångerskor, utan dessutom kommer vi delvis att utbilda blivande sångare som i sin tur ställs inför samma problematik.

Vi är väl medvetna om att förmågan till a prima vistasång bara är en typ av gehörmässig kompetens och att det finns många fler delar att beakta. Även om vi ofta ställs inför behovet att kunna läsa a prima vistasång, så ser vi helt klart en fördel med att ha vidare insikt och förmåga att ta in hela musikstycken och inte bara den egna stämman. Vi har dock valt att försöka smälta av uppsatsen så mycket det går, vilket innebär att vi fokuserar på utvecklingen av ett relativt och till noter kopplat gehör och just på utvecklingen av sångares a prima vistasångförmåga. Vi kommer alltså inte att behandla gehöranvändningen i gehörstraderad musik. Inte heller kommer vi undersöka möjligheten att träna det absoluta gehöret och vi ser också stora skillnader mellan att träna gehör som sångerska respektive instrumentalist. Som sångerska får man aldrig automatiskt samma teoretiska förankring till tonerna och vi har därför valt att helt inrikta oss på sångare. Slutligen ligger fokus även på den tonala delen av gehöret och inte på det rytmiska gehöret, eftersom problemområdet för oss själva legat i den tonala delen av a prima vistaläsandet.

Vi är förvisso två sångerskor med mycket liknande erfarenheter vad gäller gehörsträning och a primavistasång men här kommer också en kort individuell beskrivning av våra idéer och tankar kring ämnet.

1.1 Helena

Som sångerska upplever jag stora brister i mina a prima vistakunskaper. Detta är något som jag ofta ställs inför och det är ständigt förknippat med nervositet och en känsla av inkompetens. För mig som är klassisk sångerska är detta en stor del av yrkesutövandet då jag många gånger står i sammanhang då jag ska instudera ny musik på kort tid och göra snabba inlägg i olika köror med kort repetitionstid. Jag har också i flera sammanhang samarbetat med olika pianister då vi på ett enkelt sätt har försökt välja ut ny repertoar genom att sjunga och spela direkt från bladet. Alla dessa situationer har varit problematiska och inte givit bra resultat.

1.2 Karin

Jag lärde mig spela flera instrument efter noter i unga år, men på något vis har jag alltid tagit in sånger lättare genom att lyssna, än att läsa. I detta stressade samhälle var det också lätt att välja ett kortsiktigt tänkande och gå den för stunden enklaste vägen. Att lyssna var ju så lätt. Med tiden blir man också bra på det man övar och vice versa. Dessutom började jag först utveckla mig sångligt inom de afroamerikanska genrerna, som sällan är notbundna och det var först när jag började sjunga klassiskt som jag insåg hur mycket jag skulle kunna vinna på att bli säker på a prima vistasång. Det skulle göra mitt eget instuderingsarbete mer tidseffektivt, hjälpa mig att lättare lära in nedskrivna melodier och förstå de bakomliggande harmonierna utan tillgång till instrument. Det skulle ge mig ett lugn, säkerhet och professionalism vid tillfällen då förberedelse tid saknas, såsom vid körsång eller när man letar eller testat ny repertoar med en instrumentalist. Det stör mig ofta att min a prima vistasångförmåga ligger en bra bit efter min sångtekniska och musikaliska förmåga.

2 BAKGRUND

2.1 Begrepp

Vi kommer här att ta upp olika sätt att se på begreppen gehör, gehörslära och a prima vistasång, samt det angränsande ämnet musikalitet. Synen på begreppen är färgade av olika kulturella och vetenskapliga synsätt. Vi har också sett att det finns många underliggande förgreningar inom begreppen och att det exempelvis går att dela upp begreppet gehör i olika typer av gehör.

2.1.1 Gehör

Ordet gehör kommer från tyskans Gehör, hören ”höra”. Gehörsförmågan kan utföras inte bara av sångare, instrumentalister och dirigenter, utan även av dansare eller koreografer etc. (NE, bd 7 s.369) Gehör är dock först och främst förknippat med musiklyssnande och musikutövning (Sohlmans, bd 3 s. 82-83).

Gehör betyder 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. (NE, bd 7 s.369) Man kan också beskriva det som förmågan att med blotta örat korrekt kunna uppfatta en bestämd musikalisk struktur (en melodi, ett rytmiskt mönster, en ackordföljd m.m.) och att kunna återge denna på ett konkret sätt. (Sohlmans, bd 3 s. 82-83) Men måste musiken återges via ett instrument? Nyström (1996) har inte samma praktiska definition av begreppet, utan menar i stället att gehör endast inbegriper den inre bild eller föreställning som musiken frambringar och alltså inte nödvändigtvis är kopplat till reproduktion (att återge musiken) (Sohlmans, bd 3 s. 82-83).

Gehöret kan alltså vara kopplat till att reproducera det hörda, men gehöret uppenbarar sig både som urskiljnings-, identifierings-, och reproduktionsförmåga. Utgångspunkten är tillvänjning till musik av något slag och därmed till det tonsystem, det intervallförråd, de rytmer, klanger, melodyper osv. som utmärker den, d.v.s. förtrogenhet med en viss musikalisk grundkod, men även förtrogenhet med en viss sorts musik. Gehöret baseras på memorering av musikstrukturer, vilket är förutsättningen för att komponenter av ovannämnda slag ska kunna igenkännas, identifieras och reproduceras (Sohlmans, bd 3 s. 82-83).

Gehör kan avse flera musikaliska faktorer. Tonhöjdsfaktorn avser intervall och melodiska förlopp. En annan faktor är ackord och harmoniska förlopp. Det kan även gälla förmågan att kunna hålla isär stämmor m.m. i flerstämmiga sammanhang. En annan sida gäller rytm och slutligen förmågan att kunna identifiera klangfärger, eller närmast att ställa rätt diagnos på medverkande instrument o.d. (Sohlmans, bd 3 s. 82-83).

Precis som i övriga samhället finns det i musiken både en muntlig och en skriftlig kultur. I den muntliga kulturen saknas skrift och man förmedlar verbal och ljudande information endast med hjälp av ljud och hörsel. Sedan kan dock syn och andra sinnesintryck komplettera hörseln och förtydliga informationen, t.ex. genom gestik, mimik och kroppsrörelser. Sånger förs vidare från en person till en annan genom upprepning och den person som lär in använder sig av sina egna personliga minnestekniker, så att han eller hon sedan kan återskapa sången. Det mänskliga minnet blir begränsningen för hur stor repertoar en sångare kan ha. I den skriftliga kulturen däremot blir skriftspråket ett memoreringsverktyg som utökar den mänskliga minneskapaciteten. I musiken är det noter eller ackordbeteckningar som är minnesverktyget (Lilliestam, 1995).

Trots att det går att dela upp musiken i en skriftlig och en muntlig kultur tror vi ändå att många musiker inte enbart är kopplade till den ena eller andra kulturen, utan båda i större eller mindre utsträckning. Inom musikvärlden talas ofta om att ”musicera efter noter” eller att ”musicera på gehör”. Vi vill poängtera att vi inte riktigt gillar de benämningarna, eftersom vi tror att de lätt antyder att man bara använder sin gehörsförmåga när musiken inte är notbunden. Man kan eventuellt också lätt dra slutsatsen att en musiker som tillägnar sig musik genom lyssning inte har någon som helst teoretisk förankring, vilket ju inte heller alls behöver vara fallet. Oavsett om man som sångare tar till sig musik via en notbild eller genom lyssning tror vi definitivt att man använder gehöret. Det handlar bara om att man använder sig av olika typer av gehör för att ta till sig musiken.

Sohlmans lexikon tar upp ytterligare ett sätt att dela upp gehör i två typer som till viss mån också har att göra med förankring i den muntliga respektive skriftliga kulturen, samt även är beroende av inom vilken musikgenre man musicerar. Typ 1 utgör grundvalen för s.k. gehörstradering, viktig inom både folkmusik, utomeuropeisk konstmusik och många populärmusikgenrer. Utmärkande för detta slag av gehör är att det är utvecklat utan stöd av notering utan handlar om en förmåga att kunna reproducera en viss repertoar så att medlemmarna av respektive etniska och sociala grupper accepterar utförandet som riktigt och då inte bara med rätt ”musikaliskt språk” utan till och med ”rätt dialekt” utan

brytningar. Gehöret behöver i sådana sammanhang inte alls eller i nämnvärd grad vara grundat på medvetna kunskapsmoment t.ex. tillhörande någon sorts musiklära, musikalisk teknologi eller musikteori. Det innebär i stället uppövad lyhörddhet för alla de enskildheter som är utmärkande för repertoaren, ”dialekten” och utförandestilen i fråga (Sohlmans, bd 3 s. 82-83).

Typ 2 är ett gehör baserat på medveten inläring och träning av ett förråd av systematiserade och namngivna element, som det också gäller att kunna memorera, identifiera och reproducera. Denna typ är vanligen använd inom västerländsk klassisk musik. Ett sätt att återge gott typ 2 gehör är bl.a. att kunna sjunga musik efter noter (a prima vista). Ett annat att kunna uppteckna avlyssnad musik, (Sohlmans, bd 3 s. 82-83) eller att reagera på felsepningar etc. (NE, bd 7 s.369) För varje utövare som av konstmusik m.m. som fixeras och bevaras i notering är en direktförbindelse mellan gehör och notläsningsförmåga nödvändig att etablera (Sohlmans, bd 3 s. 82-83).

Inom den del av gehöret som innefattar tonhöjdsmedvetenhet kan man tala om två olika slags gehör. Absolut gehör betyder egentligen absolut tonhöjdsminne och avser förmågan att utan hjälp av någon referenston korrekt kunna identifiera en given ton (ange dess tonnamn) och/eller att korrekt producera (t.ex. sjunga) en viss angiven ton. Detta är en relativt sällsynt förmåga. Man har kunnat konstatera att de flesta personer med förmågan har haft den sedan förskoleåldern. Mycket tyder på att tidiga musikerfarenheter är viktiga. Förmågan kan ha både för- och nackdelar och det är viktigare att ha ett gott relativt gehör (NE, bd 1 s. 20). Relativt gehör innebär förmågan att utifrån en given ton eller tonalitetssupplevelse kunna uppfatta och återge tonhöjdsrelationer i melodiska, harmoniska och klangliga musikförlopp. (NE, band 15, s.487) Man kan också beskriva det som förmågan att uppfatta tonhöjdsrelationer, d.v.s. förhållanden mellan tonplatser. (Sohlmans, bd 3 s. 83) Att gehöret enbart är en medfödd ingrediens är enligt Sohlmans felaktigt. Träning är en viktig faktor för utveckling (Sohlmans, bd 3 s. 82-83).

Förutom vad vi kan läsa i uppslagsböckerna om själva ämnet gehör så finns det några pedagoger som påverkat synen på gehör och gehörslära. En av dem är Zoltán Kodály, en ungersk tonsättare, musikforskare och pedagog som levde mellan 1882 och 1967. Hans främsta dragningskraft var ända sedan barndomen vokalmusiken. Kodällys tyckte att ingen människa är fullständig utan musik och han ville därför närma hela folket till musiken. Han ville i skolan bekämpa musikalisk analfabetism och främja tonbildning, inre hörande och minnesförmåga. (Sohlmans, bd 4 s.122-124). En annan pedagog värd att nämnas är Lars Edlund föddes 1922 i Karlstad och arbetade som organist i Tranås 1947-1953. Därefter blev han anställd som gehörslärare vid musikhögskolan i Stockholm. Han var flitigt verksam som pedagog inom gehörsämnet och hade stort inflytande för den högre musikutbildningen med sina böcker, Modus Novus. Lärobok i fritonal melodiläsning (1963) vilken bör betraktas som ett pedagogiskt nyckelverk i samband med nutida fritonal musik och Modus Vetus. Gehörsstudier i dur/moll-tonalitet. (Sohlmans, bd 2 s. 393). Slutligen vill vi nämna Jörgen Jersild, dansk tonsättare och musikpedagog, född 1913. En betydande och inflytelserik musikpedagogisk insats har Jersild utfört med sina studier i melodik och rytmik, som också har används vid läroanstalter utanför Danmark (Sohlmans, bd3 s.692).

2.1.2 Musikalitet

Ordet musikalitet är förmodligen lika komplext som gehör och det är svårt att skilja på dessa begrepp. Att vara musikalisk betyder enligt Bonniers svenska ordbok (s. 349) att vara välljudande och musikbegåvad. Enligt Brännström (1997) finns det i grova drag två synsätt på musikalitet. Det första är den absoluta synen där musikalitet är medfött och endast vissa utvalda förunnat. Det ses också som mätbara färdigheter och något som har att göra med reproduktion och effektivitet. Den andra synen kallas relativistisk och denna hävdar musikaliteten som något man förvärvar och som därmed uppnåeligt för alla. Musikalitet blir då en icke mätbar upplevelse full av kreativitet och förståelse. (ibid.) Det råder alltså delade meningar om huruvida "musikalitet" är något som alla kan erfaras med hjälp av träning eller något som bara vissa föds med. Vi tror att liknande tudelning kan finnas gällande "gehör".

2.1.3 Gehörslära

Vi har valt att bara beskriva gehörslära som ett begrepp och återkommer med mer ingående beskrivningar kring metoder när vi närmar oss vårt fokus inom gehörsläran, nämligen a prima vistasånglära.

Termen gehörslära, på tyska gehörbildung, på engelska ear-training, franska solfège, italienska solfeggio, är en sammanfattande benämning på pedagogiska metoder med syftet att utveckla det musikaliska gehörets olika funktioner och därmed fördjupa förståelsen för musik (Sohlmans, bd3 s. 83-84).

Gehörsläran har enligt Sohlmans lexikon tre tyngdpunkter:

1. Förmågan till medvetet lyssnande, vilken är grundläggande för att kunna uppfatta och identifiera isolerade och samverkande delmoment av musikaliska strukturer, övas främst genom härmning, vokalt och instrumentalt och genom notering av det hörda. Övningar kan också bestå i att analysera musikaliska skeenden och formförlopp. Det kan även ingå beskrivningar av instrumentation, klangfärg, dynamik, artikulation osv. Sådan gehörsträning har på senare tid kallats strukturlyssning.
2. Att sjunga a prima vista ses som en specifik del av gehörsträningen. Det innebär att träna upp sin notläsningsförmåga och färdigheten att skapa sig en levande föreställning om det ljudande musikaliska skeendet direkt från bladet, utan hjälp av instrument. Studiet sker vanligtvis parallellt med övningar i att nedteckna ett musikaliskt förlopp i noter efter gehör.
3. Gehörsspel och improvisation har relativt sent fått utrymme inom gehörsläran vilken i västerlandet mestadels har varit hårt knuten till notering. Detta har medfört att musikerna ofta har blivit ensidigt notbundna, främst inom konstmusiken då spelmans- och jazztraditionen alltid rymmer improvisatoriska moment. Värdet med gehörsspel och improvisation ligger i att kunna renodla den direkta gehörmässiga förbindelsen mellan musikalisk tanke och ljudande förverkligande. Övningarna kan bestå av improvisation över enkla visackompanjemang eller av mera fri improvisation (Sohlmans, bd3 s. 83-84).

2.1.4 A prima vista

Eftersom vår uppsats är fokuserad just på färdigheten att sjunga a prima vista, känns det viktigt att ge en ordentlig definition av uttrycket. *A prima vista* är italienska och betyder vid första anblicken. Det används som begrepp i musiksammanhang när någon ska utföra (t.ex. sjunga) ett stycke direkt efter notbladet utan tidigare övning (NE, bd 15 s. 227). För en sångare innebär detta alltså att sjunga direkt från notbladet utan att ha möjlighet att referera till något instrument. Johansson (2002) tar upp skillnaden mellan att sjunga och att spela ett instrument a prima vista, med undantag för en given startton. Att spela noterad musik korrekt med hjälp av ett instrument är enklare än att sjunga samma sak. Däremot är det tvärtom vad gäller att spela eller sjunga på gehör (ibid.).

2.2 A prima vistasånglära

Det har varit svårt att hitta någon heltäckande ”gehörstränings-historik” och det samma gäller för läran om att sjunga a prima vista. Eftersom vår fokus ligger på denna lilla del av gehöret, har vi valt att försöka studera tankesätt, metoder och material som framför allt är inriktat på detta. Vi har försökt hitta olika metoder och pedagoger som satt sina spår genom historien och i nutid. Dessutom har vi sammanfattat några av de gehörsträningsmaterial som finns att tillgå.

2.2.1 Metoder och traditioner

Vi kommer här att presentera olika tillvägagångssätt för att lära sig a prima vistasång från grunden.

När en nybörjare ska lära sig att sjunga a prima vista och inte är insatt i tonarter eller exempelvis något solmisationssystem (beskrivs senare) kan man börja med att lära sig sjunga en durskala. Karpinski (2000) menar att kunskapen om hur en durskala låter och att kunna sjunga den är det viktigaste verktyget för att sjunga a prima vista.

Ett vanligt sätt att lära sig sjunga a prima vista är med hjälp av kunskapen om hur olika intervall låter. Ett av knepet för att komma ihåg hur intervallen låter är att koppla dem till kända sångfraser. En ren kvart kan t.ex. kopplas till först intervallet i ”Vi går över dagstänkta berg”, en ren kvint till ”Blinka lilla stjärna” och en oktav till ”Somewhere over the rainbow” (Mikkola, 1999).

Både Demorest (2001) och Karpinski (2000) är kritiska till att lära sig att sjunga a prima vista med hjälp av hur intervallen låter. Vad händer t.ex. om sångaren sjunger fel intervall någonstans i en sång? Kommer det då även att bli fel resten av stycket? Det är även så att intervall kan kännas väldigt olika beroende på vilka funktioner de får i melodin och i harmoniken. Enligt Karpinski bör man därför alltid tänka på och utgå från skalan när man sjunger a prima vista.

Holmström (1997) skriver något liknande och menar att man precis som i textläsning ej bör fokusera på enskilda bokstäver, vilket i musiken motsvarar enskilda noter, utan i stället på att se hela ord. Vi vet inte exakt vad Holmström menar med ”ord” i sin musikaliska och notmässiga jämförelse, men vi tror att det handlar om att skapa större mönster än not för not såsom exempelvis fraser eller takter.

För att som sångare kunna röra sig felfritt inom de diatoniska och kromatiska tonsteg som ingår i tonarten anser Demorest (2001) att det är viktigt att behärska hela och halva tonsteg både uppifrån och ned. Detta går att öva genom att sjunga tretonsövningar. Från en given ton ska sångaren kunna sjunga en halv eller hel ton upp, samt en halv eller hel ton ned. Sedan är fortsättningen att lära sig lokalisera halva tonsteg i skalan. Det går att arbeta med detta både sjungandes och bara i tanken (ibid.).

Nu när vi har tagit upp olika syn på vad som lämpar sig bäst för a prima vistaträning, exempelvis att öva intervallsteg eller större mönster såsom exempelvis skalor kan vi ju fråga oss om det inte är så att var sak har sin tid? I en C-uppsats av Svensson (2005) diskuteras hur processen ser ut för att lära sig läsa noter. Svensson tror att den första perioden består av ”tragglande” av notbilden manuellt och av att läsa och förstå endast en ton i taget. Efter hand blir processen alltmer automatiserad, bl.a. beroende på att man börjar se notbildens delar som bestående av större sjok, d.v.s. uppfattar större grupper av noter som helheter. Dessutom beror det på att associationer automatiseras. Vissa moment av uppfattning behöver alltså inte längre någon medveten tanke utan sker automatiskt (Svensson, 2005).

Tonika-do, är benämningen på engelskans Tonic sol-fa-metoden som omkring 1900 fördes dit. Dessa benämningar skiljer sig endast från varandra i detaljer. Gemensamt är användandet av tonstavelserna do, re, mi, fa, so, la, ti som betecknar durskalans toner, bokstavstonskriften, handtecknen och de från den franska Galin-Chevè-Paris-metoden hämtade rytmstavelserna. Metoden har ofta används i skolans musikundervisning. Men då den ställt stora musikaliska krav på lärare och avsevärd lektionstid har den aldrig fått något utbrett intresse bland elever och lärare (Sohlmans, bd 5 s. 649).

Solmisation är latin och kommer av Guido från Arezzos tonstavelser sol och mi. Han var den som redan under 1000-talet utvecklade metoden. Den används i samband med musikundervisning då man använder sig av tonstavelser istället för text vid a prima vistasång och inläring av melodier. Valet av tonstavelser har styrts av dels dess sångbarhet och dels deras förmåga att klargöra respektive tons funktion i tonsystemet. Solmisationssystem av olika slag har under långa tider använts i många olika länder, t ex Kina, Indonesien och Indien. Ett förnyat intresse för solmisation öppnade vägen för den engelska tonic-sol-fa-metoden och dess tyska motsvarighet tonika-do, under 1850-talet. Båda dessa metoder kombineras med ett system med handtecken (Sohlmans, bd 5 s.415-416).

Fördelarna med solmisationsstavelserna jämfört med den senare beskrivna tonplatsbesiffringen kan vara att de är mer lättsjungna och dessutom är solmisationssystemet mer utvecklat vad gäller höjda och sänkta skaltoner. Sänkt tredjesteg benämns mo, höjt fjärdesteg fi o.s.v., vilket inte har någon motsvarighet inom tonplatsbesiffringen. En nackdel för solmisationen är dock att det förekommer många varianter av systemet som kan förvilla. I "relativ solmisation" benämns grundtonen i dur do och i moll la. I "tonika-Do" benämns grundtonen do i både dur och moll. Slutligen i "Absolut solmisation" är c alltid do och d alltid re o.s.v. oavsett tonart (Nyström, 1996).

Det finns många som betonar vikten av att lära sig solmisation innan man börjar spela

något instrument. En av dem är Zoltan Kodály som ansåg solmisationsinläringen skulle införas redan i unga år. Han menar att det är musikens abc-lära och nyckeln till full förståelse av musiken. Det var därför viktigt att solmisation skulle komma före all instrumentalinläring (Kodály, 1998).

Solfège, kommer från italienskans solfeggio och är en övningsmetod inom sångpedagogiken, där eleven sjunger på solmisationsstavelser eller någon vokal. Metoden syftar härvid till träning av bl.a. röstteknik och tonträfningsförmåga. Solfège används även som beteckning på kurser i allmän musik- och gehörslära, vanligtvis med utgångspunkt i bruket av solmisation.

Under 1600-talet komponerades ett större antal solfège-stycken i Italien som var föregångslandet ända till 1700-talets slut då samlingen Solèges d'Italie med övningar av A Scarlatti, N Porpora, L Leo, J A Hasse publicerades i Paris 1772 (Sohlmans, bd 5 s.415-416).

När man använder metoden tonplatstänkande kan man benämna skalans steg med siffror. Detta är ett led i en urgammal pedagogisk tradition som sträcker sig från egypternas handtecken (cheironomi) fram till solmisation och tonplatsbesiffring som har som huvudsyfte att ge identitet åt de olika skalstegen inom hierarkiskt uppbyggda tonaliteter. Det finns många likheter mellan tonplatstänkande och solmisation. Skillnaden är att man i stället för solmisationsstavelserna använder siffror, vilket brukar kännas enklare för personer som inte redan i tidig ålder lärt sig solmisation. Det blir en direkt koppling mellan grundton och tonplats. Man bör dock med tonplatstänkandet ha klart för sig att besiffringarna inte var något självändamål i sig utan är ett verktyg för att lösa problem i melodiläsningen. När man stöter på situationer då besiffringen blir en belastning och den aktuella melodin upplevs enklare att sjunga utan tonplatsstavelserna bör man lämna dem, anser Nyström (1996).

2.2.2 Arbetsmaterial

Vi har vad gäller arbetsmaterial återigen fokuserat på a prima vistasångläsning, relativt- och notbaserat gehör, samt endast nordiskt material.

Edlund har skrivit *Modus Vetus, Gehörsstudier i dur/moll-tonalitet* främst för musikskolor av olika slag. Den kan i stor utsträckning användas för självstudier och är lämplig för personer som vill förbereda sig för gehörspröv vid ansökan till musikhögskolan. Materialet har fyra delar: melodiläsning, rytmövningar, generalbasövningar samt praktiska harmoniövningar vid pianot. I inledningen finns vägledning om hur man ska lägga upp arbetet för att träna dessa fyra block parallellt. Melodiläsning är den dominerade delen och dess mål är att utveckla känslan för tonalitet, förmågan att höra hur det klingar och att sjunga det. Melodiexemplen är främst avsedda för att sjungas på tonnamn men kan även användas som diktat. Många av exemplen är egenkomponerade men mycket är hämtat från kompositioner av bland annat Mozart, Bach, Händel och olika folkvisor. Rytmexemplen är ordnade i stigande svårighetsgrad och kan användas som skriftliga diktat och läsövningar. Kapitlet med generalbasövningar ska användas som diktat och spelövningar som eleven får i läxa. Sista delen i materialet, praktiska harmoniövningar, består av ett antal harmoniföljder i tre och fyrstämmig sats, i

spritt och trångt läge med både dur- och molltonarter. Dessa ska spelas men också användas som diktat. Övningarna finns utskrivna i noter men också med funktionsanalys då de ska spelas i olika tonarter. Materialet är riktat till elever på en hög nivå då det förutsätter att eleven är förtrogen med piano och teori inom funktionsanalys (Edlund, 1976).

I *Modus Novus, Lärobok i fritonal melodiläsning*, försöker Edlund angripa notläsningsproblem i samband med 1900-talets atonala musik. En god förkunskap inom dur- och molltonalitet är önskvärd, menar Edlund, innan arbetet påbörjas. Boken innehåller presentation av intervallmaterialet, förövningar, melodier, ackordserier samt ett kapitel med melodixempel från litteraturen. Fraserna i förövningarna kan användas på flera olika sätt. Dels som ren a prima vista-läsning men också som efterspelningsexempel på något instrument eller genom rösten. Eleven kan även få i uppgift att lokalisera avvikelser i notbilden när läraren sjunger eller spelar den med medvetna fel. Ytterligare användningsområden med samma material är diktat. Eleven får veta starttonen varefter frasen noteras. I kapitlet "melodier" ska dessa sjungas av eleverna på valfri stavelse, ej tonnamn. De ska ges som läxor av läraren. Instuderingen ska ske utan hjälp av piano men viss kontroll bör ibland ske vid ett välstämt piano. I materialet läggs stor vikt vid avläsandet och upplevandet av de melodiska gestalterna och att deras organiska sammanhang i det melodiska skeendet utvecklas. Med hjälp av ackordserierna ska eleven utveckla en känsla för klang. De kan användas som diktat då läraren spelar ackord och eleven noterar utan att se noterna, men de kan också spelas av eleverna själva. Ackordets toner sjungs samtidigt som det spelas. Melodixempel från litteraturen kan användas på samma sätt som förövningarna och melodierna. Läraren bör ge en föreställning om den fullständiga kompositionen i så stor utsträckning det går. I materialet ingår inte träning av rytm trots att det kan förekomma ganska komplicerade rytmer i både melodierna och litteraturcitaten. Edlund hänvisar till Jersild: *Laerebog i Rytmelesning*, (Edlund, 1963).

En avgörande önskan från Jersild med boken *Laerebok i melodilaesning 1*, är att kunna sätta problem i sin helhet och att komma bort från intervalltänkande då samma intervall låter olika beroende på sitt sammanhang. Ögat ska vid läsning att kunna förstå helheten. I bokens textdel finns anvisningar om hur materialet bör läggas upp och är i första hand tänkt som riktlinjer för pedagogen. Den innehåller också en teoretisk orientering med olika tester. Därefter inleds melodiläsningen som består av fyra olika huvudtyper: stegvis rörelse, treklångsbrytning, ackordläsning och ackordlyssning, stegvis rörelse och treklångsbrytning i överstigande och förminskade intervall. Målet med undervisningen är att eleven får en förståelse för notbildens harmoniska funktion. Sista kapitlet i boken innehåller en förteckning över olika exempel som kan användas som a prima vista övningar. Dessa är i huvudsak hämtade från vokalmusiken. Förmågan att kunna läsa rytm bör enligt Jersild hela tiden övas parallellt och författaren har även skrivit en bok för ändamålet: *Laerebok i rytmelesning 2* (Jersild, 1963).

Från öra till hjärta - det lätta sättet att musicera, är riktat till musikskolor och ska vara ett komplement till redan befintliga instrumentalskolor. Materialet är full av vackra illustrationer i lugna färger och den börjar på en enkel nivå och kan därför användas av

elever som är nybörjare på sitt instrument. Målet med materialet är att utvecklas i att spela och sjunga på gehör, skriva ner melodier, spela och sjunga efter noter och att improvisera. Idén är att bygga upp grunder inom gehörslära på samma sätt som vi lär oss vårt modersmål, genom vad vi hör och ser och hur vi tolkar olika klanger. Boken består av 48 melodier ordnade i svårighetsgrad. Melodi 1 till 24 har ett tonomfång på endast tre toner (grundton till och med ters) och går i 4/4-takt där fraserna är en takt långa. Därefter går de i 3/4-takt och fraserna blir två takter långa. Tonomfånget utökas också till fem toner (septim till och med kvart). Alla melodier med komp finns inspelade på en CD som ska användas under arbetets gång. Varje fras åtföljs av en lika lång paus då den kan härmas på valfritt instrument, med rösten eller genom att eleven bara lyssnar och hör frasen tyst inom sig. Winnberg lägger stor vikt vid en positiv inställning till sitt lärande för att få en bra utveckling. Han rekommenderar att inte jämföra sig med andra utan att hela tiden utgå från sina egna erfarenheter. Han ger också några råd som han tycker bör finnas med under utvecklingens gång (Winnberg, 2000).

- 1). Taktera: bli medveten om var du är i takten och lägg märke till hur de olika taktlagen känns i din kropp.
- 2). Upplev så stora helheter som möjligt.
- 3). Försök känna igen varje skaltons karaktär.
- 4). Få en känsla för hur melodierna är uppbyggda, lär dig känna igen treklansbildningar och skalrörelser osv. som helhetspaket och inte enskilda intervall.
- 5). Öva dig på att uppleva de olika melodiernas speciella karaktär. Hitta din egen unika upplevelse.
- 6). Försök att se för din inre syn hur notbilden ser ut och att höra med ditt inre öra hur notbilden låter (Winnberg, 2000).

Prima vista, att sjunga efter noter från grunden, är ett notläsningsmaterial som är specifikt inriktat på att lära sig sjunga a prima vista. Det kan användas både av de som är helt nybörjare och av sångare som kommit en bit på vägen. Olika arbetsmodeller föreslås då beroende på vilken utgångspunkt man har. Materialet är speciellt inriktat på sångares behov. Både rytmen och melodin tränas och när det gäller melodiläsningen handlar det om att skapa identitet åt skalans toner och det gör man med hjälp av tonplatstänkande och genom att sätta siffror på de olika av tonplatserna i skalan. Man får då s.k. tonplatskedjor (Nyström, 1996).

Materialet består av tre delar. Del ett är teoriboken som tar upp musiklärans grunder sett utifrån koristens behov och introducerar tonplatstänkandet. Här kan man läsa om hur rösten och notbilden hänger ihop och metoder för att sjunga efter noter. Man kan också dela in teoriboken i fyra huvuddelar (ibid.):

1) Notbilden och rösten / Musiklärans grunder

Här får man lära sig om sådant som är grundläggande för att man ska hänga med när man sjunger i kör, t.ex. vad tonerna heter, hur notbildens olika moment ser ut och vad grundläggande musikbegrepp betyder etc.

2) Tonplats och tonarter, skalor / Ackord och rytm läsningens grunder

Här handlar det om hur tonhöjder och rytmer i musiken fungerar och hur det hänger samman med notbilden. I avsnittet presenteras också tonplatstänkandet.

3) Metoder i notläsningen

Denna del beskriver utifrån tonplatstänkandet vilka "handgrepp" och tekniker man kan använda som hjälpmedel för att inte sjunga fel. Exempel på metoder är "språngfyllnad och referenstoner m.m. och dessa är direkt kopplade till övningar med tonplatskedjor i övningsboken. Så fort en metod presenteras ges hänvisning till de aktuella övningarna.

4) Sist i boken finns musikordlista, intervallista, tonarts-lathund m.m. (Nyström, 1996).

Den andra delen är övningsbok med övningar för att praktisera notläsningen innehållande alltifrån enkla nybörjarövningar utan krav på förkunskaper, där man får lyssna, följa med och härma, till systematiskt upplagda övningar exempelvis med referenstoner och kromatik. Upplägget kopplas till de metoder som presenteras i teoriboken.

Övningsboken har två huvudblock. Dessa är:

1) Tonplatskedjorna

Dessa är utformade utifrån tonplatstänkandet som presenteras i teoriboken och bör ha lästs innan. Man tar upp hur man kan jobba med tonplatskedjor, stegvisa rörelser i dur och moll, språngfyllnad med hjälptoner i dur och moll, språngfyllnad utan hjälptoner i dur och moll, olika referenstoner, ackordiska melodirörelser och kromatiska melodirörelser.

2) Övningsmelodierna

Här använder man små melodier med inspelat ackompanjement, så att man får träna melodiläsningen med lite mer "riktig musik". Totalt är det 250 övningsmelodier i olika ton- och taktarter. Även här behöver man vara införstådd med tankegångarna som presenteras i teoriboken (Nyström 1996).

Slutligen består den tredje delen av en CD-skiva som medföljer övningsboken. Den innehåller musikexempel från teoriboken och ackompanjement till övningsmelodierna. Varje melodi kan sjungas till tre olika slags ackompanjement. Denna är främst avsedd att användas vid enskilt arbete hemma (ibid.).

Det som behövs för arbete med materialet är alla tre delar, en grupp sångare med lika förkunskaper och en lärare med bra notkunskaper. Läraren arbetar mycket med pekövningar från en whiteboard och sångarna sjunger då de anvisade tonplatserna på siffernamn (Nyström, 1996).

Idar (1982) har skrivit två häften i samma serie för att träna rytmisk och melodisk notläsning som heter *Körsång från bladet, för blandad kör*. Idén bygger på ett tonalt material som börjar med de tre första tonerna i en dur- eller mollskala, därefter fem toner o.s.v. Man behöver inga förkunskaper för att arbeta med det första häftet, men Idar inleder med att förklara vissa grundkunskaper som är en förutsättning för att förstå notläsningen, d.v.s. hur ett notplan ser ut, intervallens storlek, diskant och basklav, vad en grundton och tonart är, samt begreppen puls, taktart, takt och rytm. I häfte två ökar svårighetsgraden och det börjar med sex toner i dur och sex toner i moll o.s.v. (Idar, 1982).

Det är tänkt att materialet ska användas i en liten körgrupp, helst blandad kör, så att man även får träna gehöret tillsammans med andra samtidigt ljudande stämmor, öva intonation och komma så nära levande musik som möjligt. Idar poängterar att de melodisexempel som övas inte ska läras in! och att man aldrig ska spela en melodi före på ett instrument. Det är det mest effektiva sättet att sabotera notläsningen (ibid.).

Rytmen tränas dels separat och dels integrerat med melodin. Det finns också inbyggd annan gehörsträning i arbetet som är lika viktig, eller ibland t.o.m. viktigare än själva notläsandet. Ledaren ska gärna ta hjälp av en tavla eller ett blädderblock för att illustrera exempelvis steg i en skala (ibid.).

Sista boken vi redovisar heter *A vista-teknik, Hur du blir en bättre notläsare*. Här skriver Holmström (1997) att man för att bli en bättre notläsare, i likhet med när man vill bli en god läsare av det vanliga skriftspråket, bör se hela ord och inte varje bokstav för sig. Materialet grundar sig på att kunna läsa noter i ett större mönster, som bilder eller hela ord. Holmström betonar också vikten av att kombinera lyssnande och notbild.

2.3 Mentala aspekter i gehörsundervisning

Under vår utbildning har vi upplevt gehörsundervisningen som ett ämne förknippat med prestationskrav, nervositet och stress. Undervisningen, som alltid har skett i grupp, tycker vi har varit på en nivå som hela tiden har legat lite över vår förmåga. Rädslan för att misslyckas framför gruppen har utsatt oss för en pressande situation.

Enligt Lundeberg (1988) kan man reagera på tre olika sätt i pressande situationer. Vi kan prestera bättre, mer inspirerat och karismatiskt. Vi kan också prestera sämre med dålig koncentration och oinspirerat, ofta med fysiska symtom som hjärtklappning, svettningar och darrningar osv. Slutligen kan pressade situationer resultera i sämre prestation men utan direkta symtom. Musikern verkar oengagerad och saknar nerv. En viss nervositet kan alltså få oss att skärpa vår uppmärksamhet och prestera bättre, men vi kan även drabbas av en nervositet som stjälper snarare än hjälper oss. Det innebär att vi inte kan kanalisera energin och rikta den utåt. Istället känner vi oss låsta av spänningar som vi inte vet var vi ska göra av (Lundeberg, 1998).

Schenk (2000) beskriver negativa tankar, känslor och attityder eller kunskaps- och färdighetsluckor hos eleverna som mentala och emotionella hinder vilka inverkar negativt på deras musikaliska och instrumentala progression. För att skapa en bra grund för lärande och utvecklande i en grupp bör man därför ha dessa nyckelord i åtanke:

- Trygghet: Försök hela tiden att skapa en trygg atmosfär, även en liten strimma av otrygghet kan få negativa och långsiktiga konsekvenser.
- Glädje: Arbetet måste präglas av lustkänslor.
- Tålmod: Ju större tålmod du visar, desto bättre går det och desto roligare och tryggare blir det för eleven.

Enligt Angelöw (1994) kan vissa reaktioner vid stress påverka våra intellektuella funktioner. Vi kan exempelvis få svårt att minnas saker, att koncentrera oss på en uppgift, att fatta beslut och att tänka kreativt (Angelöw, 1994). Ytterligare exempel på

reaktioner som vissa kan få är självkritiskhet, problemfixering och svårigheter att tänka klart (Solin, 1995).

Hur man skulle kunna undvika stress och nervositet i undervisningen och de beskrivna konsekvenserna av detta är ett mycket intressant område, som vi dock tyvärr inte har möjlighet att närma oss i den här uppsatsen. Men vi tror personligen att en grundläggande förutsättning för att de olika a prima vistaträningmetoder som vi nämner i uppsatsen ska fungera är att miljön där in- och utläringen sker är positiv och fri från stress och nervositet.

3 SYFTE

Syftet med uppsatsen är att ge en bild av hur dagens eftergymnasiala gehörsutbildning kan vara uppbyggd, vad den grundar sig på och vilka samband som kan finnas mellan det som ligger till grund för koncepten och konceptens utformning, d.v.s. undervisningens upplägg. Här tittar vi på sambanden hos varje enskild intervjuperson separat, men även likheter och skillnader mellan intervjupersonerna.

För att få en överskådlig bild har vi valt att kartlägga tre gehörspedagogers undervisningskoncept för att utveckla gehörsförmåga och främst a prima vistasångförmåga hos sångelever. Med koncept menar vi den samling metoder, tankar och idéer som pedagogen bygger sin undervisning på. I detta inkluderar vi också vad pedagogerna grundar koncepten på. Här avser vi deras grundläggande syn på begreppen gehör och a prima vistasång samt på hur dessa förmågor kan utvecklas, deras egen utveckling av gehöret och a prima vistasångförmågan och erfarenheter av att undervisa, samt influenser de kan ha fått.

3.1 Intervjuteman

- A) Grundläggande syn på och inställning till begreppen ”gehör”, ”gehörsträning” och ”a prima vistasång”.
- B) Erfarenheter av arbete med a prima vistasång
- C) Metodiska grundtankar och traditioner/skolor för a prima vistasång
- D) Progression i a prima vistasång

4 METOD

Vi har valt att göra kvalitativa intervjuer med tre gehörslärare som undervisar på eftergymnasial nivå.

4.1 Den kvalitativa intervjun

Ibland kallas den kvalitativa intervjun för ostrukturerad eller icke-standardiserad intervju. I teorin är dock den kvalitativa forskningsintervjun egentligen halvstrukturerad, eftersom den varken är ett öppet samtal eller ett stängt strukturerat frågeformulär. Man koncentrerar sig till vissa teman enligt en intervjuguide som kan omfatta förslag till frågor, vilket också har gjorts i den här undersökningen (Kvale, 1997).

I undersökningen görs ett försök att förstå och beskriva meningen hos de teman som är centrala i den intervjuades livsvärld, vilket också är vad Kvale beskriver som kännetecknande för den kvalitativa forskningsintervjun. Den huvudsakliga uppgiften blir alltså att försöka förstå innebörden av vad den intervjuade säger (ibid.).

Den kvalitativa forskningsintervjun försöker få fram nyanserade beskrivningar av olika kvalitativa aspekter av den intervjuades livsvärld. Det centrala i den här undersökningen är därför att försöka få fram den kvalitativa mångfalden, alla skillnader och variationer hos ett fenomen, snarare än att komma fram till en fast kategorisering (Kvale, 1997).

En stor fördel med kvalitativa intervjuer är deras öppenhet. Ingen standardteknik eller regler för en intervjuundersökning som bygger på ostandardiserade kvalitativa intervjuer finns. Styrkan hos intervjusamtalet är också att det kan fånga en mängd olika personers uppfattningar om ett ämne och ge en bild av en mångsidig och kontroversiell mänsklig värld. Anledningen till att den kvalitativa intervjun har valts i det här fallet är därför just för att få fram nyanserade beskrivningar och för att inte styra samtalet för mycket åt något håll. Desto spontanare en intervjuprocedure är, desto större blir sannolikheten att man får spontana och oväntade svar. En nackdel med detta kan dock vara att det kan bli svårare att analysera och strukturera upp intervjun efter att den gjorts (Kvale, 1997).

4.2 Val av intervjupersoner

Urvalet har skett genom en s.k. ”Purposive sampling”, vilket innebär att intervjupersonerna har handplockats med tanke på vissa speciella egenskaper eller kriterier (Cohen & Manion, 1994). De önskade egenskaperna var att de intervjuade skulle jobba som gehörslärare på något vis och ha olikartade, relativt utarbetade tankar, metoder och arbetssätt för hur man kan träna upp a prima vistoläsande hos sångare. Vi hade även ett krav på att samtliga intervjupersoner skulle finnas tillgängliga för en besöksintervju i Stockholm. Utifrån detta hittade vi intervjupersoner genom att se oss omkring i vår närmaste omgivning, samt med hjälp av tips från kamrater som också har musikrelaterade yrken. Totalt tre personer intervjuas. Intervjupersonerna benämns i studien som Ann, Bert och Curt.

4.3 Intervjufrågor

Intervjufrågor kan vara mer eller mindre öppna och strukturerade. I studien används en väldigt öppen intervju. Endast ett fåtal på förhand bestämda frågor finns och ställs inledningsvis för att introducera ämnet. Resten av frågorna kommer sedan i stunden och syftar på så vis till en uppföljning och utvidgning av vad den intervjuade svarat på frågan (Kvale, 1997).

Olika typer av intervjufrågor som används i intervjun är följande:

- Inledande frågor: Exempelvis ” Kan du berätta om...?
Dessa frågor leder ofta till spontana och rika beskrivningar där intervjupersonen berättar om de viktigaste dimensionerna i ämnet.
- Uppföljningsfrågor: Exempelvis frågor om vad som just sagts, instämmanden och upprepning av svar.
- Sonderande frågor: Exempelvis ”Kan du säga något mer om det/ge en mer detaljrik beskrivning?
- Tolkande frågor: Att man exempelvis bara formulerar om ett svar (ibid.).

Ett annat övervägande att göra i valet av intervjufrågor är att antingen förklara syftet med undersökningen inledningsvis och sedan ställa direkta frågor, eller att ha ett mer kringgående förhållningssätt och avslöja syftet först efteråt (ibid.). Här används det första alternativet, eftersom det inte finns någon anledning att dölja syftet med undersökningen för intervjupersonen.

Intervjun består av fyra huvudteman och några få fasta frågor som sedan kan utvecklas med hjälp av följdfrågor som dyker upp i stunden för att förtydliga och utveckla vad intervjupersonen svarat. Dessutom finns olika underteman till hands som man kan leda in intervjupersonen på om denna inte redan inkluderat dessa i sitt svar (ibid.). De fyra teman som intervjun utgår ifrån är Grundläggande syn på och inställning till begreppen ”gehör”, ”gehörsträning” och ”a prima vistasång”, Erfarenheter av arbete med a prima vistasång, Metodiska grundtankar och traditioner/skolor för a prima vistasång och Progression i a prima vistasång. För en mer utförlig beskrivning, se intervjumall, bilaga 2.

4.4 Tillvägagångssätt

Intervjupersonerna kontaktades inledningsvis via telefon, där ärendet presenterades. Här görs en presentation av forskarna samt en beskrivning av uppsatsens innehåll, d.v.s. att den går ut på att göra en jämförelse av tre gehörslärares koncept för att utveckla a prima vistoläsande hos sångare. Intervjupersonen tillfrågas därefter om han/hon vill delta i intervjun och därmed ge en bild av sitt arbetssätt. Intervjupersonen får också en kort presentation av vilken slags frågor som kan tänkas ingå i intervjun. Intervjupersonen

meddelas sedan att ett mail med kontaktuppgifter, samt intervjumall med frågor, sänds till intervjupersonen i förväg. Därefter sätts en tid och plats upp för intervju, under förutsättning att intervjupersonen samtycker till deltagande. Vad gäller tidsplan så sätts ingen definitivt begränsad tid upp, men intervjupersonerna får beskedet att intervjun förmodligen inte ska behöva ta mer än två timmar.

Intervjuguidens teman och frågor skickas via mail snarast efter telefonkontakten till intervjupersonen, så att den får en chans att tänka igenom innehållet.

Vid intervjutillfället sker inledningsvis återigen en presentation av vilka forskarna är, vad de sysslar med och vad det är för undersökning som görs. Båda är närvarande vid intervjun. Här meddelas också att det totalt är tre olika koncept som ska jämföras och en definition av begreppet koncept ges. Intervjupersonen får också bekräftat att han/hon är anonym i undersökningen och att han/hon har rätt att säga nej till frågor eller att avbryta intervjun. Samtidigt som allt detta sägs muntligt tilldelas även intervjupersonen informationen i skriftlig form med hjälp av ett missivbrev, där också forskarnas telefonnummer och e-mail-adress finns angivna för eventuella frågor som skulle kunna dyka upp hos intervjupersonen i efterhand. Sedan tillfrågas också intervjupersonen om det är acceptabelt för honom/henne att samtalet spelas in på kassettband, samt att viss anteckning förs från forskarnas sida under samtalets gång.

Intervjun genomförs på en plats där intervjupersonerna och intervjuaren är ensamma och där de inte störs av faktorer i omgivningen. Inledningsfrågorna ställs i tur och ordning med gott om tid för svar. Om intervjupersonen råkar komma in på någon av de andra frågorna i svaret på den givna frågan kan det dock hända att frågorna kommer i omvänd ordning. Även följdfrågor kan ställas för att utvidga och förtydliga svaren. Samtalet spelas under tiden in på kassettband om intervjupersonen godtagit detta och även vissa skriftliga anteckningar förs av intervjuaren. Viss komplettering av svar på frågor har gjorts i efterhand via mailkontakt för att fylla vissa informationsluckor.

Intervjuerna återges ej ordagrant, d.v.s. transkriberas ej, utan det erhållna materialet koncentreras och sammanfattas till viss del, särskilt vad gäller sådana delar som inte innehåller så mycket information av värde i just det här fallet. Materialet struktureras upp och en kartläggning görs då exempelvis överflödigt material såsom avvikelser och upprepningar avskiljs från det väsentliga. Vad som är väsentligt eller inte avgörs utifrån undersökningens syfte. Meningskoncentrerings kan förekomma, då de meningar som intervjupersonerna uttryckt formuleras mer koncist eller på ett sätt som känns mer förståeligt. Forskarna strukturerar också upp materialet så att en bättre översikt ges (Kvale, 1997). Det är forskarna själva i den här undersökningen som bearbetar materialet från tal till skrift. Resultatet av intervjun redovisas separat för Ann, Bert och Curt, medan de i analysen jämförs parallellt avsnitt för avsnitt.

4.5 Felkällor

Intervjuer som är gjorda av olika intervjuare men utifrån samma intervjuguide kan ge olika resultat p.g.a. att intervjuarnas känslighet för och kunskap om ämnet för intervjun kan skifta. Detta tyder alltså på att intervjuarens subjektiva tolkning kan påverka resultatet och därmed innebära en felkälla. Den mellanmänniska dynamik som uppstår i interaktionen mellan intervjuare och intervjuperson kan också påverka resultatet. Ett ömsesidigt inflytande på varandra utövas som kan påverka personerna både kognitivt (tankemässigt) och emotionellt (känslomässigt). Detta behöver dock inte nödvändigtvis vara en felkälla, utan kan också vara en styrkefaktor hos den kvalitativa forskningsintervjun (Kvale, 1997).

Felkällor kan också förekomma i bearbetningsmetoden, då materialet ska omformuleras från tal till skrift, eftersom varje utskrift från ett sammanhang till ett annat för med sig en rad bedömningar, tolkningar och avgöranden (ibid.).

Hur pass mycket intervjupersonen väljer eller kommer ihåg att delge intervjuaren, hur pass väl insatt den är i arbetet och hur bra den är på att uttrycka sig verbalt kan också påverka resultatet. Om intervjupersonerna talar sanningsenligt eller inte påverkar naturligtvis också.

5 RESULTAT

5.1 Ann

Ann har arbetat som gehörslärare i drygt 35 år och har mest erfarenhet från folkhögskolor, men även från Musikhögskola. Hon har jobbat med både sångare och instrumentalister, främst med gruppundervisning, men även enskilt med några enstaka elever. Ann har tagit högre organist- och kantorexamen, musiklärarexamen, musikpedagogisk examen i musikteori, samt 40 p i Musikvetenskap på Universitetet.

Hennes egen utveckling började med att hon vid fem års ålder lärde sig spela piano samtidigt som hon fick sjunga melodierna på tonnamn, för att lära sig noter och hur de lät. Hon har också sjungit mycket i kör och är dessutom född med ett absolut gehör. Ett absolut gehör har dock inte räckt i alla sammanhang, enligt Ann.

Anns åsikt är att en blandning mellan olika gehörsträningsmoment är bra, för att kunna bearbeta alla aspekter av ett stycke. Då får man hela strukturen och inte bara sin stämma. A prima vistasången ingår i allt hennes arbete, men bara till en liten del.

Det är Anns erfarenhet av vilka saker som fungerar bättre än andra, som fått henne att välja metod, samt att hon utgått från sina elevers utvärderingar. Mest har hon kanske ändå lärt sig av hur hon själv blev undervisad av Lars Edlund och P-G Alldahl. Hon grundar många av sina metoder på Lars Edlunds idéer och tycker t.ex. att Modus Vetus

är en bra bok att arbeta utifrån, eftersom den ger bra resultat, förutsatt att man har gott om tid.

Ann har mest fokuserat på tonplattstänkande i sin undervisning. Hon har t.ex. bidragit med solmisation på sin arbetsplats och använder även en metod som hon kallar för ”peksång”. Hon skulle gärna vilja arbeta mer med Solmisation, men tiden räcker inte till. Ibland använder hon sig också av intervalltänkande, speciellt i den fritonala musiken. Hon anser att en kombination av metoder är bra, då en metod kan vara bra för ett avsnitt av musiken, men inte för ett annat. Det är också bra att lära sig känna igen strukturer på olika sätt, så att man skaffar sig en minnesbank. Hon lägger stor vikt på att utveckla minnet och tycker inte att man ska behöva tänka nytt hela tiden utan kunna relatera till något gammalt. När man läser ska också ögonens rörelse inte bara läsa den pågående takten utan hoppa längre fram och tillbaka. Ungefär som när man läser en vanlig text.

5.2 Bert

Bert har arbetat som gehörslärare med sångelever på eftergymnasial utbildning. Då har a prima vistasångträningen varit integrerad i gehörsundervisningen. A prima vistasång är ihopkopplat med gehöret, men det är inte något självändamål. Det handlar mer om att uppöva det totala gehöret, som ett hjälpmedel i sin yrkesroll som musiker. Även gehörs- och musikteoriundervisningen anser Bert går i varandra. Han har undervisat både i grupp och enskilt, men har bara arbetat med sångare. Bert har inte gått någon gehörsläroinbildning, men har utbildat sig till kyrkomusiker på Musikhögskolan. Han tycker själv att han utvecklats mycket genom att undervisa själv. Framför allt i att förstå grunden och uppbyggnaden av ett undervisningsmaterial

Som liten tog Bert cellolektioner och minns hur hans lärare inte tyckte att han läste noter tillräckligt snabbt till nästa rad, vilket är något Bert förstått vikten av senare i livet. Hans första erfarenhet av gehörsundervisning var att läsa enskilda intervall, vilket han anser är helt fel metod.

Bert lärde sig mycket själv under tonåren och minns hur allt plötsligt lossnade vad gäller a prima vista, när han kunde se större gestalter åt gången. Bert har ett absolut gehör i kombination med ett röstmuskelminne. Detta är dock inte bara till godo enligt Bert, utan har begränsat gehöret en del. Det är t.ex. svårt när man ska transponera en sång.

Bert har mest utvecklat sin egen pedagogik, men verkar inom den traditionen där man tar hänsyn till det ackordiska/harmoniska och läser tonplatser och tonarter, inte intervall eller ton för ton. Det bästa är att se strukturer och helheter, d.v.s. treklanger, skalor, rytmiska figurer och att lära sig känna igen hur de låter. För detta anser Bert att man måste kunna relativt mycket musikteori. Det är egentligen grunden för gehörsträning. Han har då influerats mycket av ett musikteorimaterial som Ulla-Britt Åkerberg och Roine Jansson har utvecklat. Det är bra skrivet om harmoniska analyser vilket är till bra hjälp för gehöret. Bert tycker också att det är viktigare att läsa rätt rytm än att läsa rätt toner och har därför lagt mer tid på att träna detta i sin undervisning.

Ett bra sätt att träna sitt gehör och a vistaförmåga är att sjunga skalor och treklanger och att dessutom göra det rytmiskt i den tonart det ska vara. Då övar man även upp muskelminnet. Det är också väldigt bra att kunna spela piano samtidigt som man

sjunger, för då får man en visuell koppling till det hela. Han rekommenderar även att ha ett teoristudium parallellt med gehörsundervisningen, där man läser harmonilära etc.

5.3 Curt

Curt har undervisat i gehör på musikhögskola och varit aktiv körledare i många år. Han har undervisat både i grupp och enskilt och med både sångare och instrumentalister, men har på senare år fokuserat på undervisning av sångare, dirigenter, teoristudenter och tonsättare. Då har också undervisningen varit uppdelad med sångare och instrumentalister för sig. Ytterligare en aspekt av gehöret är intonation, vilket är något som Curt jobbat mycket med.

Sin utbildning fick Curt på Musikhögskolan, där han gick organistutbildningen och sedan teoripedagogutbildningen. Han utvecklade själv i unga år sitt gehör och sin a prima avistasångförmåga på ett naturligt sätt, där det bl.a. var kopplat till hans intresse för symboler och tecken, då ju noter är en slags symboler. Genom att spela, sjunga och komponera kunde han lära sig grunderna på egen hand.

Sammanfattningsvis har Curts gehörsträning bestått av en kombination av egen träning och utbildning, samt av att hela tiden lära sig mer av att undervisa i ämnet.

Curt menar att det ständigt är ett sökande efter hur man ska jobba, ett ständigt ställningstagande. Med åren skaffar man sig viss rutin att luta sig mot. Vissa saker blir enklare, men den ultimata ”egna boken” finns inte. Alla elever är så olika och Curt vill utgå från elevens behov och t.ex. vad de verkar sakna. Det finns inte heller några genvägar. Det är den långa vägen som gäller.

Curt kokar därför ”sin egen soppa” i sin undervisning och plockar det som han tycker är bra från olika håll och från egna erfarenheter. Han bekänner sig inte till någon speciell metod, eftersom han anser att risken finns att man låser fast sina tankar om man låser fast sig vid en enda metod. I stort handlar det om att klarlägga metodiska strukturer, så att man sedan kan använda det i sitt praktiska musicerande. Man bör t.ex. läsa noter som man läser text, stavelse för stavelse och ej bokstav för bokstav, så att ögats fokus hoppar fram till olika punkter, d.v.s. ser större mönster snarare än enskilda tecken. Man ska bygga upp en bank av mönster som man känner igen, eftersom det är enklare för hjärnan med igenkännande än absolut avkodning/avlyssning.

Curt väljer sällan att använda sig av gehörsläroböcker, av den anledningen att de kan vara föråldrade eller innehålla massa slagg som inte är bra. De kan även fokusera på fel saker och missa sånt som är viktigt. Han arbetar i stället t.ex. med musikcitat och arbetsblad i relationen till musikcitat. Man får där ta ut en del av musiken i taget och exempelvis jobba med en ofullständig notbild som man ska komplettera genom att lyssna och utföra.

En viktig del som Curt har plockat från Kodaly metoden är att uppleva skalplatserna. Det är nyckeln till all säker a vista-läsning och intonation, menar Curt. Just a prima vistasången tycker Curt att man ska se i ett större sammanhang och inte värdera för högt. Han tränar a prima vistasång separerat för sångare, men ser ingen större skillnad på det och övriga läxor.

6 JÄMFÖRELSE

För att förenkla och tydliggöra resultatet kommer här vad man skulle kunna kalla en schematisk uppställning och överblick av analysen.

	Ann	Bert	Curt
Syn på gehör	Förmågan att uppfatta musik och kunna visa, återge vad man hört	Förmåga att återge det man hör. En kombination av det man hör och det man ser. En del minns och härmar, andra läser och tolkar. En kombination är bäst.	Det finns olika slags gehör: att kunna lyssna och att kunna läsa. En del musiker har ett gehör som är teoretiskt förankrat, andra är s.k. Gehörsmusiker.
Gehörskomponenter	Rytmiskt gehör och tonalt gehör som i sin tur kan delas upp på melodiskt/linjärt gehör och harmoniskt gehör.	Rytmiskt gehör och tonalt gehör som i sin tur kan delas upp på melodiskt/linjärt gehör och harmoniskt gehör.	Rytmiskt gehör och tonalt gehör som i sin tur kan delas upp på melodiskt/linjärt gehör och harmoniskt gehör. Intonation är en annan gehörparameter.
Syn på musikalitet		En 4:e parameter av gehör. Den förmåga som avgör om man kan skapa god musik	God musikalitet är ej samma sak som gott gehör. Man kan ha ett bra gehör och en stor musikalitet utan att veta vad saker heter.
Arvets betydelse	Arvet har mycket stor påverkan på gehör. Man kan arva ett bra gehör, men det försämras om man inte underhåller det. Gehör är en färskvara som måste underhållas.	Både arvet och miljön påverkar gehör. Speciellt viktig är kanske en stimulerande miljö i åren mellan 13 och 18.	Förmodligen påverkar både arv och miljö gehörsförmågan
Metodens betydelse	Det hjälper om man har en bra metod, men det finns inte bara en metod. Det viktiga är att vara konsekvent med de metoder man väljer.	Rätt metod är viktigt, men inte minst viktig är pedagogen i sig, hur den är som människa. Grunden är att bygga upp ett förtroende mellan lärare och elev.	Rätt metoder har ganska stor betydelse. Är dock svårt att säga vad som är rätt metod eftersom alla människor är olika och har olika behov. Man får försöka hitta den metod som passar varje enskild elev.

Pedagogens resp. elevens insats	Balansen i insats för lärare och elev är ungefär 50- 50. Läraren måste välja metoder som den jobbar medvetet med och ha lagom krav. Eleven ska ta till sig metoderna och tillämpa kunskaperna utan att fuska och ta genvägar.	Eleven har större roll i utvecklingen än vad läraren har. Läraren kan bara leda eleven som måste jobba och göra kunskapen till sin egen.	Lärarens roll är att visa de olika vägarna, hur man kan öva eller hitta verktyg för utveckling och trygghet i olika situationer etc. Eleven gör dock största jobbet och måste träna, fråga vid oklarheter och sortera fram det den vill ta med sig som redskap.
Syn på gehörsträning	Är att träna gehöret. Handlar om att utveckla det egna lyssnandet och skaffa sig en levande föreställning om hur det låter när man läser en notbild. Utgångsläget avgör hur mycket man kan träna gehöret. Förutsättningarna är bättre om man har spelat något instrument och börjar tidigt.	Är att träna gehöret Att träna sig i att läsa en notbild. Inget hemlighetsmakeri. Går att träna precis som andra förmågor. Det går alltid att träna upp gehörsförmågan. Är precis som att lära sig läsa ett språk. Det är en fördel om man kan ett instrument, annars är det ett handikapp.	Är att träna gehöret Inget hemlighetsmakeri. Går att träna precis som andra förmågor. Det går alltid att träna upp gehörsförmågan. Är precis som att lära sig läsa ett språk.
Tyngdpunkter inom gehörsträning	Start vid tidig ålder och att ha ett instrument vid sidan om sången är viktigt. Stor vikt ligger också på regelbunden kontinuitet i tillräcklig omfattning, samt mycket övning.	Viktigt att skaffa sig ett musikaliskt språk och kunna mycket musikteori, d.v.s. vara förtrogen med musikens beståndsdelar.	Viktigt att se helheten snarare än detaljer.
Syn på a primavistasång	Det är att läsa noter från bladet vid första anblicken och bara en av flera delar av gehörsförmågan, som man inte ska lägga alltför stor vikt på. Än mer intressant är nog en seconda vista.	Det är att läsa noter från bladet vid första anblicken och bara en av flera delar av gehörsförmågan, som man inte ska lägga alltför stor vikt på. Än mer intressant är nog en seconda vista.	Det är att läsa noter från bladet vid första anblicken och bara en av flera delar av gehörsförmågan, som man inte ska lägga alltför stor vikt på. Än mer intressant är nog en seconda vista.

	<p>Man bör ej bara träna a vistasång. En blandning av olika moment är bra, så att man kan bearbeta alla aspekter av ett stycke. Sångare kan behöva extra a primavistasångsträning.</p>	<p>A primavistaförmåga gör bara att man vinner lite tid. Vill avdramatisera a primavistaläsningens betydelse. Man bör uppöva det totala gehöret och kunna se helheten av ett stycke. Då kan man njuta av sitt musicerande. Är kanske viktigare att snabbt kunna läsa rätt rytm än melodi.</p>	<p>Man bör se det i ett större sammanhang. Viktigt att både träna notläsningsförmågan och bibehålla minnesförmågan. Han vill ändå träna mer a primavistasång med sångstudenter. Ändå ser han inte någon stark gräns mellan a prima vistasång och det övriga gehöret. Man övar sin a prima vistasångförmåga även när man övar andra gehörsmoment</p>
Eget utgångsläge	<p>Är född med ett absolut gehör och har inte haft några större problem med gehörsträning. Men det absoluta gehöret har inte alltid räckt. Har behövt träna rytm, samklang och intonation, exempelvis vid körsång.</p>	<p>Har utvecklat ett absolut gehör i kombination med att han har röstmuskelminne. Har därför inte behövt jobba lika mycket som andra med gehöret men varit begränsat av sitt absoluta gehör vid transponering av sånger.</p>	<p>Har inte ett absolut gehör, men kan få tonartsförnimmelser. Han läser noter snabbt och hör snabbt, men minns dåligt.</p>
Utveckling i unga år	<p>Började spela piano vid fem års ålder. Sjöng melodier på tonnamn samtidigt som hon spelade dem. Anser själv att tidigt pianospel och körsång varit bra.</p>	<p>Spelade cello och fick lära sig att läsa noter med framförhållning. Lärde sig mycket på egen hand i tonåren. Spelade piano och fick egna aha- upplevelser, tex. vad gäller att läsa större gestalter åt gången.</p>	<p>Spelade orgel, sjöng, skrev noter, samt analyserade och komponerade symfonier i tidig ålder. På så sätt lärde han sig grunderna på egen hand.</p>
Gehörsundervisning innan högskola		<p>Den första gehörsundervisningen gick ut på att läsa enskilda intervall, vilket han tyckte var fel metod.</p>	<p>Utvecklades på egen hand och tog inga gehörslektioner.</p>

Musikhögskole- utbildning	Ann har tagit högre organist- och kantorsexamen, musiklärarexamen, musikpedagogisk examen i musikteori, samt 40 p i Musikvetenskap på Universitetet.	Har läst till kyrkomusiker. Här utvecklade han sitt gehör vidare och då framförallt det rytmiska och lodräta gehöret. Är inte utbildad gehörslärare.	Tog först högre organistexamen och sedan teoripedagogutbildning och orgeldiplom. Här utvecklade han gehöret mer och nya sidor av detta var den fritonala sången, samt metodiska frågor. Curt har även studerat komposition.
Erfarenhet av att undervisa	Har arbetat som gehörslärare i drygt 35 år. Mest erfarenhet från folkhögskolor. Där har man mer tid för gehörsämnet än på musikhögskola.	Har arbetat med sångelever på eftergymnasial nivå. Då har a prima vistasångträningen varit integrerad i övrig gehörsundervisning och gehörs och teoriundervisning har i sin tur gått i varandra.	Har varit gehörslärare på musikhögskola i många år. Han har även varit körledare i många år.
Uppnådd kunskap av att undervisa	Hon har sett vilka metoder som fungerar bättre än andra och utgått från elevers utvärderingar.	Han har lärt sig mycket av att undervisa själv och på så vis förstå grunden i olika undervisningsmaterial.	Han har lärt sig mycket av att vara aktiv körledare i många år. I gehörsundervisningen har han hållit kvar vid sådant som visat sig funka.
Enskild- eller gruppundervisning	Hon har undervisat främst i grupp och några enstaka enskilt. Fördelar med enskilt är att man kan fokusera på en elevs specifika behov. Nackdelen kan vara att eleven får för mycket fokus och blir trött. En blandning är bäst. Fördelar med gruppundervisning är att eleverna får vila mellan varven.	Har undervisat både i grupp och enskilt. Det är lite upp till eleverna vad som funkar bäst. Enskilt är bra för den som vill ha fullt fokus hela tiden. Grupp gillar han bäst. Fördelar med gruppundervisning är att eleverna får vila mellan varven.	Har undervisat både i grupp och enskilt. Fördelar med enskilt är att man kan vara mer effektiv och jobba exakt med vad den enskilde behöver. Fördelar med gruppundervisning är att eleverna får vila mellan varven.

	<p>Det är roligare i grupp och man kan lära sig av varandras misstag. En nackdel med gruppundervisning är att stora nivåskillnader kan finnas, vilket kan leda till ineffektivitet och nervositet. En annan nackdel är att det blir svårare att hinna med var och en.</p>	<p>En nackdel med gruppundervisning är att stora nivåskillnader kan finnas, vilket kan leda till ineffektivitet och nervositet. Personligheterna, samhörigheten och den tillåtande attityden påverkar.</p>	<p>En annan fördel är att man kan använda gruppdynamiken och t.ex. dela upp uppgifterna. En nackdel med gruppundervisning är att stora nivåskillnader kan finnas, vilket kan leda till ineffektivitet och nervositet.</p>
Undervisning av sångare och instrumentalister	<p>Har arbetat både med sångare och instrumentalister. Upplever att sångare generellt ofta är sämre och har fler problem. Det är bra med en segregering mellan grupperna, för då blir behoven mer lika.</p>	<p>Har bara arbetat med sångare.</p> <p>Det är bra med en segregering mellan grupperna, för då blir behoven mer lika.</p>	<p>Har arbetat både med sångare och instrumentalister. På senare tid: fokus på sångare, dirigenter, teoristud., tonsättare. Han ser ofta att sångare har ett mindre utvecklat gehör. Det är bra med en segregering mellan grupperna, för då blir behoven mer lika.</p>
Kunskap om metoder	<p>Koday-metoden Olika förgreningar av denna: -Fast tonika-do -Relativ tonika-do -Handtecken eller ej -Solmisations-stavelser eller siffror</p> <p>Att bygga på ackordbrytning är en metod. Man lär sig då hitta meloditonens plats i ackordet.</p> <p>Intervalltänkande. Man kan lära sig intervall genom att koppla sprången till olika melodistarter.</p>	<p>Har inte så stor kunskap om olika metoder men känner bl.a. till solfège</p> <p>Känner till äldre metoder som fokuserar ensidigt på intervall.</p>	<p>Koday-metoden Olika förgreningar av denna: -Fast tonika-do -Relativ tonika-do -Handtecken eller ej -Solmisations-stavelser eller siffror</p> <p>Den största skillnaden metoderna emellan är den relativa upplevelsen av tonplatserna eller inte.</p> <p>Känner till äldre metoder som fokuserar ensidigt på intervall.</p>

<p>Metodval och influenser</p>	<p>Det är viktigt att ha en relativ upplevelse av tonplatserna. Mest fokus på tonplatstänkande. Ibland även intervall, särskilt i fritonal musik. En kombination är bra. Bra att se större strukturer och mönster och skaffa sig en minnesbank.</p> <p>Man bör läsa noter som man läser en text. Inte ljuda bokstav för bokstav, utan genom igenkännande lära sig känna igen ordet.</p> <p>Har lärt sig mycket av hur hon själv blev undervisad av Lars Edlund och P-G Alldahl, som förde in fler delmoment än a primavistasång i ämnet gehör. Arbetar även med solmisation och en metod som hon kallar peksång.</p>	<p>Det är viktigt att ha en relativ upplevelse av tonplatserna. Är inte alls inriktad på att läsa intervall utan inriktad på att läsa tonplatser och tonarter och ta hänsyn till det harmoniska förloppet. Fokusera på att se större strukturer och mönster och skaffa sig en minnesbank.</p> <p>Man bör läsa noter som man läser en text. Inte ljuda bokstav för bokstav, utan genom igenkännande lära sig känna igen ordet.</p> <p>Har i mångt och mycket utvecklat sin egen pedagogik. Läger stor vikt vid att utveckla musikteori och gehör hand i hand. Man måste kunna mycket musikteori för att träna gehöret. Börjar med skalor som sjungs upp och ned, samt huvudtreklanger i en tonart. Dessa ska sjungas rytmiskt och i rätt tonart för att öva röstmuskelminnet. Det är också bra att spela piano samtidigt som man sjunger så att man får ett visuellt minne. Han lägger också stort fokus på rytmträning.</p>	<p>Det är viktigt att ha en relativ upplevelse av tonplatserna. Vill inte jobba särskilt mycket med att läsa intervall. Är en för långsam metod. Kan fungera som ett komplement. I stället se större strukturer och mönster och skaffa sig en minnesbank.</p> <p>Man bör läsa noter som man läser en text. Inte ljuda bokstav för bokstav, utan genom igenkännande lära sig känna igen ordet.</p> <p>Han kokar sin egen soppa och plockar det han tycker är bra från olika håll och erfarenheter. Han vill inte låsa fast sig vid en enda metod. Han har dock plockat delen om upplevelsen av skalplatserna från Koday-metoden.</p> <p>Metoden anpassas efter elevens behov. Det är ett ständigt sökande efter hur man kan jobba eftersom alla elever är så olika.</p>
--------------------------------	--	---	--

Materialval	Arbete med boken Modus Vetus ger bra resultat om man jobbar regelbundet.	Har influerats av ett musikteorimaterial av Ulla-Britt Åkerberg och Roine Jansson.	Det finns massor av skolböcker i gehör men de flesta är tyvärr bara användbara för de som skrivit dem. Gehörläroböcker kan vara föråldrade och innehålla massa slagg, samt fokusera på fel saker eller missa sånt som är viktigt. Han arbetar mycket med musikcitater och arbetsblad kopplade till dessa. Eleverna får då ofta komplettera en ofullständig notbild.
Minnets betydelse	Lägger stor vikt vid minnet. Man ska inte behöva tänka nytt hela tiden utan kunna relatera till något gammalt.		Viktigt att träna minnet, kanske mer än notationsförmågan.
Stress och nervositet	Försöker dra ned på kraven och säga att det inte gör något någon om man har fel. Ger lättare uppgifter till nervösa elever. Uppmanar eleverna att fortsätta trots att de sjunger fel. Vill skapa avspänd stämning och kunna prata om annat och inte vara för sträng. Lekfull stämning.	Vill avdramatisera gehörundervisningen och trycka på att gehör bara är ett hjälpmedel och något som alla kan träna. Grunden är att bygga upp ett förtroende mellan eleven och läraren och mellan eleverna. Han vill medvetandegöra ångest och svårigheter.	Vill ta hänsyn till det sociala sammanhanget och minska pressen. Vill göra klart att notläsningsförmåga inte är det samma som musikalitet. Han vill hela tiden jobba utifrån elevens behov, förutsättningar, styrkor och svagheter.
Vad är lättast?	Att sjunga i dur, få toner och stegvis. Uppåt är lättare än nedåt Enstämmighet. Med ackompanjemang Tonal musik	Att få en given ton och gå vidare Att urskilja ackord och ackordgångar med teorikunskaper. Att sjunga skalor och huvudtreklanger som de står.	Att sjunga i dur, få toner och stegvis. Uppåt är lättare än nedåt Enstämmighet. Med ackompanjemang Tonal musik Harmoniska förlopp

<p>Vad är svårare?</p>	<p>Mindre språng är svårare än steg och större språng är svårast. Moll är svårare, särskilt 6:e och 7:e steget. Modulationer och kromatik. Musik som bygger på kyrkotonarterna. Flerstämmighet Utan ackompanjemang Fritonalt</p>	<p>Att ej få någon referenston Att kombinera ton och rytm. Att urskilja ackord och ackordgångar utan att ha teorikunskaper. Att sjunga skalor och huvudtreklanger i olika lägen, samt bygga på med parallellackord och ackordsfärgningar och förstå harmonikens roll.</p>	<p>Mindre språng är svårare än steg och större språng är svårast. Moll är svårare, särskilt 6:e och 7:e steget. Modulationer och kromatik. Musik som bygger på kyrkotonarterna. Flerstämmighet Utan ackompanjemang Fritonalt Dissonans mellan stämmor Rytmska svårigheter inom olika genrer</p>
<p>Progression (mellanstationer och parallella spår)</p>	<p>Bör gå lugnt och stegvis framåt. Ha väl avgränsade avsnitt Gå från enkelt till svårare och svårare, men även repetera och i motsats slänga in svårigheter. Vara konstant och jobba länge med en sak, inte bara ”dutta” lite här och där. Ett upplägg för mellanstationer är enligt böckerna Modus Vetus / Novus. Det finns parallella spår i utvecklingen. Melodi, rytm och harmonik är tre parallella spår. Arbete med etydräning och repertoarträning är två parallella spår.</p>	<p>Är en lång väg att ta sig från det lätta till det svåra. Behövs många lektioner och egen träning. Tycker att man först ska lära sig teorin i grunden. Sedan kan man öva in den gehörsmissigt och kopplat till röstmuskelminnet. Det finns parallella spår i utvecklingen. Melodi, rytm och harmonik är tre parallella spår. Teori och gehör är två parallella spår. Skalor och ackordbrytningar är andra spår.</p>	<p>Det finns inga genvägar. Är den långa vägen som gäller. Skapa förståelse och medvetenhet för det man gör hela tiden. Det är pedagogens roll att skapa mellanstationer åt eleven och hugga ut de stora trappstegen till mindre steg. Det finns parallella spår i utvecklingen. Melodi, rytm och harmonik är tre parallella spår. Lyssna och härma, Lyssna och notera, Läsa och utföra, Lyssna och beskriva är andra parallella spår.</p>

7 ANALYS

7.1 Grunläggande syn på gehör och gehörsträning

Ann ser gehör som förmågan att uppfatta musik och att på något sätt visa vad man har hört.

Även Bert tycker att gehör handlar om en god förmåga att återge det man hör, men att det i verkliga livet alltid är en kombination av det man hör och det man ser. En del har lätt för att minnas och härma. Andra har lättare att se en notbild och tolka den och översätta den till musik. En kombination av dessa är viktigt för gehöret. Även Curt gör en skillnad mellan gehörsförmågan att lyssna respektive att läsa. Så kallade gehörsmusiker har ofta ett slags gehör som grundar sig på att lyssna och som inte är teoretiskt förankrat, medan andra musiker kan ha ett gehör som är kopplat till noter. Bert tycker att gehöret är viktigt för att kunna göra sig en bild av hur något låter, men det är inte så viktigt hur fort det går, eller hur man gör det. Curt påpekar dock att ett uppövat gehör och en primavistaförmåga underlättar arbetet för en sångare i sitt yrkesutövande.

Sedan gör Bert och Curt en liknande uppdelning mellan vilka delar som gehöret består av. De delar upp det i det rytmiska gehöret och sedan två grenar inom det tonala gehöret, nämligen det melodiska/linjära och det harmoniska gehöret. Bert menar att det inte är dessa förmågor som är avgörande för om man är en god musiker. Han tycker att det finns en fjärde parameter av gehöret, vilket är musikalitet. Denna parameter är lite mer svårdefinierad, men är den som krävs för att det ska uppstå god musik. Även Curt tar upp begreppet musikalitet. Han tycker inte att god musikalitet bör sättas i likhetstecken med gott gehör, eftersom gehör är något ganska svårdefinierat. I skolorna handlar det ofta om att koppla musik till en notbild, men man kan ha ett bra gehör utan att veta vad saker och ting heter. Curt tar också upp intonation, som han ser som ytterligare en aspekt av gehöret.

Ann menar att arvet har stor betydelse för gehörsförmågan. Man ärver från föräldrar som har gott gehör och som spelar. Curt känner inte att han kan svara vetenskapligt på frågan om vad som har störst påverkan på gehöret, arvet eller miljön. Därom tvista de lärde och förmodligen har båda delar inverkan, menar han. Detta håller Bert med om. Särskilt viktig är kanske miljön enligt honom mellan åren 13 och 18 i livet. Tränar man gehöret då har man jättemycket med sig, menar han. Ann ser också vikten av miljöpåverkan och menar att det inte räcker med att ha ärvt ett bra gehör, för även om man föds med ett gott gehör så försämras det om man inte underhåller det. Gehöret är en färskvara som måste tränas hela tiden.

Ann tycker att det hjälper för utvecklingen att ha en bra metod men det finns inte bara en enda metod. Det viktiga är att man är konsekvent med sin metod och håller på med den länge, då kan det gå bra. Curt tror att rätt metoder har ganska stor betydelse för utvecklingen. Han tycker dock att det är svårt att säga vad som är "rätt" metod, eftersom det är olika för olika behov och människor. Bert tycker också att "rätt" metoder har betydelse, men inte minst viktig är pedagogen i sig. Det handlar om att bygga upp ett förtroende mellan eleven och läraren, det är grunden. Hur pedagogen är som människa, är kanske viktigare än metoden, menar Bert.

Curt tycker att lärarens roll i gehörsutvecklingen är att visa de olika vägarna. Hur kan jag öva, hur kan jag tänka när jag står inför en viss uppgift, t.ex. att sjunga a prima vista eller en solosång. Hur kan man skapa verktyg för att öka tryggheten i exempelvis konsertframträdanden och hur tänker man för att det ska bli en bättre tolkning? Vad gäller studentens roll så tycker Curt att den är att fundera på vilka idéer den fått av läraren som den tycker fungerar bra och ta till sig dem i sin träning. Det är också viktigt att eleven ställer frågor över saker den inte tycker är bra eller förstår. Men det är slutligen eleven som gör det stora jobbet. Färdigheter måste övas, det går inte att läsa sig till dem och det är elevens uppgift att öva, inte lärarens. Bert tycker också att eleven har en större roll i utvecklingen än vad läraren har. Läraren kan bara leda arbetet och hjälpa eleven att lära sig, men det är genom eget arbete som eleven når resultat. Man måste göra kunskapen till sin egen. Ann tycker att växel-spelet mellan lärarens och elevens roll är ungefär 50 - 50. Om läraren inte har någon metod eller kräver särskilt mycket så jobbar inte heller eleven så mycket. Det ger heller inget bra resultat om man har en lärare som är väldigt sträng. Eleven måste verkligen ta till sig metoderna och tillämpa kunskaperna gång på gång i olika sammanhang. T ex att inte fuska och använda pianot när de övar in sånger. Då går det nog bra tror Ann. Det krävs mycket hemarbete, om man inte har tre till fyra lektioner i veckan som i USA. Då kanske det räcker med det.

Gehörsträning är för Curt att träna gehöret Det tycker även Ann och menar då att utveckla det egna lyssnandet och kunna skaffa sig en levande föreställning om hur det låter när man tittar på en notbild. Även Bert tycker att gehörsträning bl.a. handlar om att träna sig i att läsa en notbild.

Både Bert och Curt vill påpeka att gehör inte är något hemlighetsmakeri. Det är inget konstigt alls, menar Bert. Det handlar om träning och det går alltid att träna upp sin hörsförmåga. Curt tycker att ett utvecklat gehör är något som man kan lära sig, precis som man kan lära sig läsa ett språk. Man måste bara förstå koderna och lära sig att när det ser ut på ett visst sätt så låter det också på ett visst sätt eller omvänt. Ann menar också att det går att utveckla sitt gehör och sin a prima vistasångförmåga, men det går olika fort beroende på utgångsläget, när man börjar och om man har ett instrument utöver sång har stor betydelse. Börjar man sent och inte har något instrument blir det ganska svårt, men det går, säger Ann. Detta håller även Bert med om och säger att den som aldrig har spelat ett instrument har ett handikapp.

Alla tre intervjupersoner fokuserar på olika tyngdpunkter som är viktiga för att kunna öva upp sitt gehör. Curt hävdar främst vikten av att lära sig se helheten, snarare än detaljer. Bert lägger väldigt stor tyngd vid vikten av att skaffa sig ett musikaliskt språk, som en förutsättning för att utveckla gehöret. Man måste kunna relativt mycket musikteori och vara helt förtrogen med musikens beståndsdelar, menar han. Det innebär bl. a att kunna sjunga alla skalor och treklanger. Han ser detta som grunden för gehörsträning och det är ingen idé att be om gehörsträning om man inte kan sin musikteori. Kanske är det lättare att träna upp rytm-läsningförmågan än sin förmåga att läsa tonhöjder, menar Bert, p.g.a. att man inte behöver kunna riktigt lika mycket musikteori, såsom skalor och treklanger, när man läser rytm. Det Ann poängterar mest för att nå utveckling är start vid tidig ålder, att ha ett instrument vid sidan av sången och att få regelbunden kontinuitet i tillräcklig omfattning. Den kontinuerliga gehörsträningen kan sedan bestå av diktat och längre notationer, ackordlyssnande, härmning, notering, träning av notläsningförmågan samt gehörsspel och improvisation.

Mycket övning är det som gäller och det är svårt att få ett bra resultat om undervisningstillfällena blir för sällan och för oregelbundna.

Alla är överens om att a prima vistasång är att läsa noter från bladet vid första anblicken och att det är en del av gehörsförmågan, men som de påpekar bara en del. De tycker inte att man ska lägga för stor vikt vid denna förmåga. Bert menar att det är sällan man står i sådana situationer att den förmågan är livsviktig. Alla tre pratar i stället om att en ”seconda vista” är viktigare, d.v.s. när man har provat sig fram en gång och får en andra chans att korrigera sina misstag. De tycker därför att denna seconda vista är mer intressant. Curt tycker att man ska se a prima vistan i ett större sammanhang. Fast att man kan läsa noter är det också viktigt att bibehålla förmågan att minnas och lära sig utantill. Annars kan notläsningen bli en ”kraftig medicin med svåra biverkningar”.

Bert menar att a prima vistasång är ihopkopplat med gehöret, men det är inte något självändamål, utan man bör uppöva det totala gehöret. Det viktiga är att få kunskap som gör att man kan njuta av sitt musicerande. Om man ser helheten av ett stycke och inte bara sin egen linje, får man ett intellektuellt och musikaliskt utbyte. Han tycker därför att det är svårt att renodla a prima vistasångförmågan i undervisningen. Det handlar om ett större kunskapsfält att bemästra. Han vill avdramatisera a prima vistasångens betydelse. Den gör bara att man vinner lite tid. I inläringen är den ändå en ganska liten del. Det handlar om att tillägna sig musiken på alla plan. Anns åsikt är också att en blandning av olika gehörsträningsmoment är bra, för att kunna bearbeta alla aspekter av ett stycke och få hela strukturen och inte bara sin stämman. Hon tror ändå att det kanske krävs extra träning av a prima vistasång just för sångare, då de inte har några ”tangenter” att trycka på och måste kunna höra inom sig. När Curt jobbar med sångstudenter tränar han mer a prima vistasång separerat, men han ser ingen större skillnad på det och övriga läxor. Bert tycker nästan att det är viktigare att kunna läsa rätt rytm a prima vista, än rätt toner, eftersom fel rytm kan stoppa upp hela ensemblen.

7.2 Eget utgångsläge och erfarenhet

Ann har aldrig haft några större problem med gehörsträning då hon är född med ett absolut gehör. Men hon har också sjungit mycket i kör där det har funnits andra svårigheter, som att koppla gehöret till rytm, samklang och intonation, så det absoluta gehöret har inte räckt i alla sammanhang. Bert har också, när det gäller det tonala gehöret, varit hjälpt av att ha ett absolut gehör i kombination med ett röstmuskelminne. Han har med hjälp av det inte behövt arbeta lika mycket som andra. Det har dock även begränsat gehöret till viss del. T.ex. så blir det svårt när man ska transponera en sång. Curt har inte (eller lider inte av, som han skämtsamt säger) absolut gehör. Ändå kan han få bilder och visioner av vilka tonarter olika stycken går i ibland, men det kan också slå fel, t.ex. om han börjat fundera för mycket på det.

Ann började spela piano vid fem års ålder. Där fick hon sjunga melodierna på tonnamn samtidigt som hon spelade för att lära sig noter och hur de lät. Ann tycker att spela piano i unga år samt att sjunga mycket körsång har hjälpt henne. Bert hade en cellolärare som liten som sa att han inte läste tillräckligt snabbt till nästa rad. Han menade att man hela tiden skulle läsa före den takt man spelar och blicken skulle byta rad innan. Under senare år kom han på att det var helt rätt. Det är så man ska läsa. Under tonåren lärde sig Bert mycket på egen hand. Han minns när han helt plötsligt insåg att han lärt sig läsa pianoavista snabbare. Det hade helt plötsligt lossnat. Han tror att det beror på att han kunde se större gestalter åt gången. Curts första inkörspport till musik, noter och

gehörsträning var kopplat till hans intresse för symboler och tecken, då ju noter är en slags symboler. Han skrev noter redan i nio-tio-elva årsålders och det var också då han började förstå sambanden och komponera små symfonier. För denna sysselsättning var han tvungen att analysera och läsa riktiga symfonier och se hur de var uppbyggda, vilket var väldigt lärorikt. Sedan sjöng Curt också vad han hade skrivit. Utöver detta spelade Curt även orgel väldigt tidigt och sjöng till psalmer. Genom att spela, sjunga och komponera har han alltså kunnat lära sig grunderna på egen hand.

Berts första erfarenhet av organiserad gehörsundervisning var att läsa enskilda intervall, vilket han anser är helt fel metod. Bert gick senare på musikhögskolan där han fortsatte utveckla sitt gehör, framför allt det rytmiska och lodräta/vertikala gehöret. Han hade lätt för att läsa linjer då han mest spelat mycket Bach inventioner, men svårare för att ta ut ackord vilket han också fick hjälp med att utveckla. Bert har inte gått någon gehörsläraryt utbildning, utan utvecklats mycket genom att undervisa själv. Framför allt i att kunna förstå grunden och uppbyggnaden av ett undervisningsmaterial. Ett tydligt exempel på detta är Jersilds rytmlära. Ingen talade om för honom hur den var uppbyggd eller att det finns en pedagogisk metod. När han själv började undervisa och därmed upptäckte den förstod han hur bra boken var. Den handlar just om att läsa rytmiska gestalter och följer man boken och vet vad det är man övar på nu, blir man en bra rytmläsare. Även Curt tycker att han lärt sig mycket på att undervisa i ämnet. Hans gehörsträning har bestått av en kombination av att hela tiden lära sig mer av att undervisa i ämnet, samt av egen träning och utbildning. Curt gick organistutbildning och sedan teoripedagogutbildning på Musikhögskolan, samt har studerat komposition, men hade innan det inte tagit några gehörslektioner. I studierna vidareutvecklade han den vrå av gehöret som han utvecklat tidigare och nya infallsvinklar var bl.a. att träna fritonal sång mer samt få inblick i metodiska frågor. Curt har även lärt sig mycket på att vara aktiv körledare i många år. Lite notskadad är han som han säger, kanske för att han börjat som kyrkomusiker, även om en del improvisation förekommer. När han själv beskriver sin förmåga säger han att han läser noter snabbt och hör snabbt, men minns dåligt, vilket har konsekvensen att han har svårt att lära sig utantill, exempelvis när han ledde kör och skulle dirigera.

Ann har arbetat som gehörslärare i drygt 35 år och har mest erfarenhet från folkhögskolor. Där hade man mer tid för gehörsämnet än vad man har på hennes nuvarande arbetsplats där det på kort tid ska ingå mycket. Bert har arbetat med sångelever på eftergymnasial utbildning. Där har a prima vistaträningen varit integrerad i gehörsundervisningen. Även gehörs- och musikteoriundervisningen går i varandra. Curt har dels varit körledare och undervisat i gehör på musikhögskola i många år. Vad gäller a prima vistasångbegreppet så tycker han att det är svårt att skilja ut det från annan melodiläsning. Man övar sin a vistasångförmåga, även när man övar repertoar och andra gehörsmoment, säger Curt. Han ser inte någon stark gräns mellan a prima vistasång och det övriga gehöret.

Ann har undervisat främst i grupp och några enstaka enskilt. Bert och Curt har undervisat både i grupp och enskilt. Ann anser att fördelen med enskild undervisning är att man kan fokusera på den aktuella elevens specifika behov. Nackdelen är att det blir mycket fokus på eleven som blir väldigt trött efter en stund, menar Ann. Curt tycker att fördelarna med att undervisa enskilt är att man kan vara mer effektiv med den student man har framför sig och jobba precis med det som den behöver. Bert säger att enskild undervisning fungerar för de elever som vill ha fullt fokus hela tiden. Andra elever

föredrar gruppundervisning eftersom de vill kunna "vila" lite medan de andra i gruppen är i fokus, berättar Bert, så det beror lite på eleven vad som är bäst. Själv tycker han att grupp är att föredra, medan Ann tycker att det bästa är att blanda enskild- och gruppundervisning. Ann och Curt håller med om synpunkten att en av fördelarna med gruppundervisning är att eleverna kan vila lite mellan varven. De måste inte vara 100 procent aktiva hela tiden, säger Curt. Bert tycker att det är svårt att uttala sig om det ideala antalet i en grupp, men det bör ej vara mer än 7 - 8 personer. Är det en jämn nivå kan 2-3 personer vara jättebra. En annan fördel enligt Ann är att man kan lära av varandras misstag och fel. Vidare tycker hon också att det oftast är lite roligare att undervisa i grupp. Curt berättar att man kan använda gruppdynamiken när man undervisar i grupp och t.ex. dela upp uppgifterna mellan eleverna i exempelvis rytmisk gestaltning. Man kan även dirigera varandra. Koncentrationen i gruppen blir större när en student dirigerar, enligt Curts erfarenhet.

I gruppundervisning blir det naturligtvis svårare att hinna med var och en på samma vis, berättar Ann, vilket ju kan vara en nackdel. Alla tre berättar också att en stor nackdel med elever i grupp kan vara att det finns olika nivåer inom gruppen, som leder till att förutsättningarna och behoven i sin tur är väldigt olika. Detta är ofta fallet i grupper som inte är nivåindelad, men även där en indelning efter nivå har gjorts förekommer skillnader. Många elever kan känna sig dåliga och bli nervösa om nivåskillnaderna blir för stora, och därmed prestera sämre och sämre, berättar Ann. Bert ser samma nackdel och menar att den duktigaste kan känna att den inte får ut så mycket, samtidigt som den som är sämst kan känna att det är svårt att hänga med. Men Bert menar också att det även är personligheterna och samhörigheten i gruppen som avgör hur det fungerar. Om det finns en tillåtande attityd etc. Curt menar att det är ganska mycket slöseri med tid om nivån är för ojämn. Det är tungjobbat med för stor spridning. En annan fördel, enligt Ann, med att gruppmedlemmarna är på så lika nivå som möjligt, är att det inte blir så farligt att göra bort sig.

Bert har bara arbetat med sångare. Ann däremot har jobbat både med sångare och instrumentalister och upplever skillnad mellan grupperna. Sångare är generellt ofta sämre och har fler problem än instrumentalisterna. Hon tror att det beror på att sångare inte har behövt lära sig noter så mycket och är kanske inte hela tiden så medvetna om vad de sjunger. Curt har arbetat med både sångare och instrumentalister, men har på senare år fokuserat på undervisning av sångare, dirigenter, teoristudenterna och tonsättarna. Han ser en väldig skillnad mellan sångare och instrumentalister vad gäller gehörsnivå och a prima vistasångförmåga. Detta beror inte minst på att det på musikhögskolan ställs högre intagningskrav på notläsning för en instrumentalist än en sångare. Man kan komma in som sångare utan att vara driven notläsare, eftersom man kan lära in sånger ändå. Man kan dock få det knepigare och knepigare ute i yrkeslivet som långsam notläsare, säger Curt. Han menar också att man som sångare har instrumentet i kroppen och kan då sjunga en sång utan att kunna instrumentet, men man måste kunna instrumentet som instrumentalist för att kunna spela på det. En annan skillnad är att man som instrumentalist alltid kan relatera till tangenter, grepp, klaffar och ventiler etc. Det kan man inte som sångare. Gehöret blir den enda referensen, samt i viss mån muskelminnet i rösten.

Ann ser främst fördelar med segregering av instrumentalister och sångare. Då blir det ungefär samma behov i grupperna. Även Bert har sett det som en fördel att få undervisa sångare separat. Instrumentalister har det ofta enklare när det gäller att läsa a prima

vista, menar han. Bert har mött många sångare som har haft skräck inför ämnet, eftersom a prima vistasång kan kännas väldigt utelämnande för många. Curt ser också fördelar med segregering och har på senare tid valt att dela upp sångare och instrumentalister i olika grupper, eftersom behoven är olika. På en instrumentalist ställs t.ex. större rytmiska krav, berättar Curt, medan en sångare har större krav på att kunna sjunga från ett partitur. Det handlar bl.a. om att man utsätts för lite olika slags repertoar, statistiskt sett, ute i arbetslivet och därför behöver olika slags förberedelsesträning. Ann vill dock påpeka att det kan vara stora nivåkillnader även mellan sångare och möjligheten att nivåfördela vid segregering blir mindre.

7.3 Metoder

Curt känner till många olika skolor inom gehörsträning. En är Koday-metoden, vilken är en utarbetad metod som har rötter långt bak i 1800-talet. Han ser också olika förgreningar av denna metod. Några exempel är:

- Fast tonika-do
- Relativ Tonika-do
- Handtecken eller ej
- Solmisationsstavelser eller siffror

Olika förgreningar kan skilja sig ganska mycket från den ursprungliga Koday-metoden, såsom exempelvis italiensk och fransk solmisation, berättar Curt. Den italienska/franska metoden handlar bara om att sätta namn på tonerna. Den har inget att göra med den relativa upplevelsen av tonplatserna. Man sjunger bara på de faktiska tonerna. Med Kodaymetoden får man uppleva vad som är grundtonen och vad som är femte tonen etc. i en tonart. Det är en väldig skillnad enligt Curt. Dessutom är namnen på tonerna olika beroende på tonart. Grundtonen heter t.ex. olika för olika tonarter, medan andra metoder har samma namn för olika tonarters grundton och snarlika namn för dur eller mollters etc. Idén att sjunga på tonplatsstavelser eller solmisationsstavelser kan man dock beteckna som en metod, enligt Curt. Ann känner också till dessa skolor och traditioner inom gehörsmetodiken. Solmisation och tonplatstänkande som Curt tog upp, är två skolor som hon tycker ger resultat. Bert har inte studerat gehörsundervisning och han säger att han inte har någon riktig koll på alla traditioner/skolor och metoder som finns, men han känner bl.a. till Solfège, som handlar om att i första hand läsa linjärt och med hjälp av handtecken.

Ann berättar att en metod för att lära sig olika intervall är att koppla sprången till olika melodistarter. Sedan kan man fylla ut i sprången. Curt känner också till äldre metoder som fokuserar ensidigt på intervall. Det gör även Bert och menar att det fungerar så länge man slipper sjunga i mindre ensembler och kör, för då behöver man se även den vertikala strukturen, harmoniken och vad de andra gör. Bert berättar att synsättet att man förutom sin egen stämma också skulle se de andra körsångarnas insatser och därmed helheten kom under 1900-talet. Tidigare hade man bara sin sångstämma på noter. Man måste ju intonera mot de andra stämmorna och behöver då kunna se vad det är för ackord och inte bara sin egen ton tycker Bert. Han berättar att man i Musikhögskolans undervisning tagit hänsyn till det lodräta tänkandet och inte bara det linjära sedan 60-talet. Bl.a. Lars Edlunds Modus Vetus bygger på att kunna se ackordiska förlopp, vad det är för ackord och att kunna ta hänsyn till harmoniken. Det finns dock kanske inte sådana övningar i boken. Den är inte tydlig vad gäller att kunna intonera till andra men den är tydlig på att man inte ska sjunga enskilda intervall, utan tonplatser i bestämda tonarter, menar Bert. Många melodier bygger också på ackordbrytningar, menar Ann och genom att öva ackordlyssning kan man lära sig hitta

meloditonens plats i ackordet. Anns åsikt är dock att denna metod kan vara svår att ha som grundmetod i a prima vistasång då det ofta ingår fler toner än just ackordtoner i melodierna.

I övrigt tycker Curt att det finns massor av metoder och förmodligen lika många som det finns skolböcker i ämnet. Gemensamt för de flesta menar han är dock att de tyvärr är oanvändbara för andra än de som har skrivit dem.

Ann har mest fokus på tonplatstänkande i sin undervisning, men ibland även intervall, speciellt i den fritonala musiken. Hon anser att en kombination är bra då en metod kan vara bra för ett avsnitt av musiken, men inte för ett annat. Det handlar om att lära sig känna igen strukturer på olika sätt och skaffa sig en minnesbank, säger Ann. Curt är inne på samma spår vad gäller att se större strukturer och helheter. Han vill inte jobba särskilt mycket med att läsa intervall och menar att man kan lära sig att hoppa intervall mer som ett komplement, men inte som en grund. Han tycker nämligen att det i praktiken är en för långsam metod för att fungera med någon större säkerhet. Det tar för lång tid att läsa om man "ljudar" varje bokstav. Man bör enligt Curt i stället läsa noter på samma grund som LTG-metoden, där man läser textstavelse för stavelse och inte bokstav för bokstav, så att ögats fokus hoppar fram till olika punkter, d.v.s. se större mönster snarare än enskilda tecken. Detta kan göra att man läser rätt fast det står fel ibland. Man får en förprogrammering som är viktig, där man byggt upp en bank av mönster som man känner igen. Vår hjärna kan inte ta in hur mycket information som helst, men den är väldigt bra på att känna igen mönster. Därför är det enklare med igenkännande än absolut avkodning/avlyssning. Likadant fungerar det med intervall-läsning. Det blir ett för tidskrävande och komplext arbete att koda av varje intervall. Man måste använda sig av inbyggda större mönster som t.ex. skalrörelser och ackord. Det blir då mer ett slags bildigenkännande av mönster, enligt Curt.

Ann pratar också om att tänka ungefär som när man läser en vanlig text. Ögonens rörelse ska inte bara läsa den pågående takten utan hoppa längre fram och tillbaka så att man snabbt försöker hitta en helhetskänsla för det man läser genom att läsa det som är viktigt. För att öva detta får Anns elever hålla för den takt de sjunger och samtidigt läsa nästa takt. Bert är inte alls inriktad på att läsa intervall utan på att läsa tonplatser och tonarter och att ta hänsyn till det ackordiska/harmoniska förloppet. Han tycker inte alls att man ska läsa noter ton för ton, intervall för intervall, utan större strukturer och helheter, d.v.s. treklanger, skalor, rytmiska figurer. Precis som Curt och Ann drar Bert parallellen till att läsa musik som man läser en text. Metoden för det är att man lär sig känna igen "ordet" och inte ljudar "bokstav för bokstav". Man ska ha en "split vision", menar Bert och kunna läsa fler ord samtidigt när man läser text likväl som musik. Det gäller även för rytmiska figurer att man kan läsa strukturer och inte not för not. Då är det matematik. Det viktigaste är enligt Bert att lära sig känna igen strukturen genom att lära sig hur det låter.

Ann har svårt att svara på vilka metoder som kommer från hennes erfarenheter och vilka som kommer ur olika traditioner. Hon har sett att olika saker fungerar bättre än andra och har även utgått från sina elevers utvärderingar. Hon har lärt sig mycket av sina erfarenheter men kanske mest av hur hon själv blev undervisad av Lars Edlund och P-G Alldahl. Ann grundar många av sina metoder på Lars Edlund som bröt mot den dåvarande gehörstraditionen som bestod mycket i att lära sig a prima vista och förde in fler delmoment i ämnet. Själv känner hon att hon har bidragit med solmisation på sin

arbetsplats. Det är en metod som fungerar ypperligt när det gäller tonal musik men mindre bra i den fritonala musiken som är en annan värld om man bara tränat solmisation. Hon skulle vilja arbeta mer med solmisation för att få ett bra resultat, men undervisningstiden räcker inte riktigt till för det. Ann arbetar också med en metod som hon kallar för peksång.

Bert har ingen gehörsläro utbildning utan har mest utvecklat sin egen pedagogik. Han har influerats mycket av ett musikteorimaterial av Ulla-Britt Åkerberg och Roine Jansson har utvecklat. Det är bra skrivet om harmoniska analyser vilket är till bra hjälp för gehöret och när man lärt sig det teorimaterialet, sina skalor och grunder etc. utvecklar det också gehöret anser Bert.

Ann tycker att arbete med boken Modus Vetus kan ge ett bra resultat, i alla fall om man t ex har tre år på sig att jobba regelbundet. Det är ganska tråkigt att arbeta med boken, säger Ann, men den går stegvis fram med melodi på melodi med samma tonförråd. Man lär sig att hitta tonplaceringarna och man kan det ganska bra när man jobbat sig igenom boken. Det är svårare att få en progression om man bara jobbar kort tid med olika delmoment och ”duttar” lite här och där, tycker Ann.

Curt väljer sällan att använda sig av gehörsläroböcker, av den anledningen att de kan vara föråldrade eller innehålla massa slagg som inte är bra och då är det dumt att tvinga folk att köpa den. Den kan även fokusera på fel saker och missa sånt som är viktigt. Curt känner inte att han kan peka på en enda bok som han utan reservation kan rekommendera. Alla har sina fördelar, men alla har också sina brister och böckerna kanske mest är anpassade för de som skrev dem. Curt kokar i stället sin egen soppa och plockar det som han tycker är bra från olika håll och från egna erfarenheter. Han bekänner sig inte till någon speciell metod, även om han plockat en viktig del från Kodaly metoden, nämligen att uppleva skalplatserna. Det är nyckeln till all säker a vistoläsning och intonation, menar Curt. Man måste veta vilken ton i skalan eller ackordet man sjunger, om det är ackordbrytningar eller större språng etc. Curt vill dock inte låsa fast sig vid en enda metod eftersom han anser att risken finns att man låser fast sina tankar. Han är en glad eklektiker, som han säger, som plockar det bästa ur det mesta. Han lånar de idéer som han tycker verkar bra och lägger in det i sin metod. Därför blir hans metod väldigt öppen och kanske svår att definiera som helhet. I stort handlar det om att klarlägga metodiska strukturer, så att man sedan kan använda det i sitt praktiska musicerande. Han arbetar t.ex. med musikcitater och arbetsblad i relationen till musikcitater. Där handlar det ofta om att härma ackord och minnas dem, snarare än att skriva ned dem, detta för att träna minnet mer än notationsförmågan. Även Ann lägger stor vikt på att utveckla minnet. Man ska inte behöva tänka nytt hela tiden utan kunna relatera till något gammalt, t ex ett ackord i pianot eller en redan sjungen ton. Ann tycker också att det är viktigt att försöka klura ut vad som är viktigt innan man börjar sjunga och försöka förbereda sig för det. Curt gör t.ex. uppgifter där man får ta ut en del av musiken i taget, t.ex. hitta tillfälliga förtecken, eller lyssna ut tonhöjd när rytmen redan finns och tvärt om. Grunden är att man jobbar med en ofullständig notbild som man ska komplettera genom att lyssna och utföra.

Curt har svårt att komma på enskilda specifika erfarenheter som lett till metodiska val, utan i stort har han bara hållit kvar med sådant som visat sig funka. Han har lagrat fler och fler erfarenheter och yrkestips och gjort metodiska val utifrån det och utifrån vad han tycker är viktigt. Inte minst utgår han också från elevens behov och t.ex. vad de

verkar sakna. Curt menar att det ständigt är ett sökande efter hur man ska jobba och ett balanserande av alla bollar som man tycker att man skulle vilja jobba med. Ingenting går på autopilot, utan det är ett ständigt ställningstagande. Med åren skaffar man sig viss rutin att luta sig mot. Vissa saker blir enklare, men den ultimata ”egna boken” finns inte. Det beror främst på att alla elever är så olika och det skulle även bli urtråkigt att jobba likadant i alla år, med t.ex. en och samma bok.

Något som Bert, till skillnad från de andra två lägger väldigt stor tyngdpunkt på är vikten av att behärska ett musikaliskt språk innan man börjar en gehörsundervisning. Man måste kunna relativt mycket musikteori, menar Bert. Man måste skaffa sig ett teoretiskt och musikaliskt filter som gör att man kan förstå musiken. Då kan man lägga ett raster/filter på hela det musikaliska tänkandet som gör att man förenklar det komplexa. Även den linjära musiken är ofta brutna ackord som man sjunger vilket gör att det är lättare att sjunga om man vet musikteorin och kan sätta in de enskilda tonerna i det tonala mönstret. Det är egentligen grunden för gehörsträning, säger Bert. Dessutom lägger Bert stort fokus på rytmikens betydelse. Han tycker att det är viktigare att läsa rätt rytm än att läsa rätt toner, eftersom fel rytm kan stoppa upp hela ensemblen. Därför har Bert lagt mer tid på att träna detta i sin undervisning.

Anns arbetsätt är olika för sångare och instrumentalister. Instrumentalisterna får härma mycket på sitt instrument, medan hon arbetar mer med flerstämmig sång och intonation med sångarna. Där använder hon Lars Edlunds körstudier. Hon försöker också koppla undervisningen till den repertoar sångarna håller på med och utveckla deras a prima vistasång även i den fritonala musiken. Sångarna får med Ann också göra olika uppsjungsövningar där de får lära sig att kompa och leda. Ann upplever att hon ofta kommer längre i utvecklingen av instrumentalister än i utvecklingen av sångare. Även Curts arbete med sångare respektive instrumentalister skiljer sig. När Curt jobbar med sångstudenter tränar han mer a prima vistasång separerat, men han ser ingen större skillnad på det och övriga läxor. Något Curt vill poängtera med sina a prima vistasångläxor är att man inte ska sjunga dem så mycket att man lär sig dem utantill. Då är det inte a prima vista längre. Det är bättre att sjunga en lång snutt tills man glömt av början, för att sedan starta om, eftersom det man lärt in på gehör i stället blir melodiminne och inte melodi eller a primavistaläsning. Den rekommendationen handlar inte om att ta bort förmågan att minnas, utan om att renodla a prima vistaförmågan. Att undervisningen skiljer sig en del i upplägg för sångare och instrumentalister beror bl.a. på att förkunskaperna och behoven generellt är olika. Eftersom Bert bara jobbat med sångare och inte instrumentalister kan han inte uttala sig om skillnaderna i undervisningssätt.

För att minska på stressen under gehörsundervisningen försöker Ann dra ner på kraven och även säga att det inte gör något om man gör fel. Hon ger också lättare uppgifter till de elever som hon upplever är nervösa och uppmanar dem att fortsätta trots att de sjungit fel. Hon försöker skapa en avspänd stämning där man faktiskt kan prata om annat också. Det är inte heller hela världen om man inte hunnit göra sina läxor. Man får inte vara för sträng som lärare, menar Ann. Det får gärna vara lite lekfullt. Man kan t.ex. lägga till rörelser, gå tonsteg och rytmer, hoppa intervall och fånga formen i ett stycke med olika rörelser. Detta arbetsätt ställer dock andra krav på tid och lokal. Ann använder sig också ibland av en kortlek där eleverna får sjunga intervallen på korten man får.

Berts försöker också avdramatisera gehörsundervisningen genom att trycka på att gehöret bara är ett hjälpmedel. Det avgör inte om man är en bra musiker eller inte utan är främst ett sätt att tillägna sig musiken. Det behöver inte heller bli ett dåligt musikaliskt resultat för att det tar lång tid att tillägna sig musiken, snarare tvärt om. Mycket handlar det om att bygga upp ett förtroende mellan eleven och läraren, det är grunden. Pedagogien, hur den är som människa, kanske är viktigare än den pedagogiska metoden, menar Bert, men det är också viktigt att bygga upp ett förtroende mellan eleverna. Bert har inga speciella knep för detta, utan läser av eleverna/grupperna i situationen. Han vill visa på att gehör inte är något hemlighetsmakeri. Det är inget konstigt alls. Det handlar om träning och dessa barriärer för missuppfattning måste brytas ned. Han är även medveten om att a prima vistasång lätt framkallar ångest. Man måste arbeta bort den känslan, säger Bert och medvetandegöra ångest och svårigheter etc. Curt vill också ta hänsyn till det sociala sammanhanget och minska pressen. I likhet med Bert vill han exempelvis göra klart för eleverna att notläsningsgehör inte innebär det samma som musikalitet. Något annat som Curt tycker är viktigt är att hela tiden försöka jobba utifrån elevens behov, förutsättningar, styrkor och svagheter.

7.4 Progression

Anns problem är att det kan vara svårt att avgöra vad som är svårt för eleven, då hon själv haft lätt för a prima vistasång. Det är något hon får tänka på hela tiden. Ann anser i all fall att det är enkelt att sjunga dur i a prima vistasång. Få toner som går stegvis är också enkelt. Uppåt är lättare än nedåt. Mindre språng är lite svårare än steg och större språng är mycket svårare. Särskilt svårt är språng som inte kan härledas till ackordet. Moll är svårare än dur, speciellt då 6:e och 7:e steget kan variera i dessa tonarter. Modulationer och kromatik är svårt så som att musik som bygger på kyrkotonarterna är svårare än dur och moll. Det är också svårare med flerstämmighet än enstämmighet, utan ackompanjemang än med och även svåra rytmer till en enkel melodi kan göra det svårt. Avslutningsvis är fritonalt svårare än tonalt, berättar Ann. Curt är överens och säger vidare att dissonans mellan stämmor är också svårare än harmoniska stämmor.

Curt börjar precis som Ann med ett fåtal toner, t.ex. 1-5, när han introducerar a vista sångträning, eftersom han också ser det som enklast, samt att börja med stegvisa rörelser snarare än med språng. Curt tar upp att man måste hitta nya strategier när man sedan går över till att träna språng. Precis som Anna ser han det sedan som ett nästa steg i svårighetsgrad att gå från heltoner till kromatiska inslag. Ännu svårare blir det så klart med kromatiska språng. Då är det bra att relatera sprången till måltonen och inte tänka varje steg, säger Curt. Tar vi sedan harmoniken så är harmoniska förlopp lättare att läsa in än att lyssna ut. Vad som sedan är enkelt och svårt rytmiskt beror delvis på musikalisk stil, enligt Curt. Exempelvis kan rytmen vara stadig i afromusik, medan den klassiska kan ha agogiska förskjutningar. Det är två olika språk helt enkelt och därför är det svårt att säga vad som är lätt och svårt vad gäller det rytmiska. Det är naturligtvis exempelvis lättare att läsa fjärdedelar och åttondelar än överbundna hemioler, säger Curt. Det är ju den normala progressionen. Berts första tankar kring vad som är enkelt och svårt skiljer sig något från de andras. Han tar upp att det är enklare att utifrån en given ton kunna sjunga nästa och nästa osv., än utan given ton. Det är också svårt att lära sig kombinera ton och rytm. Därför är det bra att lära sig rytmen först, menar Bert. Då är det enklare att lägga på tonerna. Det är även svårt att urskilja ackord och ackordgångar om man inte har teorikunskap och harmoniskt gehör att luta sig på, så att man kan se det underliggande, osynliga mönstret, d.v.s. teorin. Det gör att man får lättare att gissa också.

Ann tycker att man bör man gå lugnt och stegvis framåt med väl avgränsade avsnitt, för att få en progression i utvecklingen, så eleven vet att nu kan jag det här osv. Börja med enkelt och gå till svårare och svårare men även gå tillbaka och repetera å ena sidan och sticka in svårigheter å andra sidan, på ett tidigt stadium. Har man däremot gott om tid kan den stegvisa gången gå bra. Det är när man har lite tid som man måste trixa lite med de extra svårigheterna och skaffa sig en tillfällig metod för detta och sedan gå tillbaka till det lugna stegvisa. Det är svårare att få en progression om man bara jobbar kort med olika delmoment och duttar lite här och där. Bert tycker också att det är en lång väg att gå för att ta sig från att behärska det enkla till att behärska det svåra. Det räcker inte med några enstaka gehörslektioner. Det tar tid att ta tag i grunden. Curt instämmer och säger att det inte finns några genvägar vad gäller progressionen i gehörsutvecklingen. Det är den långa vägen som gäller, säger han i likhet med Bert. Curt har därför inte kommit på den ”geniala metoden”, som gör att man lätt tar sig från det lätta till det svåra. Man måste bara försöka skapa förståelse hela tiden för det man gör och inte bara trampa runt. Bert däremot har ett lite mer konkret tillvägagångssätt och utgår från att lära sig teorin i grunden och sedan öva in den gehörsmässigt och förankrat till röstmuskelminnet. Man börjar på en gång med att lära sig en skala i taget och bara nöta in den genom att sjunga den upp och ned, samt huvudtreklangerna i en tonart d.v.s. tonika, subdominant och dominant. Det är viktigt att man sjunger rytmiskt i den tonart det ska vara så att man även övar upp muskelminnet, menar Bert.

Både Ann och Curt ser massor av mellanstationer i progressionsarbetet. Ann tycker att man kan dela upp det som i Modus Vetus. Den är en mellanstation när man kan den. Sedan kan man gå över till Modus Novus och dess olika stationer. Man bör träna varje stadie både med och utan ackompanjemang. Modus Vetus räcker inte för detta, säger Ann, om man inte skriver in egna ackord i den, men det gör man ju inte så ofta. Berts mellanstationer är återigen teoretiskt förankrade och bygger på att de första veckorna bara träna skalor och treklanger. Sedan kan man gå vidare att sjunga treklanger i olika lägen, spritt eller sammanträngt. Därefter kan man lägga på sjuan i ackordet etc. och utöka med tonikaparallell, subdominantparallell o.s.v. samt lära sig vad dessa har för harmonisk roll. Bert tycker också att det är jättebra att kunna spela piano samtidigt som man sjunger, för då får man även en visuell koppling. Ännu en gång påpekar han också fördelen med att kunna ha ett teoristudium parallellt med gehörsundervisningen, där man läser harmonilära etc. Curt ser mellanstationerna i progressionen mer som en utmaning för pedagogen att anpassa sig efter eleven och göra de stora trappstegen mer överskådliga, d v s hugga ut dem till mindre trappsteg. Metoderna går ofta ut på att förenkla så att man delar upp ett problem i mindre delproblem, berättar Curt.

Samtliga intervjupersoner ser också olika parallella spår i progressionen. Till att börja med är de överens om att melodi, rytm och ackord/harmonik är tre parallella spår. Dessa behöver tränas alla tre varje lektion, enligt Ann. Andra parallella spår som Curt tar upp är att lyssna och härma, att lyssna och notera, att läsa och utföra och slutligen att lyssna och beskriva. Bert fokuserar mer på teori och gehör, samt skalor och ackordbrytningar som olika parallella spår. Allt ska läsas som ord eller figurer, menar han, inte som enstaka bokstäver. För att se en ordentlig progression är det bra att i alla fall kunna jobba under en treårsperiod. Ann tar i stället upp två andra parallella spår, nämligen arbetet med etydräning respektive repertoarträning. I etydräningen går man grundligt fram och följer en röd tråd när det gäller typ av rytmer, melodi och ackord. I repertoarträningen tar man itu med problem som dyker upp just där. Ann försöker välja repertoar som passar etydräna.

8 DISKUSSION

8.1 Grunläggande syn på gehör och gehörsträning

Ann och Bert ser båda gehör som förmågan att uppfatta musik och att kunna återge det man hör på något sätt. Sohlmans lexikon (bd 3 s. 82-83) beskriver också gehörsförmågan med att kunna uppfatta musik och kunna återge den på ett konkret sätt. Nyström (1996) däremot menade ju att gehörsförmågan inte nödvändigtvis behöver vara kopplad till reproduktion av musiken. Han lägger fokus på den inre bilden som musiken tar fram. Därmed blir det inget krav på att kunna hantverket som musiker, utan man kan ha ett gott gehör ändå. Vi tror att man kan ha ett väl utvecklat gehör utan att kunna reproducera det man hör, men för att kunna visa att man har det måste man på något vis kunna beskriva vad man hör, antingen genom att förklara eller reproducera det hörda.

Både Bert och Curt anser att gehöret består av två olika slags delar. Den ena är att kunna lyssna av musik och den andra att läsa musik. Om vi ser till Nationalencyklopedins ordagranna översättning att gehör betyder att ”höra”, ger det bilden av ett ensidigt fokus på att höra och inte även att kunna läsa. Men om vi läser vidare i Sohlmans lexikon tar det likt Bert och Curt också upp hur det finns olika delar av gehöret, att lyssna respektive att läsa, som är kopplat till skillnader mellan den skriftliga och muntliga gehörskulturen. Vi ser absolut både att läsa och att höra som delar av gehöret. Det ultimata är enligt oss att behärska båda förmågorna och att utöka sin möjlighet och sina sätt för inläring utifrån den utgångspunkt man har. Till att börja med är det dock viktigt att hitta det inläringssätt som fungerar bäst för sitt eget musikutövande. Vi tror att detta kan vara väldigt individuellt och inte nödvändigtvis måste vara kopplat till musikgenre. T.ex. så finns det i dagens samhälle många klassiska sångare som lär sig bäst genom att lyssna och härma, medan det kan finnas musiker inom de folkliga och/eller afroamerikanska genrerna som är väldigt insatta i musikteori och därmed har ett teoretiskt förankrat gehör.

Alla tre intervjupersoner tar upp samma uppdelning av gehörskomponenter, nämligen det rytmiska gehöret och det tonala gehöret som i sin tur kan delas upp mellan det melodiska/linjära gehöret och det harmoniska gehöret. Även Sohlmans (bd 3 s.8-83) beskriver de tre delarna rytm, melodi och harmonik som tre gehörskomponenter. Varken Ann eller Bert eller någon av de lexikon vi har använt tar upp intonation som ytterligare en del av gehöret. Det gör dock Curt. Förmodligen för att han har jobbat mycket med det, inte minst under åren som körledare. Vi är helt med på noterna vad gäller att intonation också är en del av gehöret och kanske är det t.o.m. vad många ickemusicerande människor först associerar till att ha ett bra gehör, nämligen att kunna musicera rent. Många är inte ens medvetna om den teoretiska aspekten, där man vet vad man gör. Vi tycker dock att man måste komma ihåg att intonation inte bara har med gehöret att göra utan lika mycket med den tekniska färdigheten på instrumentet (rösten).

Ann kommenterar inte begreppet musikalitet när vi pratar om gehör. Bert däremot ser musikalitet som en fjärde parameter av gehöret och den som avgör om man kan skapa god musik. Curt vill inte sätta likhetstecken mellan gehör och musikalitet. Man kan vara musikalisk utan att veta vad saker heter. De båda verkar på så vis vara överens om att man kan ha en god musikalitet utan att kunna förankra musiken teoretiskt. Enligt Brännström (1997) kan man diskutera musikalitetens mätbarhet. Musikalitet kan å ena

sidan ses som mätbar och kopplat till reproduktion och effektivitet och å andra sidan som icke mätbar och i stället en upplevelse full av kreativitet och förståelse. Den känsla vi får av Berts och Curts uttalanden angående musikalitet är nog snarare att förmågan är ganska ogreppbar och därmed inte mätbar. Vi skulle inte heller vilja mäta musikalitet. Det tycker vi kan jämföras med att mäta kreativitet, konstnärlighet eller intelligens. Det är för stora och omfattande begrepp. Musikalitet känns spontant för oss som förmågan att skapa god musik, men å andra sidan, vem ska avgöra vilken musik som är bra?

Alla tre tror att både arv och miljö påverkar gehöret. Ann kanske är den som mest poängterar arvets betydelse, men hon säger också att det måste underhållas med träning. Även Sohlmans (bd 3 s. 82-83) ser gehöret både som en medfödd ingrediens och som något som måste tränas för att utvecklas. En mycket svår fråga säger vi. Ett barn med musicerande föräldrar får kanske bättre möjlighet att börja sin utveckling tidigt, och det behöver då ej va arvet som har mest betydelse, men å andra sidan verkar vissa ha så mycket mer gratis än andra.

Det är säkerligen en kombination av arv och miljö som påverkar hörsförmågan och oavsett om man föds med bra gener, så måste gehöret utvecklas och underhållas. Man har ju faktiskt hela livet på sig att utveckla sitt gehör, medan det genetiska arvet är opåverkligt.

Alla är överens om att det finns flera metoder. Curt säger att vad som är rätt metod avgörs av vem eleven är och vilka behov och sätt att lära den har. För Bert är det viktigt att hitta en bra metod, men kanske ännu viktigare är hans roll som pedagog, hur han kan förmedla metoden. Ann poängterar vikten av att vara konsekvent med den metod man har valt. Här har alltså intervjupersonerna lite olika fokus. Anns fokus är på ihärdigheten, Berts på att förmedla pedagogiskt och Curts på att anpassa efter varje individ, om vi ska dra allt till sin spets. En kombination av dessa tre synsätt tror vi blir det ultimata. Det finns säkert metoder som är mer eller mindre dåliga för alla precis som det finns metoder som är mer eller mindre bra. Vi tror mycket på att hitta rätt metod för rätt individ och även att kunna förklara den på ett pedagogiskt sätt, samt att ge den så mycket tid som den behöver, för oavsett metod så utvecklar man inte hela sitt gehör på en dag.

Bert och Curt tycker att eleven har störst roll i utvecklingen. Läraren kan bara vägleda. Ann däremot ser lärarens och elevens insats som likvärdig. Vi tycker också att det i slutändan är eleven som måste tillgodogöra sig kunskapen och göra den till färdigheter. Elevens tid är också i det närmsta obegränsad för förkovring, medan lärarens är väldigt begränsad. Å andra sidan är det läraren som skapar förutsättningarna för elevens intresse och förståelse för eget arbete.

Gehörsträning är för alla tre att träna gehöret. Bert och Curt vill poängtera att det inte är något hemlighetsmakeri utan något som alla kan utveckla. Hörsförmågan går alltid att träna upp menar de. Ann lägger mer fokus på bra förutsättningar, att börja i tidig ålder och ha tillgång till ett instrument, samt att vara ihärdig. Bert tycker också att avsaknaden av ett instrument blir ett handikapp. Bra förutsättningarna underlättar anser vi, men det gäller på alla områden i livet, inte bara hörsutveckling. Därför förstår vi inte varför utvecklingen av gehöret fått en hemlighetsstämpel i större grad än matte, svenska eller engelska. Vi misstänker att det har haft att göra med den gamla synen att gehöret är medfött och inte kan tränas i samma grad som andra ämnen. Vi har nog själva till viss del gått på myten, men vi vill tro att alla kan utveckla sitt gehör hela livet.

Här försöker vi nu dra åsikterna mer till sin spets för att hitta vad de olika personerna tycker är allra viktigast. Ann lägger stor vikt vid tidig start, tillgången till ett instrument och tillräcklig, regelbunden kontinuitet. Bert anser det vara viktigast att ha ett musikaliskt språk och ha förtrogenhet med musikteori som grund för gehörsutvecklingen. Curts fokus upplever vi ligger på att lära sig att se helheten i musiken snarare än detaljer. Vi tycker att det känns ganska självklart att regelbunden träning och att få börja i unga år har en gynnsam påverkan på gehöret och förstår Anns synpunkt. Men loppet behöver inte vara kört där och genom att fokusera på rätt typ av träning blir det lättare att utvecklas även snare i livet. Vi ser då Berts och Curts strategier, att se helheter och att lära sig teori, som bra metoder att fokusera på. Återigen ser vi nåt att vinna på att sammanstråla våra intervjupersoners tankar.

Intervjupersonerna har väldigt lika syn på a prima vistasång, nämligen att det är att sjunga direkt från notbladet vid första anblicken. Alla poängterar också att detta bara är en del av gehörsträningen och att det bör kombineras med att träna sig i att se helheten av ett stycke. Alla tycker också att en seconda vista är mer intressant. Vi tycker att a prima vista sång handlar om att skapa sig en inre förståelse för det man ser. Om det bästa sättet att träna det inre lyssnandet är genom att sjunga a prima vista har vi svårt att uttala oss om, men vi tror att man i alla gehořsövningar ska fokusera mer på helheter än enskilda intervall.

8.2 Eget utgångsläge och erfarenhet

Både Ann och Bert har ett absolut gehör och har därför båda haft lätt för gehörsträning. Bert har dessutom röstmuskelminne. Båda har dock upplevt att gehöret ändå måste utvecklas mer, då det finns begränsningar inom det absoluta gehöret bl.a. vid körsång. Curt däremot har inte absolut gehör (dock tonartsförmålor), men har ändå haft lätt för gehörsträning eftersom han hör och läser noter snabbt. Vi har här alltså tre lärare som alla har haft lätt för sig vad gäller gehörsträning. Något ytterligare alla har gemensamt är att de började med musik i tidig ålder, både med ett instrument och med att sjunga. För Bert verkar dock den viktigaste perioden för utveckling ha varit i tonåren. Nationalencyklopedin (bd 1 s. 20) kommenterar bara åldern för utveckling när det gäller det absoluta gehöret och konstaterar att de flesta personer med ett absolut gehör har haft det sedan förskoleåldern. Det ses alltså som lättare att utveckla det relativa gehöret hela livet, än det absoluta.

Curt tog aldrig några gehořslektioner innan han gick musikhögskola. Det har däremot Bert gjort, men tyckte att en del var felaktigt inriktad på att läsa intervall. Våra förutsättningar för att utveckla gehöret har varit lite annorlunda. Vi har båda sysslat med musik sedan vi var väldigt unga, men på ett mer härmande och lyssnande plan och inte lika teoriförankrat. Därför stöter vi och många i vår situation förmodligen på helt andra svårigheter när vi ska börja koppla ihop gehör och teori.

En slutsats vi har dragit när vi sett till gehořslärařnas bakgrund är att deras undervisning verkar präglas ganska mycket av deras egna utvecklingserfarenheter. Det kan finnas massa fördelar med detta, men ibland tror vi att lärařen till viss del kan förblindas av detta och inte se varje elevs unika behov och optimala väg för utveckling. Alla är så olika och utvecklas på helt olika sätt.

Alla tre har arbetat med gehörsträning på eftergymnasial nivå i många år, alltså med människor som kommit långt inom musik. Det är inga nybörjare vi pratar om.

Skillnaden mellan intervjupersonerna är inom vilken institution de främst har jobbat. Ann har jobbat mest på folkhögskola, men även på musikhögskola, Curt på musikhögskola, och Bert inom mer fria instanser. Förhållandena för arbete på folkhögskola respektive musikhögskola och friare instanser kan ju väldigt olika ut och man anpassas säkerligen och lägger upp undervisningen efter de förutsättningar man har. Exempelvis har man oftare, i alla fall enligt Ann, mer undervisning i ämnet gehör på folkhögskola än på högskola och undervisningen på högskola måste säkerligen ha tydligare mål och förhålla sig mer till läroplaner än undervisningen inom friare skolformer och folkhögskola.

Ann, liksom Curt har sett vilka metoder som fungerar bättre än andra och hållit kvar vid dem. Ann har också utgått mycket ifrån elevernas utvärderingar. Curt har också utvecklats mycket genom att vara aktiv körledare i många år. Bert har lärt sig genom att undervisa själv och därmed förstått grunden i olika undervisningsmaterial. Att skaffa sig kunskap är väl en kombination av att se resultatet av olika undervisningssätt, att lyssna på elevers tyckande i exempelvis utvärderingar och att sitta och förkovra sig i nya tankesätt/böcker. Vi har svårt att uttala oss om vilken del som kan tänkas vara viktigast, men det viktigaste kan vi tycka är att läraren är öppen att ta till sig nya infallsvinklar och inte bara kör på i samma spår.

Alla tre intervjupersoner har undervisat både i grupp och enskilt och de ser fördelar och nackdelar med båda undervisningssätten. Fördelen med gruppundervisning är att eleverna kan slappna av mellan varven. Den stora nackdelen är dock att det kan förekomma stora nivåskillnader. Den enskilda undervisningen är bra för att man kan fokusera på elevens specifika behov. Samtidigt kan det vara ett väldigt tröttsamt arbetssätt för många elever, säger Ann. Den sida vi kan se av detta ställningstagande är hur man mår som elev i den ena eller andra situationen. Om det fanns ekonomisk och resursmässig möjlighet att få välja enskild eller gruppundervisning i gehör efter vad man själv trivdes bäst med vore det helt klart idealiskt. Gruppundervisning kan vara hämmande för många.

Både Ann och Curt har arbetat med både sångare och instrumentalister och båda ser ofta att sångare har ett mindre utvecklat gehör än instrumentalisterna. Bert däremot har bara arbetat med sångare men han, liksom Ann och Curt, tror att en segregering av grupperna är bra då behoven i gruppen blir mer lika. Intervjupersonerna är väl medvetna om att nivån på den teoretiskt förankrade gehörsförmågan ofta skiljer sig generellt mellan sångare och instrumentalister, då sångare ofta ligger på en lägre nivå. Att det förhåller sig på detta viset är egentligen inget mysterium, anser vi. Man kan inte förvänta sig att sångare, som utvecklats utan samma självklara teoretiska förankring, ska ligga på samma nivå som instrumentalister. Därför tycker vi att det är bra med segregering mellan grupperna, så att sångare kan jobba med sina specifika brister och inte tvingas börja på en för hög nivå inom vissa gehörsmoment och därmed inte hinna skapa sig en stabil grund där.

8.3 Metoder

Ann och Curt känner till de stora grenarna inom gehörsläran. Bert däremot är inte så bekant med historiken men känner till Solfège. Alla är också bekanta med tanken på att använda sig av att träna enskilda intervall eller att i stället träna på att se större mönster.

Alla är överens om att man måste jobba med att skaffa sig en relativ upplevelse av tonplatserna, d.v.s. med tonplatstänkande. Ann är den enda som uppger sig använda en speciell inriktning inom tonplatstänkande, nämligen solmisation, där man kopplar tonplatserna till olika handtecken. Vad gäller träning av enskilda intervall går meningarna lite grann isär. Alla vill fokusera mest på tonplatstänkande, men Ann jobbar även till viss del med intervalltänkande, särskilt i fritonal musik och tycker att en kombination är bra. Curt kan tänka sig att jobba med intervall som ett komplement, medan Bert helt tar avstånd från den metoden. På skalan om vem som är mest respektive minst positiv till intervalltänkande ser vi därför Ann som mest positiv och Bert som mest negativ till metoden. Även Mikkola (1999) tar upp metoden med intervalltänkandet och hur man kan koppla intervallen till kända sångfraser som en metod att lära sig sjunga a prima vista. Men Demorest (2001) och Karpinski (2000) var liksom våra intervjupersoner är i olika grad också kritiska till att lära sig sjunga a prima vista på det sättet. De menar bl.a. att olika intervall kan kännas väldigt olika beroende på vilka funktioner de får i melodin och harmoniken. Detta beskriver även Jerhild (1963). För att få en förståelse för olika funktioner av olika toner måste man använda sig av tonplatstänkande, vilket ju alla våra intervjupersoner förespråkar. Karpinski (2000) är liksom Bert inne på att alltid utgå från en skala när man sjunger a prima vista.

Vår upplevelse är också att intervalltänkande är en för långsam metod och om den ändå är för långsam i längden frågar vi oss varför man ska börja med den över huvud taget. Vi är helt överens om att tonplatstänkande och att se skalor och större mönster (se nedan) är att föredra.

Att arbeta med att se större strukturer och mönster i musiken är något som alla förespråkar, även om intervalltänkandet kan bli ett delmoment för Ann och Curt. Viktigt är också att skaffa sig en minnesbank. Med detta kommer att man bör läsa noter som man läser text och inte "ljuda" bokstav för bokstav, utan lära sig känna igen "ordet". Denna metod förespråkar även Holmström (1997). Jerhild (1963) förespråkar också att lära sig att sätta problem i sin helhet och att komma bort från intervalltänkandet.

Bert tror mycket på idén om att först och parallellt arbeta med musikteori för att utveckla gehöret och att sjunga skalor och treklanger rytmiskt och i rätt tonart, så att man även övar upp röstmuskelminnet. Vi tror att Berts idé om att förankra allt i musikteori är en mycket bra idé. Inte minst för sångare, för då får de en koppling av det hörda till teoretiska termer och sammanhang och inte bara enstaka toner. Att spela piano till är också bra för att även få ett visuellt minne, menar Bert. Men det är inte samma sak att spela före det att man sjunger som att spela samtidigt som man sjunger. Vi tror i all fall att Bert skiljer på detta. Idar (1982) beskriver att spela före på pianot som det mest effektiva sättet att sabotera notläsningen. Att spela samtidigt som man sjunger är också något som Ann haft positiva erfarenheter av och vi tycker det verkar vara en bra metod. Spelar man däremot före finns risken att man kopplar bort det medvetna lyssnandet och tar den för stunden snabbast vägen. Curt vill inte låsa fast sig vid en enda metod utan ständigt anpassa undervisningen efter elevens behov och plocka det bästa från olika håll. En bra inställning enligt oss. Ann har influerats mycket av hur hon själv blev undervisad av Lars Edlund och P-G Alldahl, som förde in fler delmoment i ämnet gehör än bara a primavistasång.

Ann använder sig gärna av boken *Modus Vetus*. Bert, som alltid vill koppla ihop teori- och gehörslära, har influerats av musikteorimaterialet av Ulla-Britt Åkerberg och Roine

Janson. Curt däremot är väldigt skeptisk till att välja en bok att använda sig av eftersom alla har brister och inte kan möta varje unik människas behov. I stället försöker han göra egna musikcitater och arbetsblad. Vi är också lite skeptiska till att välja en enda bok för undervisning. Dels för att det kan bli svårt att anpassa undervisningen efter olika individer, för att det kan bli ganska tråkigt och särskilt om läraren inte tydligt förklarar tanken med boken och dess metoder.

Både Ann och Curt tycker att minnet är viktigt. Curt kanske mest ur den synpunkt att man inte bara bör träna att läsa, utan hela tiden även att minnas utan stöd från noter. Ann pratar om ett medvetet minne under musicerandet som gör att man inte behöver tänka nytt hela tiden utan kan relatera tillbaka till en redan sjungen ton.

8.4 Stress och nervositet

Intervjupersonerna är alla medvetna om att gehörsundervisningen många gånger är förknippad med stress och nervositet och att detta kan påverka undervisningen i en negativ riktning. Angelöw (1994) beskriver också att vissa reaktioner vid stress påverkar våra intellektuella funktioner på ett negativt sätt. Även Lundeberg (1988) menar att man kan prestera sämre vid stress och exempelvis bli okoncentrerad, oinspirerad och få hjärtklappning, svettningar och darrningar.

Vi tror att många känner stor stress som försämrar utvecklingspotentialen. Alla tre intervjupersoner har haft lätt för sig i gehörsutvecklingen. Det har inte alla elever och vi ser flera anledningar till varför gehörsundervisningen kan vara så känsloladdad. Gehörsförmågan är väldigt lätt avslöjad på en gehörslektion. Det går inte att ”mörka” sin oförmåga. Gamla synsätt finns kvar, att gehöret kanske trots allt har med musikaliteten att göra och därmed också allt man sysslar med musikaliskt. Pressen på sig själv kan bli hög och likaså skammen inför andra.

Vissa trivs bäst i grupp, andra med enskild undervisning och att få en större valmöjlighet på det planet skulle säkerligen minska stressen. Ett annat sätt skulle vara att motiveras att vara ärlig och blotta sina brister utan att känna skam. Det tror vi definitivt skulle göra utvecklingen mer effektiv. Det är lika bra att angripa på rätt ställen och hitta rätt fokus redan från början. Både faktumet att olika elever trivs bäst i grupp alternativt enskild undervisning, samt att det kan finnas en poäng i att uppmuntra till blottning av sina brister är ju också tankar som tas upp av intervjupersonerna.

För att motverka detta brukar Ann dra ned på kraven och säga att det inte gör något om man gör fel. Hon försöker också att uppmuntra och skapa en avspänd och lekfull stämning. Bert försöker att bygga upp ett förtroende mellan läraren och eleverna där han kan medvetandegöra ångest och svårigheter. Dessutom vill han avdramatisera gehörsundervisningen genom att visa att gehör bara är ett hjälpmedel och något som går att träna upp. Curt är inne på samma spår och gör klart att notläsningsförmågan inte visar hur god musikalitet man har. Han vill dessutom ta hänsyn till det sociala sammanhanget för att minska pressen.

8.5 Progression

Det finns inga större skillnader mellan vad de olika intervjupersonerna tycker är lätt eller svårt, de har bara lite olika utgångsperspektiv. Bert som är väldigt mycket inne på att en teoretisk grund förenklar gehörsträningen tycker naturligtvis att det lättaste är att börja ta sig ann teorin, för då blir det lättare att ta alla steg inom gehörsträningen. Man

har då en bättre förståelse. Bert utgår också hela tiden mer ifrån hela ackord och hela skalor och inte från steg eller språng. Det Curt tar upp som skiljer sig är svårigheten att bestämma ibland vad som är lätt och svårt. Det kan t.ex. finnas olika saker som är lätta eller svåra kopplat till olika genrer. Ann erkänner att hon kan ha svårt att förstå vad som är lätt eller svårt eftersom hon själv haft så lätt för sig. Vi förstår att det kan vara svårt att helt släppa sin egen utgångspunkt och tänka sig in i elevens.

Även här är alla ganska överens. Man måste ta ett litet steg i taget och vara beredd på att det är den långa vägen som gäller. Det finns inga genvägar. Ann tycker att det är viktigt att ha väl avgränsande avsnitt och att vara konstant och jobba länge med en sak. Curt poängterar i stället att det viktiga är att hela tiden skapa förståelse och medvetenhet i det man gör. Alla ser också melodi, rytm och harmonik som tre parallella utvecklingsspår. Ytterligare idéer om parallella spår varierar lite. Ann tar upp etydträning kontra repertoarträning. Bert ser återigen spåren teori och gehör som två parallella spår, samt även skalor respektive ackord. Curt tar upp fyra andra spår, nämligen att lyssna kopplat till att härma / notera / utföra / beskriva. Återigen skulle vi gärna se en samling av alla dessa tanksätt i undervisningen och vi håller med om att det är den långa vägen som gäller. Vi kan dock tillföra ytterligare en aspekt av parallella spår nämligen spåren mellan ”det verkliga livet” och lektionssalen. Hur överför jag det jag lär mig i klassrummet till tillämpad kunskap och hur kan jag ta med mig vardagliga problem till lektionen för analysering?

8.6 Kopplingar till intervjupersonernas bakgrunder

Det som särskiljer Ann mest från de andra är att hon har något större tilltro till arvets betydelse och till att utgångsläget, d.v.s. exempelvis tidig start, avgör hur mycket gehöret kan tränas. Hon använder sig även lite mer av intervalltänkande än de andra, samt poängterar vikten av att vara konsekvent med en metod. Kan detta kopplas till faktorer i Anns bakgrund? Ann är själv född med ett absolut gehör, samt började öva sång och piano redan i femårsåldern. Hon berättar själv att hon har haft lätt för sig i gehörsträningen och ser kanske därför sina egna förutsättningar som ganska ideala. Med andra ord ser hon start vid tidig ålder och att ärva ett absolut gehör som bra förutsättningar för att utveckla ett bra gehör. Ann har valt sina metoder utifrån vad hon upplevt fungerar bäst. Kan hända har hennes erfarenhet av att intervallträning fungerar varit större än de andras. Eftersom hon själv erkänner att hon ibland har svårt att avgöra vad som är svårt för eleven, utgår hon kanske i större utsträckning från elevens utvärderingar än de andra. På så vis kan undervisningen bli elevanpassad, men en invändning kan vara att det kan vara svårt för eleven att själv veta vilka undervisningsalternativ som finns. Att Ann väljer att vara väldigt konsekvent med en speciell metod kanske är något som har fungerat i bättre utsträckning på folkhögskola, för att mer tid funnits för gehörsämnet. Hon erkänner själv viss frustration över tidsbrist i nuläget när hon undervisar på musikhögskola.

Bert har också haft lätt för sig, med ett utvecklat absolut gehör i kombination med röstmuskelminne, men har även upplevt att en stimulerande miljö särskilt i tonåren, då han på egen hand satt vid pianot, har varit väldigt gynnsamt. Det är kanske därför som han ser arv och miljö som två lika viktiga faktorer. Han stötte själv i unga år på de metoder som han tyckte var bra respektive dåliga och fick kanske därför synen att det bara gäller att hitta bra metoder, så kan alla utveckla sitt gehör, även om det sedan är läraren som avgör om metoden kan förmedlas. Att han helt tar avstånd från intervalltänkande och väljer att använda sig av tonplatstänkande har alltså sin grund i

egna erfarenheter i ganska unga år. Eftersom tonplatstänkande kräver mer insikt i musikteori än exempelvis intervalltänkande kan vi misstänka att det finns en koppling mellan Berts val av tonplatstänkande och starka fokus på att studera gehör och teori parallellt. Bert är till skillnad från de andra inte utbildad i gehörspedagogik och vi antar att det är därför som han inte har så stor inblick i alla metoder som finns. Däremot har han på egen hand studerat och analyserat undervisningsmaterial, vilket kanske lett till andra slutsatser än vid vägleda studier.

Curt är inriktad på att ”rätt metod” varierar från människa till människa och använder sig därför av en blandning av olika metoder då han utgår från vilka som har fungerat tidigare i olika situationer. Alla kan utveckla sitt gehör anser han. Det är svårt att se direkta kopplingar till detta tankesätt och Curts bakgrund, men en koppling kan vara att han suttit och experimenterat och analyserat mycket själv. Han har också själv i tidig ålder haft en stark koppling mellan utveckling av gehöret och ett annat intresse, nämligen intresset för symboler, som kanske kan ha gett en inblick i att man kan närma sig ett ämne från olika håll. Att sitta och analysera och komponera symfonier ger också en tidig start för helhetstänkande och att se större mönster, vilket är en viktig tyngdpunkt i Curts undervisning. Det är också tonplatstänkandet, som också kan ha en koppling till detta.

8.7 Sammanfattning

Vår idé till uppsatsen föddes via en vilja att få en större inblick i vad det finns för olika gehörsträningmetoder och hur man effektivt kan öva upp sitt gehör. Genom att intervjua våra gehörspedagoger och kartlägga deras undervisning har vi absolut lyckats med detta och känslan av ”flummighet” har definitivt minskat. Vi har fått lära oss att det finns många olika metoder och tillvägagångssätt för gehörsutveckling och att man inte behöver vara trög eller för den delen omusikalisk för att en metod inte fungerar. Inte minst måste utvecklingen få ta tid. Det har hänt mycket med vår egen insikt och utveckling bara sedan vi började förkovra oss i gehörsämnet och de olika vägarna till utveckling. Först nu förstår vi fullt ut vikten av helhetstänkande, d.v.s. att inte separera a prima vistasångträningen med annan gehörsträning och att lärarna kanske har en tydligare plan än vi har förstått. Men når planen fram till eleven? Blir eleven medveten om vilka metoder som valts? Vilka metoder som finns? Och varför just vissa metoder används och hur de ska tillämpas på bästa sätt? Bert tar ju exempelvis upp att det först var när han började undervisa själv som han förstod metoden. Att medvetandegöra eleven i högre grad kan vara ett nästa steg i tanken kring gehörundervisning som i sig skulle kunna utgöra grunden för ytterligare en uppsats. Har exempelvis läraren och eleven samma syn på saken? Är läraren så tydlig som han eller hon tror sig vara? Och vill läraren vara tydlig?

Vår egen upplevelse i gehörundervisningen är att elever skulle kunna medvetandegöras i mycket större utsträckning. Annars tycker vi att metoden tyvärr till viss del förlorar sin effekt. I alla fall när vi talar om undervisning av vuxna människor, som kanske t o m själva kommer att undervisa.

När vi kommer till nästa punkt i vårt syfte, nämligen bakgrunden till gehörskoncepten, har det varit betydligt svårare att dra konkreta slutsatser. Alla har synen att det går att utveckla gehöret och att begreppen gehör och musikalitet inte ska blandas ihop. Musikalitet är något mycket mer subtilt som inte går att mätas i ett gehörsprov. Ändå frågar vi oss om det inte omedvetet finns kvar en del gamla tankesätt hos både elever

och lärare från tiden då gehör och musikalitet ansågs vara något medfött. Fortfarande känner många elever en viss skam över sin låga gehörsförmåga, som om de skulle vara obegåvade, i stället för att se sin utvecklingsmöjlighet. Vi vill med detta sagt inte klandra läraren, men kanske försöka medvetandegöra läraren om att gehörsamnet kan vara mycket mer laddat än vad de förstår, likt vi skrev under rubriken stress och nervositet.

A prima vistasång ses bara som en del av gehörsförmågan hos intervjupersonerna, som man inte behöver lägga alltför stor vikt på. Helheten är desto viktigare, menar de alla. Därför kan vi tycka att det känns lite föråldrat att det ofta läggs vikt vid sådant exempelvis vid olika antagningsprov för sångare. Och hur eftersträvansvärt är egentligen snabb "läsning"? Bert kommenterar t.o.m. detta och säger att snabb inläring bara sparar lite tid och inte ger en djupdykning i musiken. Är det inte desto viktigare att dyka djupare i ett stycke än att köra turbo varianten och bara hinna skrapa på ytan? Säkerligen påverkar inställningen i dagens samhälle, där kvantitet ofta blir viktigare än kvalitet och produktioner ofta repas in på kort tid. Ämnet a prima vistasång har varit mycket intressant att studera, men med tanke på vad vi precis skrev, om det stressade samhället, så tror vi att det finns en större önskan hos oss så här i slutraderna av uppsatsen att utveckla a prima vistasången inte främst för att spara tid, utan för att faktiskt kunna dyka djupare i ett stycke "helhetsmusikaliskt", utan att vara beroende av ett instrument. Precis som gehörsutveckling ska få ta sin tid kanske också en gedigen instudering kan få ta sin.

9 REFERENSER

- Angelöw, B. (1994). *Träna mentalt och förbättra ditt liv*. Natur och kultur.
- Bonniers svenska ordbok. (1986). Falkenberg: Ytterlids Sätteri.
- Brändström, S. (1997). *Vem är musikalisk? Intervjuer med musklärare och musklärarytbildare*. Stockholm: KMH Förlaget.
- Cohen, L., & Manion, L. (1994). *Research methods in education*. Fourth edition. London: Routledge.
- Demorest, S. (2001). *Building Choral Excellence, Teaching Sight-Singing in the Choral Rehearsal*. Oxford University Press.
- Edlund, L. (1976). *Modus Vetus. Gehörsstudier i dur/moll-tonalitet*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget.
- Edlund, L. (1963). *Modus Novus. Lärobok i fritonal melodiläsning*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget.
- Holmström, K. (1997). *A vista teknik – Hur du blir en bättre notläsare*. Mölndal: Kenneth Holmström Musikproduktion.
- Idar, I. (1982, 1983). *Körsång från bladet för blandad kör. Häfte 1 och 2*. Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag.
- Jersild, J. (1963). *Laerebok i melodilæsning 1*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen AS.
- Johansson, K-G. (2002) *Can you hear what they're playing*. Piteå: Musikhögskolan
- Karpinski, G. S. (2000). *Aural Skills Acquisition, The Development of Listening, Reading, and Performing skills in College-Level Musicians*. Oxford University Press.
- Kodaly, Z. (1998). *Zoltan Kodály- en mosaik*. Sammansatt och översatt av Sara Arvidsson. Göteborg: Humanistiska Förlaget.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lilliestam, L. (1995) *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig tradering*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Lundemark, Å. (1998). *Rampfeber. Konsten att framträda under press*. Stockholm: Germans Musikförlag.

Nationalencyklopedin. (1994). Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker.

Nyström, J. (1996). *Prima vista. Att sjunga efter noter - från grunden*. Stockholm: Carl Gehrman's musikförlag.

Schenk, R. (2000). *Spelrum - en metodikbok för sång- och instrumentpedagoger*. Göteborg: Bo Ejeby.

Sohlmans musiklexikon. (1975, 1976, 1979). Stockholm: Sohlman's Förlag.

Solin, E. (1995). *Landa mjukt*. Borgå: WSOY.

Svensson, S. (2005). *Att spela transponerat efter noter – en kvalitativ undersökning*

Winnberg, L. (2000). *Från öra till hjärta - det lätta sättet att musicera*. Göteborg: Elanders Graphic System.

Intervjumall

Bilaga 1

A) Grundläggande syn på och inställning till begreppen ”gehör”, ”gehörsträning” och ”a prima vistasång”.

- 1) Vad är gehör, gehörsträning och a prima vistasång för dig?
- 2) Hur ser du på begreppet a prima vistasång i förhållande till gehör?
- 3) Hur ser du på möjligheten att träna gehöret och sin a prima vistasångförmåga?
- 4) Vad har störst påverkan, arvet eller miljön?
- 5) Hur stor betydelse har "rätt" pedagogiska metoder?
- 6) Vad är lärarens respektive elevens roll i processen?

B) Erfarenheter av arbete med a prima vistasång

- 1) Hur har du själv utvecklat ditt gehör och din a prima vistasångförmåga?
- 2) Vad har du för erfarenhet av att arbeta med a prima vistasång?
- 3) Har a prima vistaträningen varit integrerad i någon annan gehörsträning?
Nackdelar/fördelar?
- 4) Har du undervisat i grupp eller enskilt? Nackdelar/fördelar?
- 5) Hur har nivåfördelningen sett ut? Nackdelar/fördelar?
- 6) Har du arbetat med både sångare och instrumentalister?
- 7) Upplever du någon generell skillnad mellan grupperna?
- 8) Ser du några fördelar/nackdelar mellan integrering samt segregering av grupperna?

C) Metodiska grundtankar och traditioner/skolor för a prima vistasång

- 1) Kan du se olika skolor/traditioner?
- 2) Verkar du inom någon speciell gehörstradition?
- 3) Har du skapat dina egna metoder utifrån erfarenhet snarare än traditioner?
- 4) Vilka erfarenheter har legat till grundläggande och konkreta metoder i ditt arbete?
- 5) Hur har du kommit fram till/gjort dina metodiska val?
- 6) Inrymmer ditt gehörskoncept socialt inriktade metoder/metoder som tar hänsyn till det sociala sammanhanget?
- 7) Skiljer sig ditt val av metoder i arbetet mellan sångare och instrumentalister?

D) Progression i a prima vistasång

- 1) Vad är enkelt och svårt?
- 2) Hur tar man sig från att behärska det enkla till att behärska det svåra?
- 3) Hur många mellanstationer ser du?
- 4) Finns det fler parallella utvecklingsspår i undervisningen?