



Uit

NORGES  
ARKTISKE  
UNIVERSITET

Musikkonservatoriet ved det kunstfaglige fakultet

## **Auditive knagger**

*En kvalitativ studie av jazzmusikers arbeid med gehør*

—

**Vidar Alvestad**

*Masteroppgave i hørelære med didaktikk og praksis [MUS-3902]*

*Mai 2016*





## Innholdsfortegnelse

<b>FORORD</b> .....	<b>3</b>
<b>1 INNLEDNING</b> .....	<b>4</b>
1.1 PERSONLIG BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA.....	4
1.2 TIDLIGERE FORSKNING.....	5
1.3 PROBLEMSTILLING.....	6
<b>2 BEGREPSAVKLARINGER OG TEORI</b> .....	<b>7</b>
2.1 JAZZ.....	7
2.2 JAZZEN I NORGE.....	9
2.3 MUSIKER.....	10
2.4 GEHØR.....	11
2.5 TRANSKRIPSJON OG PLANKING.....	12
2.6 INDRE GEHØR.....	14
2.7 MUSIKALSK HUKOMMELSE.....	14
<b>3 METODE</b> .....	<b>17</b>
3.1 KVALITATIVE FORSKNINGSMETODER.....	17
3.2 FORDELER OG ULEMPER MED KVALITATIV FORSKNING.....	18
3.3 INTERVJU.....	19
3.3.1 Strukturert, halvstrukturert og ustrukturert intervju.....	20
3.3.2 Intervjuguide.....	20
3.3.3 Fordeler og ulemper med intervju.....	22
3.4 VALIDITET OG RELABILITET.....	23
3.5 ETIKK.....	24
<b>4 RESULTATER</b> .....	<b>26</b>
4.1 INFORMANTENE.....	26
4.2 HVA ER ET GODT GEHØR?.....	27
4.3 JAZZGEHØR?.....	28
4.4 AUDITIVE OG VISUELLE KNAGGER FOR Å MEMORERE.....	29
4.5 INDRE GEHØR.....	31
4.6 TRANSKRIPSJON OG PLANKING.....	33
4.7 IMPROVISASJON.....	35
4.8 RYTMIKK, TIME OG PULS.....	36
4.9 HARMONIKK.....	39
<b>5 DRØFTING OG AVSLUTNING</b> .....	<b>43</b>
5.1 AUDITIVE KNAGGER.....	43

5.2	MÅLET MED EN TRANSKRIPSJONSPROSESS .....	43
5.3	MUSIKK I RYTMEARBEIDET .....	44
5.4	PEDAGOGISKE KONSEKVENSER.....	45
5.4.1	<i>Hørelærefagets ansvarsområde</i> .....	45
5.4.2	<i>Jazzgehør. Er det nødvendig med egen arbeidsmetode?</i> .....	46
5.5	VIDERE FORSKNING .....	47
	<b>LITTERATURLISTE .....</b>	<b>48</b>
	<b>VEDLEGG .....</b>	<b>51</b>
	SAMTYKKEERKLÆRING.....	51
	SPØRSMÅL .....	52

## Forord

Masterprosjektet har vært en prosess som har lært meg mye om selvstendig arbeid i forhold til planlegging, og gjennomføring av oppgaven. Likevel ville ikke denne oppgaven vært mulig å gjøre uten informantene mine, og jeg vil derfor rette en ekstra takk til dere. Jeg vil også takke:

-Hilde Synnøve Blix for veiledning med relevante og ærlige tilbakemeldinger, korrektur, tilgjengelighet, og som rådgiver både i forhold til praksis og jobb.

-Niels Eskild Johansen for inspirerende undervisning ved musikalsk tilnærming til hørelærefaget og konkrete didaktiske eksempler.

-Alle andre lærere og veiledere vi har hatt på masterstudiet.

-Alle mine medstudenter. Det er fint å være sammen i denne prosessen.

-Jeg vil til slutt takke UiT for et fantastisk masterprogram med god struktur.

## 1 Innledning

Hørelærefaget blir ansett som et viktig fag blant mange musikere og musikkpedagoger. Det er et fag som skal hjelpe oss når vi jobber med musikk. De fleste hørelæremetoder tar utgangspunkt i klassisk musikk og det er gjort lite forskning på hørelærearbeid med utgangspunkt i jazz eller rytmisk musikk. I denne studien har jeg intervjuet tre jazzmusikere om deres forhold til gehørarbeid i eget musikervirke. Funnene fra studien vil kunne gi innsikt i hva en profesjonell musiker anser som gehørarbeid, hva som er viktig å jobbe med, og samtidig belyse noen emner som kan inspirere til diskusjon omkring hørelærefaget i musikerutdanningene.

### 1.1 Personlig bakgrunn for valg av tema

Jeg har hatt en stor interesse for jazzmusikk i flere år, men jeg studerte klassisk trompet på musikkonservatoriet i Tromsø, og fikk derfor ikke oppleve gehørunndervisning med utgangspunkt i jazz eller rytmisk musikk. Jeg savnet koblingen mellom hørelæreundervisningen og hovedinstrumentet, og visste at studentene på den rytmiske linjen jobbet med å lære seg improvisasjonssoloer på øret, for å så spille dette på instrumentet.

Når jeg selv begynte å spille jazzmusikk, startet jeg ofte en øveprosess, med å transkribere improvisasjonssoloer. Etterhvert utviklet denne øvepraksisen gehøret mitt til å gjenkjenne tonale mønstre som jeg tidligere ikke hadde så mye erfaring med. Dette førte til at interessen for improvisasjonssolospill utviklet seg mer og mer. Jeg fikk fort en stor interesse for gehørfaget generelt, og spesielt gehørarbeid knyttet til jazzmusikk. Da jeg valgte å ta en mastergrad i hørelæredidaktikk, var det spesielt denne interessen som opptok meg, derfor valgte jeg å sette fokus på jazzgehørarbeid i mitt masterprosjekt. Målet med den foreliggende studien er å få nye idéer og innfallsvinkler til gehørarbeid innenfor jazzmusikk.

## 1.2 Tidligere forskning

I de fleste utdanningsinstitusjonene i Norge deles hørelæreundervisningen opp i forskjellige sjangere (rytmisk, klassisk, folkemusikk), selv om det er uenigheter om dette er den beste løsningen (Tollefsen 2012:82-83). Det er foreløpig gjort lite forskningsarbeid innenfor jazzgehørarbeid, men det er gjort noen studier de senere år i Norge som tar opp problemstillinger som ligger nært min studie. Harboe (2015) har eksempelvis studert hva som gjøres i jazzhørelæreundervisning, og hvordan metodene og innholdet i undervisningen blir begrunnet: *"Hva gjøres i jazzhørelæreundervisning? En diskursanalyse av undervisningspraksiser i jazzhørelære"* (2015). Harboe fant ut at imitasjon av hele soli fra kjente jazzutøvere var sentral i undervisningen. Han fant også ut at sang på trinntall og overførbarhet til solospill var en viktig del av undervisning, men at strategiene lærerne underviste var forskjellige.

Johansen (2013) har gjort en kvalitativ studie av jazzstudenter i Norge og Sverige, for å undersøke hvilke øvepraksiser de benytter seg av for å utvikle improvisasjonskompetanse: *"Å øve på improvisasjon. Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse"* (2013)". Johansen fant ut at informantene understreket utviklingen av et personlig "sound" som det viktigste. I tillegg til arbeid med rytmikk, time, formfølelse, akkorder, skalaer og motoriske ferdigheter, jobbet studentene med musikalsk rolle i forhold til sjanger, og det å gi slipp på intellektuell kontroll i øyeblikket.

Reithaug (2011) gjorde en diskursanalyse av undervisningspraksiser på jazzbass i høyere utdanning i Norge der han undersøkte hvordan kunnskapen konstrueres og praktiseres i faget. Det viste seg at bassundervisningen var nokså forskjellige hos de ulike informantene, og at gehørarbeidet ofte er en del av en større undervisningsprosess. Denne studien er relevant som bakgrunn for didaktiske betraktninger i jazzundervisning.

Det finnes også en hel del forskning på kognitive prosesser som er relevant for gehørarbeid, som for eksempel memoreringsteknikker, indre gehør og notering av musikk. Jeg vil komme nærmere inn på dette i kapittel 2.

### 1.3 Problemstilling

Med utgangspunkt i min interesse for hørelærefaget og dets betydning for meg, ønsket jeg i denne oppgaven å undersøke jazzmusikerens gehørarbeid i deres musikervirke. Ettersom tidligere studier som Johansens (2013) undersøkte jazzmusikkstudenters øvepraksiser, og Harboe (2015) undersøkte jazzhørelærepedagogers undervisningspraksiser knyttet til gehørarbeid, fikk jeg lyst til å undersøke *jazzmusikere* og deres øvepraksiser innenfor gehørarbeid. Dette er fordi det kan tenkes at noen emner man har lært i utdanningsinstitusjonene er svært relevante, og at andre ikke er det. Om det er slik at målet med en utdanning er å bli musiker, så synes jeg det er viktig å se på hvordan musikerne jobber i "felten". Derfor har jeg valgt denne problemstillingen:

*Hvordan tenker og jobber jazzmusikere med gehørarbeid i sitt musikervirke?*



## 2 Begrepsavklaringer og teori

I det følgende skal jeg gjøre noen begrepsavklaringer slik at det blir tydelig hva jeg legger i begrepene når mine spørsmål og refleksjoner skal tolkes. Jeg redegjør også for det teoretiske perspektivet jeg ser begrepsavklaringene ut i fra.

### 2.1 Jazz

Det sies at jazz har sin opprinnelse fra New Orleans i USA rundt år 1890 (Berendt, 1976:7). Selv om New Orleans var den sentrale byen for jazzmusikken er det flere andre byer som også var viktige, som for eksempel Memphis, St. Louis, Dallas og Kansas City. Selve uttrykket jazz ble først brukt rundt år 1915 for å beskrive den musikken som hvite orkestre fra New Orleans spilte i dansesalonger og restauranter i New York og Chicago (Michelsen, 1979:583).

Det er gjort flere forsøk på å definere jazz, men ingen av dem har blitt allment akseptert (Michelsen, 1979:583). Louis Armstrong uttrykte det slik: *"If you've got to ask, you'll never know"* (Szwed, 2000:18). Språkrådets definisjon er: *"Musikkform som er oppstått i USA blant den svarte befolkning i sør, med et spesielt rytmisk preg, synkoperte rytmer og improvisasjon som viktige elementer."* Problemet med en slik definisjon er at den er svært uklar. Det er mange sjangrer musikk som har et rytmisk preg, synkoperte rytmer og improvisasjon som viktige elementer, så denne definisjonen kunne likeså godt være en definisjon på bluesmusikk.

Om vi ser nærmere på de viktigste elementene i jazzmusikken, finner vi at mange av disse er like gjeldende i andre musikksjangere. Improvisasjon er ofte nevnt som et viktig element i jazz, men mye av jazzmusikken inneholder bare litt improvisasjon eller ingen i det hele tatt. Jazzmusikken har ikke vært alene om å ha improvisasjonselementet i seg. Det har vært en viktig del av de fleste musikksjangre til en viss grad. I folkemusikk brukes improvisasjon hyppig, og både Bach og Mozart var improvisatører. Selv om improvisasjon er en vesentlig del i mye jazzmusikk, så betyr ikke det at improvisert musikk er jazzmusikk.

Noen hevder at jazz er musikk som svinger, men det blir like unøyaktig som de nevnte definisjonene. Selv om det meste av tradisjonell jazzmusikk svinger, så er det mye annen musikk som også svinger som for eksempel country, blues, folkemusikk eller barokk. Jeg tror det er viktig å se på jazzmusikken i en historisk sammenheng for å kunne gi en definisjon av hva det er som karakteriserer den.

Jazz er en blanding av flere sjangrer musikk. Mange av elementene i jazzen er hentet i fra vestafrikansk musikk som for eksempel: regelmessig grunnpuls, polyrytmikk, kraftfulle og åpne sang- og spillemåter og improvisasjon (Michelsen, 1979). Vokaltradisjonen kommer fra slavesangene som ble sunget fra begynnelsen av 1800-tallet med utgangspunkt i blues. Deretter kom ragtime-musikken. Dette er marsjer i europeisk tradisjon som ble endret rytmisk ved å synkopere rytmene. Et stort repertoar av hymner, marsjer og danseformer ble tatt opp fra de franske, spanske og britiske koloniområdene. Disse bygger på dur-/molltonalitet, funksjonell harmonikk og regelmessig periodisk struktur. Jazz er derfor mer en afro-amerikansk musikk, da musikken henter inspirasjon fra andre kulturer også. Selv om det blir sagt at jazz er Afro-amerikansk musikk, så er det ingen tvil at musikken også har hentet inspirasjon fra europeisk kultur.

Berendt (1976) definerer jazz slik: *(...) Rhythm, phrasing and production of sound, and the elements of blues harmony are derived from African music and from European music in three basic elements:*

- 1. A special relationship to time, defined as "swing."*
- 2. A spontaneity and vitality of musical production in which improvisation plays a role.*
- 3. A sonority and manner of phrasing which mirror the individuality of the performing jazz musician. (Ibid. s. 174)*

Han fortsetter med å understreke at disse 3 elementene alltid vil ha varierende grad av viktighet, og at forholdet mellom dem vil alltid variere. Dette er den definisjonen som etter min mening kommer nærmest en beskrivelse av jazzmusikken frem til 1950-tallet. Etter dette kom avantgardejazzen, og senere andre fusionuttrykk der definisjonen ikke lenger kan brukes. I hovedsak bygger likevel også disse stilartene på en videreutvikling

av de nevnte hovedelementene til Berendt, og i denne studien vil Berendts definisjon ligge til grunn for bruken av jazzbegrepet.

Det har vært så mange uenigheter på hvordan jazz skal defineres at mange forfattere unngår det (Szwed, 2000:21). Det vil være opp til artisten og publikumet å avgjøre hva som er jazz, og det ser ut til at det er et jazzbegrepet får en bredere definisjon hele tiden.

## 2.2 Jazzen i Norge

Siden jeg intervjuer norske jazzmusikere, vil jeg også beskrive hva man mener er jazz i Norge. Norske musikere har vært med å skape et eget sound i jazzverden og er blitt kjent for dette.

Fra omkring 1920 og fremover dukket det opp flere jazzgrupper i Norge (Michelsen, 1979:593). Ettersom radio og plateindustrien var konsentrert i Oslo, var det hovedsakelig dette miljøet man referer til som norsk jazz. Talentfulle musikere fra mindre steder hadde ikke den samme synligheten. Oslo-miljøet bestod av en ung generasjon musikere som kom fra et skole- og studentmiljø. Inspirasjonen hentet de fra USA gjennom grammofonplater og turer til New York. Jazzmiljøet blomstret frem til 2. Verdenskrig, og i krigsårene fikk jazzen naturlig nok et kraftig tilbakeslag. Kontakten med utenlandsk jazzliv ble helt brutt, og musikken måtte spilles illegalt (ibid).

Fra 1950-tallet blomstret jazzen igjen igjennom såkalt *tradjazz*. Landets jazzklubber samlet seg også i Norsk Jazzforbund som organiserte konserter og klubbvirksomhet i 25 norske byer, noe som gjorde at det ble etablert bedre kontakt med jazzlivet utenfor Oslo. På midten av 1960-tallet fikk norsk jazzliv en ny nedgangsperiode. Mange jazzklubber ble nedlagt, og det ble arrangert svært få jazzkonserter. Dette er ofte kalt jazzkrakket i norsk jazzhistorie (Kristiansen, 2001). Årsaken til dette mener man kan være at den unge generasjonen av jazzentusiaster som hadde bygget opp jazzklubbvirksomheten, var kommet i en alder hvor idealismen var slitt ut (Angell et al. 1975:100).

På 70-tallet kom det mange nye musikere i forgrunnen i det norske jazzmiljøet. Dette var musikere som sangeren Karin Krog, saksofonisten Jan Garbarek, gitaristen Terje Rypdal, bassisten Arild Andersen og trommeslageren Jon Christensen. Disse musikerne var med på å føre norsk jazzmusikk i nye retninger. Jan Garbarek debuterte hos

plateprodusenten ECM i 1970 med Afric Pepperbird, og albumet ble en stor suksess (ECM: <https://www.ecmrecords.com/artists/1435045732/jan-garbarek>). Musikken til Jan Garbarek gjorde han kjent i hele verden. Han henter inspirasjon fra skandinavisk folkemusikk og skriver såkalt ambient musikk der han går bort fra faste strukturer og sving.

Terje Rypdal gikk i en annen retning og hans jazzmusikk var inspirert av rock. Han ga også ut musikk hos plateprodusenten ECM. Europeiske musikkanmeldere assosierte musikken av nordisk eller skandinavisk natur og dette er noe begge musikerne etter hvert har begynt å stille seg åpen for. *“Bortsett fra ECM ble det i 1970-årene nesten ikke utgitt plater med nyere norsk jazz”* (Kristiansen, 2001:<http://www.jazzbasen.no/jazz.php?side=jazzhistorie.html>). Garbareks musikk med sin åpne og lyriske karakter, hentet enkle temaer fra folkemusikk over hele verden og tok dette inn i jazzmusikken (Kristiansen, 2001). ECM var nå forbundet med Norge ved lyden, et rent og åpent lydbilde som er blitt kjennetegnet på norsk jazz (ibid.).

Mine informanter representerer generasjonene som har kommet etter de overnevnte og befinner seg godt innenfor denne definisjonen av jazz. Informantene spiller jazz i forskjellige stilarter der noen tilhører det ”norske soundet”, mens andre orienterer seg i et mer internasjonalt landskap.

### 2.3 Musiker

Begrepet musikk kommer fra gresk *mousike*, som nærmest oversatt betyr musenes kunst (Michelsen, 1980). Mousike var et bredt begrep som også omfattet dans og dikt. Etter hvert gjennom rasjonalisering og spesialisering endret begrepet seg til å bare omhandle lydkunst (Michelsen, 1980). Personen som utfører lydkunsten kalles en musiker. Musiker er ikke en beskyttet tittel og det er derfor utfordrende å gi en definisjon. I følge Oxford Dictionary, er en musiker en person som spiller et musikkinstrument, særlig som yrke eller om personen er begavet på instrumentet. Jeg tror i dag at vi må skille mellom de som er musikere bare når de står på en scene og de som er musikere når de går av scenen også. Derfor er det viktig for meg å finne en definisjon på hva som er en musiker. I denne oppgaven vil en musiker være en profesjonell utøver av musikk, som selv velger å kalle seg for musiker. Det er ikke krav

til musikkutdanning fordi det fortsatt er mange profesjonelle utøvere som ikke har det. De musikerne jeg velger er musikere som definerer seg selv som jazzmusikere. Det vil heller ikke være et krav at de kun utøver jazzmusikk, da det er mer sjeldent i dag.

## 2.4 Gehør

For å kunne si noe om hvordan musikerne i studien jobber med gehør, er det viktig å ha en klar oppfatning om hva som legges i begrepet gehør her. Cappelen definerer gehør som *"evnen med det blotte øre å kunne oppfatte korrekt en bestemt musikalsk struktur, og så å kunne fremlegge dette konkret"* (Michelsen 1979:62). En musikalsk struktur vil være en melodi, et rytmemønster eller en akkordrekke. Denne definisjon av gehør, er et relativt gehør.

Bengtsson (Blix, Bergby, 2007) deler opp gehøret i 2 typer etter hvordan innlæringsprosessen har foregått, og kaller dette type 1 og type 2. Type 1 gehøret er den typen gehørarbeid der gehøret utvikles igjennom lytting og imitasjon av musikk, noe som er tradisjon i jazzgehorarbeid. Type 2 er den prosessen som er vanligst å undervise i gehørtradisjonene igjennom en bevisst innlæring og øving på systematiserte og navngitte elementer (Blix, Bergby, 2007:18).

En viktig del av et musikalsk gehør er et såkalt *indre gehør*. Kvamme-Dalland (2008) sier at indre gehør er evnen til å høre lyd på et indre plan uten ytre lydproduksjon. Man danner seg indre forestillinger av musikk.

Den vanligste måten å undervise i gehørarbeid er igjennom trinnsang, intervaller og rytmer. I Jazzmusikk er den tradisjonelle innlæringsprosessen at musikken ikke noteres ned, men læres ved hjelp av gehøret (Blix og Bergby, 2007:18). Dette gjøres igjennom å lytte til innspilt musikk, memorere musikken, og så reprodusere musikken på hovedinstrumentet, og dette er ofte en sentral aktivitet i jazzgehorundervisning (Harboe, 2015).

## 2.5 Transkripsjon og planking

Det å synge etter innspillinger av improviserte soloer er en sentral del av jazzundervisningen hos flere hørelærepedagoger. Mange velger også å notere soloene i et notesystem (Harboe, 2015:69-70). Tidligere forskning på jazzundervisning viser at planking og transkripsjon er et sentralt tema i undervisningen (Johansen 2013). Jeg vil derfor i dette kapitlet definere hva som menes med planking og transkripsjon i denne studien, og se på tidligere forskning på emnet.

Det å bruke innspillinger som hjelpemiddel i undervisning, er veldig vanlig for de fleste jazzmusikere. Vanlige begreper på denne prosessen er imitasjon, planking, plukking og transkripsjon. Grunnen til at det finnes forskjellige begreper kan ha å gjøre med måten prosessen gjennomføres på. Johansen (2013) fant at for mange av studentene var det vanlig å lære av musikk fra innspillinger. Målet med prosessen var derimot forskjellig for den enkelte student. Studentene i studien uttrykte at slikt arbeid utvikler elementer i gehørarbeid som periodefølelse, harmoniske strukturer og indre gehør. Noen av studentene reproduserte innspilte soloer for å lære seg å improvisere melodiske linjer med sammenheng og kontinuitet. Andre studenter noterte innspilte soloer for å forstå hvordan musikerne tenker, og hva de gjør. Dette viser at metoden man velger å bruke for å lære fra innspillinger, sannsynligvis vil være forskjellige fra utøver til utøver. Om man vil prøve å forstå harmonisk hvordan musikerne på innspillingen tenker, er det vanlig å notere ned musikken i et notesystem. Dette kalles ofte for transkripsjon av musikk. Her vil man kunne se og analysere hvilke valg musikeren gjør harmonisk eller tematisk. Om målet er å lære seg å reprodusere musikk fra en innspilling enten gjennom sang eller på instrumentet, kaller jeg dette planking. Ofte er målet med denne prosessen å lære alle detaljer i spillet til utøverne som artikulasjon, klang og andre elementer som er vanskelig å notere i et notesystem. Her vil notasjonen av soloen ikke være like vesentlig, men noen velger å gjøre dette i tillegg for å gjøre en sluttanalyse, eller som en huskelapp.

Man kan ta i bruk flere fremgangsmåter når man transkriberer musikk, og det er ingen akseptert regel på hvordan man skal gjøre det, men i all hovedsak handler det om å høre musikk og så notere den (Sloboda, 2007). Det viser seg vanskeligere å notere musikk fra en annen kultur enn den vi er vokst opp i (Sloboda, 2007:72), derfor vil sannsynligvis jazztranskripsjon være utfordrende for de fleste i begynnelsen. Når man transkriberer

musikk, er det vanligst å bruke det vestlige notesystemet. Dette notesystemet har en rekke begrensninger. Mye av tolkninger og uttrykk forsvinner i prosessen ettersom notesystemet nesten bare har mulighet til å beskrive tid og tonehøyde. Man får heller ikke notert om musikeren spiller litt foran slaget, på slaget, bak slaget eller hvordan betoningen og klangen er.

Det viser seg også å være vanskelig å memorere en melodi. Sloboda (2007) gjorde en undersøkelse der 8 personer mellom 19 og 22 år skulle lytte til en melodi 6 ganger og gjengi denne ved hjelp av sang. fire av deltakerne hadde musikkutdanning og de fire andre var ikke musikere. Melodien var en russisk folketone som ingen av deltakerne kjente fra før. Resultatene viste at tolkninger av taktart og melodi ble forskjellig, og ingen klarte å synge melodien riktig tone for tone. De rytmiske mønstrene husket de godt, kanskje fordi den var konsekvent og logisk i forhold til taktarten. Musikere var bedre til å finne hvor frasene begynte og sluttet, og de holdt seg inne i toneartene når de sang, selv om tonevalgene ikke alltid var helt riktige. Dette var det eneste punktet der musikerne skilte seg fra ikke-musikerne. Selv om deltakerne fikk høre melodien 6 ganger, ble det aldri noen forbedring av gjengivelsen. Noen klarte å synge litt lenge, men feilmarginen var like stor. Det kan derfor være lurt å ha noen strategier når vi skal lytte etter musikk og så kunne huske den.

Dowling(1994) sier at grunnen til at det er så vanskelig å gjengi en melodi nøyaktig, er at vi først og fremst lytter etter en melodisk kontur. Det er et overordnet mønster av intervallene som danner melodien vi hører. Et godt eksempel på dette er Beethovens motiv i hans femte symfoni. Her spilles temaet først med en avstand på en stor ters, så i neste takt er det en avstand på en liten ters. Igjennom hele satsen repeteres motivet med mange forskjellige intervaller. Likevel oppfatter vi temaet som likt på grunn av den melodiske konturen.

Det kan også være vanskelig å oppfatte taktart og betoning når man transkriberer. Longuet-Higgins (1972, 1976) og Steedman (1997) har studert dette fenomenet ved å la et intelligent dataprogram transkribere ned ubetont musikk av Bach. Det viste seg nesten umulig for maskinen å tolke riktig hvordan musikken var notert med tanke på taktart og struktur (Sloboda, 2007:7-8), noe som vi også kan se var tilfelle i Slobodas undersøkelse.

Dette kan tyde på at vi må utvikle vår evne til å høre musikk inne i hodet, for å klare å konstruere taktartsfølelse og tonal gjenkjenning av melodiske strukturer. Et såkalt indre gehør.

## 2.6 Indre gehør

Å kunne høre musikk i hodet uten noen ekstern lydkilde har alltid vært en viktig ferdighet for komponister og musikere (Covington, 2005). Komponister kan forestille seg musikken for sitt indre med alle små nyanser og idéer. For en musiker betyr det å kunne tenke hvordan musikken skal høres ut før man spiller den. Denne evnen til å forestille seg lyd uten ytre lydgjengivelse kaller vi indre gehør. En forutsetning for et godt indre gehør er at vi har lagret musikk som kognitive strukturer (Johansen, 2003).

Musikkpedagogen Emile Jaques-Dalcroze mente at kombinasjonen av kinestetiske øvelser, sang og improvisasjon kunne utvikle en persons indre gehør (Covington, 2005). Han mente at de kinestetiske øvelsene bidro til en integrasjon av individets motorikk, oppfatning, og både de kreative og intellektuelle funksjonene. Det er vanlig med kroppslige bevegelser når vi hører musikk, men det er også mulig når vi hører musikk innenat. Om vi forestiller oss en tone, påvirkes også oppfatningen av en hørt tone. Vi bruker altså både minnet og sanseinntrykket samtidig. Så for å ha musikalsk hukommelse, må vi også ha et indre gehør. Det indre gehøret bruker de samme nerveceller og forbindelser som når vi hører lyd og musikk (Fagius, 2001).

Et godt indre gehør vil være svært viktig for en jazzmusiker da evnen til å kunne høre det som skal spilles før det blir spilt utgjør, forskjellen på et musikalsk uttrykk og tilfeldige toner.

## 2.7 Musikalsk hukommelse

De som forsker på hukommelse skiller mellom *kortsiktig oppbevaring av sanseinntrykk*, *korttidsminne* og *langtidsminne* (Fagius, 2001:50). Det førstnevnte er en forutsetning for at vi skal kunne lagre noe i langtidsminnet senere. Slike minner blir ofte lett forstyrret, og varigheten av inntrykk i korttidsminnet handler mye om hvor sterkt sanseinntrykket



har vært. Derimot tåler langtidsminnet mange inntrykk uten at det endres. Det vil si at om man hører en melodi for første gang, så vil det være stor sannsynlighet for at den ikke kan bli gjengitt korrekt. Derimot skal det mye til for å ikke kunne huske og gjengi nasjonalsangen, som man har hørt mange ganger.

I følge Buck (1961), går det ikke an å forbedre sin medfødte evne til å lagre inntrykk i hukommelsen, men det går an å utvikle den praktiske hukommelsen nesten ubegrenset, ved å utvikle evnen til å assosiere. Det vil si at om man utvikler sin musikalske hukommelse, så vil det ikke påvirke den generelle hukommelsen. I følge Buck er *interessen* det viktigste redskapet for å lagre inntrykk i hukommelsen, og den burde vektlegges om man vil lære seg å memorere noe musikalsk.

Vår evne til å sette pris på musikk er i stor grad basert på vår hukommelse (Fagius, 2001). De aller fleste har noen musikkverk de foretrekker å lytte til. Vi kan synge til kjente melodier ut i fra vårt eget minne. Ifølge Sloboda (2007:174) er det vi hører i musikk avhengig av hva vi kan huske fra tidligere hendelser i musikken. En modulasjon til en ny toneart eller en variasjon på temaet vil bare kunne høres om vi husker den opprinnelige tonearten eller temaet. Det er derfor viktig å vite hvordan man kan hjelpe minnet. Sloboda (2007) sier at om man kan huske tonerekker som tonenavn i stedet for bare lyden, så vil det være enklere å huske rekken. Han sier det derfor vil være enklere for personer med absolutt gehør å huske tonerekker fordi de kan navngi alle tonene. Sloboda viser også til forskning av Cuddy et al. (1979) som viser at sekvenser i en tonal kontekst er lettere å kjenne igjen. Det viser seg at om man danner seg et tonalt senter og kjenner igjen melodiske sekvenser, så er det lettere å huske enn tilfeldige toner (Sloboda, 2007:180). Å ta utgangspunkt i tonale senter i stedet for intervaller viser seg å lette memoreringen av musikk.

Når man skal memorere lengre musikalske trekk er det vanskelig å lytte etter de melodiske sekvensene, da dette fører til at musikken "brytes opp" og forstyrrer helheten. Utfordringen med å huske alle disse sekvensene, kan sammenlignes med å huske en historie som en og en setning (Sloboda, 2007:189). For å huske lengre strekk må man lage andre segmenter, som å merke seg pauser eller endringer i instrumenteringen (ibid.). Om det er musikk der det er vanskelig å merke seg disse

endringene, kan man lytte etter mer abstrakte endringer i harmonikk eller rytmikk. Tan et al. (1981) gjorde også en studie der de testet evnen til å huske melodiske fraser. Det viste seg at frasene som sluttet med en *fullstendig kadens* var enklere å huske enn de som ikke gjorde det (Sloboda, 2007:189-190).

Selv om man lytter til disse typer sekvenser så vil det være vanskelig å huske lange musikalske strekk. For å overkomme dette problemet må man klare å relatere disse sekvensene til hverandre. I minnet kan dette gjøres ved å legge til en struktur, altså en visualiseringsøvelse eller andre huskereglene for å holde sammen strukturer som ikke gjør det ellers (Sloboda, 2007). Disse strukturene finnes ofte fra før igjennom temaer og musikalske sekvenser som henger sammen i musikken.

Om man lærer seg harmoniske og rytmiske strukturer vil det være enklere å huske musikken ved at man kan identifisere og "notere" den. Så om strukturen kommer igjen, kan man "markere" hvor den dukket opp i det store forløpet (Sloboda, 2007). En annen teknikk er å merke seg om musikken har en slags historie eller handling. Delis et al. (1978) fant ut at det var lettere å huske musikalske utdrag ved å konstruere en tittel til dem (Sloboda, 2007:191).

### 3 Metode

I denne masteroppgaven har jeg valgt å gjøre kvalitative intervjuer med jazzmusikere for å få innsikt i hvordan de jobber med gehør i eget musikervirke. I dette kapittelet vil jeg begrunne hvorfor jeg har valgt en kvalitativ tilnærming til problemstillingen, og deretter beskrive hvordan jeg har brukt kvalitativt intervju som forskningsmetode i denne studien.

#### 3.1 Kvalitative forskningsmetoder

I forskning er det i hovedsak to innsamlingsstrategier vi bruker når vi skal samle inn data til forskning; kvalitative eller kvantitative. Forskeren må vurdere om det er kvalitative eller kvantitative data han/hun vil ha ut fra hva som vil besvare forskningsspørsmålene best. Metoden er i stor grad avgjørende for hvilke typer data man får, og hvordan man skal tolke disse. Bø formulerer det slik:

*Kvantitative data er målbare data, det vil si data uttrykt i tall eller andre mengdebegrep (harde data). Kvalitative data er data som sier noe om de kvalitative, ikke tallfestede egenskaper som undersøkelsesenheter innehar (bløte data) (Bø, 1995:51).*

I *kvantitativ* forskning jobber forskeren med ferdige hypoteser og forklarende formuleringer. Målet er å få håndfaste data fra mange undersøkelsesenheter. Dette skjer ofte igjennom spørreskjema eller strukturert intervju. Om datamengden peker i samme retning, kan man gjøre en generalisering og eventuelt lage en teori. Forskerens forhold til datakilden er distansert og nøytral. Forskeren trenger ikke delta selv og kan også engasjere andre til å samle inn dataen. Denne typen forskning brukes ofte i naturvitenskapelige grener, fordi man er opptatt av presise, sammenlignbare data. Det er et krav at dataene skal være etterprøvbare og mulige å generalisere.

*Kvalitativ* forskning har ofte en mer problemsøkende utforming, og forskeren er selv en viktig del av forskningsprosessen. Forskeren prøver å få mange opplysninger om få undersøkelsesenheter, og kvalitative metoder brukes derfor ofte i sosial- og

samfunnsvitenskapelig fag. Denne typen forskning anvender man for å få en dypere innsikt i hvordan mennesker opplever og forholder seg til situasjoner de er i.

*"Et overordnet mål for kvalitativ forskning er å utvikle forståelsen av fenomener knyttet til personer og situasjoner i deres sosiale virkelighet" (Dalen, 2004:16).*

Datainnsamlingen foregår ofte igjennom observasjon eller intervju. Det er i større grad usystematisk, ustrukturert og uformelt enn i mer kvantitative metoder. Det er et jeg-du forhold mellom undersøkelsespersonen og forskeren i forskningsintervjuer, og intervjuet er et viktig ledd i innsamlingsprosessen.

*"Det er en ansikt-til-ansikt-konversasjon med en gitt struktur og hensikt: å finne ut hva en person tenker, føler og mener om et gitt emne"(Wogn-Henriksen, 2012:51).*

Ettersom den foreliggende studien har som mål å beskrive deres tanker og øvepraksiser, er kvalitativt intervju godt egnet i og med at temaet for studien er jazzmusikerens eget arbeid med gehør i sitt musikervirke.

### **3.2 Fordeler og ulemper med kvalitativ forskning**

Kvalitativ forskning gjøres normalt på få individer, og det er derfor problematisk å lage hypoteser ut i fra forskningen siden den baserer seg på erfaringer, ikke harde fakta. *"(...) mennesker skaper eller konstruerer sin sosiale virkelighet og gir mening til egne erfaringer"*(Dalen, 2004:19). Forskere som gjør kvalitativ forskning unngår derfor å generalisere med utgangspunkt i dataene.

Siden forskeren ofte selv er deltakende i kvalitativ forskning kan det være utfordrende å forholde seg nøytral i innsamlingen av data. Selv om forskeren prøver å være nøytral, har han/hun stor mulighet til å påvirke intervjuene og observasjonene for å støtte sin egen hypotese. I tillegg legger forskeren ofte bare ut den fortolkende dataen, og ikke intervjuene i sin helhet, noe som kan føre til et reliabilitetsproblem.

På den andre siden gir denne typen tilnærming en mulighet for forskeren til å få en nærhet til forsøkspersonene som følge av at datainnsamlings situasjonen ikke er så fast strukturert. Denne nærheten, sammen med den fleksibiliteten som medfølger, kan gi

forskeren tilgang til dypere kunnskap enn man ville klart å oppnå ved enkelte kvantitative metoder (Kleven, 2002:23). Fordi jeg ønsker å se på hva jazzmusikere tenker om gehørarbeid og hvordan de jobber med det, har jeg valgt kvalitativt intervju som forskningsmetodisk innfallsvinkel i denne studien.

### 3.3 Intervju

I et intervju er det kommunikasjonen igjennom talespråket man er ute etter. Forskjellen på intervju og observasjon er at forskeren har en interaksjon med intervjuobjektet (Bø, 1995). Intervjuprosessen kan være vanskelig, fordi kroppsspråk, dialekt, klesvalg og så videre vil kunne spille inn på kommunikasjonen. Intervjueren og måten intervjuet blir gjort på, kan derfor påvirke resultatet.

Når forskeren skal gjøre et kvalitativt intervju, må han/hun skrive en prosjektplan slik at andre kan følge prosessen og stille kritiske spørsmål (Dalen, 2004).

Forskningsprosessen starter med en undring omkring det utvalgte temaet. Så søker forskeren i litteratur og relevant forskning for å lese seg opp på temaet. Etter dette begynner formuleringen av problemstillinger. Prosjektplanen er mindre fastlagt i kvalitative intervju og det er frihet til å avvike. Men følgende trinn bør planlegges og beskrives (ibid:26):

- Valg av tema og utforming av problemstillinger
- Valg av informanter
- Utarbeiding av intervjuguide
- Søking om tillatelse
- Gjennomføring av intervjuene
- Organisering og bearbeiding av det innsamlede materialet
- Analysering av intervjumaterialet
- Fremstilling av sentrale resultater

I den foreliggende studien har jeg fulgt disse punktene.

### 3.3.1 Strukturert, halvstrukturert og ustrukturert intervju

*”Det skilles ofte mellom åpne og mer strukturerte eller fokuserte intervjuer” (Dalen, 2004:29). Det strukturerte intervjuet brukes vanligvis i kvantitativ forskning, ofte i form av et spørreskjema. Alle spørsmålene er da ferdig konstruerte og fastsatte. Det er ikke rom for oppfølgingsspørsmål og forskeren selv trenger ikke å være til stede under en slik spørreundersøkelse. ”Med denne type intervju er det også lettere å skape et nøytralt forhold mellom spørrer og den utspurte [...]” (Bø, 1995:58).*

Det åpne intervjuet deles ofte opp i halvstrukturert og ustrukturert forskningsintervju, og er mest vanlig i kvalitative studier. I både halvstrukturert og ustrukturert intervju er forskeren selv deltakende i intervjuet. Det halvstrukturerte intervju er delvis fastsatt ved at spørsmålene og temaene som skal belyses, er formulert i forkant. Forskjellen på halvstrukturert og strukturert intervju, er at forskeren har frihet til å be intervjuobjektet forklare eller utdype sine meninger i det halvstrukturerte intervjuet. Dette er et mer samtalepreget intervju og det gir i større grad rom for å utdype temaene. Forskeren har ikke som mål å styre intervjupersonens svar, men vise åpenhet overfor nye og uventede utsagn, og å unngå ferdig oppsatte kategorier og tolkningsskjemaer.

I et ustrukturert intervju er kun temaet oppgitt. Dette er en åpen samtale der intervjupersonen prater fritt om temaet og det oppfattes i enda større grad som en samtale mellom forsker og intervjuobjekt og brukes ofte i terapeutisk virksomhet.

For min forskning valgte jeg å bruke halvstrukturert intervju, fordi jeg er ute etter å få utdypende svar på forhåndsbestemte temaer.

### 3.3.2 Intervjuguide

I alle prosjekter som anvender intervju som metode, vil det være behov for å utarbeide en intervjuguide (Dalen, 2004). Dette er spesielt viktig i strukturerte og halvstrukturerte intervjuer. Å utarbeide en intervjuguide er ofte en arbeidsom prosess fordi man er avhengig av å finne de rette spørsmålene som tar opp problemstillingene i prosjektet. Det kan være lurt å begynne intervjuet med komfortable spørsmål, slik at

intervjuobjektet blir trygg i situasjonen. Det er også viktig å gi informanten god tid til å svare på spørsmålene, og man bør være oppmerksom på at mange innleder en tenkepause med "vet ikke" (Bø, 1995).

Det er noen faktorer man bør ta hensyn til når man utarbeider aktuelle spørsmål til en slik intervjuguide (Dalen, 2004:31):

- Er spørsmålet klart og utvetydig?
- Er spørsmålet ledende?
- Krever spørsmålet spesiell kunnskap og informasjon som informanten kanskje ikke har?
- Inneholder spørsmålet for sensitive områder som informanten vil vegre seg for å uttale seg om?
- Gir spørsmålsstillingen rom for at informanten kan ha egne og kanskje utradisjonelle oppfatninger?

Jeg valgte å benytte meg av videokamera når jeg skal gjennomføre mine intervjuer. Dette fordi at det er intervjuobjektets egne ord som er viktig. Når man bruker opptaksutstyr, er det viktig for forskeren å ha en avslappet holdning opptaker/kameraet, slik at personen som blir intervjuet også får det. Før man skal gjøre kvalitative intervjuer, er det vanlig å gjennomføre prøveintervjuer.

*"I en kvalitativ intervjustudie må det alltid foretas et eller flere prøveintervju både for å teste ut intervjuguiden, men også for å teste seg selv som intervjuer."* (Dalen, 2004:34).

I prøveintervjuene får man også testet om videokameraet fungerer. Det er viktig å være åpen for endringer etter prøveintervjuene. Om nye temaer kommer frem, så er det viktig å inkludere dem i forskningen. I min studie gjorde jeg et prøveintervju for å få litt erfaring med intervjuprosessen. På bakgrunn av dette intervjuet endret jeg min intervjuteknikk ved å la informantene få fullføre svarene sine. Jeg fikk også erfare at videokameraet gjorde meg ukomfortabel. Ved å få øvd på intervjuprosessen gjorde jeg det bedre i intervjuene.

### 3.3.3 Fordeler og ulemper med intervju

Intervju, og særlig ustrukturerte intervjuer, kan være veldig krevende for forskeren. Forskeren må ha en evne til å sette seg inn i og forstå situasjonen til den som blir intervjuet (Bø, 1995). Det gjelder å kunne reflektere over hva som blir sagt underveis, slik at man kan stille de beste spørsmålene.

Engstelse hos både forskeren og den som blir intervjuet er en utfordring. Den som blir intervjuet kan være engstelig for å dele sin livssituasjon fordi det kan vekke til live ubevisste problemer (Dalen, 2004), men dette gjelder stort sett bare når temaet for intervjuene er litt følsomme, noe som ikke er relevant for min studie. Man kan også møte motstand fra en institusjon når det kommer til intervju. En musikklinje vil kanskje vise motvilje til å la forskeren gjøre intervjuer med elevene om undervisning, for eksempel. Det kan ligge en engstelse for at det skal komme informasjon som svekker institusjonens renommé utad. Forskeren selv kan også være engstelig for å komme opp i ubehagelige situasjoner, og kan derfor styre unna temaer som kan være følsomme (ibid.)

Forskeren må klare å skape et tillitsforhold til den som blir intervjuet, slik at intervjuet fungerer godt for begge partene. Om en person vil trekke seg fra intervjuet, så må dette respekteres og aksepteres. Forskeren må også kunne oppfatte signaler om at intervjuobjektet ikke vil svare på et av spørsmålene.

Den store fordelen med intervjuer er at man kan fremskaffe fyldig og beskrivende informasjon fra informantene om hvordan de tenker. *Det kvalitative intervjuet er spesielt godt egnet for å få innsikt i informantenes egne erfaringer, tanker og følelser* (Dalen, 2004:15).

Valget av intervju som metode i denne studien gir meg noen muligheter til å forstå tankegangen til jazzmusikerne, og å få mulighet til å spørre når jeg vil vite mer om temaer det blir fortalt om.



### 3.4 Validitet og reliabilitet

Jeg skal nå se på validitet og reliabilitet i tre stadier; Valg av informanter, intervjuprosessen og transkripsjonsprosessen. *Valg av informanter* er et viktig tema innenfor kvalitativ intervjuforskning (Dalen, 2004:51). Forskeren må finne ut hvem som skal intervjues, hvor mange og etter hvilke kriterier de skal velges ut. Det er viktig at utvalget ikke er for stort, fordi både det å gjøre intervjuer, og tolkningen av dataen er en tidkrevende prosess.

*"I kvalitative intervjustudier er det nesten alltid snakk om forholdsvis små, hensiktsmessige utvalg nært knyttet opp mot fokus for en aktuell studie"* (Dalen, 2004:106).

Om forskeren skal velge informanter selv forutsetter dette at denne har innsikt og kompetanse i feltet som skal utforskes. Forskeren har da mulighet til å forhøre seg i feltet og gjennom en slik tilnærming tilegne seg informasjon om aktuelle informanter (Dalen, 2004). Jeg har valgt mine informanter selv og etter råd fra veileder. Bakgrunnen for valgene har vært at jeg har forsøkt å finne informanter som gjenspeiler en relativt bred variasjon innenfor de ønskede rammene for studien. Jeg kontaktet informantene muntlig eller på epost. Jeg hadde ikke mulighet å reise bort for å intervju, så jeg var avhengig av å finne informanter i nærområdet eller at informantene kom til Tromsø av andre årsaker. Jeg forhørte meg også med forskjellige jazzmusikere for å høre om det var personer som var reflektert rundt gehørarbeid, da jeg ønsket å få så utfyllende svar som mulig.

I selve intervjuprosessen har validitet å gjøre med intervjupersonens troverdighet, og selve intervjuingens kvalitet (Kvale, 2008:165). Intervjuingen bør omfatte en grundig utspørring om meningen med det som blir sagt og en kontinuerlig kontroll av informasjonen som gis. Det spørsmålet som det oftest blir stilt om intervjustudier når det dreier seg om validitet og reliabilitet, er om virkningen av ledende spørsmål (ibid. s. 96). En liten endring av spørsmålsformuleringen i en utspørring, kan påvirke svaret. I et psykologisk eksperiment om vitnepålitelighet, fikk vitner se to biler kolliderende. Den ene gruppen ble spurt: "Omtrent hvor fort kjørte bilene da de krasjet inn i hverandre?". I den andre gruppen byttet de ordet "krasjet" med "kjørte". Den første gruppen hadde et gjennomsnittlig svar på 61km/t, den andre gruppen et svar på 51km/t (ibid. s. 97).

Dette viser hvor stor påvirkningskraft intervjueren har til å styre svarene til informantene.

Når intervjuene er gjennomført, begynner organiseringen og bearbeidingen av det innsamlede materialet. I mitt tilfelle blir intervjuene gjort med videoopptak, før de deretter blir transkribert i sin helhet. Det er viktig at forskeren er klar over at det skjer en prosess fra dataen er på opptak, til de finnes som utskrifter (Dalen, 2004:61). Transkripsjonen er en kunstig konstruksjon av kommunikasjon fra muntlig til skriftlig form (Kvale, 2008). Noen spørsmål knyttet til reliabiliteten av transkripsjonsprosessen er valget av:

*[...] Når slutter en setning? Når er det pause? Hvor lang tid må det gå før stillhet blir til en pause i en samtale? Er en spesifikk pause tilknyttet intervjueren eller intervjupersonen? (Kvale, 2008:103).*

Det finnes ingen objektiv oversettelse fra muntlig til skriftlig form. Det muntlige språket har sine regler og det skriftlige språket har andre regler (ibid.). Derfor er det viktig å vite hva som er en nyttig transkripsjonsmetode for forskningsprosjektet. Siden mitt prosjekt ikke er et lingvistisk prosjekt eller et psykologisk prosjekt, har jeg ikke behov for å inkludere pauser, gjentakelser, tonefall eller andre slike faktorer.

### 3.5 Etikk

Før man skal intervju noen, så må man ha tillatelse til det. Datatilsynet har strenge regler for å få tillatelse til intervju noen der det skal innhentes personopplysninger. (Dalen, 2004). Det er viktig å finne frem til de som kan gi nødvendig tillatelse (ibid.). Forskere og studenter ved institusjoner som har NSD som sitt personvernombud er lovpålagt til å melde sine forskningsprosjekter til NSD, dersom meldeplikten utløses. (NSD: <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/>). Det er ofte mer en bare de som skal intervjues man må ta hensyn til. *"Konfidensialitet i forskningen medfører at man ikke offentliggjør personlige data som kan avsløre intervjupersonenes identitet"* (Kvale, 2008:68). Forskeren må melde prosjektet til personvernombudet hvis en informant vil være direkte identifiserbar igjennom navn, personnummer eller lignende. Dette må gjøres selv om opplysningene blir anonymisert i oppgaven. En person vil også være indirekte identifiserbar via forskjellige bakgrunnsopplysninger (ibid.). Musikkmiljøet er

ikke stort i Norge, så det vil være en mulighet for at noen vil kjenne igjen informantene mine med bakgrunn i deres meninger, utdanning og instrument. Informantene har skrevet under en samtykkeerklæring hvor de er blitt forklart dette. I oppgaven er informantene anonymisert ved at jeg ikke bruker navn eller bosted. Jeg er også varsom med måten jeg bruker sitatene da disse kan identifisere informantene.

## 4 Resultater

I det følgende vil jeg presentere resultatene av undersøkelsen kategorisert med utgangspunkt i temaene som lå til grunn i intervjuguiden, i tillegg til noen tematikker som framkom i analysen av intervjuene. Jeg har valgt å la informantene komme til orde gjennom sitatene, og ved å løfte fram tematikker som kom fram gjennom intervjuene.

### 4.1 Informantene

Informant 1 begynte å spille tromme da han var 4 år. Han har studert rytmisk slagverk på et norsk musikkonservatorium. Han spiller også piano, bass og gitar. I tillegg til jazz spiller han pop og rock, vise, gammeldans, metal, latin og elektronisk musikk. Han har utdanning i hørelære fra videregående og musikkonservatoriet, og sier at det har påvirket hvordan han tenker på faget.

Informant 2 begynte å spille klarinett da han var 9 år og har sin bakgrunn i korps. Han studerte jazzklarinetten på et norsk musikkonservatorium, og sier han befinner seg i et brytningsfelt mellom jazz og klassisk musikk. Han spiller også saksofon som hobbyinstrument og piano når han skal komponere. Han har formell trening i gehørarbeid fra høyere utdanning og har også tatt et brevkurs i gehørtrening da han gikk på ungdomskolen. Brevkurset inneholdt melodi- og rytmediktater.

Informant 3 begynte å spille gitar da hun var 10 år. Hun spiller også piano, men hovedinstrumentet er jazzsang. Hun er selvlært og har ingen formell utdanning i musikk. I tillegg til å synge jazz, synger hun også viser, pop og brasiliansk musikk. Bortsett fra å være prøvestudent for hørelærestudenter ved et musikkonservatorium ett semester, har hun ingen formell trening i gehørarbeid.

## 4.2 Hva er et godt gehør?

På spørsmålet om hva et godt gehør er, svarte informantene nokså likt. Å ha et godt gehør er ikke bare å gjenkjenne og navngi musikalske elementer, det er også å musisere godt. Alle snakket på forskjellige måter om at gehør kan betraktes som selve kjernen i en musikers virksomhet:

*Gehørtrening siver jo inn i absolutt alt som har med musikk å gjøre, for musikk er auditivt, og gehør er alt som har med analysen og forståelsen av det auditive resultatet (informant 1).*

To av informantene vektla at musikken består av mange musikalske parametere som time, harmonikk, rytme, melodi, intonasjon, periodefølelse, intensitet, sjangermessige særtrekk, styrkegrader, kreativitet, form og fraser. Både informant 1 og informant 2 nevner at alle de musikalske parameterne er en viktig del av gehøret, men ikke alt får samme fokus i hørelæreundervisningen. Informant 2 sa at samspillet er en viktig del av gehøret, og at gehøret må brukes til å lytte på hva andre musikerne gjør i forhold til intonasjon, tonalitet og styrkegrader. Informant 1 er opptatt av at et godt gehør er mer en å bare kunne benevne eller identifisere harmonikk eller tonehøyde.

*Altså, et godt gehør er ikke bare å kunne høre at dette er en C7, eller dette er en dominant. Og det trenger ikke å handle om intonasjon, det handler om alle de musikalske parameterne man har når det kommer til time, periodefølelse, innlevelse, eller intensitet i musikken (informant 1).*

Musikalsk hukommelse blir også framhevet som en viktig del av et godt gehør av informant 2 og 3.

*Du kan godt ha et godt gehør, selv om du ikke utøver musikk. Jeg kjenner veldig mange som har det. Det er et "shocking" bra gehør, som også har å gjøre med evnen til å memorere musikalske strekk (informant 2).*

Informant 3 sier at evnen til å lære seg en melodi eller en frase er en viktig del av et godt gehør. Hun legger også til at å kunne identifisere harmonikk og "ta en rytmikk" er en viktig av gehøret.

*Å identifisere akkorder tenker jeg er en del av et godt gehør. Om det er moll eller dur. Høre om det nier, maj akkorder og alt det her. Og så tenker jeg og at å klare å ta en rytmikk når du hører det ganske kjapt. Det tenker jeg har med godt gehør. Ja de tre tingene tror jeg (informant 3).*

*Vidar: Når du sier: "ta en rytmikk." Hva mener du da?*

*Jeg jobber jo på øret. Alt jeg gjør. For meg blir det å identifisere og å kunne synge den. Kunne føle den i kroppen og så kunne forholde seg til den (informant 3).*

Informant 2 er opptatt av at hørelære ikke blir et lesefag, men et auditivt fag. Han sier at notene ofte kan komme i veien for musiseringen. Hos alle informantene kommer det tydelig frem at gehøret skal hjelpe utøvelsen på hovedinstrumentet.

*Et godt gehør for meg i dag er når gehøret er brukt fornuftig. At man har brukt gehøret man har til å utvikle seg på instrumentet. Instrumentalt (informant 2).*

Vi ser at definisjonen på et godt gehør er breiere for informantene enn definisjonen i oppgaven min. Slik jeg tolker informantene omfatter gehøret, i tillegg til evnen til å kjenne igjen musikalske strukturer og å kunne fremlegge disse konkret, evnen til å musisere godt. Informantene understreker også at den musikalsk hukommelsen er en del av et godt gehør, noe som ikke kommer frem i min definisjon.

### 4.3 Jazzgehør?

Ved de fleste utdanningsinstitusjonene i Norge deles hørelæreundervisningen opp i forskjellige sjangere (rytmisk, klassisk, folkemusikk), selv om det er uenigheter om dette er den beste løsningen (Tollefsen 2012:82-83). Informantene i denne studien likte ikke å

knytte gehøret til spesifikke sjangere, men informant 3 sier at det å kunne orientere seg i forhold til akkorder og identifisere de på øret er spesielt viktig for en jazzmusiker.

Informant 1 har hatt undervisning i både tradisjonell mer klassisk rettet hørelæreundervisning, og en mer jazzpreget hørelæreundervisning som fokuserte på transkripsjon og reproduksjon av soloer.

*Det er jo de samme parameterne som brukes i alle sjangrer av musikk, så jeg synes gehør basert på min breie definisjon (...), vil de parameterne være viktig uansett hvilken sjanger man spiller, men at kanskje enkelte ting vil bli betont mer i enkelte sjangre en i andre (informant 1).*

Han sier til at den gehørtreningen som han personlig fikk mest utbytte av, var den tradisjonelle klassiske hørelæreundervisningen, der han lærte relevant teori knyttet til det auditive, slik at han kunne systematisere det han hørte igjennom funksjonsanalyse og trinnsang.

*Jazzgehorundervisningen gikk mest på transkripsjon og reproduksjon av soloer, som jeg synes er fint, men for å komme til det målet der man skal ha et bevisst forhold til absolutt alle parametere med denne soloen og kompet, så krever det så utrolig mye arbeid. Jeg tenker at mengdetrening og å kunne lytte på forskjellige ting er viktigere for å øke forståelsen og bevisstgjøringen rundt hva som skjer i musikken (informant 1).*

Det kommer frem at et godt gehør oppfattes som universelt uansett sjanger musikk, men at kanskje noen emner, som for eksempel harmonikk, vil ha et større fokus i jazzgehorarbeid.

#### **4.4 Auditive og visuelle knagger for å memorere**

Alle informantene mener at musikalsk hukommelse er viktig å jobbe med. Vår evne til å nyte musikk er i stor grad basert på musikalsk hukommelse. Det å memorere musikk raskt og effektivt er veldig utfordrende. Vi må lage våre egne strukturer og relatere de

med hverandre. Informant 2 nevner at det finns flere teknikker for å memorere, men går ikke inn i detalj på hvordan han gjør det. Informant 3 sier det er lettere og huske tekst og melodi sammen.

*Den beste måten for meg å lære meg tekster på er egentlig å sette meg ned og så måtte lære melodien også. I det øyeblikket jeg må lære meg melodien, og spesielt hvis det er intrikate melodier som jeg må sitte med en stund, kommer teksten også samtidig. Å lære meg en enkel låt, med en enkel melodi er ofte mye vanskeligere (informant 3).*

Informant 1 prøver å trene opp sin musikalske hukommelse ved å lytte etter musikalske elementer, bevisstgjøre og gjøre en harmonisk analyse av musikken. Om det er musikk som er innenfor informantens komfortsone tonalt sett, kan han plukke det enkelt ved å kjenne igjen harmoniske funksjoner. Han mener at det handler om mengdetrening.

*I Grand Prix for eksempel: "hvor mange ganger må man høre en sang før man kan den? Før du kan skrive ned akkordskjemaet i en vilkårlig toneart?" Hvis det er mer kompleks musikk, så handler det om hvor mange ganger jeg må høre det, til jeg klarer å forstå hva som skjer i den overgangen, og så gå inn og prøve å funksjonsanalysere det. Du vet at når du kommer til bridgen så går den opp til subdominant. Man får en del auditive knagger for å orientere seg underveis. (informant 1).*

Informant 1 bruker slike "auditive knagger" bevisst når han skal memorere musikk. For han handler det om å kjenne igjen typiske akkordprogresjoner eller andre strukturer for å så merke seg når noe annet skjer.

*Det blir mange sjekkpunkter som man bare har uten at man tenker over det. Så krysser man av at: "Ja, jeg visste det kom til å skje", på grunn av at låten legger opp til noe når den er innenfor en sjanger eller en type form eller spesifikk arena. Det er veldig mye som ligger implisitt i musikken som du intuitivt forstår og husker, eller vet når du har hørt fire takter (informant 1).*



Informant 1 legger til at det er fort å merke seg dersom noe bryter med det som er forventet, og at det da blir mye enklere å huske hva det var som endret seg. Han har lært seg mange harmoniske progresjoner og andre melodiske og rytmiske strukturer som han kjenner igjen uten å måtte tenke på det. Derfor er fokuset på unntakene og ikke det som han allerede forutser kommer til å skje. Han bruker også visualiseringsøvelser for å memorere musikk og mener det hjelper han i memoreringsprosessen.

*Et hjelpemiddel som jeg bruker er en visualiseringsøvelse der man enten ser for seg at man setter opp en knagg der du henger en spesiell ting, eller en post-it lapp der du skriver det du skal huske og klistrer det inn på det stedet i låta der du vet at du er usikker. Hvis jeg skal øve inn et repertoar på forholdsvis kort tid, og man ser at på denne låten så går jeg i den samme fellen to ganger. "Hvorfor tror jeg at den skal gå videre inn i bridgen der?" "Den gjør ikke det." Da skriver jeg på en lapp: "Husk, den går ikke i bridgen". Så henger jeg den opp etter det andre refrenget (informant 1).*

Slik jeg tolker dataen fra informantene handler memorering om meningsskapning. Når informant 3 memorerer musikk gjennom å huske tekst, så er det for at teksten gir mening. Når informant 1 har en forventning til hva som kommer til å skje i musikken, handler også dette om musikalsk mening. Musikken har en retning, derfor vet vi at noe er et unntak, og derfor husker vi det. Forskjellige stiler/sjangre har sine spesifikke "meningsinnhold".

#### **4.5 Indre gehør**

Det indre gehøret blir ikke nevnt spesifikt i intervjuene, men det blir snakket om som en selvfølge igjennom at informantene forklarer hvordan de kjenner igjen eller synger melodiske strukturer. For informant 1 og 3 sier eksempelvis at de hører melodier i hodet.

*Det kommer an på hvilke emner innenfor gehørarbeid man bruker, men det jeg bruker mest tid og energi på, foregår inni hodet (Informant 1).*

*Jeg bare har melodier i hodet. Har akkordgangene på en låt i hodet, også synger på det da. Og det er kanskje det viktigste arbeidet for at da hører jeg jo (informant 3).*

Informant 3 forestiller seg melodier i hodet mens hun synger, og på denne måten forbinder hun seg til en indre lydkilde. Hun kan også konstruere egne melodier inne i hodet igjennom improvisasjon mens hun hører for seg akkordene.

*Det kverner og går stort sett i hodet mitt hele tiden. Det kan være ubevisst synging, eller at jeg plutselig tar fatt på en låt, en standardlåt eller hva det er. Så synger jeg igjennom og improviserer på den (informant 3).*

Siden informant 3 er sanger, er det kanskje ekstra viktig for henne å høre musikken i hodet. Når hun snakker om "straighten" i denne sammenhengen, mener hun melodien i låten:

*Jeg tenker jo at som jazzmusiker, og spesielt som sanger når du ikke har noe instrument og holde deg fast i, må jeg hele tiden være på forskudd. Jeg må ha neste akkord i øret. Spesielt når du skal improvisere, men egentlig når du synger straighten og. Jeg må hele tiden ha neste akkord i øret for å vite hvor jeg skal gå, ellers er jeg helt fortapt (informant 3).*

Informant 2 sier at barn uten noe formell gehørtrening vil ha et indre gehør. En fersk korpsunge kan få til å spille rosenborgsangen etter første undervisningstime bare ved hjelp av gehøret.

Det er viktig å merke seg at informantene vektlegger indre oppfattelse av musikk som svært grunnleggende, og noe de bruker mye tid på. Jeg har valgt å unngå å gå inn på temaet om grunnleggende rytmefølelse i kroppen, noe som også krever et indre gehør, da jeg går mer inn på dette i kapitlet rytmikk, time og puls.

## 4.6 Transkripsjon og planking

Alle informantene syntes det å transkribere eller å planke jazzmusikk var viktig for å utvikle gehøret.

*Jeg tenker at en forfatter skal lese litteratur, ikke sant? Du blir inspirert av det og du lærer av det (informant 3).*

Informant 3 tilegnet seg jazzmusikk ved å lytte til innspillinger, for og så imitere å reprodusere materialet.

*Jeg har etterlignet og etterapet opp og ned fra vegger altså. Og har mange folk jeg har hørt masse på. Sangere og instrumentalister. De tidligste platene som jeg hørte på kan jeg utenat. Altså både trommekorene, basskorene, piano, trompet og sangkorene og alt hva det måtte være. Du kan hele rytmikken og alt i det (informant 3).*

Vi ser at informant 3 har lyttet til innspillingene så lenge at hun kan alle instrumentenes roller utenat, ikke bare sangen. Informant 1 liker å lytte til utvalgte forbilder når han skal jobbe mot deres uttrykk eller sjanger. Han mener dette gir inspirasjon og at det også er med på å utvikle kreativitet.

*Det blir det mest lytting, for å så ta med meg den følelsen bak instrumentet og jobbe opp mot det uttrykket eller den sjangeren. Så om jeg vil ha fokus på å spille musikk som er ganske enkel, men ønsker å få det til å "groove", så hører jeg på Bernard Perdie, eller ser på en undervisningsvideo. Det trenger ikke være spesielt informativt for å gi deg det kicket og inspirasjonen til å prøve å bruke kreativiteten din innenfor dette feltet (informant 1).*

Informant 2 er at man finner seg et forbilde og deretter prøver å absorbere så mange elementer i musikken som mulig, noe som han mener gir et viktig grunnlag for grunnferdighetene. Han legger til at dette er noe han har gjort før, men ikke jobber bevisst med det nå lenger.

*Man seg et forbilde, og så tenker man: "Ahh, sånn, det var tøft. Sånn har jeg lyst til å låte, både hvordan klang han har og hvilke valg, spontanvalg der og da han tar" (informant 2).*

For informant 2 er det også sentralt at kreativiteten utvikles, og at det ikke lar seg gjøre uten å planke eller transkribere. Han jobber med kombinasjonen mellom den intuitive og den analytiske måten å spille på.

*Det er viktig for meg å si at det kommer ikke noe annet ut, enn det du har dyttet inn. Improvisasjon er en kombinasjon av det du har dyttet inn. Du kan ikke velge deg nye tonerekker. Improvisasjonen ligger ikke på et eksistensielt plan, den ligger på et teknisk kombinasjons- og emosjonsplan mellom alt du har trent på (informant 2).*

Både Informant 1 og 2 er ikke så opptatt av sjanger for å hente kreativitet, og er mer interessert hva som er blitt gjort i musikkhistorien generelt. Informant 1 sier man kan høre utviklingen til musikken igjennom å høre på alt som er gjort før, og på denne måten hente inspirasjon til å ta steget videre. Informant 2 har også hentet inspirasjon og transkribert fra andre musikkgenrer enn jazz:

*Jeg husker når jeg var liten, så stod jeg og improviserte til Tschaikovsky symfonier (informant 2).*

Informant 2 og 3 sier at denne planking/transkripsjonsprosessen var noe de gjorde før, og at de ikke har det samme behovet nå. Informant 2 er mer interessert i små idéer enn å lære seg hele soloer.

*Nå bruker jeg bare så vidt å høre på hva folk gjør, og så etterape. Det er ikke viktig for meg å lære meg e-til-en hva folk holder på med nå. For meg handler det bare om et hint (informant 2).*

For alle informantene er hovedinstrumentet en viktig del av plankingen. Ingen av informantene spesifiserer at de noterer ned musikken, og selv om informantene jobber

med plankingen på litt forskjellige måter, så er det det auditive som er i fokus. Og målet er å kunne ta med seg kunnskapen og kreativiteten til hovedinstrumentet. Ettersom transkripsjon av jazzsoløer er en nokså vanlig del av undervisningen i jazzhørelære, er det litt overraskende at dette ser ut til å være en så liten del av informantenes arbeidsprosess med gehørarbeid.

#### 4.7 Improvisasjon

Jazzmusikk har alltid hatt et forhold til improvisasjon i varierende grad. Improviseringen og fraseringen gjenspeiler utøveren. Det er vanlig at musikerne får sine egne særtrekk som blir deres språk. Informantenes forhold til øving på improvisasjon var forskjellig. Informant 1 sier han øver lite på improvisasjon direkte, men at han fokuserer på å ikke spille automatiserte ting når han gjør det.

*I den grad jeg jobber med improvisasjon på hovedinstrumentet, noe som nesten aldri skjer, så handler det mest om å prøve å ikke spille ting som er automatisert, men å prøve å være i øyeblikket med fokus på å lage fraser. Enten melodiske fraser eller rytmiske fraser (informant 1).*

Informant 2 etterstreber å få den improviserte musikken til å høres komponert ut.

*Jeg ligger i det brytningsfeltet imellom jazz og klassisk musikk. Det vil si at når jeg improviserer, så etterstreber jeg at det skal høres skrevet ut. Det er min innfallsvinkel til det jeg improviserer. Og likeledes når jeg spiller skrevet musikk, så prøver jeg å få det til å skinne som om at det er skapt i øyeblikket (informant 2).*

Han sier det er morsomt å hente musikk fra hele spekteret når han skal improvisere. Han har lekt med å endre tonearter, tempo og stilarter og sier dette har vært med å forme han som improvisatør.

*Alt er jo lov. Alt går an. Man finner seg til slutt en slags estetikk som gjør at du trives selv. Man finner sin stil (informant 2). [...] Den største frigjøringsbøymen ligger på*

*det å tørre å bare gi faen. Spill slik som du har lyst å spille. Den dagen der du fyller opp deg selv med deg selv, så tror jeg det holder (informant 2).*

Informant 3 improviserer til innspilt musikk eller til piano når hun øver på improvisasjon. I tillegg jobber hun uten innspilt musikk eller akkompagnement der hun bruker indre gehør til å forestille seg musikken i hodet.

*Jeg bare har melodier i hodet. Har akkordgangene på en låt i hodet og synger på de. Det er kanskje det viktigste arbeidet, for da hører jeg og er bevisst om jeg klarer å holde toneart, og om jeg klarer å holde gangen i låten ved å komme tilbake til utgangspunktet. Og det kan jeg også gjøre med å gå ut av tonearter. På et vis å gå ut av tonearter og så prøve og komme tilbake inn igjen. Det synes jeg er veldig artig og det er på intuisjon hele tiden. Det er ikke strukturert, annet at jeg har en melodi som jeg synger på (informant 3).*

Hun legger til at hun jobber mye med å synge igjennom en hel runde av en låt for å så være tilbake på plass. Dette gjør hun også ved å gå ut av tonearter, og så prøve å komme tilbake inn igjen. Men hun presiser at dette er gjort på intuisjon:

*Jeg kan ikke stå å tenke at nå skal jeg få den skalaen over i neste harmoni, det blir håpløst og jeg vet ikke om det er noen sangere som jobber slikt (informant 3).*

Informantenes innfallsvinkel til improvisasjon er forskjellig, og det er vanskelig å finne noen form for fellesnevner bortsett fra at instrumentet er redskap for improvisasjon for alle tre. Det ser ikke ut til å være en generell akseptert metode som utøverne følger i denne prosessen, noe som kan tolkes som at det er flere metodiske muligheter.

#### **4.8 Rytmikk, time og puls**

På spørsmålet om rytmikk, time og puls viste det seg at også her var arbeidsmetodene forskjellige, men alle informantene var enige i at det skulle føles i kroppen. Informant 1 som spiller tromme, sier at automatiseringen av bevegelsen og å kjenne pulsen i

kroppen blir naturlig. Informant 3 mener at å undervise i dette temaet var noe av det vanskeligste, og det studentene hadde mest problemer med.

*Disse her swingbeatgreiene. Det er jo det som er vanskelig. Likedan det her med hvordan du plasserer deg i beatet. Det er sånne ting som er vanskelig, og er vanskelig å lære bort. Jeg opplever at mange av studentene jeg har hatt, er drevet i å synge fra bladet og identifisere ting tonalt og harmonisk sett, men at de har større problemer med rytmikken (informant 3).*

Informant 3 bruker kroppen som en metronom for å holde pulsen. Hun liker å danse og bevege seg til musikken. Om det setter seg i kroppen, kan hun det. Hun legger til at hun også bruker melodien som hjelpemiddel når hun jobber med avansert rytmikk ved å lage rytmemønstre i tankene.

*Jeg lager meg mønstre i tanken på hvordan det fungerer. De mønstrene går ofte på hvordan melodien er relatert til rytmikken. Jeg tar hjelp i melodien for å få det inn i kroppen. Eller et nedlegg på en akkord "Ja, ok, den kommer da.", men ofte på melodien (informant 3).*

Informant 1 bruker også kroppen som metronom når han går og lytter til musikk.

*Hvis det er musikk som er veldig kompleks, så synes jeg det kan være ålreit å høre på det mens man går, for å være sin egen metronom der føttene går i tempo og at man på den måten klarer å forholde seg til hva som er beatet, og så prøve å forstå hvilke rytmer som ligger over hvis det er ting som er veldig polymetrisk for eksempel (informant 1).*

Informant 2 er også opptatt av å kroppsliggjøre gehørarbeidet. Han relaterer sin arbeidsmetodikk i rytmer med tradisjonell hørelæretradisjon der han lærte øveteknikker som "dakking" av rytmer.

*Jeg har en bakgrunn der kroppslig tilnærming gjennom å dakke rytmer, gjennom å synge akkorder og få kroppsliggjort alt. Du har et grunnsett med verktøy å gå ut i fra. Det var den bakgrunnen jeg kom i fra på jazzlinja (informant 2).*

Informant 1 jobber med metronom på flere måter. Han bruker metronom som hjelpemiddel for å jobbe med tempi som oppleves som ukomfortable, og så spille i det tempoet for å trene seg i å spille i tempoer som ikke er like naturlige. En annen måte han bruker metronom til er å se hvor fritt han klarer å spille i forhold til metronomen uten å miste kontroll.

*[...] å ha metronom og se hvor langt du stretcher limiten i hvor fritt man kan spille, men fremdeles forholde seg til både time, puls og periodefølelse, uten at man mister kontroll. Og den tredje viktigste tingen er at jeg prøver å spille til ting som er forholdsvis metronomisk, eller hvert fall i time. Opptak... (informant 1).*

*Vidar: Ok, ja. Musikk rett og slett?*

*Ja.*

Informant 1 dakker også rytmer slik som informant 2, men med andre lyder enn i tradisjonell hørelæreundervisning.

*Jeg synger trommerytmer, men ikke tradisjonell dakking i hørelære. I vanlige hørelæreøyne dakker jeg ikke rytmer, men man synger mye rytmer til hverandre når man er trommeslagere, og det er jo en slags ekvivalent til dakking, bare med andre fonetiske lyder (informant 1)*

Alle informantene sier at samspill er viktig for arbeid med rytmikk, time og puls.

Informant 1 sier at selv om du jobber masse med *time* på egenhånd, så blir ikke det det samme som å spille i lag med andre musikere.

*Alle ting er jo til syvende og sist subjektivt selv om man øver masse metronom og har god time, så vil det for de aller fleste være varierende grad av god relativ time,*



*for ingen av oss er metronomisk. Så hvis man skal oppnå og klare å spille tightere og bedre i lag, så er det viktig at man øver sammen med andre mennesker. Man har jo hørt mange skrekkeksempler på jazzpianister som har øvd alene i 25 år og som resultat får de veldig dårlig time, selv om de øver med metronom. Det blir noe annet når man skal lytte til andre instrumentgrupper og andre parametere sammen med andre live (informant 1).*

For informant 1 er time subjektivt og det er noe man må jobbe med de andre musikerne i fellesskap. Det kan også tolkes som at det å lytte etter andre instrumenter enn metronom, kan virke som en god måte å forbedre sin time. Informant 3 bruker også opptak som hjelpemiddel for å jobbe med time.

*Vidar: Hvordan jobber du med rytmikk, time og puls?*

*Jeg tar opp en del. Jeg gjør opptak når jeg synger og øver. Spesielt om jeg sitter å improviserer og har en følelse på hvor jeg er i taktbildet og vil sjekke dette. [...] jeg utfordrer meg selv på å forskyve taktene, men allikevel ha strukturen på plass når jeg kommer tilbake (informant 3).*

Time er noe man ofte diskuterer i rytmisk sammenheng når det gjelder gehør, og informantene har mange arbeidsstrategier for å jobbe med time. I tillegg til å jobbe med opptak, metronom og innspilt musikk, understreker informantene at samspill er sentralt for utviklingen av time. Den må føles i kroppen.

## **4.9 Harmonikk**

Harmonikk var et av de viktigste temaene hos informantene for å utvikle gehøret innenfor jazzmusikk. Fremgangsmåtene de benytter seg av er forskjellige. Informant 1 sier det blir lettere å lære seg låter om man har en bevisstgjøring rundt akkordene og strukturen i musikken.

*Jeg har vært, og er opptatt av funksjonsanalyse og trinnanalyse. Det synes jeg er veldig spennende, og jeg føler at jeg lærer veldig mye av det. Det blir enklere å lære*

*seg et akkordskjema og da selvfølgelig også låter, hvis man hele tiden har en økt bevisstgjøring rundt: "Hva er akkordene og strukturen i låta?"(informant 1).*

Informant 2 er opptatt av å bruke standardlåter som utgangspunkt for funksjonsharmonikk. Han er opptatt av å finne perioden til låten og så finne harmonikken i perioden.

*Det har vært veldig viktig for meg hele veien, både i forhold til time, og i forhold til rytmikk, å bruke standardlåter som utgangspunkt. Altså funksjonsharmonikk som er helt basic. [...] Det er stort sett bare 2 akser. Den ene er jo perioden til låten, og så er det hva som finnes inne i den perioden i forhold til harmonikk (informant 2).*

Fokuset er for hans del å ha en grov følelse på hvilke akkorder som er der, og på denne måten knekke låtens koder. Han legger til at når man forstår harmonikken i låten i detalj, så kan man gå bort fra det igjen. Man trenger ikke forholde seg til noe som er helt korrekt.

*Så det handler om å gå helt inn i det, før man kan gå helt ut igjen. [...] Hvis låten er en fysisk form som ser ut som hånden min, så legger du bare en helt annen "shape" oppå den slik (Legger telefonen oppå hånden). "Slik ble det." Du trenger ikke forholde deg til noe som er korrekt. Det er det jazzhistorien har vist.*

Han legger til at metoden han har brukt for å finne ut harmonikken, har vært igjennom å synge basstonen og å bryte akkorder ved sang. Han mener at om du kan synge det, så kan du spille det.

*Tilbake til utdannelsen min som har vært helt basic med klapp og bank rytmer, syng basstonen, bryt akkorder ved å synge de, syng låter. Til slutt så utvider du det til fem og seks akkorder, og du står å bryter ved vokal til det sitter i kroppen din. Hvis du kan synge en maj7#5, så kan du også spille den. Veldig forenklet, men det funker (informant 2).*

Informant 1 lytter også til basstoner, for deretter å høre på melodien og så finne metningstonene som hjelpemiddel for å finne ut harmonikken. Han bruker sang som hjelpemiddel når han er i tvil om akkorden, men i motsetning til de andre informantene foretrekker han trinnsang.

*Når det begynner å bli virkelig vrient, må jeg begynne å synge og lokalisere: "hva er det som er meloditonen?" Spesielt om det er store tonale utsving som skjer. Finne ut: er det er løst fortegn? Hvordan funksjon har den? Hvor er den? Hvor er det den leder? Hvor kommer du fra?" At man ikke nødvendigvis ser akkord isolert i seg selv, men at man ser på hva er det som ligger like før og like etter (informant 1).*

Informant 1 bruker også piano og andre instrumenter som hjelpemiddel om han sitter fast og ikke finner ut harmonikken.

*Hvis det er ting som man intuitivt ikke forstår, eller som man ikke har i fingrene på piano, så kan det hende jeg må bruke for eksempel bass som analyseverktøy, siden den ikke forholder seg til tonearter på samme måte som.. Det handler mer om posisjonspill (informant 1).*

Han bruker også å synge stemmer som ikke er i musikken for å bevisstgjøre hvilke akkorder som er der.

*Når jeg sitter i bilen eller er for meg selv, så synger jeg den stemmen som ikke synges. Man synger andre- eller tredjestemmen, og det er med på å bevisstgjøre i mye større grad rundt hvordan akkorder det er som ligger implisitt. Når du skal lage en andre stemme, så må du være klar over hva er det som er funksjonene du skal synge over. Ikke bare: "hva er melodien?" (informant 1).*

Informant 1 og 3 sier de er opptatt av å relatere akkordene til hverandre i stedet for å høre de separat. Informant 1 gjør dette gjennom funksjonsanalyse. Han prøver også å analysere musikken og hekte dette opp mot tradisjonell form i kunstmusikk. Ved å lytte til funksjoner hører vi akkorder i sammenheng og ikke isolert.

*Hvis man har en A, en B og kanskje en C del, og så kjører solo over de tingene, vil det være ganske enkel form, men hvis man hører på mer kompleks musikk og prøver å si: "hva er det som er intensjonen til komponisten eller til utøveren?, hvilken funksjon?, hvilken del i verket er den her? hvorfor er den her?" Og kanskje prøve å hekte det opp mot tradisjonell form i kunstmusikk som å finne ut: "hvordan form har dette stykket? Er det en rondo, er det sonatesats?" (informant 1).*

For en improvisatør er harmonisk oversikt viktig, da akkordene ofte avgjør hvilke tonevalg solistene ønsker å benytte seg av. Informantene bruker teoretiske analyseverktøy som funksjonsanalyse, trinn, formanalyse, harmoniske strukturer, basslinjer og brutte akkorder for å bevisstgjøre og høre harmonikken. De bruker også andre hjelpemidler som sang, improvisasjon og forskjellige musikkinstrumenter.

## 5 Drøfting og avslutning

I denne oppgaven har jeg undersøkt utvalgte jazzmusikerens tanker og øvepraksiser i gehørarbeid i sitt musikervirke. Jeg vil her gjøre en generell oppsummering og trekke frem noen temaer som jeg synes har vært de mest interessante av mine funn, og diskutere disse.

### 5.1 Auditive knagger

Det som overrasket meg med undersøkelsen, var de forskjellige memoreringsteknikkene til informantene. Informantene hadde alle et svært bevisst forhold til øveteknikker i å memorere musikk. Når informant 1 sier han har auditive knagger i musikken, tolker jeg det slik at han har en grunnferdighet i sjangerkompetanse og med de reglene som følger, slik at når musikken ikke gjør som forventet, så kan han henge dette på en knagg for unntaket. Dette i tråd med Sloboda (2007) sin påstand om at memoreringsevnen vil være bedre om man kan identifisere, og kjenne igjen strukturer i musikken. Videre gjør informant 1 visualiseringsøvelser i form av virtuelle post-it lapper som han forestiller seg han klister opp på steder i musikken. Jeg tolker det slik at han da lager et slags visuelt kart eller tidsreise av låten der han kan henge opp disse resultatene. Dette er også helt i tråd med Sloboda (2007) sin påstand om at en visualiseringsøvelse eller andre huskereglene vil være et hjelpemiddel til å memorere musikk. Når informant 3 bruker teksten som hjelpemiddel, tolker jeg dette som en mer lingvistisk memoreringsøvelse der teksten er med å skape mening i musikken. Man kan bruke teksten til å memorere hvilke setninger som begynner i hvilke musikalske sekvenser, og på en slik måte memorere lengre strekk i musikken.

### 5.2 Målet med en transkripsjonsprosess

Litt som forventet benyttet alle informantene seg av innspilt musikk som hjelpemiddel for å transkribere og planke musikk. Det som var uventet for meg, var at målet med prosessen var så forskjellig for alle informantene. Den vanlige metoden i utdanningene er å først lytte til musikken, så synge den, så spille den, så notere den og til slutt

analysere den. Alle informantene har i en tid i livet gjort de første punktene i denne prosessen, men nevner ikke at de noterer og analyserer musikken i sitt nåværende musikervirke. Jeg tolker det derfor slik at om de har gjort det, så har det ikke vært sentralt i deres arbeid for å utvikle jazzgehøret. Dette er i tråd med det Bengtsson (Blix, Bergby, 2007) definerer som gehørtype 1, der utviklingen skjer igjennom lytting og imitasjon av musikk. Jeg tolker intervjuene slik at informantene ikke jobber på denne måten lenger, og informant 1 sa at det var en prosess han syntes var alt for tidkrevende. Om man ser på de forskjellige måtene de bruker den innspilte musikken på i dag, bruker informant 1 innspillingene i all hovedsak når han øver på et musikalsk uttrykk eller sjanger. Slik jeg tolker hans mål, så er det ikke å reprodusere musikken eller deler av musikken i detalj, men å få et indirekte overblikk av musikken. Informant 2 liker derimot å velge ut de delene av musikken som inspirerer ham mest, for og så lære seg å utøve dette på hovedinstrumentet, og å produsere et nytt uttrykk. Informant 3 har tidligere lært seg hele platealbum med alle instrumentene utenat i sitt gehørarbeid, men sier at fokuset nå er å frigjøre seg. Dette er noe som vi kan se alle informantene har til felles, der informant 2 jobber med å utvide sin musikalske estetikk og informant 1 har fokus på å spille automatiserte linjer, men å prøve å skape noe nytt.

Det kan virke som at planking og transkripsjon er noe som blir gjort som en del av en utviklingsprosess for en jazzmusiker, men at mange velger å gå bort fra dette når man har fått en slags "grunnkompetanse". Det ser også ut til at noteringsprosessen ikke er like viktig for utviklingen som jeg hadde trodd. I følge Harboe (2015) er hørelærepedagogenes undervisningspraksis at studentene lærer hele soli og ofte får i oppgave å notere dem, men i følge informantene mine, kan man jobbe med små deler av soloer, eller bare lytte for å få sjangerforståelse og inspirasjon.

### 5.3 Musikk i rytmearbeidet

Det er interessant å se på hvor forskjellige arbeidsmetodene innenfor time, rytmikk og puls var for informantene. Informant 2 sier at disse verktøyene som man lærer under opplæringen, er det man bruker senere i sitt musikervirke. Derfor føles det naturlig å nevne hva som blir gjort i hørelærefagene på dette emnet, da jeg har inntrykk av at det

er der hovedfokuset på rytmearbeid ligger. I min erfaring består rytmearbeidet i hørelærefaget av hovedsakelig to emner. Enten på å lese rytmer fra bladet mens man dirigerer takten, eller at man noterer musikk i et notesystem uten tonehøyder. Når informant 3 sier hun relaterer melodien til rytmikken, tolker jeg det slik at det er lettere for henne å jobbe med rytmikk fra et melodisk utgangspunkt, enn bare "dakkelyder". Dette tror jeg er en god mulighet til å få inn mer musikalitet i rytmearbeidet, da jeg tror dette vil føre til mer musisering i form av fraser og betoning. Vi ser også at informant 1 liker å ta utgangspunkt i musikk når han jobber med time ved å bruke innspilt musikk som metronom. For å gjøre gehørtreningen så relevant og interessant som mulig, tror jeg det er viktig å innføre mer musikk når man jobber med time, rytmikk og puls. Dette er et emne som det etter min mening ikke blir fokusert nok på i gehørtrening, noe som fører til lavere ferdighetsnivå. Dette kommer også frem når informant 3 sier dette er det studentene hennes har størst vanskeligheter med.

## **5.4 Pedagogiske konsekvenser**

I det følgende skal jeg si noe om hva jeg mener er interessante pedagogiske konsekvenser av det jeg har funnet ut i studien

### **5.4.1 Hørelærefagets ansvarsområde**

Resultatene viser at informantene hadde en annen definisjon av et godt gehør enn måten jeg har definert det på i denne studien. For dem omfatter gehøret mange musikalske parameter som time, harmonikk, rytme, melodi, intonasjon, periodefølelse, intensitet, sjangermessige særtrekk, styrkegrader, kreativitet, form og fraser og samspill. I hørelæretradisjonen er det mange av disse parameterne som ikke blir systematisk jobbet med. Ofte uteblir detaljarbeid med time, intonasjon, samspill og kreativitet. Periodefølelse, intensitet, sjangermessige særtrekk og styrkegrader jobbes det, etter min erfaring, sjelden med. Man kan spørre seg om dette er et ansvarsområde for hørelærefaget, eller om det er opp til andre fag som for eksempel hovedinstrumentundervisningen. Det finnes i prinsippet heller ingen etablert metode for hovedinstrumentundervisning, da den ofte baserer seg på mesterlæretradisjonen,

noe som fører til at undervisningstradisjonene kan være svært forskjellige. Om vi er opptatt av at disse parameterne i musikken skal ivaretas i musikkundervisning, kan det være interessant å diskutere om hørelærefaget burde ha en større rolle i det generelle gehørarbeidet enn det har i dag.

Studien impliserer at hørelærefaget, slik jeg tolker informantene, burde hatt større sammenheng med yrkesvirkeligheten. Flere av emnene informantene trekker frem, kunne vært interessante å utvikle gode arbeidsmetoder for, også i det rytmiske hørelærefaget.

#### 5.4.2 Jazzgehør. Er det nødvendig med egen arbeidsmetode?

Det er også verdt å merke seg at informantene ikke likte et sjangerdelt gehørbegrep, men at et godt gehør vil være grunnlaget uansett musikk sjanger. Det kan være lurt å spørre seg hvorfor vi ofte velger å dele opp gehørundervisningen i jazz/rytmisk musikk og klassisk musikk. Det kan godt være at begge fag har undervisningspraksiser som egner seg i begge sjangrer, og at det derfor kan være gunstig å dele erfaringer og tanker. Musikkbransjen er i stadig endring, men musikkonservatoriene har hatt samme struktur i mange år. Fra en klassisk musikers ståsted, ser man at orkestre og musikkorps stadig har mer rytmisk og jazzmusikk på repertoaret. Fra en jazzmusikers ståsted ser man at det er relativt få heltidsutøvere innenfor jazzmusikk i Norge, og de fleste må kunne utøve og jobbe med andre sjangere musikk. Jeg tror at musikere med et generelt godt gehør, vil være godt rustet til å jobbe med musikk.

Informantene er opptatt av at musikken de transkriberer/planker er noe som de synes låter veldig bra. Det er et personlig estetisk valg de selv gjør. I mye av jazz og rytmisk hørelæreundervisning på høyere nivå, er det lærerne som gjør disse valgene for studentene. Det kan være lurt å spørre seg om det er derfor at noen synes dette arbeidet er for tidkrevende og kjedelig. Kanskje er den beste metoden å la studentene selv gjøre valgene for hva de blir inspirert av. Dette vil være i tråd med Buck (1961) sin påstand om at interessen er det aller viktigste for å lære seg å memorere noe.



## 5.5 Videre forskning

Arbeidet med denne oppgaven har belyst noen emner i gehørarbeid, som kunne vært interessante å studere videre.

Det kunne for eksempel vært spennende å forske på arbeidsmetoder innenfor jazzhørelære og klassiskhørelære, og se på overføringsverdier. Jeg tror det ligger mye kunnskap hos mange av pedagogene som vil være relevant i flere sjangere gehørarbeid.

Det virker også som det er mangel på gode arbeidsoppgaver med time, rytmikk og puls i hørelærefagene, og informant 3 sier at det er noe av det som er vanskelig å lære bort. Det hadde vært interessant å utarbeide flere arbeidsstrategier på dette emnet.

Memoreringsteknikkene som tar i bruk visualisering, har jeg ikke opplevd i noen form i hørelæreundervisningen min. Jeg vet ikke om dette er en utbredt teknikk, men det ville vært interessant å undersøke metodiske strategier på hvordan man kan knytte opp slike teknikker i hørelæreundervisning.

I mitt videre arbeid som gehørpedagog vil jeg prøve å ha en stor sjangerbredde i min undervisning. Studien har gitt meg nye innfallsvinkler å prøve ut både i en undervisningssituasjon, og for egne ferdigheter. Jeg skal fortsette å ha en utforskende holdning i mitt utøver- og lærervirke med tanke på metodiske innfallsvinkler og nytt forskningsarbeid.

## Litteraturliste

- Angell, Olav og Vold, Jan Erik (1975) *Jazz i Norge*. Gyldendal Norsk forlag, Oslo.
- Berendt, Joachim (1976) *Jazz book*. Granada Publishing Limited, St. Albans.
- Blix, Hilde og Bergby, Anne Katrine (2007) *Øre for musikk*. Unipub, Oslo.
- Buck, Percy C. (1961) *Psykologi for musikere*. Harald Lyche & co's musikkforlag Drammen, Oslo.
- Bø, Olav (1995) *FOU metodikk*. Engers Boktrykkeri A/S, Otta.
- Covington, Kate (2005) *The Mind's Ear: I Hear Music and No One Is Performing*. College Music Symposium, Vol. 45 (2005), s. 25-41.
- Dalen, Monica (2004) *Intervju som forskningsmetode – En kvalitativ tilnærming*. Universitetsforlaget AS, Oslo.
- ECM, <https://www.ecmrecords.com/artists/1435045732/jan-garbarek> (hentet 15.05.16).
- Fagius, Jan (2001) *Hemisfärernas musik*. Bo Ejeby Förlag, Göteborg.
- Harboe, Oscar Alvestad (2015) *Hva gjøres i jazzhørelæreundervisning? En diskursanalyse av undervisningspraksiser i jazzhørelære*. Masteroppgave (Universitet i Tromsø – Norges arktiske universitet).
- Johansen, Guro Gravem (2003) *Det tredje øyret. Om gehør, improvisasjon og faget gehørtrening i høgere jazzutdanning*. Hovedfagsoppgave (Norges Musikkhøgskole).
- Johansen, Guro Gravem (2013) *Å øve på improvisasjon. En kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse*. NMH-publikasjonar 2013:8, Oslo.

Kleven, Thor Arnfinn (2002) *Innføring i pedagogisk forskningsmetode. En hjelp til kritisk tolkning og vurdering*. Unipub, Oslo.

Kristiansen, Steinar (2001) *Jazzbasen*

<http://www.jazzbasen.no/jazz.php?side=jazzhistorie.html> (hentet 14.10.2015).

Kvale, Steinar (2008) *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Akademisk, Oslo.

Kvamme-Dalland, Ingunn (2008) *Vokalistar og jazzimprovisasjon -Fysiske føresetnader og praksis*. Masteroppgave (Universitetet i Oslo).

Michelsen, Kari (1979) *Cappelens musikkleksikon*. J. W. Cappelens Forlag as, Oslo.

Michelsen, Kari (1980) *Cappelens musikkleksikon*. J. W. Cappelens Forlag as, Oslo.

*Norsk senter for forskningsdata* <http://www.nsd.uib.no> (hentet 30.04.2016).

*Oxford Dictionaries* <http://www.oxforddictionaries.com/> (hentet 02.03.2016).

Reithaug, Audun (2011) *Hva er jazzbassundervisning? En diskursanalyse av undervisningspraksiser på jazzbass i høyere musikkutdanning*. Masteroppgave (Norges Musikkhøgskole).

Sloboda, John (2007) *The Musical Mind*. Oxford University Press Inc., New York

Sloboda, John (2007) *Exploring the musical mind*. Oxford University Press Inc., New York

Sloboda, John(1994) *Musical perceptions*. Oxford University Press, Inc., New York.

Dowling artikkel i Sloboda.

Szwed, John F. (2000) *Jazz 101: A complete guide to learning and loving jazz*. Library of congress cataloging-in-publication data, New York.

Tollefsen, Maria Medy (2012) *"Jeg tror at de som gjør det godt til eksamen i hørelære er godt rustet til å gå ut og jobber med musikk" –en kartlegging av hørelæreundervisning i høyere musikkutdanning*. Masteroppgave (Universitet i Tromsø – Norges arktiske universitet).

Universitetet i Oslo [http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=blues&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&bokmaal="+&ordbok=bokmaal](http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=blues&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&bokmaal=) (hentet 13.10.2015).

Wogn-Henriksen, Kjersti (2012) *"Du må... skape deg et liv." En kvalitativ studie om å oppleve og leve med demens basert på intervjuer med en gruppe personer med tidlig debuterende Alzheimers sykdom*. Doktoravhandling (Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet).

## Vedlegg

Jeg velger her å legge ved samtykkeerklæringen og intervjuguiden min. Dette er hovedsakelig for å tydeliggjøre mine spørsmål til informantene, og for å gi idéer til andre forskere om spørsmål innenfor dette emnet.

## Samtykkeerklæring

### Informasjonsskriv og samtykkeerklæring

#### Bakgrunn og formål

Hørelærefaget blir ansett som et viktig fag blant mange musikere/pedagoger. Det er et fag som skal hjelpe oss når vi jobber med musikk, men for noen kan det være vanskelig å se relevansen av det man lærer på hørelæretimene og hvordan dette skal kunne hjelpe dem senere som musikere eller pedagoger. De fleste hørelæremetoder tar utgangspunkt i klassisk musikk eller folkemusikk. Det er blitt gjort lite forskning på hørelærearbeid med utgangspunkt i jazz eller rytmisk musikk. Derfor vil jeg vil se på hvordan utøvende jazzmusikere jobber med gehørarbeid for å undersøke om det er en sammenheng mellom det de gjør og det som blir undervist på utdanningsinstitusjonene. Målet er å få nye ideer og innfallsvinkler til hvordan man kan jobbe med hørelærefaget.

#### Hva innebærer deltakelse i studien?

Studien vil bestå av et intervju med forhåndsbestemte spørsmål, men med frihet til å utforske temaer som du velger å gå inn på. Intervjuet vil bli tatt opp på videokamera eller på skype, for deretter og transkriberes i sin helhet. Transkripsjonen vil være grunnlaget som oppgaven bygger på.

#### Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Det er kun veilederen min og jeg som vil ha tilgang til personopplysningene, og informantene vil bli anonymisert og navngitt som informant 1, 2 og 3 osv. Materialet vil bli lagret på en passordlåst datamaskin i et låsbart rom og slettet etter prosjektslutt juni 2016.

## Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert. Dersom du har spørsmål til studien, ta kontakt med Vidar Alvestad tlf 48231880 (masterstudent) eller Hilde Blix tlf: 95435508 (veileder).

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Jeg er kjent med at deltakelse i prosjektet er frivillig, og at jeg kan trekke meg fra prosjektet og i slikt fall få opplysningene slettet.

.....  
Sted                      Dato                      Underskrift

## Spørsmål

-Når begynte du å spille?

-Hva er ditt hovedinstrument?

-Spiller du andre instrumenter?

-Spiller du flere sjangre en Jazz?

-Har du en musikkutdannelse? Hva slags/hvor?

-Har du noen formell utdannelse eller trening i gehørarbeid?

-Har dette påvirket hvordan du jobber med gehøret?

-Hva kjennetegner etter din mening et godt gehør?

-Hvordan vil du karakterisere ditt eget gehør?

-Har du absolutt gehør?

-Har dette påvirket hvordan du jobber med gehøret?

-Hva er viktige egenskaper for en jazzmusiker når det gjelder gehør?

-Jobber du bevisst med gehøret ditt? Hvordan?

-Jeg vil nå stille noen spørsmål som går mer i detalj på typer gehørarbeid:

-Hvordan jobber du med improvisasjon?

-Hva fokuserer du på når du improviserer?

-Hvordan jobber du med rytmikk, time og puls?

-Spiller du med metronom? hvordan jobber du med den?

- Hvordan jobber du for eksempel med elementer som polyrytmer, skjeve taktarter, -time, periodefølelse etc.?

-Hvordan arbeider du med frasering og dynamikk?

-Hvordan arbeider du med formfølelse?

- Hvordan jobber du med å høre akkordprogresjoner?

- Tenker du på akkordene som trinnbasert eller har du et annet system?

-Hvordan jobber du med kunstnerisk kreativitet? Og hvordan opplever du at dette henger sammen med gehørarbeid?

-Hvordan jobber du med musikalsk hukommelse?

-Hvordan lærer du noe utenat?

-Hvordan jobber du med intonasjon?

-Mener du at samspill, eller hvordan man øver i felleskap, er viktig for gehøret? På hvilken måte?

-Hvor viktig er musikkteori for deg?

- Studerer du for eksempel akkordrekkene på en låt, eller spiller du kun på øret?

-Hvor viktig er det for deg å lytte til det som er gjort før i jazzhistorien?

-Transkriberer du soloer?

-Kan du forklare prosessen når du transkriberer soloer?

-Hva bruker du transkripsjonene til? Hva får du ut av det?

-Hvor ofte gjør du det?

-Hvilke emner i gehørarbeid mener du er de viktigste for deg som musiker?

-I hvor stor grad bruker du hovedinstrumentet ditt i gehørarbeidet?

-Bruker du sang som hjelpemiddel når du jobber med gehøret?

-Hva forbinder du med tradisjonell hørelæreundervisning? Hvordan forholder du deg til denne type gehørtreningen?

-Er det noe du vil tilføye?