



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp

Höstterminen 2014

Läroarbete i musik

Handledare: Bo Nilsson

The Time Is Now!

En intervjustudie kring begreppet *time* utifrån en afroamerikansk
musikkontext

av Niklas Larsson & Jimmy Garting

Abstract

Title: *The Time Is Now!* – an interview study about the term *time* in the context of afroamerican music.

Languange: Swedish

Authors: Niklas Larsson & Jimmy Garting

Musicians and educators active in the tradition of afroamerican music often use the term *time*. Despite that the term is frequently used, there is no convention of what the term really comprises. Therefore, the meaning of this study is to investigate the meaning of the term *time*, and how it is used in an educational context. The study is built upon a combination of interviews and a survey. The result show that according to a majority of our participants, *time* is the relationship between what is played and a given pulse. Therefore, great *time* should not be equal to the accuracy of a metronome, but rather a controlled approach to a pulse in an organic flow. The participants also emphasises the lack of educational material about *time*, at the same time they predict *time* to get increased attention in the future.

Keywords: Time, music education, pulse, timing, afroamerican music, expressive timing

Sammanfattning

Titel: *The Time Is Now!* - En intervjustudie kring begreppet *time* utifrån en afroamerikansk musikkontext

Språk: Svenska

Författare: Niklas Larsson & Jimmy Garting

Begreppet *time* används ofta av musiker och pedagoger verksamma inom den afroamerikanska musiktraditionen. Trots att begreppet är används frekvent finns det ingen vedertagen uppfattning kring vad *time* egentligen innefattar. Därför har vi undersökt innebörden av begreppet, samt hur det används i en pedagogisk kontext. Undersökningen har skett genom en kombinerad intervjustudie och enkätundersökning. Resultatet visar att *time* för många är själva förhållandet mellan det som spelas och en puls. Bra *time* kan alltså på intet sätt likställas med metronomisk exakthet, utan är snarare ett kontrollerat förhållningssätt till en puls i ett organiskt skeende. Många framhåller också bristen på undervisningsmaterial inom *time*, samtidigt som begreppet förväntas få ökad uppmärksamhet inom den musikpedagogiska världen i framtiden.

Sökord: Time, musikpedagogik, puls, timing, afroamerikansk musik, uttrycksfull timing

Förord

Denna process har varit otroligt lärorik och rolig för oss. Att forska, om än småskaligt, har gett oss många stunder av exaltering och glädje. Vi vill tacka Martin Brandqvist, vår opponent, för god feedback och noggrann granskning av vårt arbete. Tommy Garting, för fantastisk feedback och forskartips oavsett vad klockan har varit när vi har ringt. Våra föräldrar, för att de har skapat oss två fryntliga pedagoger och till sist Musikhögskolan i Malmö, för de senaste 4,5 åren.

TACK!

Niklas Larsson & Jimmy Garting, Malmö den 17 december 2014.

Innehåll

Abstract	
Sammanfattning.....	
Förord	
Innehåll	
1. Inledning.....	1
2. Syfte och Frågeställning.....	2
2.1 Begreppsförtydligande.....	2
3. Tidigare forskning och litteratur.....	3
3.1 Musikforskning.....	3
3.3 Musikpedagogisk litteratur	5
4. Metod.....	7
4.1 Forskningsmetodisk litteratur	7
4.2 Enkätundersökning	8
4.3 Urval av respondenter och informanter	9
4.4 Intervju.....	9
4.5 Intervjuprocessen.....	10
4.6 Teknisk utrustning under intervjuerna.....	11
4.7 Analys.....	12
4.8 Etiska reflektioner.....	12
5. Resultat.....	14
5.1 Olika aspekter av time	14
5.1.1 Begreppet time.....	14
5.1.2 Att uppleva time.....	16
5.2 Den pedagogiska aspekten av time.....	18
5.2.1 Respondenternas pedagogiska erfarenheter	18
5.2.2 Medvetenhet.....	19
5.2.3 Pedagogiska verktyg	21
5.2.3.1 Metronomen	21
5.2.3.2 Arbetsmaterial.....	22
6. Resultatdiskussion	24
6.1 Inledande tolkning av resultatet.....	24
6.2 Begreppet time.....	24
6.3 Time i afroamerikansk musiktradition	26
6.4 Time i en pedagogisk kontext.....	27
6.5 Arbetsmaterial	28

6.6 Avslutande reflektioner kring time.....	29
Referenser.....	30
Bilagor	
BILAGA 1 - Enkät	
BILAGA 2 - Intervjuguide	

1. Inledning

Begreppet “afroamerikansk musik” är ett samlingsnamn för flera olika genrer, med sitt geografiska ursprung i Nord- och Sydamerika som gemensam nämnare (Nationalencyklopedin, 2014). Till dessa genrer räknas ofta jazz, blues, gospel, pop, rock, bossa nova, samba, samt varianter av dessa. I afroamerikansk musiktradition används ofta begreppet *time*, men hur talar pedagoger om detta begrepp? Och i vilken utsträckning ges det plats i pedagogisk kontext?

Eftersom vi båda har studerat musik som på olika sätt relaterar till den afroamerikanska musiktraditionen i flera år, har vi också kommit i kontakt med begreppet *time* vid ett flertal tillfällen. Trots att begreppet ofta används av musiker och pedagoger, verkar det inte finnas en gemensam konsensus för vad begreppet egentligen betyder. Under vår tid på musikhögskolan har vi har stött på begreppet i hög utsträckning utan att förstå vad det egentligen innebär. Vi är sedan länge införstådda med att bra *time* är en nödvändig egenskap för att kunna musicera på en hög nivå, och därför har vi också försökt hitta material om *time* för egen övning. Detta har visat sig svårt att finna, och vi har istället ofta fått utgå ifrån övningar som våra olika lärare har haft ”i rockärmen”.

Då vi mot slutet av vår utbildning började diskutera det kommande examensarbetet föll det sig därför naturligt för oss båda att på något sätt undersöka begreppet *time*, och vi bestämde oss därför för att skriva arbetet ihop. Våra inledande funderingar kring vad vi ville komma att undersöka i arbetet var varför det finns så lite material skrivet om *time* och vilka psykologiska parametrar som verkar för att vi ska kunna uppleva *time* i musiken. Eftersom vi båda tar en lärarexamen föll det sig naturligt att även fundera på hur man ser på *time* inom musikpedagogiken. Dessa inledande tankar och funderingar ledde så småningom fram till våra två forskningsfrågor. För att kunna ta del av arbetet på bästa sätt krävs en del förkunskaper av läsaren. Terminologin vi använder i arbetet riktar sig i huvudsak till en läsare med någon form av musikaliska förkunskaper.

2. Syfte och Frågeställning

Eftersom vi är verksamma inom den afroamerikanska musiktraditionen har vi också avgränsat studien till den typen av musik. Vår studie ämnar visa ett utsnitt av hur begreppet time används i den musikaliska undervisningen och hur begreppet kan inkluderas i en pedagogisk kontext. Forskningsfrågorna för studien formuleras således:

Hur talar pedagoger i en afroamerikansk musiktradition om time?

Hur kan time inkluderas i en pedagogisk kontext?

2.1 Begreppsförtydligande

Vår erfarenhet som verksamma i den svenska afroamerikanska musikkulturen, är att begreppen time och timing används synonymt. Detta ser vi också i litteraturen, Strandberg (1999) skriver i sin bok om både timing och time som samma sak. Vi undersöker i denna uppsats time och hur det används pedagogiskt, vi har inte själva gjort någon distinktion mellan timing och time utan ser det som samma ord i författandet.

För att skilja på de svar som gavs under intervjuerna från de svar som gavs i enkätundersökningen har vi valt att använda begreppen *respondent* och *informant*. Respondent beskriver intervjuerson och informant beskriver deltagare i enkätundersökningen.

3. Tidigare forskning och litteratur

För att ge vår studie en bred grund har vi hämtat studier och litteratur från olika forskningsfält. En sammanfattning över den forskning inom musikpsykologi, ethnomusicology, och musikvetenskap med mera som vi använt oss av hittas under 3.1. Den musikpedagogiska litteratur och forskning vi använt i studien sammanfattas under 3.2.

3.1 Musikforskning

I en studie om trumslagare och swing gjord på Kungliga Tekniska Högskolan av Anders Friberg och Andreas Sundström (2002), undersöktes swingrytmen hos fyra världskända jazztrummisar. Deras studie heter *Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern* i vilken de mätte på vilket sätt offbeat-noten i ett vanligt swingkomp förändrades i olika tempi. Det visade sig att de fyra trummisarna följde samma mönster, nämligen att i högre tempi (ca 300 bpm) spelade de mycket rakare underdelning (närmre åttondelar än trioler), och i långsammare tempi (100 - 180 bpm) var underdelningen större (sextondels -eller kvintolunderdelning). Det var endast i medium tempi (200 - 250 bpm) som samtliga trummisar spelade med en exakt triolunderdelning. I studien diskuteras pedagogiska aspekter av deras forskning

Contrary to tonal and harmonic exercises, few attempts have been made to define exercises for developing the sense of jazz timing. At the same time, most pedagogues and musicians claim that good timing is the most important factor in jazz playing. When timing exercises are suggested, there are often simplifications that can lead to undesirable results. For example, even in some recent instructions in jazz drumming, the advice is to play exactly triplets (e.g., De Simone, 2000). As we have seen, exact triplets seem to occur only at one particular tempo. Apparently, only some musicians are aware of the change in swing ratio with tempo. Without this knowledge, it is hard for a teacher to give constructive advice about the swing feel to a beginning jazz player. (s.344-345)

Friberg och Sundström (2002) mätte också hur solisten och basisten förhöll sig till pulsen och trummisens swing och fann att de i relation till trummisen låg mot pulsen som de förväntas, alltså att basisten följer trummisen mycket nära och att solisten låg något bakom.

I studien *Swing once more: relating timing and tempo in expert jazz drumming* fann Honing och de Haas (2008) att jazztrummisar har en enorm kontroll över sin precision i

förhållandet till en puls. En jazztrummis på hög nivå kan under en lång period förhålla sig till en puls med millisekunders marginal. Deras studie visar också att jazztrummisar anpassar sin time beroende på vilket tempo de spelar i, för att på så vis skapa ett sväng. I sin studie lät de trummisarna spela på MIDI-trummor, utan några medmusiker. Trots att trummisarna inte på något sätt behövde ta hänsyn till andra musiker visade det sig att förhållandet till swingrytmen inte var konstant, utan istället anpassades till tempot de spelade i.

Why Do Jazz Musicians Swing Their Eight Notes? av Matthew W. Butterfield (2011) handlar om solister inom jazz. Butterfield mätte avståndet i mikrotiming mellan åttondelar på ett antal solon. Han fann att musikerna genom att förändra utförandet av åttondelarna mellan rakt och trioliserat, skapade rörelseenergi i musiken och att det för dem var ett vertyg för uttryck. Butterfields undersökning visar att time kan användas som ett sätt att skapa variation och är en viktig faktor för att kunna spela med ett eget uttryck.

I studien *Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology* (Madison, 2006) fick 18 personer som inte var musiker lyssna på 64 musikexempel. De fick sedan välja bland 14 ord för att beskriva de musikexempel som de hörde. Ordet groove förklarades som en känsla av att vilja dansa. Svängig också som en synonym till groove. De andra 12 orden valdes för att ge rörelsemässiga associationer, rytmbeskrivande och kvalitetsord. Madisons mål med undersökningen var att undersöka vad som orsakar groove (känslan av att vilja dansa) hos människor och han fann att det inte går att säga något specifikt om det. Undersökningen visade att det fanns stora variationer från person till person i hur de upplevde musiken.

Clarke (1999) skriver om det sätt på vilket en lyssnare tolkar rytm, samt hur utförandet och den strukturella tolkningen av rytm skiljer sig åt.

(...) a distinction must be made between the structural properties of rhythm (which are indeed based on the principle of small integer ratios) and their so-called expressive properties--continuously variable temporal transformations of the underlying rhythmic structure (Clarke 1985). These temporal transformations, referred to by some authors (e.g., Clynes, 1987, 1983; Repp, 1992a) as expressive microstructure, are what the term "timing" identifies, and there has been considerable attention paid to the nature and origins of these timing properties in performed music, as well as a rather smaller literature on their perceptual consequences for listeners.

Clarke menar att det måste göras en distinktion mellan strukturell tolkning och uttryck. Uttrycksfull mikrotiming (*expressive microtiming*) är enligt Clarke vad begreppet time

innebär. Det är alltså de små skillnaderna i den klingande rytmiska ljudbilden jämfört med den noterade rytmen som är uttrycksfull mirkotiming.

Brown, Merkel och Wallin (2000) skriver i sin bok *The Origin of Music* om utvecklingen av musik i en kulturell kontext. De inleder boken med ett kapitel om historiken kring rytm.

The human ability to keep time should be distinguished from the ability of most animals (including humans) to move in a metric, alternating fashion. What is special about humans is not their capacity to move rhythmically but their ability to entrain their movements to an external timekeeper, such as a beating drum. (s.12)

Begreppet *entrainment* förklaras också tydligt av Clayton, Sager och Will (2004).

Entrainment describes a process whereby two rhythmic processes interact with each other in such a way that they adjust towards and eventually 'lock in' to a common phase and/or periodicity. (s.2)

Två grundläggande komponenter måste ske i varje fall av entrainment. Den första innefattar att det måste vara två eller flera självständiga rytmiska processer eller oscillatorer. Den andra är att dessa måste interagera med varandra.

3.3 Musikpedagogisk litteratur

Pedagogisk litteratur som specifikt tar upp ämnet time är väldigt sällsynt. De musikböcker vi funnit som i huvudsak tar upp vårt ämne är *Time Awareness* av Peter Erskine (2006), *It's About Time* av Bertil Strandberg (1999) och *Drum Wisdom* av Bob Moses (1984). Dessa böcker beskriver övningar som syftar till att ge läsaren en ökad medvetenhet kring time/rytm/puls/tempo. Peter Erskine skriver i inledningen till *Time Awareness* "Life is rhythm, and rhythm is time...and music is everywhere around us" (s.3) och antyder på så vis att time kan vara en synonym för rytm. Övningarna i *Time Awareness* baseras ofta på underdelningsprinciper och ett inre medvetande av underdelning. *Its About time* är en övningsbok i att hålla en stadig puls. Till boken medföljer en skiva med olika musikstycken där musikerna som spelar på skivan tar breaks i låtarna. Ju längre fram i boken man kommer, desto längre blir breaksen på skivan och därmed ökar också svårighetsgraden för den som använder sig av materialet. *Drum Wisdom* är något mer filosofisk i sin utformning. Boken blandar konkreta övningar som innefattar att man "hänger upp" pulsen och underdelningen över längre perioder, med mer abstrakta övningar. Exempel på detta är författarens övningar i inre lyssnande och visualisering. Moses fokuserar på att stärka den mentala aspekten av

musicerande.

Sven Bjerstedt (2014) undersökte fenomenet storytelling i jazz, genom att intervjua femton personer inom Sveriges jazzelit. Under intervjuerna uppkom flera gånger begreppet time och många respondenter framhöll vikten av bra time. Detta ansågs av många vara nödvändiga komponenter för att kunna förmedla något i sitt spel och för att kunna spela med ett eget uttryck.

4. Metod

Som metod för studien har vi använt oss av en kombination av intervjuer och enkätundersökning. Tanken var från början att enkätundersökningen skulle fungera som en inledande pilotstudie, vars svar sedan skulle få ligga till grund för uppbyggnaden av intervjuerna. När vi läste enkätsvaren ansåg vi dock att det framkommit så pass intressanta åsikter att vi även valde att ta med enkäten i vår studie. För att hålla isär svaren från intervjuerna och enkäten, har vi valt att använda begreppet *respondent* då vi skriver om intervjupersoner och *informant* då vi skriver om deltagare i enkäten. Vi har intervjuat tre respondenter utifrån deras syn på time. För att kunna genomföra intervjuerna på ett kvalitativt sätt och för att vi som intervjuar är väl insatta i den afroamerikanska musikvärlden, använde vi oss under intervjuerna av den rådande terminologin i branschen. Eftersom vi har studerat och jobbat inom genren under flera år anser vi oss vara insiders i ämnet och det har även spelat roll i valet av intervjumetod.

4.1 Forskningsmetodisk litteratur

Enkätens struktur och uppbyggnad baserar vi på Denscombes (2010) *Forskningshandboken för småskaliga projekt inom samhällsvetenskaperna* och Holmes och Solvangs (1997) *Forskningsmetodik: om kvalitativa och kvantitativa metoder*. Dessa båda böcker beskriver på olika sätt hur uppbyggnaden av en enkätstudie kan se ut. Denscombes bok är en forskningsguide för mindre projekt, där fördelar och nackdelar med olika sätt att forska presenteras. Bokens idé är att fungera som en enklare handbok för mindre studier. Holmes och Solvangs bok är en grundläggande beskrivning av forskningsmetodik, där för- respektive nackdelar med såväl kvantitativa som kvalitativa metoder presenteras. Vi har främst tagit del av hur boken beskriver teorier om forskningsprocessens olika faser.

Intervjuguiden vi använt oss av har vi gjort med hjälp av Ryens (2004) *Kvalitativ intervju: från vetenskapsteori till fältstudier* och Kvaales och Brinkmanns (2014) *Den kvalitativa forskningsintervjun*. I dessa böcker beskrivs metoder för att genomföra en halvstrukturerad intervju. Dessa böcker har fungerat som handböcker i uppbyggnaden av vår datainsamling och genom användandet av en halvstrukturerad intervju som metod.

Vi har även hämtat samtalsteorier om dörröppnare och spärrsvar så som de beskrivs i

boken *Ensembleledning* av Johansson (2005) och också om aktivt lyssnande så som detta bör användas i en intervjusituation. *Ensembleledning* är en sammanfattande bok om många gruppledningspedagogiska metoder.

4.2 Enkätundersökning

Som en inledning till arbetet gjorde vi en pilotstudie i form av en enkätundersökning. Denna pilotstudie utformades på så vis att vi skickade ut ett frågeformulär till fyrtiotvå musiker och musikpedagoger verksamma i Sverige. Musikpedagogerna är verksamma inom framförallt fyra olika skolformer; kulturskola, gymnasieskola, folkhögskola och musikhögskola. Då vi analyserade det insamlade materialet från enkäten ansåg vi att den innehöll relevant information som borde finnas med i arbetet. Enkätstudien gick då från att enbart vara en pilotstudie till att ingå i arbetet, i kombination med intervjuerna. Resultatdelen i arbetet bygger därför på båda datainsamlingarna. Enkäten har även i viss mån bidragit till utvecklandet av de två forskningsfrågorna. Enkätfrågorna i sin helhet finns bifogad som bilaga.

Av de fyrtiotvå personer som vi skickade enkäten till svarade elva. Detta bortfall innebär att det finns en risk att de svar som kom in inte ger en representativ bild av hur musikpedagoger ser på time. Dock gav svaren tillsammans med intervjuerna tillräcklig empiri för att kunna diskutera begreppet. Informanterna var fördelade mellan de olika skolformerna på följande vis:

Kulturskola: 2

Gymnasium, estetiska programmet: 4

Folkhögskola: 3

Musikhögskola: 8

Tre av informanterna hade tjänst vid mer än en skolform januari 2014.

Denscome (2007) skriver i *Forskningshandboken* att man kan dela in enkätfrågor i två breda kategorier, faktafrågor och åsiktsfrågor. Denscombe menar att en faktafråga bara kräver ett ärligt svar av informanten, till exempel ålder eller inom vilken skolform respondenten är verksam. En åsiktsfråga kräver däremot andra saker av informanten eftersom svaren i dessa fall ofta bygger på värderingar och ställningstaganden. I vår pilotstudie blandade vi åsiktsfrågor och faktafrågor, detta för att få ett brett svarsresultat. Enkätens disposition byggde vi upp enligt det av Holme och Solvang

(1997) beskrivna frågeschemat. De menar att varje frågeavsnitt bör inledas med faktaorienterade frågor. Detta för att lättare överbygga den rådande obalansen mellan informanten och forskaren. Som forskare bör man tänka på att bygga sin enkät på ett sådant sätt att informanten känner sig trygg och villig att ge enkäten och frågorna tid. Vi valde att i varje avsnitt av enkäten inleda med en lättare faktafråga och sedan fortsätta med frågor som kräver större ställningstagande längre in i enkätens förlopp.

4.3 Urval av respondenter och informanter

Då vi ville ta del av kunskap från specialister inom området tittade vi på ett antal olika typer av respondenter och informanter. Detta urval har därför skett genom strategiskt urval. Enligt Kvale (1992) är ett strategiskt urval en princip som används för att hitta de respondenter som innehar den största kunskapen om ämnet. Vi har i denna studie kombinerat strategiskt urval med bekvämlighetsurval. Bekvämlighetsurval är då man hittar respondenter i sin bekantskapskrets (i vårt fall inom musikhögskolan i Malmö). Bekvämlighetsurvalet har skett i samband med två av intervjuerna. Det strategiska urvalet skedde på så sätt att vi kontaktade de personer som utifrån studiens syfte kunde hjälpa oss på bästa sätt. Vi har använt oss av strategiskt urval i enkätundersökningen och i en av intervjuerna.

Respondenterna och informanterna valdes utifrån långvarig erfarenhet som pedagoger på olika nivåer, samt ett långt och mångsidigt frilansande som musiker. Samtliga är verksamma som pedagoger och föreläsare på kulturskolor, gymnasier, folkhögskolor och högskoleutbildningar i musik landet över. Därför anser vi att det finns en styrka i de tankar och idéer som framkommer under intervjuprocessen och i enkätundersökningen. De tre respondenterna kallas i resultatkapitlet Kim, Robin och Alex. Detta för att hålla deras identitet okänd för läsaren.

Robin och Alex har en snarlik musikalisk bakgrund, med grund i ABF:s musikkår och sedan vidare i olika bandkonstellationer i ungdomen. Kim har en bakgrund som skiljer sig lite från de andra genom att hen i princip har lärt sig själv spela och inte fick någon formell kontakt med musikutbildning under unga år.

4.4 Intervju

Då vi använder oss av intervju som den huvudsakliga metoden i insamlandet av data fann vi det nödvändigt att skriva en intervjuguide, se bilaga 1. Detta för att försäkra oss

om att vi får ut det vi vill få ut under själva intervjuprocessen. I den litteratur vi tagit del av har vi funnit argument som talar både för och emot en strukturerad intervjuguide.

Ryen (2011) menar att man skall akta sig för att skriva en allför strukturerad intervjuguide, eftersom detta riskerar att göra forskaren mindre benägen att interagera i stunden på det som respondenten säger.

En fast struktur kan bidra till att låsa interaktionen alltför mycket och göra forskaren mindre uppmärksam genom att intervjun blir alltför mekanisk. (...) Om poängen är att fånga intervjupersonens perspektiv kommer en utvecklad förhandsstruktur att motverka intervjuens syfte. (s.44)

Vidare menar Ryen (2011) att det också finns argument som talar för att följa en strukturerad guide under själva intervjun. Ryen menar att de gånger vi vet vad vi vill få ut av intervjun, kan en intervjuguide hjälpa oss att styra samtalet till de frågor vi är intresserade av. Vi valde att grunda intervjun och vår kvalitativa intervjumodell på en halvstrukturerad intervjumodell av fenomenologisk karaktär, så som den beskrivs av Kvale och Brinkmann (2014). Detta är en intervjuform där respondenten och intervjupersonen tillsammans samtalar kring frågorna. Målet är att förstå respondentens syn på ämnet och att försöka se på ämnet ur dennes ögon (Kvale och Brinkmann, 2014).

Generellt är fenomenologi i kvalitativa studier en term som pekar på ett intresse av att förstå sociala fenomen utifrån aktörernas egna perspektiv och beskriva världen som den upplevs av dem enligt antagandet att den relevanta verkligheten är vad människor uppfattar att den är. (sid. 44)

Alltså att genom samtalet djupare förstå ämnets innebörd i samtiden. Vår studie av time innehåller således intervjuer av fenomenologisk karaktär där vi i linje med ovan beskrivna metoder samtalat om time i såväl en pedagogisk som en musikalisk kontext. Ett moraliskt dilemma ligger också i den förhållandevis öppna formen av intervjuerna. Eftersom intervjuerna inte består av raka frågor utan snarare sker i form av samtal finns det också en risk att vi som intervjuar skall tolka det pågående samtalet på ett felaktigt sätt och därmed styra den pågående intervjun på ett sätt som kan vara begränsande för respondenten.

4.5 Intervjuprocessen

Vi valde att låta intervjuprocessen följa de sju steg som beskrivs av Kvale och Brinkmann (2014). Då våra intervjuer utformades enligt en halvstrukturerad

intervjumodell (Kvale och Brinkmann, 2014) använde vi oss inte av exakta frågeformuleringar. Istället förde vi ett samtal kring frågor vi var intresserade av att höra respondenten tala kring.

Under intervjuerna behövde vi därför vara medvetna om vilken typ av ord som öppnar upp och för samtalet vidare, så kallade *dörröppnare*, samt vilka ord som får motsatt effekt, *spärrsvar* (Johansson, 2011). Exempel på dörröppnare är “Jasså...?”, “Hur då?” och “När då?”. Ett ord som “Varför?” är däremot ett ord som ofta kan framstå som provocerande, speciellt då det förekommer i början av intervjun. Enligt Johansson (2011) är en stor dos av aktivt lyssnande också att föredra i en fenomenologisk intervjusituation. När man i en intervjusituation tillämpar aktivt lyssnande bygger det ...”Fortfarande på tilltron till den andres förmåga att själv hitta svar och lösningar.” (s.63). Som lyssnare handlar det därför om att lyssna in respondenten och prata sammanfattande kring ämnet som diskuteras och inte leda samtalet vidare. Forskaren visar bara för respondenten att den har förstått vad den just sagt och låter respondenten fortsätta tala utan hinder. Som praxis i en intervjusituation fungerar aktivt lyssnande enligt Johansson som en slags kontinuerlig återkoppling. Vi använde oss av aktivt lyssnande som en del av vår intervjuteknik, samtidigt som vi ville lotsa respondenten vidare genom de punkter vi ville beröra. Då man använder sig av aktivt lyssnande är det viktigt att vara medveten om att det måste vara mer än bara en teknik, Leif Johansson skriver “Aktivt lyssnande måste användas i kombination med värme och inlevelse, det är detta som ger en kommunikation med kvalitet.” (s.66).

4.6 Teknisk utrustning under intervjuerna

Under intervjuerna använde vi oss av teknisk utrustning av tre slag, dels en Zoom H2, dels Garage Band och dels Skype. De två förstnämnda används för ljudupptagning, den sistnämnda används för att prata via internet. Under en av intervjuerna visade det sig mest praktiskt att samtala över Skype istället för att åka till respondenten, eftersom denne bor på annan ort. Samtalen som pågick var mellan 35-45 minuter vardera. Transkriberingen av det inspelade materialet har skett genom Amazing Slow Downer och iTunes.

4.7 Analys

Det inspelade materialet transkriberades från talspråk till skriftspråk med hjälp av uppspelningsprogrammen Amazing Slow Downer, Inqscribe och iTunes.

Transkriptionerna skedde i Google Drive. För att kunna överblicka respondenternas svar och formuleringar valde vi att analysera det transkriberade materialet och svaren från enkätundersökningen genom att placera samtliga svar i olika kategorier. På så vis kunde vi se likheter och diskrepans respondenterna emellan. Därefter valde vi ut de för vår studie mest intressanta svaren och formuleringarna. Slutligen sammanförde vi svaren i kapitel baserade på de teman vi kunde hitta i respondenternas och informanternas svar och skrev sammanfattande texter utifrån vad som sades. Vi klargjorde deras olika synpunkter för att läsaren skulle finna resultatet mer översiktligt och begripligt.

4.8 Etiska reflektioner

För att säkerställa att vår undersökning genomförs på ett forskningsetiskt korrekt sätt, har vi utgått från de fyra huvudkrav Vetenskapsrådet (1990) skriver om i sina forskningsetiska principer för humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning. De fyra principerna är informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet. De innebär följande

1. Informationskravet innebär att forskaren skall informera de som ingår i undersökningen om syftet med undersökningen, samt hur den planeras genomföras.
2. Samtyckeskravet innebär att deltagarna i en undersökning äger rätten att själva bestämma över sin medverkan. Ett specialfall gäller just enkätundersökningar, som skickas ut till personer som ännu inte har gått med på att medverka i undersökningen.

Om detta skriver vetenskapsrådet

Då uppgifter om stora grupper insamlas genom postenkät krävs ej samtycke i förhand. Förutsatt att utförlig information medföljer enkätformuläret enligt vad som anges i kommentarerna till regel 1, kan det individuella samtycket anses ha lämnats när enkäten returneras ifyllt. (Vetenskapsrådet, 1990. s.9)

3. Konfidentialitetskravet innebär att deltagarnas personuppgifter, samt den information de lämnar, skall förvaras på ett sådan sätt att en utomstående inte kan ta del av denna. Information om deltagarna i undersökningen, samt de uppgifter de lämnar, skall presenteras på ett sådant sätt att deltagarna inte på ett oavsiktligt vis skall kunna

identifieras.

4. Nyttjandekravet innebär att de uppgifter som lämnas av deltagarna endast skall användas för undersökningens syfte. Att sälja vidare uppgifter för andra ändamål, exempelvis för kommersiellt bruk, är att bryta mot nyttjandekravet.

Särskilt relevant för vår undersökning är de två etiska krav mot forskaren, som Vetenskapsrådet (2011) beskriver i kapitel 1.4, individskyddskravet och forskningskravet. Det första är ett krav som innebär att forskaren har ansvar för att individen som deltar i undersökningen inte kommer ta skada eller kränkas av deltagandet. Den senare handlar om forskningens värde, man måste som forskare vara vaksam för att inte skydda individen för mycket och på så sätt skada forskningen.

Många forskningsetiska problem kan därför beskrivas som vägningar mellan dessa krav. Som forskare ska man utföra kvalitativt god forskning med ett viktigt syfte och samtidigt skydda de individer som deltar i forskningen. Hur detta avvägs och genomförs i forskningen blir avhängigt av vad slags forskning (frågeställningar, metoder, deltagargrupper, osv.) det är fråga om. (Vetenskapsrådet, s.19)

Detta blir relevant i denna studie då vi kommer hålla respondenternas och informanternas identitet anonym för läsaren. Eftersom vi vet vilka deltagarna i intervjuerna är, samtidigt som deras identitet hålls hemlig för läsaren, blir deras identitet att betrakta som konfidentiell. Vi vill med studien undersöka hur deltagarna ser på time, alltså måste vi ta ställning till varje del i resultatet och väga denna mot ovan beskrivna etiska krav för att sedan kunna stå för de val vi gjort. Det är viktigt att de citat vi tar med inte kränker eller röjer någons identitet, utan är för studien relevant. Samtliga respondenter fick i förväg veta att de spelas in under intervjun och att det de säger kommer att användas i uppsatsen. Respondenterna och informanterna har blivit lovade anonymitet i det publicerade arbetet.

5. Resultat

Kapitlet är uppbyggt i två delar, där den första "Olika aspekter av time" beskriver hur deltagarna upplever och ser på time idag. Den andra delen, "Den pedagogiska aspekten av time" belyser begreppet ur en pedagogisk kontext, både hur respondenterna och informanterna har upplevt kontakter med time i undervisningssituationer och hur man som musiker kan arbeta med sin time. Eftersom intervjufrågorna och enkäten skrevs vid olika tillfällen, samt att intervjustudien hade ett friare upplägg, skiljer sig också resultatet som hämtas från de olika källorna något.

5.1 Olika aspekter av time

I detta avsnitt presenterar vi först respondenter och informanters syn på time som begrepp. Därefter redogör vi för de reflektioner vi fått ta del av kring deras upplevelse av time.

5.1.1 Begreppet time

För att man ska kunna särskilja time som en egen del i musiken måste man först konkretisera vad det är. Bland informanterna rådde en viss förvirring kring vad begreppet time innebär. En och samma informant beskrev i enkätstudien time på tre olika sätt:

1. Förmåga att hålla takten, att utveckla ett minne för exakta metronomtal och därmed öva sig i att inte sacka eller öka.
2. Personlig time, det vill säga mikroskopiska skillnader i underdelning och betoning. Ett organiskt förhållande till de nyanser i flödet av den musik som spelas.
3. Rytmask komplexitet, att spela udda taktarter, udda grupperingar och rytmisk omtolkning av tempot.

En annan informant frågar sig själv mer konkret vad time innebär:

...MEN konkret! Vad är det då som är bra time? Är det förmågan att med en alldeles lagom kontinuitet upprepa ett rytmiskt mönster på ett icke maskinellt och organiskt vis - eller? I så fall kanske man skall kunna uttrycka det - inte vet jag.

Informanten känner sig osäker inför sitt eget resonemang och vänder sig till oss för svar. Begreppet är abstrakt och ofta ser informanterna att time talas om på ett okonkret sätt. I ensemblesituationer blir ämnet time därför ofta känsligt att resonera kring och svårt för medlemmarna att föra konstruktiva samtal om. Flera informanter menar att time ofta definieras som en känsla och sådant blir ofta svårt att resonera kring. Time upplevs som

oseriöst och som ett “flummigt” koncept av en av informanterna.

Under intervjuerna fick respondenterna resonera fritt kring vad de tycker time innebär. **Alex** och **Robin** menar båda att time handlar om någonting annat än metronomisk exakthet. Det handlar snarare om ett flöde och ett organiskt skeende i samspel. För båda är upplevelsen inte kopplad till metronomisk exakthet, utan är snarare kopplad till följsamhet i samspel. **Alex** tror att man kan öva time, men att förkunskap eller medfödd talang är bra. **Kim** går djupare in på själva upplevelsen av time och menar att det ska ta tag i en. För Kim är begreppet time direkt samankopplat med sväng och rytm. **Alex** menar att begreppet står för rytmisk balans och inte nödvändigtvis kan likställas med en metronomisk exakthet. Alex säger att alla musiker som är bra har god time, en god rytmisk balans. Hen menar att det är en förutsättning för musicerande på hög nivå. Det ska kännas bra när man lyssnar på musiken. **Kim** menar att time betyder sväng och att en förutsättning för att kunna spela svängigt är att vara rytmisk stark. **Kim** menar att det rent generellt ligger för mycket fokus på teknisk förmåga, och för lite på svänget.

Alltså det är en vanlig grej tycker jag, man spelar grejer på bekostnad av svänget istället för att göra tvärtom.(...)Skit i vad du spelar. Spela så att det svänger. Om du spelar gitarr eller trummor eller vad du än spelar, det har ju ingen betydelse, du kan missa alla toner liksom, du kan missa alla slag. Det blir bra ändå om du tänker på att, alltså om syftet är att det ska svänga.

För Kim är den viktigaste aspekten i musiken det rytmiska flödet, och hen menar att grunden i musiken är svänget. Det spelar ingen roll vad som spelas så länge det är med tanke på ett gott sväng. Kim anser att många musiker just nu slarvar med att lägga ordentlig vikt vid time och sväng.

Alex ser time som något som finns hos individen, man ska vara rytmiskt balanserad - alltså vara medveten om timen och musikens förhållande i det egna spelet. **Robin** tar upp ett annat spår och pratar om att time enbart kan ske i relation till något annat, att det är i samspelet med andra som time uppstår i ett organiskt förhållningssätt mot pulsen. **Kim** snuddar vid en tredje aspekt, nämligen att riktigt god time ska svänga. Kim menar också att time kan vara en fysisk upplevelse, ett bra sväng känns i kroppen. Att Kim ser på begreppet time som direkt sammankopplat med sväng och rytm kan bero på två saker, antingen finner Kim begreppet för abstrakt för att använda, eller är begreppet time för Kim synonymt med sväng och rytm. Kim säger också något som kan kopplas ihop med Alex, nämligen att rytmisk styrka är en förutsättning för att kunna spela med

god time.

5.1.2 Att uppleva time

Alex beskriver hur rytm kom på tal först när den orkester hen spelade i skulle spela marschmusik. Eftersom de skulle marschera till musiken var de tvungna att gå i takt till det som spelades. På så vis övade de på att få in pulsen i kroppen, på samma sätt som många rytmikövningar bygger på idag. Skillnaden är att Alex och hens kamrater gjorde det för att de helt enkelt var tvungna att kunna gå i det tempot de spelade, och inte för att det var en bra övning i sig.

Kim beskriver fortsatt upplevelsen av time som en fysisk upplevelse. Att time och sväng ska greppa tag i dig som lyssnare. Här beskriver Kim en egen upplevelse av just detta:

Och när hans solo var slut så låg jag intryckt i ett hörn i en soffa, upptäckte jag, och jag hade inte märkt det och jag bara var helt förbluffad alltså det var, jo den reaktionen hade jag aldrig varit med om förr. Och det var, det tog mig fullständigt, och det är väl det det handlar om när vi säger att det svänger, det tar tag alltså liksom. Det berör oss djupt, och när det inte svänger så berör det oss inte eller kanske rent av vi mår dåligt.

Kim blev så tagen av musiken att hen förlorade rumsuppfattningen. Upplevelsen berörde Kim, hen menar att sväng och time kan påverka lyssnaren känslomässigt.

Alex säger att man kan gå vilse i sin egen uppfattning. Här berättar hen om en upplevelse under en inspelning som hen tycker visar hur time ibland kan vara både abstrakt och svårdefinerat.

Det där gamla klassiska, man ska göra en platta och så gör man en tagning på en låt och så går man ut och lyssnar på den och alla tycker att det känns stressigt. Så går man in och tar en tagning till, alla tar det jättelugnt. Det är ungefär samma tempo, men det är mer så laid back. Och så lyssnar man på den och så tänker man att fan vad bra det känns och så fortsätter man den dagen. Så kommer man tillbaka nästa dag ”ska vi inte ta och lyssna på det vi gjorde igår?”. Och så lyssnar man, och så tycker man precis tvärtom. Den där som man tyckte var så lugn och fin, nå fan klockorna stannar, det är ju så jävla tråkigt så det liknar ingenting. Och den som man tyckte var lite hetsig och så, ”BRA, friskt! Energi!”. Så man kan ju gå vilse där också, i sin egen känsla ibland.

Det är svårt för Alex att vara objektiv om sin prestation och i sin personliga analys av den musik hen just spelat. Alex pratar vidare om begreppet ”sväng” och vad hen tror att sväng är. ”Det är ju väldigt subjektivt vad människor tycker svänger eller inte”, Alex tror inte man kan förklara det riktigt och påpekar att det är en svår fråga.

Robin säger att den egna upplevelsen av time kan bli tydligare om man väljer ett

annat perspektiv när man lyssnar på sitt eget spel. Man ska försöka lyfta sitt perspektiv i lyssningen och kritiskt granska samtliga delar av sin prestation.

Att försöka lyssna utanför sig själv och höra hur låter det här faktiskt? (...) Så att man försöker lyfta sig själv utanför och titta ner såhär: "Okej, hur låter denna nu? Låter den lika bra på alla de här?"

Med ett paraplyperspektiv når man längre i upplevelsen av sin egen time, menar Robin. På så vis kan man också uppnå en större medvetenhet och kontroll.

Både **Alex** och **Kim** har erfarenhet av fysiska upplevelser av time. Att time är intimt kopplat till uppfattningen av miljön och en persons mentala inställning är också något som alla talar om. **Robin** ger också ett förslag på hur man lättare kommer åt en överblick av sitt spel.

Alex menar att det i samspel med andra är nödvändigt att anpassa sin time. Man spelar samma kompositioner med olika personer, säger Alex. Man måste anpassa sig i sin känsla för stil. Olika musiker bjuder på olika varianter av stilar och det i sin tur påverkar hur Alex spelar i stunden.

Robin beskriver begreppet time som ett organiskt förhållningssätt till pulsen i samspel med andra. Att man ökar några bpm upp eller ner gör inte så mycket så länge timen i gruppen är bra deltagarna emellan. Hen påpekar att man skall vara vaksam över vad som menas med organiskt "(...)så det inte blir som en, ja men okey, jag spelar organiskt, jag behöver inte hålla time. Liksom, jag behöver inte vara duktig på det." Robin menar att begreppet organiskt inte bör användas på ett sätt som bortförklarar vikten av att kunna hålla ett stabilt tempo. Puls, tempo och time hör samman.

För två av respondenterna finns goda upplevelser av time som exempel i olika inspelningar. **Alex** berättar här om en lyssningsupplevelse av time från ungdomen.

Steps Ahead med Gadd och Brecker, de sticker iväg så IN I BOMBEN (tempot ökar). Men man tänker inte på det, förrän man sätter tillbaka (nålen) och tänker "shit de DÄR!" (ursprungligt tempo). Men det har ju liksom inte gjort ont.

Tempoökningar i ensemblesituationer ses traditionellt sätt som en önskad faktor. Alex påpekar dock att om samspelet är gott upplever man inte tempoökningar som något fel. Att spela med bra time är således någonting annat än att spela med en metronomisk puls.

Robin använder skivan *Empyrean Isles* av Herbie Hancock som ett exempel på vad

bra time är. Skivan innehåller ett fantastiskt sväng menar Robin, samtidigt som skivan är ett dåligt exempel på att hålla pulsen eftersom de ökar från början till slut. Trots detta är skivan ett bra exempel på bra time, eftersom gruppen följer varandra från början till slut. Tack vare att de följer varandra organiskt genom musiken blir det en fantastiskt musikalisk upplevelse, menar Robin. För Robin personligen är inte heller det optimala en metronomiskt utförd musikalisk fras, det viktiga är att den fras Robin spelar förhåller sig till någonting på ett bra sätt. Samtidigt påpekar Robin att man inte kan behandla pulsen hur man vill. Time är för hen ett vidare begrepp än puls eller metronomisk exakthet, begreppet innefattar mer ett förhållande till samspel.

5.2 Den pedagogiska aspekten av time

Detta avsnitt är uppdelat i tre delar, där vi i första delen beskriver respondenternas pedagogiska erfarenheter. Del två handlar om medvetenhet kring begreppet time, och del tre handlar om de pedagogiska verktyg som respondenterna beskriver.

5.2.1 Respondenternas pedagogiska erfarenheter

Enligt respondenterna har det talats väldigt lite om time under deras musikaliska utbildning. **Alex** säger att de gånger ämnet kom upp skedde det ofta i form av diffusa instruktioner som "håll tempot" eller "här sackar ni". **Kim** berättar hur hen så småningom började lära sig skalor och ackord, medan den rytmiska aspekten av musiken sällan kom på tal:

Och det där med rytm det kom ju lägst i rang va, så småningom började man lära sig skalor och ackord och så men det var aldrig någon som pratade om rytm. Ja, möjligtvis trioler då på nåt vis, det var kanske det som debatterades lite då va. Men man pratade aldrig direkt. Alltså man pratade om "laid back" och sådär va och att man liksom man skulle vara "cool". Men det var mer att det ordnar sig liksom.

Kim beskriver den bristande rytmiska undervisningen som en del av den rådande tidsandan. Den gängse uppfattningen var att det inte fanns någon anledning att gräva speciellt djupt i det. Musikerna lyssnade på Coltrane, Parker och Miles och imiterade dem tills de fick in alla nödvändiga komponenter i sitt spel. På så vis skedde den rytmiska delen av musiken på ett intuitivt plan.

Det fanns ingen anledning att gräva i det va. Och på ett sätt håller jag med om det, alltså än idag. På många sätt är det bra om det sker så intuitivt som möjligt alltså. Men för att det ska kunna ske intuitivt så måste det ju ändå finnas en input nånstans. (...) Men allting beror på liksom den musiken (man lyssnar på), på vilka referenser man har. Så det där med att "det ordnar sig" och så. Det pratades det aldrig om men naturligtvis var

de oerhört influerade av vad de lyssnade på.

Kim anser att det finns en poäng i att inte analysera musiken för mycket, det kan tvärtom vara bra att musiken sker så intuitivt som möjligt. Samtidigt menar hen också att det bör finnas en förståelse för det som händer inom den rytmiska delen av musiken.

Robin beskriver också att det saknades en direkt dialog om dessa begrepp. Det var först när hen började studera på folkhögskola och musikhögskola som ämnet kom på tal, fortfarande var det dock inte så mycket rena time-övningar, utan snarare att lyssna och härma. Precis som de andra två respondenterna beskriver Robin time som något som på den tiden skulle läras intuitivt, utan så mycket fokus på analys eller teoretisk förståelse för vad som spelas.

5.2.2 Medvetenhet

Det visade sig finnas olika uppfattning kring hur time behandlas av dagens pedagoger.

Kim säger att time idag är ett mer accepterat begrepp, som musiker och pedagoger börjar få upp ögonen för. Det anses av fler och fler vara en komponent som är värd att lägga tid på, precis som skalor, ackord och andra aspekter av musik. Hen menar också att det pratas mer om time idag på olika institutioner. **Alex** är av en annan uppfattning. Alex säger sig inte märka någon större skillnad på hur ämnet time behandlas i dagens undervisning jämfört med förr. Alex:

Nej. Det gör jag faktiskt inte. Däremot så, om igen, kan ju olika musikstilar ha sitt ideal. Men i de kretsar jag rör mig i, och även... det är inget annorlunda nu. Man skulle kunna tycka det kanske, tro det, jag vet inte...

Alex märker inte någon skillnad på hur ämnet time behandlas i de kretsar hen rör sig i.

Robin är till stor del överens med Kim om att time är ett mer accepterat begrepp idag, samtidigt som hen också lägger fram ett förslag på varför ämnet time inte har fått så mycket uppmärksamhet i musikundervisningen rent generellt. Robin för här ett resonemang kring just detta

Jag tror dels att man behandlar det lite som att det är ett abstrakt område... lite svårt. Time kan vara antingen har man det eller så har man det inte, ungefär som talang eller så va. (...) Jag menar jag tror att man har, klart vissa förutsättningar har man kanske liksom för att spela musik och så va. Men jag tror att precis som med talang så är det någonting man måste jobba väldigt mycket för att utveckla de förutsättningar man har. Samma sak är det med time, man måste jobba medvetet med det. Och det tror jag att man har gjort för lite i den traditionella undervisningen, musikundervisningen, inte bara trummundervisningen. Jag tror det är annorlunda idag. Jag tror att man pratar mer om det idag, för att jag tror att de som kommer fram idag och som... ni till exempel är mer

medvetna om det och har fått det i sin utbildning också. (...) men ABSOLUT tycker jag det är någonting som man får alldeles för sent, eller jag fick alldeles för sent.

Robin tror att man i dagens undervisning vill närma sig begreppet time, men att det fortfarande ses som abstrakt och svårt. Hen upplever dock att det i själva verket inte är så, utan att man kan och borde öva time på ett medvetet sätt, precis som vilken annan musikalisk färdighet som helst. Robin menar att time är något som bör presenteras för eleven i ett tidigt stadium av dennes musikaliska utbildning.

I enkäten ställdes frågan hur man på bästa sätt kan öva time. En återkommande aspekt visade sig vara betydelsen av mängdövning. Det är önskvärt att man övar länge och medvetet på en viss övning för att nå resultat, både i egen övning och i pedagogiskt arbete. Det behövs tid i arbetet med time så att eleverna på djupet kan ta till sig materialet. Exempelvis kan eleverna få öva en och samma sak över en längre period, både enskilt och i grupp, gärna i olika tempi. Informanterna berättar att de fått bäst resultat när de har jobbat mycket detaljerat med sina elever och på ett metodiskt sätt arbetat igenom varje del av en övning eller musikalisk prestation. Att jobba med time utifrån frasering och tonlängd är enligt informanterna också viktigt för att få en god time. Det är också bra att använda olika komp eller figurer som eleverna kan väl, så det blir enklare att fokusera på time och enklare att höra och upptäcka eventuella brister.

På frågan hur hen skulle ta sig an en elev som spelar osvängiga åttondelar i en swinglåt, beskrev **Kim** snarare en inställning till time än några direkta övningar. Kim anser att det ofta finns en slags slarvig inställning till hur man övar time. Hen menar att problemet i de fallen är att eleven inte gjort klart för sig själv exakt hur hen vill att åttondelarna ska låta. Det handlar alltså i första hand om att medvetandegöra timen för sig själv.

Några av informanterna påpekar att time alltid är närvarande i deras undervisning och att det är viktigt att tala om time i varje moment:

Att jobba med time pågår i princip alltid. Det hör ju ihop både med de enklaste koordinationsövningarna och de mest avancerade riktade timing-övningarna. I grunden handlar det om att förstå vad man vill åstadkomma i form av (stil, genre, personlighet).

Time är enligt informanterna ett verktyg för att förstå och kunna bestämma hur man vill att musiken ska låta. Begreppet beskrivs som en aspekt av musicerandet som det är viktigt att kunna styra över.

Några av informanterna använder polyrytmik och polymetri i sin undervisning för att få eleverna att känna olika taktarter under samma tid, samt att förstå sambanden mellan rytmer och puls. De menar att detta har hjälpt dem att öva upp sin time. Deras tillvägagångssätt är att först spela enklare rytmer och fraser för att sedan gå vidare till mer avancerade rytmer och rytmiska överlagringar. Man kan alltså se på time som en mekanisk aspekt av musik, att det handlar om att spela med svåra och intrikata underdelningar och att utmana sig själv koordinatoriskt. Informanterna nämner också övning i grupp med start i de ovan nämnda övningsexemplen som ett sätt att öva time.

Förutom ovan nämnda metoder som informanterna använder sig av i sitt arbete med time, beskriver de att det de har fått ut mest resultat av är när de strävat efter att medvetandegöra timeflödet. Att få eleven att hela tiden anpassa sig till samspel eller en annan yttre parameter. "Lära sig medvetandegöra underdelningen i den musik som spelas för att på så sätt ständigt uppleva time-flödet, även när man inte spelar (för att man exempelvis har paus i två och en halv takt)". De framhåller även att man kan arbeta med time genom att lyssna och reflektera. Genom att på ett gehörsmässigt plan få eleven att lyssna på sitt spel och söka sväng, kan eleven bli medveten om sin egen time. Övningarna handlar ofta om driv (att lägga sitt rytmiska spel framför pulsen) och häng (att lägga sitt rytmiska spel bakom pulsen).

Sammanfattningsvis strävar samtliga övningar mot en ökad förståelse och kontroll över sitt eget spel i förhållande till pulsen. Informanterna har svårt att ge time den tid som de behöver och det framhålls att det många gånger är bristande tålamod som är den kritiska faktorn. Flera menar att det endast går att bli rytmiskt stark och nå djup kring övning i time om man övar det över en lång period.

5.2.3 Pedagogiska verktyg

I detta kapitel presenteras olika verktyg som informanterna och respondenterna använder sig av i pedagogiskt arbete. Senare i kapitlet följer även en mer utvecklad diskussion om arbetsmaterial.

5.2.3.1 Metronomen

Metronomen är ett viktigt verktyg för de flesta av informanterna i sitt pedagogiska arbete och i deras eget övande. De använder metronomen till övningar i underdelning, pulsminne, häng/driv, med mera. Metronomen används både i gruppundervisning och i

enskild undervisning. Metronomen används i synnerhet till att träna eleven i att förhålla sig till en exakt puls mer organiskt och levande. De ger exempel på flertalet kreativa övningar man kan använda sig av när man övar time med hjälp av en metronom.

- Att ligga “före” eller “efter” pulsen
- Att underdela pulsen på olika sätt (shuffle, sextondelstrioler, second line)
- Att spela knepiga betoningar/accenter för att hitta stabilitet i förhållande till pulsen
- Att placera klicket på ett eller två slag i varje takt, exempelvis tvåan och fyran, och hålla pulsen mot detta

Alex och **Robin** utgår båda från metronomen när de övar och undervisar i time.

Samtidigt påpekar de att man med en metronom endast övar vissa delar av begreppet time och missar andra. **Alex** säger att metronomen främst är till för att inte gå vilse, till exempel att öka på vissa ställen i en låt. Man skall lära sig hur det ska kännas när man spelar i ett visst tempo. Däremot får metronomen aldrig bli en ledsagare, utan metronomens roll är att endast vara en hjälp i övningssyfte.

Robin beskriver hur hen brukar låta metronomen följa hen, snarare än att hen följer metronomen. Den får stå på i bakgrunden på ganska svag volym. Hen brukar också sätta metronomens klick på olika ställen i takten likt informanterna, så den inte alltid är på alla fyra slagen. Till exempel kan den vara på tvåan och fyran, men också på åttondelssynkopen vid de olika slagen eller bara på trean. Samtidigt lyfter Robin fram vikten av att hela tiden lyssna på sig själv när man spelar. Att göra time-övningar till en metronom är att göra övningar i förhållande till den pulsen, men i samma stund som man sitter och följer metronomen så tappar den sitt syfte. Hen menar att det i grund och botten handlar om att öka sin medvetenhet och att öva på att ha med sig den medvetenheten om time när man spelar.

5.2.3.2 Arbetsmaterial

Informanterna är nöjda med det arbetsmaterial som de använder. Några upplever dock att en konkretisering behövs av begreppet time. Samtliga informanter använder sina egna övningar i undervisning av time. De konstruerar sina egna övningar baserat på elevens behov och önskemål. Några konstruerar även egna övningar genom att utgå

ifrån övningar som finns publicerade i böcker. Samtliga är också tillfredsställda med de övningar som de använder och känner inget behov av andra övningar.

I fråga om arbetsmaterial är respondenterna överens om att det finns väldigt lite material skrivet om begreppet time, i jämförelse med andra aspekter av musik. Däremot skiljer sig deras uppfattning om huruvida framtiden kommer inbringa mer material inom ämnet eller inte. Både **Robin** och **Kim** tror att den främsta anledningen till att det inte finns så mycket skrivet om time beror på den inställning till ämnet som har varit rådande under så lång tid. Robin:

Alltså jag tror det handlar om det att det anses vara lite abstrakt, lite svårgreppbart. Och sen handlar det tror jag också om det som då jag har råkat ut för, en tradition av att man har undervisat på annat sätt och inte har adresserat de här sakerna. Lite granna som talang är det nånting man har och så jobbar vi på andra saker.

Robin menar att eftersom time har ansetts abstrakt har det därmed också inte konkretiserats arbetsmaterial inom ämnet. Hen menar också att undervisningstraditionen ofta har skett på ett sådant sätt att ämnet inte berörs på ett konkret sätt. **Kim** ger en snudd på identisk beskrivning

Jaaa... det har... det har nog med den, vad ska jag säga, traditionen att göra, alltså historiken då bakåt att man, på nåt sätt så måste man lära sig hur en skala fungerar, hur ett ackord fungerar, men rytm. Det ... alltså det har inte samma dignitet, det bara kan man på nåt vis. Medan i själva verket det inte är så, och det har man börjat få upp ögonen för nu, så att det kommer komma några metrar, hyllmetrar om det på sikt också, det är jag övertygad om alltså.

Kim avslutar sitt resonemang med att förutspå att det till följd av en ökad medvetenhet om time också kommer komma mer arbetsmaterial inom ämnet i framtiden.

Alex är däremot av en annan uppfattning. När vi frågar om det borde skrivas en övningsbok i time, där författaren har konkretiserat övningar, svarar hen tvekande. Alex säger att hen inte vet hur det skulle gå till. Hen har svårt att se hur det skulle vara möjligt. På så vis skiljer sig Alex svar från de Robin och Kim gav.

6. Resultatdiskussion

Följande kapitel innehåller paralleller mellan den litteratur vi har tagit del av och det resultat som presenteras i resultatkapitlet. Vi diskuterar även resultatet genom egna tolkningar, förslag och analyser. Kapitel innehåller två delar, en begreppsorienterad del och en pedagogiskt orienterad del. Kapitlet avslutas med egna reflektioner kring begreppet *time*.

6.1 Inledande tolkning av resultatet

Genom studien har vi fått en klarare bild av hur begreppet *time* används hos några verksamma musiker och musikpedagoger. En röd tråd vi har kunnat se hos respondenter och informanter är att de ofta talar om *time* i samband med något annat, till exempel *time* i förhållande till en given puls, *time* i samspel med andra och *time* i förhållande till individens motoriska förmåga. Studien antyder även en ökad medvetenhet kring begreppet *time* hos musikpedagoger, jämfört med hur det var för några årtionden sedan. Ur några av respondenternas svar framgår att de undervisar mer medvetet inom *time* jämfört med hur de själva blev undervisade. Vi tolkar till stor del resultatet av studien som att det inom musikpedagogiken inte givits *time* den plats som respondenterna anser att begreppet förtjänar. Samtidigt framhåller några av respondenterna att fler och fler musikpedagoger börjar få upp ögonen för begreppet. *Time* anses av informanterna vara en underliggande faktor inom alla musikaliska områden, och ges därför sällan någon egen plats inom pedagogiken -man anser helt enkelt att *time* alltid är närvarande i alla musikaliska moment.

I vår studie framkom även att det hos respondenter och informanter råder en viss skillnad i hur begreppet *time* används och vad begreppet har för innebörd. Ibland används begreppet synonymt med begrepp som sväng, rytm, puls. Andra gånger får begreppet en mer självständig innebörd. Vi kommer i det här kapitlet diskutera begreppet *time* utifrån studiens forskningsfrågor och jämföra de resultat vi fick fram med litteraturen.

6.2 Begreppet *time*

Att det finns många olika sätt att uppleva *time* på är något vi finner stöd för både i de

svar vi fick av deltagarna i studien, samt i den litteratur vi använt oss av. Många av respondenterna och informanterna var försiktiga med att beskriva vad begreppet betyder i allmän bemärkelse, samtidigt som de ofta hade en klar bild av vad time innebar för just dem. Respondenterna har ofta reflekterat över time, men det har ofta skett i mindre sammanhang och utan en rådande konsensus utanför den kretsen. Time upplevs som abstrakt i den bemärkelsen att det är svårt att konkretisera begreppet.

Time figurerar hos respondenterna genom en muntlig tradition, den kan beskrivas som en informell mästare-lärling tradition. Bob Moses (1984) har försökt sammanfatta övningar till en bok som han har lärt sig genom oralt utbyte, men även han menar i inledningen att även om han är nöjd med boken så är övningarna och kunskapen från boken lättast att förstå mellan två personer.

Respondenterna talar också om upplevelsen av time hos andra, de menar att time även sker i samspel. Detta härrör till konceptet entrainment (Clayton, Sager & Will, 2004), dvs förmågan för två parter att anpassa sig till varandra (Brown, Merkel & Wallin, 2000). En möjlig teroretisk koppling mellan time och samspel/anpassning skulle kunna vara att time i uttryck (Clarke, 1999) kan verka på många olika nivåer samtidigt. Gruppen äger en förmåga att uttrycka musik tillsammans i anpassning till varandra, men också individen som en del av gruppen äger sin egen förmåga till uttryck.

Undersökningen visar på ett antal olika beskrivningar av time-relaterade upplevelser. Dessa upplevelser har ofta gjort att respondenterna blivit medvetna om timens betydelse. Ett tydligt exempel på detta är när **Kim** beskriver hur hen efter att ha lyssnat på en inspelning finner sig själv upptryckt i ett hörn av soffan. Kim beskrev detta som en betydande upplevelse av time och sväng, och upplevelsen har bidragit till hens övertygelse om att man måste veta vad "sväng" innebär för en själv för att kunna applicera det i det egna spelet. **Alex** beskrivning av upplevelsen i studion, där musikernas uppfattning om timingen på inspelningen varierade från dag till dag trots att inspelningen var densamma, visar på hur subjektiv upplevelsen av begreppet time kan vara. Att olika människor besitter sin egen upplevelse av den rytmiska aspekten av musik är något som Madison (2006) också kan klargöra i sin studie. Madison fann att groove och sväng (det i musik som får en att vilja dansa) inte kan förklaras genom en ensam faktor utan varierar beroende på individerna i gruppens eget tycke och smak. Man reagerar på musik utifrån vad man är bekant med och hur man kan relatera det man hör till något annat som känns bekant. Madison försökte i studien hitta en övergripande

förklaring till sväng och groove, men misslyckades med detta. De olika subjektiva uppfattningarna var för många. Det tror vi också kan vara en faktor vad gäller musikernas uppfattning av time. Alla har sin egen förklaring och idé om begreppet. Möjligen är det för känsligt och personligt för att våga konkretisera.

6.3 Time i afroamerikansk musiktradition

Flera av deltagarna i studien lyfter fram att god time inte kan likställas med metronomisk exakthet. Time sker enligt dem i ett organiskt förhållande till pulsen, både som individ och i samspel. Detta finner vi även belägg för hos Friberg och Sundström (2002) som beskriver hur jazzmusikers förhållningssätt till åttondelstrioler visade sig förändras beroende på tempo. Åttondelstriolerna är med andra ord inte konstanta, utan det är själva förhållningssättet till triolerna som utgör timen hos musikerna. I samma studie mätte Friberg och Sundström både trummisarnas individuella relation till swingrytmen, samt resten av ensemblens förhållande till densamma. Vi kan alltså se att respondenternas beskrivning av time på denna punkt överensstämmer med forskning inom området.

Även Butterfield (2013) har funnit att solister i en jazzensemble varierar sättet de spelar åttondelarna på, genom att ibland spela dem mer raka och ibland mer trioliserade. Detta för att skapa olika nivåer av rörelseenergi. Solisterna tenderade att öka spänningen framåt genom en fras och sedan avsluta den med mindre energi. Allt för att skapa ett intressant förhållningssätt till spänning och avspänning, och därmed skapa ett organiskt flöde.

Respondenter lyfter fram att man ska medvetandegöra sin egen time, man ska följa musikens flöde och anpassa sitt spel genom en känsla för stil (Alex, Kim, Robin). Resonemanget relaterar till Honing och De Haas (2008) studie, där det framkommer att jazztrummisar på hög nivå är extremt medvetna om sin time. Det vi kan förstå ur detta blir att medvetenhet, anpassning och kontroll över sin time är viktigt i musicerande på hög nivå.

Flera av respondenterna lägger fram exempel på jazzlåtar där några av de mest namnkunniga musikerna medverkar, och påpekar hur mycket de faktiskt ökar på inspelningen. Trots detta menar respondenterna att timen i gruppen är fantastisk. Detta är fullt överensstämmande med Fribergs och Sundströms (2002) studie, där deras forskningsexempel ökade i tempo mellan 10 - 17%. Detta i likhet med respondenternas

svar visar på att time i denna bemärkelse är ett organiskt förhållningssätt musikerna emellan, snarare än metronomisk exakthet.

6.4 Time i en pedagogisk kontext

När respondenterna och informanterna svarade på frågor rörande time i en pedagogisk kontext visade sig metronomen vara en gemensam nämnare. De övningar som beskrevs utgick samtliga från metronomen, detta trots att samma respondenter och informanter många gånger pratade om vikten av ett organiskt förhållningssätt till musiken och också ofta tonade ned vikten av en metronomisk exakthet. I resultatet går alltså att utläsa en skillnad hos respondenter och informanter i hur de talar om time, jämfört med hur de undervisar i time. Detta kan bero på vår utformning av frågorna eller den pedagogiska utmaning det innebär att praktiskt utforma en undervisning som behandlar time på ett organiskt sätt.

En annan faktor som ofta kom upp var vikten av att medvetandegöra time för sig själv och i det egna spelet. Det vill säga att lära sig höra och förstå hur pass bra time man har, och utifrån det sedan kunna utveckla den. Detta kan innebära att de som behöver öva allra mest på sin time är så omedvetna om den, så att de inte heller förstår att de behöver öva på den. I enkäten framhölls vikten av att låta sina elever "söka sväng" och "reflektera över sin time". Däremot saknades ofta en vidare beskrivning av hur detta skulle uppnås på ett mer konkret sätt, trots att det i enkäten gavs fritt utrymme för mer utvecklade svar. De övningar som föreslås är till exempel att spela före och efter pulsen, eller att förhålla sig till metronomen på ett speciellt sätt. Även rytmiska övningar av olika komplexitet beskrevs. Vi finner det intressant att så få av respondenterna och informanterna framhåller vikten av att imitera musiker med god time, då den afroamerikanska musiken till stor del är en gehörstradition. Undantaget är **Kim**, som ansåg att en av anledningarna till att det pratats väldigt lite om time är att inläringen till stor del har skett genom att musiker har imiterat andra musiker och att teoritisera time därför traditionellt sätt ansetts överflödigt. Kim framhöll också att det är bra om inläringen av time sker på ett så intuitivt sätt som möjligt. Friberg och Sundström (2002) kritiserar i sin studie det sätt som man har undervisat i rytmisk pedagogik. De menar exempelvis att swingrytmen förhåller sig till pulsen i exakta trioler bara i ett fåtal tempi, medan de övningar som de upplever vara gällande i fråga

om jazztiming har den exakta triolen som mål i alla tempi. De uppfattar i sin studie att jazztiming är mycket mer komplicerad än det ofta föreslås av pedagoger.

Det förefaller för Friberg & Sundström förbryllande att det inom musikpedagogik inte på ett bättre sätt har utvecklats övningar som verkar för att utveckla jazztiming. De säger också något som vi kan se i vår studie, nämligen att de flesta framhåller att god time är en viktig aspekt i afroamerikansk musik.

6.5 Arbetsmaterial

Robin och **Kim** tror båda att det i framtiden kommer finnas mer arbetsmaterial rörande time till följd av en ökande medvetenhet hos kommande musikergenerationer. **Alex** ställde sig däremot frågande till huruvida det ens skulle vara möjligt att konkretisera ett sådant material. Friberg och Sundström (2002) skriver i sin studie att mycket av de jazztiming-övningar som presenteras idag är förenklingar som kan leda till oönskade resultat. Att det finns förhållandevis lite arbetsmaterial kring time i jämförelse med andra aspekter av musik kan vara ett resultat av den brist på medvetenhet rörande time som två av respondenterna talar om (Kim, Robin), men det kan också bero på att det är svårt att konkretisera ett sådan material (Alex).

I enkätstudien var informanterna överlag nöjda med det material som redan finns i ämnet time. Samtliga informanter skriver att de även använder eget material då de undervisar i time, som komplement till de övningsböcker de nämner. Ett exempel på detta är Strandbergs (1999) "It's About time". Boken inleds med en text som på ett sakligt och tydligt sätt diskuterar begreppet time. I likhet med respondenter och informanter menar Strandberg att time är en viktig färdighet för musiker. Strandbergs definition av time är tydlig och mångfacetterad. Han menar att time ska kännas som att åka med ett tåg och han beskriver pulsen som något som hela tiden är närvarande runt om oss, men att vi måste lära oss att slappna och följa med pulsen. Bokens övningsdel fokuserar endast på att öva sig i att hålla en metronomisk puls, i likhet med de övningar respondenterna och informanterna beskriver. Erskine (2006) beskriver i sin övningsbok "Time Awareness" för läsaren att time kan vara en synonym för rytm. Övningarna i boken är koncentrerade kring att förstå underdelning av musik. Läsaren övas i att klappa rytmer i förhållande till puls och underdelning, för att förstå att de hänger ihop. Här finns en koppling mellan det sätt på vilket Erskine skriver om time och hur respondenter och informanter har beskrivit sina timeövningar. Dessa två böcker och deras relation till

de pedagoger vi intervjuat/frågat ger oss en liten fingervisning om hur influerande litteraturen som finns är över hur man jobbar med time som pedagog. Två av respondenterna är hoppfulla inför framtiden om att fler böcker kommer att komma, i kontrast till de andra som deltagit i vår studie som är nöjda med det material som redan finns.

6.6 Avslutande reflektioner kring time

I författandet av denna uppsats har vi gjort vissa reflektioner kring begreppet time. Som både litteratur, informanter och respondenter beskriver, är time en viktig del av musicerande på hög nivå. Samtidigt är time något som behöver medvetandegöras för att kunna förbättras. Med en tillräckligt stor medvetenhet om sin time går det att styra den och anpassa den till andra man spelar med och till musiken man spelar. Om man däremot saknar en medvetenhet om sin time riskerar man istället att bli ett offer för den. De gånger det talas om time i en pedagogisk kontext, sker det ofta genom rytmiska övningar och genom övningar som vill få eleven att förhålla sig till en puls. Vi kan i vår studie se att det dras paralleller mellan time och rytm när det talas om time i en pedagogisk kontext. De pedagoger vi talat med använder ofta rytmiska övningar för att inkludera time i pedagogiska sammanhang, ofta baseras dessa övningar på en metronom. Både respondenter, informanter och litteratur talar om time -inte som något man har eller inte har- utan som en del av musicerandet som går att utveckla.

En intressant reflektion är att både litteratur (Clarke, 1999) och respondenter (Kim, Alex) beskriver time som ett medel för uttryck. Vi anser att musik blir intressant först när den uttrycker något, och genom litteratur och deltagarna i denna studie antyds det att time kan vara en hjälp till uttrycksfullt musicerande (Bjerstedt, 2014). Därför menar vi att timeövningar bör ha en given plats i musikpedagogiskt arbete.

Referenser

- Bjerstedt, S. (2014). *Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. Malmö: Faculty of Fine and Performing Arts, Department of Research in Music Education.
- Butterfield, M. W. (2014, 30 september). *Why Do Jazz Musicians Swing Their Eight Notes?*. Music Theory Spectrum, Vol. 33, Issue 1, sid. 3 -26. Hämtad från <http://mts.oxfordjournals.org/>
- Brown, S., Merker, B. & Wallin, N. L. (2000) *The Origin of Music*. Cambridge, ma: mit press.
- Clarke, E.F. (1999). *Rhythm and timing in music*. D. Deutsch (Upp.), The Psychology of Music. Reviderad upplaga. San Diego: Academic Press, sid. 473-500.
- Clayton, M., Sager, R. & Will, U. (2004). *In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology*. (sid. 2-3) ESEM CounterPoint, Vol.1
- Denscombe, M. (2010). *Forskningshandboken för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. Johanneshov: TPB.
- Erskine, P (2006) *Time Awareness*. U.S.A: Alfred Music Publishing.
- Friberg, A & Sundström, A (2002). *Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern*. Stockholm: Royal Institute of Technology.
- Gustafsson, B., Hemerén, G. & Petterson, B. (2011). *God Forskningssetik: Vetenskapsrådet expertgrupp för etik*. (Utgår från "Vad är god forskningsetik" 2005) Stockholm: Vetenskapsrådet. Hämtad från http://www.cm.se/webbshop_vr/pdf/2011_01.pdf den 6 oktober 2014
- Holme, I.M. & Solvang, B.K. (1997). *Forskningsmetodik: om kvalitativa och kvantitativa metoder*. (2., [rev. och utök.] uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Honing, H. & W.B. De Haas. (2008). *Swing Once More: Relating Timing and Tempo in Expert Jazz Drumming*. Music perception, vol: 25, upplaga: 5 (2008), sid. 471 - 476

- Johansson, L. (2011). *Ensembleledning: ledarskap i mindre musikgrupper*. Lund: Studentlitteratur.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. (3. [rev.] uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Lunds universitets styrelse. (2005) *Etikfrågor vid Lunds universitet. En vägledning*. Hämtad från http://www5.lu.se/upload/regelverket/forskning/etiska_riktlinjer_050422.pdf måndag den 29 september 2014.
- Madison, G. (2006). *Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology*. *Music Perception*, vol 24, upplaga 2. sid 201-208. DOI: mp.2006.24.2.201
- Moses, B (1984). *Drum Wisdom*. U.S.A: Modern Drummer Publications, Inc.
- Nationalencyklopedin, afroamerikansk musik, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/afroamerikansk-musik>, hämtad 2014-11-18
- Ryen, A. (2004). *Kvalitativ intervju: från vetenskapsteori till fältstudier*. (2. uppl.) Malmö: Liber ekonomi
- Strandberg, B. (1999). *It's about time*. Uppsala: Sittel.
- Vetenskapsrådet. (1990). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning* (ISBN:91-7307-008-4). Hämtad från <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>

Bilagor

BILAGA 1 - Enkät

- Kön
- Ålder
- Vilken skolform arbetar du inom?
- På vilket sätt arbetar du med time-övningar i din undervisning?
- -om du inte arbetar med time i din undervisningar, beskriv varför.
- Använder du något eller några specifika undervisningsmaterial när du undervisar i time?
- -om inte, beskriv varför.
- Tycker du att det material du använder när du i undervisar är tillfredställande?
- -om inte -vad skulle behövas mer?
- Vilka övningar anser du är de mest effektiva att använda dig av när du lär ut time?
- Ge gärna konkreta exempel!
- Hur har du själv jobbat med time i dit eget spel?
- Ge gärna konkreta exempel!
- Vilka svårigheter/utmaningar anser du finns när man jobbar med time?
- Ge gärna konkreta exempel!
- Kommentarer/synpunkter/tankar/idéer
- Här finns utrymme för övriga kommentarer om time!

BILAGA 2 - Intervjuguide

- Bakgrunden till respondenten - var kommer du ifrån musikaliskt? (Vad finns det för intressant i det? Kan man se gemensamma nämnare respondenterna emellan?)
- Hur resonerar du kring ordet time idag?
- Berätta om första gången du kom i kontakt med rytm och puls?
- Time i det egna spelet, hur har du övat/övar du?
- Har ditt förhållningssätt till time förändrats över tid? i så fall, hur?
- Timing hos elever, hur arbetar du som pedagog med sådant?
- Vilken tror du är den rådande bilden av time i musikvärlden idag? Hur tror du det ser ut i skolan?
- Vi har lyssnat på otaliga inspelningar med jazzeliten och satt metronom till, många av inspelningarna ökar, Man kanske inte behöver ha särskilt bra time? Eller vad handlar det om egentligen?