



LUNDS UNIVERSITET

Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE

Höstterminen 2013

Läraryrket i musik

Sebastian Nordström

Var det där övning?

En studie om jazzmusikers syn på skillnaden mellan att
spela och att öva

Handledare: Ingemar Fridell

Abstract

Title: Was that practice? – a study investigating jazz musicians' view of the difference between playing and practicing

Author: Sebastian Nordström

The purpose of this study is to investigate how six jazz musicians perceive the difference between playing and practicing, their ideas of playing and practicing and how their understanding of the two words has changed in the course of the past years, and also what they think of the distinction between playing and practicing. Six professional jazz musicians were interviewed and the results of the interviews were then analyzed, categorized and compared to previous research in related areas.

The results indicate that most of the participants in the study make a personal distinction between playing and practicing. However, most of them do not believe that this distinction is of any importance for musical development. Even though several participants claim to benefit from the distinction between playing and practicing, they still state that this distinction is optional and that it is not perceived as important to everybody. According to the participants, the difference between playing and practicing appears to be connected to how a musician chooses to focus. Previous research on practice does not rule out this kind of definition.

Keywords: jazz, playing music, practicing a musical instrument

Sammanfattning

Titel: Var det där övning? – en studie om jazzmusikers syn på skillnaden mellan att spela och att öva

Författare: Sebastian Nordström

Syftet med den här studien är att undersöka hur sex jazzmusiker upplever skillnaden mellan att spela och att öva, hur de ser på sitt spelande respektive övande och hur synen på dessa två begrepp har förändrats under årens gång, samt även vad de har för tankar kring distinktionen mellan de två begreppen. Sex professionella jazzmusiker intervjuades och resultatet från intervjuerna analyserades, kategoriserades och jämfördes med tidigare forskning inom besläktade forskningsområden.

Resultaten visar att de flesta av deltagarna gör en personlig distinktion mellan att spela och att öva. De flesta av dem tror dock inte att en distinktion är nödvändig för att kunna utvecklas musikaliskt. Även om flera deltagare säger sig uppleva fördelar av att göra en distinktion mellan att spela och att öva, konstaterar de att detta är frivilligt och inte passar alla. Enligt deltagarna verkar skillnaden mellan begreppen ha att göra med vad en musiker fokuserar på. Tidigare forskning om övning utesluter inte denna definition av skillnaden mellan att spela och att öva.

Nyckelord: jazz, spela musik, öva på ett musikinstrument

1. INTRODUKTION	1
1.1 LITTERATURÖVERSIKT	2
1.2 SYFTE	3
1.3 UPPSATSENS DISPOSITION	3
2. LITTERATUR	4
2.1 AVSIKTLIG ÖVNING	4
2.2 ÖVNING OCH AMBITION	5
2.3 ÖVNINGSSTRATEGIER	7
2.4 FOKUS OCH MOTORIK.....	7
2.5 FLOW	8
2.6 SAMMANFATTNING	10
3. METOD	11
3.1 METODOLOGISKA ÖVERVÄGANDEN.....	11
3.2 KVALITATIVA INTERVJUER.....	11
3.2.1 Semistrukturerade och ostrukturerade intervjuer	12
3.3 GENOMFÖRANDE	13
3.3.1 Studiens fortlöpande.....	13
3.3.2 Från ljud till text.....	13
3.3.3 Intervjuguiden och frågorna.....	14
3.3.4 Etiska överväganden	15
3.4 PRESENTATION AV DELTAGARNA.....	15
3.4.1 Anders Lindvall.....	15
3.4.2 Sven Erik Lundeqvist.....	16
3.4.3 Mattias Hjorth	16
3.4.4 Karolina Almgren.....	16
3.4.5 Maggi Olin	16
3.4.6 Peter Nilsson.....	17
3.5 URVAL AV DELTAGARE	17
3.6 RELIABILITET OCH VALIDITET	17
4. RESULTAT	19
4.1 TIDIGA UPPELVELSER OCH ERFARENHETER AV ATT SPELA.....	19
4.1.1 Vägen till instrumentet.....	20
4.1.2 Instrumentets roll i tillvaron.....	22
4.2 OM ÖVNING	24
4.2.1 Första kontakten med begreppet övning	24

4.2.2 Tidigare syn på övning.....	25
4.2.3 Hur synen på övning förändrats.....	27
4.2.4 Synen på övning nu	29
4.2.5 Användandet och tolkandet av begreppen spela och öva	32
4.3 DISTINKTIONEN MELLAN ATT SPELA OCH ATT ÖVA	33
4.3.1 Vad spela är och inte är.....	34
4.3.2 Om distinktionens funktion och nödvändighet	35
4.4 SAMMANFATTNING	37
5. DISKUSSION.....	39
5.1 SPELA OCH ÖVA – OLIKA FOKUS.....	39
5.2 MÅLSÄTTNINGAR DÅ OCH NU.....	40
5.3 DISTINKTIONENS NÖDVÄNDIGHET	41
5.4 KONKLUSION	42
5.5 MUSIKPEDAGOGISKA IMPLIKATIONER.....	43
5.5.1 Vidare forskning	44
5.6 AVSLUTANDE KOMMENTAR.....	45
REFERENSER.....	46
BILAGA.....	47

1. Introduktion

Under sommaren 2013 har tiden verkat flyga mig förbi. I arbetet som frilansande jazzbasist har speljobben avlöst varandra i rapp takt, och under den största delen av sommaren har jag och min sambo dessutom befunnit oss i en mycket långsam och tidskrävande flytt från en lägenhet till en annan. En ökning av antalet speljobb eller att flytta till en ny lägenhet är givetvis händelser som jag först och främst betraktar som positiva, men det faktum att det inte blev särskilt mycket tid över till något annat än att spela och att flytta kvarstår. Till skillnad från tidigare somrar har den här sommaren alltså inte inneburit att jag har haft mycket tid till att öva. Plötsligt var sommaren slut och det kändes som att jag nästan inte hade övat alls.

Trots att jag upplevde att övning varit ett så gott som frånvarande moment den här sommaren, så kunde jag i början av hösten märka positiva förändringar i mitt spel. Det var lättare att traktera instrumentet och flera tekniska moment som tidigare upplevts som svåra var nu betydligt enklare att utföra. Det gick även att känna av förbättringar i estetiska aspekter av mitt spel, såsom större tydlighet i improviserade melodier och ett mer moget sätt att strukturera formerna på solon. Hur dessa positiva förändringar kunde ske var för mig svårt att förstå, eftersom positiva förändringar enligt min erfarenhet sker efter ihärdigt övande. Med tanke på att övning varit en bristvara under sommaren så borde min musikaliska utveckling stagnerat och varit på ungefär samma nivå som vid sommarens början. Eftersom detta uppenbarligen inte var fallet så började jag fundera på om jag på något sätt omedvetet hade lyckats inkludera övning i de speljobb som jag gjort under sommaren. Tidigare har jag sett begreppen spela och öva som två begrepp med väldigt olika innebörd. När jag reflekterade över skillnaden mellan de två begreppen så slog det mig hur svårt det var att formulera en tydlig distinktion mellan dem. Detta gjorde mig intresserad av att undersöka om någon annan än jag funderat på skillnaden mellan att spela och att öva, och vad de eventuellt kommit fram till.

Ett problem som uppstår när skillnaden mellan att spela och att öva ska utredas är att de två begreppen i sig inte är helt enkla att definiera. Både ordet *spela* och ordet *öva* kan användas på många sätt och kan ha flera olika betydelser beroende på sammanhanget som de används i. Därför finns det en risk att en uppsats som handlar om skillnaden mellan begreppen spela och öva blir diffus eftersom begreppens egna definitioner inte är

självklara. Litterära källor som ger konkreta beskrivningar på vad begreppen i grund och botten betyder tycks vara omöjliga att finna. Kanske är även det en anledning till att litteratur kring skillnaden mellan att spela och att öva inte verkar finnas; det förefaller inte finnas tydliga definitioner av begreppens grundläggande innebörd. Enligt min erfarenhet brukar musiker definiera *spela* som att helt enkelt traktera instrumentet när de inte övar, medan *öva* brukar definieras som att i ensamhet på något sätt systematiskt arbeta för att förbättra något i sättet som de spelar. Det är på det här sättet som även jag använder och definierar *spela* och *öva*. Detta är dock något som jag nu ifrågasätter eftersom jag som tidigare angivet har upplevt förbättringar i mitt spel efter en period av mycket glest övande.

1.1 Litteraturöversikt

Det har inte varit särskilt svårt att hitta litteratur inom områdena musik, övning och presterande. Ett flertal avhandlingar och böcker som bland annat behandlar musik, övning, koncentration samt även sambandet mellan övning och prestationsnivå, har skrivits. John A. Sloboda (1986) har exempelvis skrivit boken *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, som beskriver de psykologiska processer som sker när musiker spelar, övar eller lyssnar på musik. I boken jämför och analyserar författaren även annan litteratur och forskning om musik och psykologi. Ett annat exempel på litteratur som berör musikers övande och presterande är *Effortless Mastery* av Kenny Werner (1996). Werner skriver bland annat om hinder som musiker kan stöta på som hämmar deras musicerande och hindrar dem från att prestera på deras maximala nivå. Han beskriver även olika metoder som musiker kan använda sig av för att överkomma dessa hinder. Andra exempel på litteratur inom dessa forskningsområden är *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance* (Ericsson, 2006) och *Flow: Den optimala upplevelsens psykologi* (Csikszentmihalyi, 2003). Forskningen som presenteras i de två sistnämnda böckerna berör bland annat övning och målsättningar. De bedöms därför vara särskilt intressanta med hänsyn till denna studies syfte och ingår i det urval av tidigare forskning som presenteras i nästföljande kapitel.

Litteratur och forskning som berör *skillnaden* mellan begreppen spela och öva har till skillnad från den ovan nämna litteraturen inte hittats. Detta kan tyckas märkligt eftersom det i informella samtal mellan jazzmusiker kan låta som att de talar om spela och öva som två vitt skilda begrepp som ofta utesluter varandra och inte går att

kombinera. Möjligtvis är det därför som litteratur och forskning som berör just skillnaden mellan begreppen spela och öva har varit svår att hitta; det är kanske något som tas för givet så pass ofta att musiker sällan reflekterar över det, och kanske är det därför som inte heller forskare inom musikrelaterade forskningsområden tycks skriva särskilt mycket om detta. Det kan också vara svårt att beskriva denna distinktion verbalt, trots att många verkar uppleva skillnaden som kristallklar.

1.2 Syfte

Syftet med denna studie är att med hjälp av kvalitativa intervjuer undersöka sex jazzmusikers syn på skillnaden mellan att spela och att öva. Avsikten med detta är att undersöka om det finns någonting i övandet som inte finns i spelandet och som bidrar till jazzmusikers utveckling på sina instrument, och i så fall vad detta skulle kunna vara. Forskningsfrågorna lyder som följer: *Hur upplever sex professionella jazzmusiker skillnaden mellan att spela och att öva? Hur ser de på sitt spelande respektive övande och hur har deras syn på begreppen spela och öva förändrats under åren de musicerat? Vad har de för tankar kring distinktionen mellan de två begreppen?*

1.3 Uppsatsens disposition

Följande kapitel med rubriken *Litteratur* presenterar ett urval av tidigare forskning som har anknytning till den här studiens forskningsfrågor. Det handlar om till exempel övning, uppmärksamhet och fokus. Därefter följer ett kapitel med rubriken *Metod*, som handlar om hur undersökningen genomfördes och metoden som användes vid datainsamlandet, det vill säga kvalitativa intervjuer. Efter det följer ett kapitel där det analyserade och strukturerade resultatet från undersökningen presenteras: *Resultat*. I det sista kapitlet, *Diskussion*, diskuteras resultatet i förhållande till den forskning som omnämns i litteraturkapitlet, varpå nya slutsatser presenteras.

2. Litteratur

I detta kapitel presenteras litteratur i form av tidigare forskning om övning och om uppmärksamhet och fokus under utövandet av aktiviteter. Dessa forskningsområden har bedömts anknyta till den här studiens forskningsfrågor, vilka fokuserar på skillnaden mellan att spela och att öva. Kapitlet är indelat i följande delavsnitt, vars rubriker baseras på respektive delavsnitts specifika ämne: avsiktlig övning, övning och ambition, övningsstrategier, fokus och motorik och flow.

2.1 Avsiktlig övning

Ericsson (2006) beskriver hur senare års forskning om prestation på hög nivå skapat frågetecken kring traditionella synsätt gällande högpresterande individer. Han har bland annat intervjuat musikstuderande på avancerad nivå och bett dem att skriva dagbok om sina övningsvanor. Tidigare uppfattningar om att människors möjligheter att kunna prestera på hög nivå inom ett visst område skulle bero på psykologiska eller fysiologiska egenskaper som ärvt från föräldrarna, verkar enligt Ericsson alltmer osannolika. Likhetstecknet mellan lång erfarenhet och hög prestationsnivå ifrågasätts också: "Extensive experience in a domain does not, however, invariably lead to expert levels of achievement" (s. 683). Samtidigt poängterar han dock att lång erfarenhet är en nödvändighet för att kunna prestera på en hög nivå: "First and foremost, extensive experience of activities in a domain is necessary to reach very high levels of performance" (s. 683).

Ericsson (2006) skriver om något som han valt att kalla *deliberate practice*, vilket på svenska kan översättas som *avsiktlig övning*. Han definierar avsiktlig övning som "activities that had been specifically designed to improve performance" (s. 691), aktiviteter vars specifika syfte är att förbättra prestationsförmågan. För att kunna nå en hög prestationsnivå inom något område är det enligt Ericsson nödvändigt för utövaren att sig an uppgifter som ligger på en svårighetsgrad som är högre än dennes nuvarande förmåga men inom rimligt räckhåll:

Deliberate practice presents performers with tasks that are initially outside their current realm of reliable performance, yet can be mastered within hours of practice by concentrating on critical aspects and by gradually refining

performance through repetitions after feedback. (s. 692)

Feedback kan utövaren få i form av kritik och råd från en lärare, mentor eller dylikt, hävdas det i denna bok. Allteftersom färdigheterna förbättras så höjs även graden av självständighet i övandet, och så småningom kan utövaren stå för sitt eget kritiska granskande och sitt eget utvärderande.

Lång erfarenhet inom ett visst område leder inte per automatik inte till hög prestationsnivå, Ericsson (2006). Erfarenhet och regelbundet utövande av en aktivitet kan stärka redan bemästrade färdigheter men, för att förändra och förbättra färdigheter är avsiktlig övning en nödvändighet:

Research on deliberate practice in music and sports shows that continued attempts for mastery require that the performer always try, by stretching performance beyond its current capabilities, to correct some specific weakness, while preserving other successful aspects of function. (s. 698)

Enligt författaren är avsiktlig övning en process där förbättringarna är relativt små och sker stegvis. Det krävs stor koncentration och varje framsteg föregås sannolikt av misslyckande, korrektion och repetition: ”This type of deliberate practice requires full attention and concentration, but even with that extreme effort, some kind of failure is likely to arise, and gradual improvements with corrections and repetitions are necessary” (s. 698).

Eftersom förändringarna som angivits ovan inte sker sporadiskt utan stegvis så är utmaningen för utövaren enligt författarna att hitta en stabilitet i det avsiktliga övandet, där bekvämlighetsnivån ständigt höjs men i ett tempo som tillåter förbättringarna att sakta integreras i utövandet.

2.2 Övning och ambition

Heiling (2000) har i sin doktorsavhandling *Spela snyggt och ha kul* undersökt gemenskap, sammanhållning och musikalisk utveckling i ett brassband. I undersökningen framgick det att en av de mest förekommande konflikterna i brassbandet gällde medlemmarnas individuella övande. En del av brassbandets medlemmar övade regelbundet och andra medlemmar övade mer sporadiskt eller inte alls. Det visade sig även att medlemmarnas individuella övningsvanor var sammankopplade med deras tankar kring bandets syfte och ambitioner. Några

medlemmar ansåg att brassbandets musikaliska ambitioner inte kunde uppnås eftersom andra medlemmars tekniska färdigheter inte var tillräckliga, detta på grund av bristande övningsrutiner, och därför blev repetitionerna inte så effektiva som de hade behövt vara. Andra medlemmar såg annorlunda på saken: ”Och vi får inte bli så bra att vi inte kan ta hand om dem som vill komma med, så ser jag det, men det vet jag att det är det inte alla som gör” (s. 152). En annan sa: ”Men jag kan inte viga hela mitt liv åt brassbandet, alltså, det kan jag inte” (s. 153).

För att få bukt med övningsproblemet erbjöds medlemmarna individuella lektioner med en professionell brasspedagog. Pedagogen utvärderade medlemmarnas speltekniska status och gav dem verktyg i form av individuellt anpassade teknikövningar, vars syfte var att stimulera medlemmarna att öva mer hemma. Alla medlemmar valde inte att ta lektioner, men de som tog lektioner upplevde det som något positivt och inspirerande:

Jag tror aldrig att jag spelat så mycket hemma som jag gör nu... Jag sa det när jag var hemma och satt och spelade, att det här klarar jag aldrig, men så tänkte jag att det ska väl gå, så att efter någon vecka eller fjorton dagar så går det. (s. 115)

En av medlemmarna som valt att inte ta lektioner sa följande: ”De som har tagit lektioner, de verkar ju rätt ambitiösa. Och jag har inte den nivån på mitt 'tut', det har jag inte” (s. 116). Han ansåg alltså att hans prestationsnivå var så låg att det inte lönade sig att ta lektioner. Liknande, nedvärderande tankar kring den egna prestationsförmågan fanns även hos andra medlemmar i brassbandet. En medlem sa följande angående individuell övning:

Ja, jag skulle vilja satsa så mycket så att jag var nöjd med mig själv. För det är ju det som är det ständiga dilemman, och det är det som har gjort det tråkigt... att man inte når upp till sina egna krav på sig själv, vilket man inte gör när man inte övar. Men det är ju så mycket jag skulle vilja öva så att jag nådde upp till mina egna krav på mig själv. (s. 154)

Det som bandmedlemmen sa kan tolkas som att kraven han hade på sig själv var så höga att det blev för frustrerande för honom att öva, eftersom den stora skillnaden mellan ambition och verklighet blev påtaglig. Heiling (2000) liknar detta vid en ond cirkel, eftersom mängden övning som krävs för att medlemmen ska bli nöjd med sig själv sannolikt skulle vara oöverkomlig och resultera i att han inte övar alls.

Flera medlemmar i brassbandet ansåg sig inte vara tillräckligt motiverade eller inte

ha tillräckligt mycket tid för att ta lektioner och att öva regelbundet, men de ville ändå fortsätta att utvecklas musikaliskt. Dirigenten tillmötesgick dessa önskemål genom att införa uppvärmningsövningar i början av varje repetition. Dessa övningar innehöll de tekniska moment som brasspedagogen hade tagit upp och därmed kunde även de musiker som inte tog lektioner eller övade praktisera de teknikövningar som pedagogen bidragit med.

2.3 Övningsstrategier

I en undersökning av pianostudenters instudering av en avancerad passage ur ett klassiskt stycke, fann Duke, Simmons och Cash (2009) att den gemensamma nämnaren för de pianister som lärde sig passagen bäst inte var att de hade övat mer än de andra, utan det hade snarare sin grund i deras övningsstrategier. Pianisterna med de mest lyckade resultaten övade genom att i ett lugnt tempo spela igenom musiken, inlevelsefullt redan från början, och när de spelade fel stannade de upp, sänkte tempot och repeterade den delen tills de kunde spela den felfritt. Just hanteringen av misstag var det som stack ut mest hos dessa pianister:

Thus, it seems that the actions taken subsequent to the discovery of errors were major determinants of the effectiveness of practice. It was not the case that the top-ranked pianists made fewer errors at the beginning of their practice sessions than did the other pianists. But, when errors occurred, the top-ranked pianists seemed much better able to correct them in ways that precluded their recurrence. (Duke, Simmons & Cash, 2009, s. 318)

Studien visar alltså att strategierna gällande hanteringen av svårigheter i musiken är avgörande för hur effektiv instuderingen kommer att bli.

2.4 Fokus och motorik

Duke, Cash och Allen (2011) utförde en studie om hur musikers motorik påverkas av vad de fokuserar på när de spelar. De lät en grupp musikstudenter spela en kort, mycket enkel passage, innehållande två toner, på piano och bad dem att fokusera på något av följande fyra fokusområden: fingrarna, tangenterna, hamrarna som slår an strängarna eller ljudet som producerades. Den rytmiska exaktheten mättes sedan och deltagarnas prestationer jämfördes. Forskarna fann att deltagarnas prestationer var jämnast när de fokuserade på ljudet som producerades. Detta stämmer enligt forskarna överens med

tidigare forskning inom områden som inte är musikrelaterade:

We found that temporal evenness was differentially affected by focus of attention, which is consistent with results obtained in the contexts of other motor behavior. This is the first instance in which focus on an auditory goal (in this experiment, the sound produced by the piano) has been shown to produce an effect on motor behavior similar to that produced by focusing on distal physical goals. (Duke, Cash & Allen, 2011, s. 6)

Fokus på det som rörelserna producerar verkar alltså resultera i större exakthet än fokus på själva rörelserna.

2.5 Flow

Csikszentmihalyi (2003) skriver om den optimala upplevelsen: *flow*. Enligt honom är det viktigt att människor lär sig ”att återerövra upplevelserna” (s. 35). Han anser att människor generellt sett går miste om upplevelser med djup: utav bekvämlighets skull ser människor exempelvis hellre på TV hur andra människor genomgår starka upplevelser, än att själva ta del av liknande upplevelser. Csikszentmihalyi menar att detta bidrar till psykisk ohälsa och existentiell förvirring, att senare generationer är ”hjälplosare inför livet än vad våra mindre privilegierade förfäder var” (s. 34). Han skriver att människors befintliga intentioner, deras egentliga avsikter att utföra en viss handling, kan störas och därmed förhindra att eventuella mål uppnås. Detta kallar han för *psykisk entropi*: ”När information stör medvetandet genom att hota dess mål har vi ett tillstånd av inre oordning, eller *psykisk entropi*, en desorganisation av självet som försämrar dess effektivitet” (s. 59).

Motsatsen till psykisk entropi är optimal upplevelse, det är detta som Csikszentmihalyi har gett namnet *flow*. Han skriver att ”när vi befinner oss i flow har vi kontroll över vår psykiska energi och allt vi gör ökar ordningen i medvetandet” (s. 63). Han skriver att det kräver stor koncentration för att hamna i flow-tillståndet, men att den djupa fokuseringen filtrerar bort negativa tankegångar:

Ett av de viktigaste dragen i upplevelsen av flow är att man medan den håller på glömmer bort alla otrevligheter som förekommer i livet. Detta är en viktig biprodukt till det faktum att flowupplevelsen kräver en så total koncentration på uppgiften att det inte finns utrymme för någon annan information. (Csikszentmihalyi, 2003, s. 81)

Han fortsätter:

Detta är ett av skälen till att flow förbättrar upplevelsens kvalitet: aktivitetens klart strukturerade krav tvingar på medvetandet en struktur och avlägsnar de störningar som oordning i medvetandet för med sig. (s. 82)

Csikszentmihalyi hävdar att en majoritet av flow-upplevelser inträffar vid aktiviteter som har någon form av reglering och som kräver att deltagaren eller deltagarna har särskilda färdigheter för just den specifika aktiviteten: ”Ofta kräver den påfrestande fysiska ansträngningar eller en mycket disciplinerad mental aktivitet. Den uppträder inte om man inte investerar något av sin färdighet i sina handlingar” (s. 79). Aktiviteter där deltagare tenderar att hamna i flow-tillstånd innefattar inte sällan många komplexa mentala och fysiska moment, ofta uttänkta och utförda under några få sekunder. Ett tänkt exempel på detta med anknytning till jazzmusiker skulle kunna vara en gitarrist som ska spela ett improviserat solo över en förutbestämd ackordföljd: gitarristen måste ha en rad instrumenttekniska aspekter i åtanke, samtidigt som hänsyn till musikaliska aspekter som rytm, harmonik och melodik måste tas. Detta i samspel med sannolikt två eller flera andra musiker. För att aktiviteten ska vara möjlig att utföra måste därför uppmärksamheten vara total och under kontroll:

Det är uppmärksamheten som utväljer de relevanta informationsbitarna bland de miljontals bitar som finns tillgängliga. Det krävs uppmärksamhet för att ur minnet hämta fram de lämpliga referenserna, för att värdera händelser och för att sedan välja den rätta handlingen. (Csikszentmihalyi, 2003, s. 52)

Flow-tillståndet, den optimala upplevelsen, kan alltså liknas vid optimalt fördelad uppmärksamhet. Vid aktiviteter såsom den som beskrivits ovan innebär det att alla små, komplexa moment utförs i stort sett automatiskt i så stor utsträckning att utövaren blir fri att fördela uppmärksamheten såsom denne behagar. Csikszentmihalyi beskriver strävan efter flow som en slags kamp:

Det är i själva verket en kamp för självet; det är en strävan efter kontroll över uppmärksamheten. Kampen måste inte nödvändigtvis vara fysisk. Men alla som har upplevt flow vet att den djupa tillfredsställelse den innebär kräver en motsvarande grad av disciplinerad koncentration. (s. 63)

Han poängterar dock att flow-tillståndet är värt att eftersträva även vid enklare, monotona aktiviteter, såsom exempelvis arbete vid löpande band. Genom att konstant sätta upp mindre, personliga målsättningar att sträva efter så kan vilken aktivitet som helst upplevas som stimulerande och meningsfull (Csikszentmihalyi, 2003).

Små, genomförbara och ständigt förnyade målsättningar är enligt Csikszentmihalyi en av de viktigaste komponenterna för att kunna vistas i ett flow-tillstånd. Flow är således inte något som endast uppnås under enstaka tillfällen utav extas, utan ett tillstånd i vilket det är möjligt att vistas under en obegränsad tid:

Avsikten med flow är att fortsätta vara i flow, inte att hoppas på ett klimax eller en utopi, utan att stanna kvar i flow. Det är inte frågan om att upplevelsen ska stegras utan man vill att den ska fortsätta som den är: ett kontinuerligt flöde; man rör sig för att det ska fortsätta. (s. 78)

Han beskriver flow som ett positivt beroende, något som människor arbetar hårt för att uppleva igen efter att de upplevt det för första gången:

När vi väljer ett mål och investerar oss själva i det målet till vår koncentrations yttersta gräns kommer det att bli njutbart vad det än är vi gör. Och när vi en gång smakat på denna glädje kommer vi att fördubbla våra ansträngningar för att få smaka på den igen. (s. 64)

2.6 Sammanfattning

Forskare verkar vara relativt eniga om att övning är viktigt. Det verkar även råda enighet kring att övandet måste struktureras på ett visst sätt för att utövaren ska få ut så mycket som möjligt av det. Detta berörs utav flera av studierna som presenterats i kapitlet. Några belyser vikten av att sätta upp rimliga mål och ha realistiska ambitioner i övandet och låta utvecklingen ske stegvis. Andra pekar på hur viktigt det är att fokus, uppmärksamhet och koncentration är under kontroll och korrekt fördelad i övandet. Ingen av studierna beskriver några konkreta metoder för att integrera de ovan angivna momenten i musikers övning. De beskriver moment som visat sig vara viktiga för övandets effektivitet men det finns inga konkreta exempel på övningsaktiviteter där det som av studierna visat sig vara viktigt omsätts i praktiken. I avsnittet om avsiktlig övning (se 2.1) definieras avsiktlig övning som aktiviteter vars syfte är att förbättra färdigheter och höja prestationsnivån men, eftersom det inte ges några exempel på vad det kan innebära för musiker så är det inte uteslutet att avsiktlig övning exempelvis också kan ske i grupp, vid konserter eller i andra musikaliska situationer.

3. Metod

Detta kapitel inleds med ett avsnitt om metodologiska överväganden. Därefter följer avsnitt om kvalitativa intervjuer, studiens genomförande, presentation av deltagarna, resonemang kring valet av deltagare samt även ett avsnitt om reliabilitet och validitet.

3.1 Metodologiska överväganden

Eftersom syftet med denna studie har varit att undersöka hur jazzmusiker upplever skillnaden mellan att spela och att öva, deras syn på dessa begrepp och deras tankar kring distinktionen mellan dem, så har en metod valts som bedömts främja tillvaratagandet av deltagarnas personliga formuleringar av sina upplevelser, tankar och resonemang. Mest intressant för denna studie är således inte kvantifierbara data utan snarare de uppfattningar som deltagarna själva har gett uttryck för, vilket talar för användandet av en kvalitativ metod där fokus istället ligger på verbala utsagor. Bryman (2011) skriver: ”Kvalitativa studier bygger på en forskningsstrategi där tonvikten oftare ligger på ord än på kvantifiering vid insamling och analys av data” (s. 340). Kvale (1997) beskriver det på nedanstående sätt:

Den kvalitativa forskningens förståelseform är snarare förenad med en alternativ syn på social kunskap, mening, verklighet och sanning inom samhällsvetenskaplig forskning. Det rör sig inte längre om att kvantifiera objektiva data utan om att tolka meningsfulla relationer (s. 17).

Studien är alltså av kvalitativ karaktär eftersom den typ av data som är av intresse, deltagarnas personliga formuleringar, sannolikt skulle vara svår att komma åt med en kvantitativ studie. Om undersökningen istället hade utformats som exempelvis en enkät, så hade deltagarnas möjligheter att formulera sig fritt enligt Bryman (2011) varit begränsade. I en enkät finns vanligen inte så många frågor av öppen karaktär eftersom slutna frågor går fortare att besvara och att administrera. Det hade inte heller funnits några möjligheter till att ställa följdfrågor till deltagarna.

3.2 Kvalitativa intervjuer

Metoden som använts vid denna studie är *kvalitativ intervju*. Kvalitativ intervju används enligt Bryman (2011) som samlingsbegrepp för de olika former av intervjuer som

används inom kvalitativ forskning. Kvalitativa intervjuer har bedömts vara en lämplig metod för den här studien eftersom metoden fångar upp just den typen av data som beskrivs som intressant i föregående delavsnitt (se 3.1). Trost (2004) uttrycker detta på följande sätt: ”Intervjun går bland annat ut på att förstå hur den intervjuade tänker och känner, vilka erfarenheter den har, hur den intervjuades föreställningsvärld ser ut” (s. 23). Kvale (1997) hävdar att intervjun som undersökningsmetod fått större tyngd i forskningsvärlden i takt med att samtalet blivit en alltmer vedertagen metod för datainsamling: ”Berättelser och samtal betraktas idag som väsentliga för att erhålla kunskap om den sociala världen, inklusive vetenskaplig kunskap” (s. 15).

3.2.1 Semistrukturerade och ostrukturerade intervjuer

Bryman (2011) beskriver två sorters intervjuer inom den kvalitativa forskningen: semistrukturerade intervjuer och ostrukturerade intervjuer. En semistrukturerad intervju innebär att forskaren har en intervjuguide med ett antal förutbestämda frågor eller teman som denne syftar till att beröra under intervjun. Ordningen på dessa teman eller frågor behöver inte se ut på ett visst sätt och forskaren kan ställa följdfrågor som inte finns med i intervjuguiden. Deltagaren har möjlighet att tolka frågorna på sitt eget sätt och svara relativt fritt, med sin egen formulering. Ostrukturerade intervjuer följer inte en intervjuguide och kan ha stora likheter med ett vanligt samtal. Forskaren kan ibland bara ställa en enda fråga och sedan låta deltagaren tala helt fritt. I den här studien har en intervjuguide använts vid intervjuerna (se bilaga). Dessa kvalitativa intervjuer kan alltså betecknas som semistrukturerade.

Jämfört med ostrukturerade intervjuer så minskar användandet av en intervjuguide risken för att deltagarnas svar rör sig så alltför långt borta från de eftersökta grundläggande frågeställningarna, vilket skulle göra datamaterialet oanvändbart. Dessutom finns det som tidigare angivet stora möjligheter för deltagarna att tolka frågorna på sina egna sätt och formulera sig såsom de behagar. Eftersom studien inte bara grundar sig på en allmän nyfikenhet på ämnet övning i stort utan bygger på tydligt formulerade frågeställningar, har det funnits skäl att använda semistrukturerade intervjuer istället för ostrukturerade intervjuer.

3.3 Genomförande

Sex personer kontaktades i september 2013, antingen via epost eller via telefon och tillfrågades om de var intresserade av att delta i en intervjustudie, vars resultat skulle redovisas i ett examensarbete vid Musikhögskolan i Malmö. Intervjuerna bokades in och utfördes samma månad. Utav sex intervjuer gjordes fyra stycken i lokaler på Musikhögskolan i Malmö, medan den ena av de andra två intervjuerna genomfördes i en deltagares replokal och den andra i deltagarens lägenhet. På detta sätt har alla intervjuer utförts på platser som varit lättillgängliga för deltagarna och som gjort det möjligt att göra intervjuerna utan eventuella störningsmoment.

3.3.1 Studiens fortlöpande

Inga deltagare lämnade återbud och intervjuerna kantades varken av exempelvis tekniska problem med inspelningsapparat eller problem med dubbelbokade lokaler. Stämningen innan, under och efter intervjuerna var god och deltagarna verkade tycka att intervjufrågorna var intressanta. Valet av semistrukturerade kvalitativa intervjuer bedöms ha fungerat väl för datainsamlingen med tanke på att deltagarnas svar tycks besvara många av studiens frågeställningar (se kap. 5). Deltagarna besvarade ofta intervjufrågorna utförligt med relativa långa resonemang, och det är just deras resonemang och tankar som är av intresse i en studie av detta slag (Bryman, 2011; Trost, 2004; Kvale, 1997).

3.3.2 Från ljud till text

Intervjuerna spelades in med en digital ljudinspelare av märket Zoom, modell H1. När intervjuerna spelats in transkriberades de i Microsoft Word, därefter analyserades och jämfördes intervjuerna med varandra. Intervjuerna transkriberades i stort sett precis såsom de lät på inspelningarna, med undantag vissa utfyllnadsord som uttrycker tveksamhet. Ord som till exempel hm, eh, em eller likande ljud finns alltså inte med i texten, eftersom det skulle uppfattas som att deltagarna framställs i dålig dager (se 3.3.3).

Analysarbetet gick till på följande sätt: först delades deltagarnas svar in i de tre genomgående teman som framkommit efter att intervjuerna transkriberats och lästs igenom. Dessa teman ligger till grund för de övergripande rubrikerna i resultatkapitlet.

Sedan lästes intervjuerna parallellt, tema för tema, för att hitta olikheter eller gemensamma nämnare. Det behöver alltså inte vara likheter mellan två eller flera deltagares syn på något. Det kan lika gärna förekomma olikheter eller meningsskiljaktigheter kring ett visst ämne. Analysarbetets främsta syfte har således inte varit att se vilka deltagare som svarar likadant på vilka frågor, utan att se vilka ämnen som deltagarna berör i sina svar och om det finns ämnen som flera deltagare tar upp. Därefter har deltagarnas individuella erfarenheter, tankar och åsikter kring dessa ämnen jämförts med varandra och sammanställts i nästkommande kapitel.

3.3.3 Intervjuguiden och frågorna

Intervjuerna är genomförda med utgångspunkt i den ovan nämnda intervjuguiden, vilken i denna undersökning utgjorts av ett frågeschema med tolv frågor (se bilaga). Flertalet av frågorna är av öppen karaktär. Detta för att ge deltagarna tolkningsutrymme och därmed möjligheter att resonera sig fram till personliga svar.

Inledningsvis berör frågorna deltagarnas musikaliska bakgrund: hur det kom sig att de började spela, när spelandet blev en daglig aktivitet och spelandets roll i deras tillvaro. Därefter handlar frågorna om hur deltagarna introducerades till begreppet övning och hur det påverkade deras relation till instrumentet. De avslutande frågorna kretsar kring deltagarnas nuvarande syn på att öva och att spela, samt även vad de tänker om distinktionen mellan begreppen öva och spela.

Det bör tilläggas att även frågor som inte funnits med i intervjuguiden ställts vid flera tillfällen. Beroende på hur deltagarna besvarat frågorna har det ibland funnits anledning att ställa spontana följdfrågor för att inte gå miste om intressant information. Frågorna har inte heller formulerats på exakt samma sätt vid varje intervju utan har ofta anpassats efter situationen och deltagarnas språkbruk. Ordningsföljden för frågorna i intervjuguiden har också vid något tillfälle avvikits. *Standardiseringsgraden* har vid dessa kvalitativa intervjuer med andra ord inte varit så hög som vid intervjuer inom kvantitativ forskning (jfr Trost, 2004). Med tanke på de frågeställningar som gäller för den här studien, vilka kretsar kring deltagarnas upplevelser och tankar, är de variationsmöjligheterna som kvalitativa intervjuer möjliggör enligt Trost optimala för att få relevant information.

3.3.4 Etiska överväganden

Trost (2004) skriver att ”tystnadsplikten och konfidentialiteten är oavvisliga” (s. 107). Konfidentialitet definieras av Kvale (1997) som hemlighållande av privata data som identifierar deltagarna. I denna studie har detta tagits hänsyn till på så vis att deltagarna erbjudits anonymitet, det vill säga alternativet att figurera i studien under pseudonym. Om någon av deltagarna krävt detta hade anonymiteten även omfattat eventuella namn på orter, skolor eller andra företeelser som skulle kunna identifiera en person. Samtliga deltagare var vid intervjuerna bosatta i Malmö och sett till antal, så är jazzmusiker i Malmö en relativt liten grupp av människor. Således skulle det behövas relativt lite information för att identifiera eventuella anonyma deltagare. Ingen av deltagarna bad dock om att få vara anonym, utan alla har gett sitt samtycke till att delta under sina riktiga namn. Kravet på samtycke vid en intervju är en viktig princip, fastslår Bryman (2011). Samtliga intervjuer genomfördes bakom stängda dörrar och förutom intervjuaren har ingen annan person varit närvarande.

Varje deltagare har även fått ta del av respektive transkriberad intervju, ombetts att läsa transkriptionen och sedan haft möjlighet att påpeka eventuella faktafel eller formuleringar som de anser skulle kunna missförstås. Några förändringar efterfrågades av deltagarna och utfördes på deras initiativ. Dessa har gällt stavning, grammatik och ordföljd. Efter deltagarnas granskning av intervjuerna har de friserats ytterligare. Utfyllnadsord som inte fyllt någon funktion eller som får deltagarna att framstå i dåliga dager har tagits bort. Detta utan att ändra innehållet i det som sagts och utan att texten avlägsnar sig från deltagarnas personligt färgade språkbruk.

3.4 Presentation av deltagarna

I detta avsnitt presenteras följande jazzmusiker som deltagit i denna studie: Anders Lindvall, Sven Erik Lundeqvist, Mattias Hjorth, Karolina Almgren, Maggi Olin och Peter Nilsson.

3.4.1 Anders Lindvall

Anders är gitarrist. Han är född 1953 och har varit verksam som professionell musiker sedan slutet av sextiotalet. Anders har en lång karriär som jazzmusiker i ryggen och spelade bland annat i Danska Radions Storband i arton år, och även flera år i Tolvan Big

Band i Malmö. Han har också spelat med många av Sveriges mest kända artister inom populärmusikgenren och har vid flera tillfällen medverkat i Melodifestivalen. Utöver musikerkarriären är Anders utbildad improvisationspedagog, med examen från Musikhögskolan i Malmö. Han har bland annat undervisat vid Jazzinstitutet i Malmö, Skurups Folkhögskola och Musikhögskolan i Malmö.

3.4.2 Sven Erik Lundeqvist

Sven Erik är född 1984. Han är pianist och utbildad vid jazzmusikerutbildningen på Musikhögskolan i Malmö. Han har i flera år arbetat som professionell musiker och spelar regelbundet med välkända jazzmusiker från hela öresundsregionen men är även verksam i Stockholm, Sala och andra delar av Sverige.

3.4.3 Mattias Hjorth

Mattias, född 1969, är basist och har varit verksam som frilansmusiker sedan 1990. Han har under sin karriär spelat med många välkända svenska och internationella jazzmusiker och är namnkunnig på den svenska jazzscenen. Mattias är utbildad musiklärare vid Musikhögskolan i Malmö och har bland annat undervisat på Malmö Kulturskola, Fridhems Folkhögskola och Musikhögskolan i Malmö, där han numera är kursledare för jazzmusikerutbildningen.

3.4.4 Karolina Almgren

Karolina är saxofonist, född 1992. Hon har gått på jazzmusikerlinjen på Fridhems Folkhögskola och Musikhögskolan i Malmö, och arbetar numera som professionell musiker i Malmöregionen och i Göteborg. Karolina spelar i flera band, både under andras och under eget namn.

3.4.5 Maggi Olin

Maggi är pianist. Hon är född 1962 och är sedan många år verksam som professionell musiker. Hon medverkar i ett flertal band och har även gjort skivor under egen regi. Maggi är utbildad vid Berklee Collage of Music i Boston och har en pedagogisk påbyggnadsutbildning från Musikhögskolan i Malmö. Hon har i flera år undervisat vid Fridhems Folkhögskola, Skurups Folkhögskola och Musikhögskolan i Malmö, där hon

är kursledare för lärarutbildningen med inriktning mot jazz.

3.4.6 Peter Nilsson

Peter är född 1976. Han är trummis och utbildad vid jazzmusikerutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö, där han numera arbetar som lärare. Han undervisar även vid Skurups Folkhögskola. Peter är sedan många år verksam som professionell musiker och spelar regelbundet med välkända namn inom jazzgenren, både i Sverige och internationellt.

3.5 Urval av deltagare

Med hänsyn till studiens syfte, det vill säga att undersöka hur jazzmusiker upplever skillnaden mellan att spela och att öva, deras syn på dessa begrepp och deras tankar kring distinktionen mellan dem, så finns det några kriterier att ta i beaktande i fråga om urvalet av deltagare: de bör vara jazzmusiker, eftersom frågeställningen är riktad mot just musiker inom jazzgenren. De bör också ha tillräcklig erfarenhet som instrumentalister för att kunna distansera sig och se tillbaka på tidigare faser i deras musikerliv. Om någon till exempel endast har spelat ett instrument i ett halvår så skulle den personen sannolikt få svårt att beskriva sina tankar ur ett då-och-nu-perspektiv, och antagligen svara väldigt annorlunda ett halvår senare.

För denna studie är det även viktigt att deltagarna har någon form av musikutbildning bakom sig. Det behöver inte nödvändigtvis vara formell utbildning vid musikhögskola utan kan även vara folkhögskola, kulturskola, privatlektioner eller någon annan form av undervisning. Huvudsaken är att deltagarna har varit elever i något sammanhang, och har möjlighet att beskriva upplevelser och erfarenheter ur en elevs perspektiv.

Samtliga deltagare uppfyller ovanstående kriterier och har därför bedömts som lämpliga deltagare i denna studie.

3.6 Reliabilitet och validitet

Begreppen reliabilitet och validitet härstammar enligt Trost (2004) ursprungligen från språkbruket i den kvantitativa metodologin. Han skriver att graden av *reliabilitet* i en studie är förankrad i graden av standardisering. För att en studie således ska kunna ha

hög reliabilitet så måste det finnas en genomgående standardisering, det vill säga att undersökningen i så stor utsträckning som möjligt gjorts på exakt samma sätt vid varje undersökningstillfälle. Detta innebär dock en viss problematik för en kvalitativ intervjustudie då det intressanta inte är mätbara data, inhämtad under homogena former, utan personliga formuleringar, tankesätt och erfarenheter. För att inhämta denna typ av data är hög standardisering inte en nödvändighet och inte heller något som eftersträvas inom den kvalitativa forskningen (Bryman, 2011).

Validitet betyder inom den kvantitativa forskningen att frågan eller instrumentet mäter det som undersökning är avsedd att mäta (Trost, 2004). Även definitionen av detta begrepp skär sig något med kvalitativ forskning. Genom att omformulera definitionen av validitet går det dock att göra begreppet mer kompatibelt med kvalitativa intervjuer: innebörden av validitet inom kvalitativ forskning är att intervjuerna, i det här fallet, besvarar de frågor som det varit avsikten att undersöka. Kvale (1997) skriver att en del kvalitativa forskare valt att ignorera arbetet kring begreppen reliabilitet och validitet. De anser att strävan mot att basera kunskap på endast empiriska fakta hämmar utvecklingen inom den kvalitativa forskningen: ”De helt enkelt ignoreras eller avfärdas som förtryckande positivistiska begrepp och anses stå i vägen för en skapande och emancipatorisk kvalitativ forskning” (s. 208).

Även om ovan nämnda begrepp inte är helt enkla att överföra till det kvalitativa forskningsområdet, och därför kan behöva modifieras, så är det fortfarande av stor vikt att data inhämtas på sätt som gör studien trovärdig, pålitlig och relevant (Trost, 2004). I det avseendet har den här intervjustudien bedömts som trovärdig och pålitlig. Deltagarna är födda på femtio-, sextio-, sjuttio-, åttio- och nittioalet-, och representerar fem olika instrumentgrupper inom jazzgenren. Med hänsyn till detta bedöms studien ge en mer varierad bild av jazzmusikers tankar. Avsikten med studien har dock inte varit att formulera några generella slutsatser och därför har det inte funnits någon anledning att ha med fler deltagare. Studiens resultat gäller i första hand enbart de deltagare som har medverkat.

4. Resultat

I detta kapitel presenteras det analyserade och strukturerade resultatet från denna intervjustudie. Materialet bygger på uttalanden från följande personer vilka figurerar under sina riktiga namn, och som presenterats närmare i föregående kapitel:

- ♣ Anders Lindvall (gitarrist)
- ♣ Sven Erik Lundeqvist (pianist)
- ♣ Mattias Hjorth (basist)
- ♣ Karolina Almgren (saxofonist)
- ♣ Maggi Olin (pianist)
- ♣ Peter Nilsson (trumslagare)

Som tidigare angivits var syftet med studien att med hjälp av kvalitativa intervjuer undersöka hur sex jazzmusiker upplever skillnaden mellan att spela och att öva, hur de betraktar sitt spelande respektive övande och hur deras syn på begreppen spela och öva har förändrats under åren de musicerat, samt även deras tankar kring distinktionen mellan de två begreppen. Resultatet presenteras i tre övergripande teman:

- ♣ Tidiga upplevelser och erfarenheter av att spela
- ♣ Om övning
- ♣ Distinktionen mellan att spela och att öva

Dessa tre teman har utkristalliserats under analysarbetet och är inte specifika för någon enstaka deltagare.

4.1 Tidiga upplevelser och erfarenheter av att spela

I det här avsnittet presenteras deltagarnas tidigare upplevelser och erfarenheter av att spela utifrån följande delavsnitt med rubrikerna ”Vägen till instrumentet ” och ”Instrumentets roll i tillvaron”.

4.1.1 Vägen till instrumentet

Deltagarna ombads i början av intervjuerna berätta om hur det kom sig att de började spela sina respektive instrument. Detta eftersom det skulle kunna vara av intresse med hänsyn till studiens syfte.

Peter och Karolina började spela sina respektive instrument på kommunala musikskolan i deras respektive hemorter. Även Mattias och Sven Erik började spela på kommunala musikskolan men inte de instrument som numera är deras huvudinstrument. Mattias berättar att han började spela fiol i tredje klass och fortsatte i många år men, eftersom musiken han lyssnade på inte var densamma som den han fick spela, så gick han och fiolen till slut skilda vägar:

Jag har aldrig lyssnat på klassisk musik så det var nog det som gjorde att det sket sig med fiolen sen, tror jag, när jag upptäckte att jag lyssnade mycket mer på den andra musiken. Och då blev det mer naturligt att hålla på med de instrument som tillhörde musiken jag lyssnade på. (Mattias)

Sven Erik började spela klarinett på kommunala musikskolan, flera år innan han började spela piano. Han upplevde stor nervositet vid uppspelen där han skulle spela upp låtar som han hade lärt sig under terminens gång. Till slut så kände han att han inte ville vara nervös längre och bad om att få framföra en egenskriven komposition på piano, vilket han fick och upplevde som mycket glädjerikt: ”När jag spelade den bluesen så var det så himla kul bara, tyckte jag då”. Han berättar vidare att hans farmor och farfar hade ett piano hemma som han alltid brukade spela på, och att det var där hans pianospelande började. Det var inget förutbestämt som han spelade utan han provade sig fram och spelade det som han själv tyckte lät bra:

Jo, jag satt väl liksom och tog ut melodier och gick från att trycka random bara tills jag tog det som jag tyckte om: Ja men det här låter ju bra! Det var ju sällan att jag spelade en låt som fanns utan jag började med att hitta på redan från början. (Sven Erik)

Karolina berättar också att hon ägnade mycket tid åt att spela melodier när hon började spela saxofon:

Jag har alltid gillat melodier och sånt. Jag lärde mig på gehör, såna melodier som jag kanske hade hört i nån låt och så plankade jag det och så stod jag mest bara och spelade på den melodin, jättelänge. (Karolina)

Mattias började spela bas dels efter att ha tröttnat på fiolen och dels efter att ha kommit

till insikten att bas inte var så tråkigt som han trott, efter att ha blivit varse om att två äldre, lokala förebilder spelade bas. Mattias spelade mycket till skivor när han började spela bas, och även han talar om att *planka* och *ta ut* musik:

Men om jag pratar om att spela bas så var det lyssna på musik, planka basgångar, låtsas att man stod och spelade med Michael Jackson, Toto, Sting, Rush, Genesis, Yes och alla. På nåt sätt var det där jag lärde mig allra, allra mest. Ta ut och ta efter och... ja, bara hålla på. (Mattias)

Peter beskriver också spelandet till musik, kassetband och skivor, som en stor del av musicerandet under flera år från det att han började spela: ” Så det gjorde jag faktiskt ganska mycket ganska tidigt, vilket jag tror... upp genom hela högstadiet faktiskt, satt och spelade mycket till musik. Nog mest det egentligen”.

Maggi berättar att hon började spela piano när hon var ungefär tre år gammal och började gå in i familjens pianorum för att vara ifred från sina syskon, vilka hon upplevde som ”jädrikt jobbiga”. När hon blir tillfrågad om vad hon gjorde i pianorummet efter hon gått in där svarar hon: ”Komponerade tror jag, mest. Hittade på och sjöng till”. När hon var sex år gammal började hon ta lektioner privat. När Maggi då flydde in i pianorummet så kunde hon börja med att spela på läxan som hon fått av pianoläraren för att sedan låta det utmytna i improvisation och komposition: ”Kanske började med att jag spelade på nån läxa men sen flippade det alltid ut till att hitta på något eget som jag tyckte var bättre”.

Av deltagarna som började spela instrument på kommunala musikskolan så uppger Peter och Karolina att de började spela sina respektive instrument på eget initiativ. Peter säger: ”Så var det ju då obligatorisk blockflöjt i ett år, men jag var helt inställd på att börja ta trumlektioner efter det, och det gjorde jag ju också”. Karolina berättar att hon sedan sex eller sju års ålder tänkt på att ”Det är nog *det* det ska bli!”, om saxofonen. Detta eftersom hennes farbror spelade saxofon:

Och sen spelade min farbror saxofon, och så tyckte jag väl att han var väldigt bra och jag tyckte det såg så härligt ut att kunna få ut sina känslor så mycket som man kan, när man spelar saxofon. (Karolina)

Sven Erik förklarar att hans bror spelade klarinett och därför började även han spela det. Han säger inte någonting om att det var på hans eget initiativ eller på någon annans. Däremot så var pianot något som han alltid självmant dragits till. På samma sätt såsom det var för Karolina, så var möjligheten att uttrycka sina känslor något som lockade

Sven Erik till pianot: ”Man kunde ju spela för farfar, man kunde uttrycka sina känslor på något sätt, genom musiken”.

Mattias tror inte att han började spela fiol på eget initiativ utan för att det var det instrumentet som det fanns lediga platser till och därmed gick att börja med. Maggi gick som tidigare nämnt hos en privat pianolärare, medan Anders väg till sitt instrument ser ut på ett annat sätt: ”Jag hade en kompis som spelade gitarr, och så var det i samma veva som The Beatles kom. Plus att min farsa spelade munspel och hade spelat dragspel när jag var rätt liten”. Anders gick även en gitarrkurs. Kursen som sådan beskriver han på ett negativt sätt men notboken lärde han sig saker ur:

Jag gick en kurs på något som hette Hagström och då var där typ tjugo killar i en klass, och alla skulle spela och han skulle stämma gitarren och *ingen* var tyst. Jag minns det som att det var kakafoni och inget styr, direkt. Men jag hade boken kvar. Det var såhär att när jag då fick feeling, så började jag titta i boken och lärde mig efter den. (Anders)

Därhemma spelade Anders tillsammans med sin pappa. De spelade bland annat populärmusik-låtar och Evert Taube-låtar ur en bok som hans pappa hade.

Under intervjuerna har det framkommit att deltagarnas bakgrunder skiljer sig från varandra gällande hur det gick till när de började spela. Flera av deltagarna påbörjade sin instrumentalistbana på kommunala musikskolan och några började på andra sätt. Två av dem började spela andra instrument än vad de numera spelar och beskriver instrumentbytet som något positivt och främjande för deras egenspelande. Utav deltagarna så talar flera om att ta ut, hitta på eller improvisera fram melodier och flera av dem beskriver det som något glädjefyllt, befriande och något som gav dem möjlighet att uttrycka sina känslor.

4.1.2 Instrumentets roll i tillvaron

Musiken och att spela ett instrument har i samtliga deltagares intervjuer visat sig fylla någon slags funktion i deras tillvaro, vilket presenteras närmare i detta delavsnitt.

Sven Erik drar paralleller mellan hans tidiga pianospelande och att bygga lego. Han beskriver det som stimulans:

Man blev stimulerad av att hålla på och man blev... ja, man försvann liksom in i det. Det var när jag byggde lego till exempel, för jag byggde jättemycket lego, jag var obsessed med lego, då kunde jag sitta i flera timmar och bara bygga lego. Men samma sak var det med pianot, jag hade samma obsessive

behaviour”. (Sven Erik)

Mattias beskriver sitt tidiga basspelande på ett liknande sätt: ”Det var ju fullständigt flow-betonat egentligen... kunde ju gå timmar!”. Sven Erik talar även om ett särskilt tillstånd: ”Men det är det här tillståndet när man är inspirerad och fokuserad på en sak. Man är väldigt lycklig i det tillståndet tror jag och det var nog det man kom in i”. Fokus och att vara fokuserad är något som även Peter tar upp: ”Det har ju färgat mitt liv ganska mycket såhär långt, att vara så pass fokuserad på det som jag har varit eller är, fortfarande”.

Musiken, berättar Maggi, blev något som hon kunde använda för att hantera negativa känslor när hon upplevde skolarbetet som tungt: ”Du vet, jag var trött på skolan... tyckte det gick kasst, så jag flydde liksom in i musiken”. Karolina beskriver hur hon på gymnasiet oftast fick spela bas på ensemblelektionerna och därför började spela alltmer saxofon dagligen, för att kunna känna en frihet som hon inte upplevde när hon spelade bas. Musiken på lektionerna var rock- och populärmusikbaserad, genrer där improvisationsmomentet inte gavs stor plats. Detta upplevde Karolina också som hämmande för frihetskänslan som hon eftersträvade, vilken hon dock kunde bejaka genom att spela saxofon själv: ”Inte följa någon form, inte spela med nåt band där man har bestämt saker, utan då tyckte jag bara det var häftigt att stå och komma på saker i stunden och sånt där”.

Anders berättar att han tog upp gitarren en stund varje dag: ”Om man inte hade något att göra eller om man kände sig låg så kunde man spela lite”. När han blir tillfrågad om vilken funktion han tror att gitarrspelandet fyllde för honom när det blev en daglig aktivitet så svarar han och skrattar: ”Ja, den var nog rätt stor för det är den enda riktiga vän jag har haft, ändå fram tills idag”.

Basspelandet kom för Mattias att bidra till hur han definierade sin identitet, berättar han. Det gav honom även ett sammanhang där han hade en given plats:

För min del så handlade det mycket om identitet: att vara någon i de sammanhangen. Eller egentligen inte *bli* nån, utan att jag hade min plats där. Så, precis som en forward hade sin plats i Villa BK så var man... det var inte ens roll utan, det var en plats. (Mattias)

Maggi beskriver hur hennes självförtroende var förankrat i att spela piano:

För mig fyllde det en funktion att det var det som jag kände att jag var bra på...

och lite bättre än en hel del andra. Det var det som jag var säker på. Det var det som gav mig självförtroende. Så på det sättet har det betytt skitmycket. (Maggi)

Deltagarna har under intervjuerna berättat om hur instrumentet och musiken fyllt viktiga funktioner för dem: inre stimulans, ett fokus i vardagen, en frihetskänsla, tillflykt i stressfyllda situationer, en plats i ett sammanhang och något som utgjorde grunden för självförtroendet.

4.2 Om övning

I det här avsnittet presenteras deltagarnas erfarenheter och syn på övning under följande delavsnitt: ”Första kontakten med begreppet övning”, ”Tidigare syn på övning” och ”Synen på övning nu”.

4.2.1 Första kontakten med begreppet övning

Av studien framgår det att fyra av deltagarnas första kontakt med begreppet övning var i samband med att de började ta instrumentlektioner samt även att två deltagare stött på begreppet på andra sätt. Maggi berättar:

Jag introducerades till det redan från min pianolärare såklart, att man måste öva på läxan och den ska man spela upp sen när man kommer nästa gång. Men i och med att hon var sådär att hon inte tyckte att det var så farligt om jag inte hade gjort det, så var det kanske inte så strikt. Men jag visste att man var tvungen att öva för att sätta läxan. (Maggi)

Sven Erik förklarar att han kom i kontakt med övning och blev informerad om vikten av att öva när han började spela klarinett på kommunala musikskolan:

Ja men det var väl när jag spelade klarinett och inte kunde min läxa och ”Du måste ju öva på det här” och så övade jag aldrig. Så det var väl via bakläxvägen som jag blev introducerad för ”man måste öva”, och sånt där. (Sven Erik)

Mattias och Peter talar även de om att de först kommit i kontakt med övning på kommunala musikskolan: ”Ja tidigt då. I trean. Inte på gymnasiet utan på lågstadiet. Så fort jag började spela violin, själva begreppet övning fanns där” (Mattias). Peter säger att ”Det måste ju ha varit på kommunala musikskolan. Ja, jag tror jag övade nog på mina blockflöjtsläxor också men jag tyckte inte att det var speciellt kul, har jag för mig”.

Den första kontakten som Anders hade med övning var i samband med att han började spela i ett band när han var cirka fjorton år gammal. Han förklarar att han övade på låtarna ur bandets repertoar ensam inför bandets repetitioner: ”Då fick man öva på de låtarna, för vi repade liksom”. Karolina förklarar att eftersom hennes föräldrar är musiker så blev hon tidigt varse om begreppet övning:

Som sagt så, mina föräldrar är ju musiker så jag har ju alltid vetat att man ska öva och sånt där för min pappa har varit... eller, mina föräldrar är väldigt olika. Min pappa har övat väldigt mycket. Han har alltid haft... han spelar bas och han har övat. Man vet att han måste få ihop sina tre timmar om dagen, och har varit under hela min uppväxt så det har varit ganska naturligt. (Karolina)

Alla deltagare har kommit i kontakt med övning i unga år. Flera deltagare kom i kontakt med övning när de började ta lektioner, med andra ord innan tioårsåldern, och en deltagare kom i kontakt med övning i de tidiga tonåren. Några av deltagarna stötte på begreppet övning när de började ta lektioner, en när han började spela i ett band och en deltagare beskriver hur begreppet alltid funnits där eftersom hon växte upp i en musikerfamilj.

4.2.2 Tidigare syn på övning

I detta delavsnitt presenteras deltagarnas syn på övning när de var i början av sin instrumentalistbana och först introducerades för begreppet övning.

Sven Erik, Mattias, Maggi och Peter använder alla fyra ordet *läxa* när de talar om övning och om hur de betraktade övning som unga instrumentalister. I föregående avsnitt (se 4.2.1) beskriver Sven Erik hur han introducerades till övning i form av bakläxa. I samma avsnitt berättar Maggi om hur hon visste att hon var tvungen att öva på läxan för att kunna spela upp den vid nästkommande lektionstillfälle. Mattias förklarar att övning för honom på den tiden var synonymt med läxläsning:

Det var nånting som var knutet till läxan. ”Gör läxan!”, det var det som var övning. Att spela för sig själv eller spela i grupper eller vara med i Lidköpings spelmanslag, det var inte riktigt att öva. Det var inte att *hantera* musik utan det var att bli bättre på nånting som man inte kunde. Och det var tidsbestämt. (Mattias)

Peter beskriver inte övning som något som var synonymt med läxläsning, men han berättar att han i ett tidigt skede kom till insikten att övning var nödvändigt för att utvecklas som trumslagare: ”När jag väl började få trumlektioner, då började jag ganska

snabbt fatta att det här måste man öva på för att lära sig och komma vidare”.

Trumspelande och övning är för Peter någonting som tidigt varit förenat, berättar han: ”Jag började ju inte öva innan jag fick lektioner”. Han säger även: ”Jag hade inte spelat trummor innan jag började få lektioner”. Därför, förklarar Peter, var övning redan från början integrerat i att spela trummor. Han beskriver som tidigare nämnt inte övning som något som var synonymt med läxläsning men han berättar att läxorna han fick utav sin lärare på kommunala musikskolan utgjorde grunden i det han spelade på hemma:

Han spelade in ett 90-minuters kassettband med storbandsmusik. Lite olika grejer. Lite Count Basie och Thad Jones och lite sånt, och gav mig kopior på trumstämorna. Så fick jag det i läxa, låt efter låt. Sitta och spela till musik.
(Peter)

I föregående avsnitt (se 4.1.1) berättar Peter om hur detta var något som han gjorde under flera år, genom hela högstadiet.

Anders talar i ett tidigare avsnitt (se 4.2.1) om hur hans första kontakt med övning var när han övade på låtar ur repertoaren som hans band spelade, inför bandets repetitioner. Han gör skillnad på den typen av övning och den som han kom att börja med i tjuugoårsåldern. Anders berättar att han började ta lektioner av en lärare som ansåg att sättet som Anders höll plektrumet på var felaktigt. Läraren tyckte att Anders skulle ändra hur han höll plektrumet och Anders beskriver detta som tillfället då han började betrakta egenspelet som övning: ”Då började jag öva. Bara för att lägga om plektrumet så att jag skulle bli van vid det”. Han fortsätter: ”Men jag hade ju spelat och övat och lärt in låtar och långa teman. Jag hade skrivit massa låtar innan dess. Så jag hade övat egentligen men jag betraktade det inte som övning”. På frågan om hur han betraktade det innan han började betrakta det som övning så svarar Anders: ”Bara spela och göra låtar”.

Begreppet övning beskriver Karolina som något som hade en negativ och pressande påverkan på hennes musicerande. Hon berättar att det på hennes gymnasieskola uppstod en slags tävling där studenterna försökte imponera på varandra genom att berätta om hur mycket de övade. Karolina talar om hur hon upplevde tävlandet som stressande och som något som förde med sig mycket gruppsyck: ”Jag tror aldrig att jag har följt nåt sånt gruppsyck eller så, för jag har aldrig lyckats vara en sån person som kan följa gruppsyck. Men det blev ju stressande och man började ju fundera...”. Karolina upplevde alltså inte att hon föll för gruppsycket, men hon säger att begreppet övning

förändrade hennes förhållande till musik på så sätt att hon kom att betrakta det som något större än att spela för sig själv: ”Det blir på något sätt seriösare ju mer man börjar tänka på det långsiktigt. Det är nånting man vill uppnå”. Hon säger också:

Men när man började tänka, att se den här långa vägen dit och alla övningstimmar det måste ta... ”Då måste jag öva på det”, och så blir det såhär... man kommer på att tusen småsaker man skulle kunna öva på för att nå fram till sina drömmål. Så det gjorde det nog mer seriöst på ett sätt. Och långsiktigt, att jag började tänka mer på framtiden. (Karolina)

Även Maggi beskriver hur upptäckten av mängden moment som gick att öva på som något överväldigande och pressande:

Det innebar ju att jag inte hade samma självklara självförtroende eftersom jag upptäckte att det var en massa grejer som jag inte kunde, som massa andra kunde. Så då plötsligt var jag inte så himla bra (skrattar). Det påverkade ju min relation till pianot men sen... Ja, lite mot. Lite tufft alltså, på något vis, att upptäcka att där är så mycket mer att göra. (Maggi)

Flera deltagare berättar om hur de tidigare sett övning som läxläsning. Några av dem beskriver det som något överväldigande, pressande och negativt, medan en deltagare talar om det som något som fick honom att förstå vad som behövde göras för att utvecklas som instrumentalist.

4.2.3 Hur synen på övning förändrats

Flera av studiens deltagare talar i intervjuerna om hur deras syn på övning förändrats under årens gång. I det här delavsnittet presenteras deltagarnas beskrivningar av denna förändring.

Sven Erik berättar att den typen av övning som hans klarinettlärare uppmanade till grundade sig på färdigheter som *läraren* ansåg att Sven Erik borde ha. Sven Erik såg sig själv som en dålig elev eftersom han väldigt sällan övade på klarinettlärarna. Han beskriver att han kände skuldkänslor när han spelade klarinett. När han spelade piano kände han inga skuldkänslor:

Det var väl därför jag gillade att spela piano istället för klarinett, för att jag hade ingen skuld när jag satte mig vid pianot. Men jag hade hela skulden när jag spelade klarinett. Så det var nog därför jag började spela piano, för att det var ingen annan som sa åt mig hur jag skulle göra. (Sven Erik)

Friheten han kände vid pianot gjorde att han valde piano framför klarinetten.

Pianospelandet på den tiden då Sven Erik även spelade klarinett innebar att han spelade det han tyckte lät bra och provade sig fram (se 4.1.1). Han säger att han ”gick på feeling”, på svenska *att spela på känsla*. Till slut, berättar han, hade han blivit så bra på att spela på känsla att hans syn på övning förändrades från att vara synonym med läxläsning till att vara något på hans eget initiativ: ”Då ville jag ju ställa mig själv inför svårigheter och bli bra på sånt jag inte kunde”. Sven Erik ville ställa sig själv inför problem och lösa dem genom övning.

Mattias berättar att han inte började betrakta egenspelandet på bas som övning förrän han började på folkhögskola. På frågan om hur han betraktade egenspelandet innan han började på folkhögskola så svarar han:

Det var mer problembaserat. Jag skulle spela som... Det var mer de här plankningarna: kunde jag inte spela plankningarna så kunde jag ju inte spela den musiken. Och det är möjligt att det var övning, med dagens mått mätt. Men jag såg det inte som övning, det var mer bara att spela till plattor. Men övningen som egen disciplin, ”Nu går jag in och ställer mig i ett rum, och så kör jag övningar, teknik och putsar på grejer”, det var på Skurup. (Mattias)

Han beskriver inte basspelandet som läxläsning, vilket han liknade fiolspelandet vid, utan som problemlösning. Likt Sven Erik så ställde sig Mattias inför problem och svårigheter som han skulle lösa, och i Mattias fall så innebar det att lära sig spela det han hade transkriberat. Han poängterar dock att han *inte* betraktade det som övning.

Maggi berättar också en förändring i hennes sätt att betrakta övning. Hon beskriver hur hon i sjuttonårsåldern började på folkhögskola och under folkhögskolestudierna började bilda sig en uppfattning om var övning innebar, men inte visste hur hon skulle ta sig an övandet förrän hon började på en musikhögskola i USA:

Jag gick där i två år och där började jag fatta det. Men jag visste inte riktigt vad jag skulle öva på för det var så mycket nytt och ny musik, och jazz hit och hit. Men Berklee kanske, när jag var tjugo, då fattade jag. (Maggi)

Hon menar på att hon tidigare haft en viss bild av vad övning var, men att hon har kommit till en annan insikt kring det:

I början så trodde jag nog bara att övning var teknik och plankning. Men eftersom det inte är det enda man gör som musiker så är det... nu ser jag det som att all tid jag har förlagt till att sitta vid pianot är övning. (Maggi)

I förra avsnittet (se 4.2.2) går det att läsa om hur Anders förklarar att han i

tjugoårsåldern, på uppmaning av sin dåvarande lärare, började öva för att bli van vid att hålla plektrumet på ett annorlunda sätt. Anders säger att han i efterhand inte vet om själva förändringen av plektrumtekniken i sig var något positivt, men att övandet förde med sig många positiva saker:

I och med att jag övade plektrum... jag satt ju inte bara och övade högerhanden, och på grund av det så lärde jag mig alla skalor, jag lärde mig känna varendaton på gitarren. Så jag lärde mig mycket om instrumentet. Det gjorde jag, helt klart. Så det påverkade ju till det bättre, jag fick ju mer kunskap om instrumentet. (Anders)

Anders talar inte om en förändring i synen på övning på samma sätt som Sven Erik eller Maggi, men beskriver på ett liknande sätt övning som något som initierades av hans lärare och sedermera växte till något större.

4.2.4 Synen på övning nu

Under intervjuerna beskriver några av deltagarna sitt nuvarande sätt att se på övning på mer eller mindre abstrakta sätt medan andra spaltar upp konkreta begrepp gällande övningens beståndsdelar. Vissa uttrycker sig både abstrakt och konkret.

Fyra av deltagarna talar om övning som en metafysisk plats: en plats som egentligen inte finns men som de känner att de kan befinna sig på mentalt. Peter beskriver det på följande sätt: ”Att öva för min del, det är lite känslan av att gå till verkstan och putsa på vad man nu håller på att bygga på, väldigt medvetet”. Sven Erik säger:

Övning är en frizon där man kan se de olika problem som står i vägen för att man ska kunna ta nästa steg eller bli bättre på olika saker. Det är en oerhörd frihetskänsla med övning för man kan bli lite bättre på allt, bara man sätter sig ner och övar. (Sven Erik)

Även Mattias ser övning som en plats:

För mig så är övning ett ställe i tillvaron där det handlar om mig och min relation med mitt instrument, min relation med musik och instrumentets relation med musik. Så någon slags trekant-grej. Det är väldigt fokuserat och det är väldigt... det finns bara plats för de tre punkterna, de tre parterna, när jag övar. (Mattias)

Han fortsätter och förklarar att denna ”trekants-grej” innehåller alla de beståndsdelar som för honom utgör övning:

Och där ingår alltihop: Utmaningar som jag får med mig inifrån musiksammanhang där jag själv upplever att jag har problem med nånting. Det

kan vara rena skära teknikövningar. Också såna saker som flödesövningar. Inte i en salig blandning och inte i en salig röra utan allt är nog egentligen väldigt välorganiserat, för att jag ska kunna kalla det ett övningspass. (Mattias)

Karolina berättar att hon tycker om att skapa ”små världar” när hon spelar. Hon förklarar att hon brukar föreställa sig en låt, som hon improviserar fram, och spelar på den som om hon spelade med ett band:

Jag tror jag övar ganska brett. Jag går inte så mycket in på detaljer, det har jag aldrig gjort, det är mer... det kanske är att jag försöker öva på allt samtidigt, på något sätt. Att spela över ackord samtidigt som jag övar time. (Karolina)

Ordet övning får henne att känna sig fångad:

Då måste det gå till på ett visst sätt, för att man ska kunna kalla det att öva. Och jag har känt att jag... det är liksom inte ofta i mitt liv som jag har känt att ”Nu övar jag saxofon!” Det är mer att jag står och spelar saxofon, och jammar. (Karolina)

Hon fortsätter och säger att musik måste ligga till grund för övandet för att hon ska orka öva:

Jag tror att jag kan bara klara av att öva om det är musik. Jag kan inte klara av att öva om det är ”Nu ska jag hålla den här tonen jättelänge”, vissa övningar som finns för att... tonbildningsövningar, vibratoövningar, som man verkligen kan gå in och snöa in på. Såna saker. Då tappar jag ganska lätt tålamodet. (Karolina)

Karolina menar på att övning enbart för övandets skull kan få henna att tröttna på saxofonen:

När man övar och gör det bara för av öva, och inte för att... Då tappar man ju bort glädjen. Jag har många gånger känt att jag bara övar för att ”Shit, nu måste jag öva minst en timme om dagen!” Bara för att då kan jag säga det till folk och då blir de nöjda, då har jag klarat av det. Och då känner jag ju direkt att då tappar jag lusten att spela saxofon. Då känns det bara tråkigt. (Karolina)

Hon ser övning som förberedelse inför skapandet av musik: ”Att öva tänker jag egentligen att det är ju nåt som man gör i förebyggande syfte, för att sen kunna skapa musik”.

Flera deltagare, även några av dem som talar om övning som en metafysisk plats, radar också upp flera konkreta exempel på vad de ser som övning. Anders säger: ”Övning är instrumentkännedom, gehör, notläsning och att skriva noter”. Han fortsätter

och beskriver ett exempel på sammanhang där hans anser att färdigheterna som han radade upp är nödvändiga: ”För till exempel att öva, det är att lära sig något nytt och då behöver du kanske ibland planka det, transkribera det, skriva ner det på noter och lära dig”. Han menar på att transkribering är ett sätt att komma så nära en annan musikers sätt att spela det går utan att träffa personen ifråga:

Då kan man få möjligen ett litet hum om den musikerns feeling, vad han har haft för bag. Även om det är långsamt. Jag tror det är i alla fall så nära man kan komma, om man inte har möjlighet att träffa personen och hänga med honom ett antal år. (Anders)

Peter radar upp fördjupning, utveckling och ifrågasättande när han förklarar vad övning innebär för honom. Han fortsätter, och redogör för vad han menar med ifrågasättande:

Om jag går till min övningslokal och är där själv... det finns inga förväntningar från någon på att det ska låta på ett visst sätt. Och ändå har jag vissa mönster. Det kan jag ju ibland fundera över, medan jag sitter där: Varför spelar jag just det där? Och i förlängningen kanske: Vad *vill* jag? (Peter)

Han talar även om hur övandet kan ha en meditativ funktion för honom:

Om man har ro nog att komma in i det så pass mycket att det blir nånting lite meditativt över det, så kan det ju kännas ganska tillfredsställande efteråt. Att man har å ena sidan övat på nånting och å andra sidan har man... ja, mediterat. (Peter)

Sven Erik menar på att: ”Man tänker kritiskt på sig själv. Man har ett kritiskt öga, man ska förbättra sig då”.

Maggi förklarar som tidigare nämnt (se 4.2.3) att hon betraktar all tid förlagd vid pianot som övning. Hon beskriver hur det numera ofta kan se ut:

Att sitta långsamt med voicings och testa: Är det snyggast med den tonen till eller är det snyggast med den? Alltså, det här jättelångsamma arbetet till att skriva en helt färdig komposition, till att öva på musik som man ska spela med grupp och att spela mycket olika typer av musik. (Maggi)

Deltagarnas nuvarande syn på vad övning är varierar från att vara något abstrakt som att mentalt befinna sig på en särskild plats, till att vara något konkret såsom exempelvis gehör, teknik eller att spela långsamt. En deltagare ser all tid vid instrumentet som övning och en förklarar att övning även kan vara en form av ifrågasättande. Synen på vad övning innebär verkar kunna se ut på många olika sätt.

4.2.5 Användandet och tolkandet av begreppen spela och öva

Flera deltagare använder under intervjuerna orden spela *och* öva, när de talar om egenspelandet. I början av varje intervju tillfrågades deltagarna: ”Skulle du kunna beskriva en typisk 'spelsession' när du spelade hemma själv, då i början?” (se bilaga). I flera svar finns ordet öva med i någon form.

Peter svarar på följande sätt: ”Som jag minns det i alla fall, så fick man nog princip låna en övningsplatta via musikskolan för att sitta och öva väldigt enkla grejer”. Karolina berättar att hon lärde sig melodier på gehör som hon sedan spelade. Hon säger även: ”Där i början var det ingen tanke på vad man borde kunna eller öva på skalor och såna saker”. Mattias inleder sitt svar med: ”Jag övade... om man pratar om violin och fiol och skolan där så var det väl att göra läxor”. Han fortsätter och berättar att när han spelade bas så lyssnade han på musik och transkriberade basgångar.

Några svar innehåller *inte* ordet öva i någon form. Anders berättar att han tog upp gitarrboken som han fått när han gick en gitarrkurs och spelade ur den. Sven Erik beskriver hur han brukade improvisera fram melodier som han gillade. Maggi använder inte heller ordet öva men förklarar att hon kunde börja spela på en läxa men så småningom improvisera fram något nytt, som hon föredrog framför läxan.

I slutet av varje intervju ombads deltagarna beskriva hur motsvarande situation ser ut idag, det vill säga hur en spelsession ser ut nuförtiden. I flera svar används även här någon form av ordet öva. Karolina skrattar och säger: ”Jobbigt att det inte är så långt ifrån hur det var när jag var liten”. Hon fortsätter och berättar om att hon övar brett och försöker öva på allt samtidigt. Anders förklarar i sitt svar att han numera ofta övar genom att spela på låtar. Han berättar att han har spellistor i datorn med låtar till vilka han konstruerar fraser som han sedan spelar. Anders berättar även att han brukar öva till metronom. Peter säger att han inte längre spelar till musik när han spelar själv:

Nuförtiden så brukar jag aldrig spela till musik. Det var många år sedan senast. Jag brukar... ja, om jag inte övar på något konkret utan sätter mig och spelar själv så brukar det nog... man kommer igång liksom, och efter en stund så snubblar jag över en idé av nåt slag som nog antingen är en idé som jag själv reagerar på: *det där var ett bra motiv!* Eller: *det var en kul rytm!* (Peter)

Han beskriver hur han tar en musikalisk idé och försöker utveckla det till något nytt:

Så det är som att jag... man spelar av sig lite det som sitter i muskelminnet, eller det som ringer kvar i öronen från dagen innan. Och efter att ha gjort det en

stund så brukar man snubbla över idéer som känns lite mer spontana. Så det brukar jag försöka bejaka, istället för att bara och sitta och spela sånt som sitter i musklerna eller i minnet. (Peter)

Peter förklarar att han även försöker betrakta sig själv utifrån för att på så sätt kunna upptäcka eventuella detaljer som behöver justeras och förbättras. Han avslutar sitt svar genom att säga: ”Förutsatt att jag inte övar på konkreta saker, men det är ju en lite annan grej... vilket jag ju också gör, naturligtvis”.

Maggi, Sven Erik och Mattias använder inte ordet öva i någon form när de besvarar frågan om hur en spelsession ser ut nuförtiden när de spelar ensamma. Maggi svarar:

Den är nog rätt lik där, när jag var liten, faktiskt. Jag har nog gått tillbaka till att det inte är så frustrerande, sådär att: Nu ska jag utvecklas här på två timmar! Åh, jag måste lära mig det och det! Ibland kan det vara så, för att man måste sätta nånting som man sen ska repa eller nåt sånt där, och det kan vara lite pressande. Men annars gör jag alltid det nu av lust, som jag gjorde då också. (Maggi)

Sven Erik säger att det kan se olika ut och därför är en svår fråga att besvara, men att en skillnad nu gentemot förr är att det egna spelandet är mer invävt i vardagen: ”Det blir naturligare och naturligare. Det är ingen skillnad på att äta frukost och att spela piano, det är samma grej nästan”. Mattias berättar att han spelar det han hör. Han spelar inte till musik längre utan försöker föreställa sig musik inombords och simulerar på så sätt musik som fyller den funktion som skivorna tidigare fyllt:

Däremot så kanske samma slags låtar med samma sound finns med, men det spelas inte upp från en skiva utan jag spelar mer efter den minnesbilden av det, för att kunna fokusera på... ja, nån teknisk grej kanske. (Mattias)

Flera deltagare använder ordet öva när de ska besvara frågan om hur en spelsession sett ut, trots att inte ordet öva finns med i frågan. Detta gäller även när de besvarar samma fråga gällande hur en spelsession ser ut numera.

4.3 Distinktionen mellan att spela och att öva

I detta avsnitt presenteras deltagarnas tankar och resonemang kring distinktionen mellan att öva och att spela. Delavsnitten är följande: ”Vad spela är och inte är” och ”Om distinktionens funktion och nödvändighet”.

4.3.1 Vad spela är och inte är

Under intervjuerna har det framkommit att deltagarna definierar begreppet spela på olika sätt. Flera deltagare definierar spelandet genom att bland annat tala om vad spela inte är, vad de inte vill göra när de spelar eller vad de inte kan göra när de spelar. Maggi menar att spela innebär begränsade eller inga möjligheter till att sänka tempot eller repetera svåra partier i musiken. Hon förklarar att spelandet bör ha föregåtts av förebyggande arbete för musikern i fråga ska kunna följa med musiken: ”Då kör du ju, och då är det bäst att man är förberedd innan, om man kan”. Sven Erik säger att han inte vill ha någon bedömning av sig själv när han spelar utan vill vara fri från sin egen kritik. Mattias skrattar och säger följande: ”När jag spelar så kan jag inte tänka på att jag övar, och när jag övar så ska jag inte tänka för mycket på vad jag spelar”. Peter berättar att han inte vill ha endast sitt eget instrument i tankarna när han spelar, eller som han själv uttrycker det ”inte ha huvudet i trummorna”.

Några deltagare, inklusive deltagare som i sina definitioner samtidigt talar om vad spela *inte* är, definierar även begreppet spela genom att berätta om vad de anser att spela *är*, vad de *vill* göra och vad de *kan* göra när de spelar. Anders berättar att han tycker att spela innebär att släppa övandet: ”Övningen är till för att lära sig men samtidigt så ska man lämna det bakom sig om man spelar, tycker jag”. Han menar även på att spela ibland kan fylla samma funktion som övning och ibland kan vara mer effektivt när det gäller att förbättra instrumenttekniska färdigheter: ”Säg man spelar en kväll. Tre set. Då får man ju mer chops, man får mer teknik, hållbar teknik, än om man sitter hemma och övar tre timmar”. Karolina menar på att spela för henne handlar om att vara mer än fysiskt närvarande:

Spelar, känner jag, då är det ju allt det här med att det inte bara är att röra på fingrarna och ha bra ambis eller så, utan då är det ju att man ska vara med... sin själ, tänkte jag säga men... (skrattar). (Karolina)

Peter berättar att spela innebär något helt annat än att öva för honom. När han spelar strävar han efter att använda sina färdigheter så spontant som möjligt:

Där använder jag mig av de verktyg jag behärskar på ett mycket mer spontant sätt där det inte handlar om, för min del... Jag försöker vara så spontan jag kan när jag väl ska spela med folk, eller även om jag spelar ensam. (Peter)

Mattias tycker att spela är en process som bygger på interaktion och kommunikation,

där det inte finns något utrymme för övning:

Det är input och output och man är liksom i en kommunikationsprocess där man kanske... där man egentligen inte har tid att fokusera på de detaljerna som man fokuserar på när man övar. Så öva, om det var materialet, instrumentet och jag... Att spela, det är att använda sig av den där lilla sfären till att kommunicera med andra människor. (Mattias)

Flera deltagare ger uttryck för att spelandet innebär ett slags tillstånd då de försöker lägga det som de har övat på åt sidan och strävar efter att vara så närvarande, kommunikativa och spontana som möjligt. I detta tillstånd anser de att det inte finns plats tid till förberedelse eller plats till kritiskt tänkande.

4.3.2 Om distinktionens funktion och nödvändighet

Deltagarnas åsikter kring huruvida distinktionen mellan att spela och att öva fyller någon funktion, eller om den ens är nödvändig, har under intervjuerna visat variera från deltagare till deltagare.

Sven Erik menar på att distinktionen är nödvändig och att den fyller en funktion på så sätt att den hjälper musiker att hålla deras övningstänkande borta när de spelar med andra: ”Det finns ju inget tråkigare än att lira med folk som övar när man lilar”. Han berättar att han alltid har tyckt om att spela med musiker som vill framåt och säger att övandet vid sidan av det kollektiva spelandet är viktig för konsten:

Och då får jag en kick av att spela med musiker som gör så, som är inne i en process. Jag vill alltid lira med övande musiker. Övningen är viktig för konsten, för mig, på nåt sätt. Det är naturligtvis viktigt att skilja på att när man spelar så spelar man, och när man övar så övar man. Det tror jag är viktigt. (Sven Erik)

En väldigt ung person ser oftast inte övning på samma lustfyllda sätt som han själv gör nu, säger Sven Erik. Han tror att begreppet övning i ett alltför tidigt skede kan få en negativ effekt:

Nej, jag tror att det väldigt tidigt är befäst med att man ska göra ”rätt”, man ska inte göra ”fel” och prestationsansatsen är väldigt... det innebär att man får den där läx-synen, tror jag. (Sven Erik).

Han säger även att ”ju mer kopplat övning är till lusten att spela ju mindre kravfyllt blir det”.

Peter menar att distinktionens nödvändighet och funktion beror på hur musikern ifråga spelar. Han berättar att han själv har märkt större och större skillnad mellan begreppen spela och öva, i takt med att musiken han har hållit på med och de musikaliska sammanhangen han har vistats i har förändrats: ”Hade jag spelat på ett lite annorlunda sätt och lite annan musik, så hade skillnaden kanske inte varit lika tydlig”. Peter förklarar att musiker reagerar individuellt på ordet öva. Några upplever det som något lustfyllt och positivt, andra tvärtom: ”För vissa en självklarhet. För andra, ett nödvändigt ont och för andra kanske nästan lite ångestframkallande”.

Anders tror inte att distinktionen är nödvändig, men säger att han ser begreppen spela och öva som två olika saker. Han menar att en distinktion av de två begreppen kan ha en inspirerande funktion: för någon som inte har för ambition att utvecklas som instrumentalist skulle det kunna väcka ett intresse att bli varse om och prata om övning. Anders säger också att han tror att det för någon som har övat väldigt mycket kan vara inspirerande att känna hur det känns att spela jämfört med att öva.

Det är skillnad på att spela och att öva, tycker Mattias. Han tror däremot inte att det är nödvändigt att skilja på begreppen, men berättar att han själv har en distinktion och upplever det som positivt: ”För mig är det bra att ha det”. Mattias menar på att det som lärare är viktigt att vara medveten om sin egen definition av övning, samtidigt som det är viktigt att ta reda på vilken innebörd ordet övning har hos eleven:

Bara för att övning är lustfyllt för mig, för att jag har organiserat det på mitt sätt, så måste det ju inte vara lika lustfyllt och ha samma genomslag hos en student eller en elev. Men att lägga tid på utformningen av öva och att försöka röra sig i den sfären, att diskutera övning, det tror jag är nödvändigt. (Mattias)

Maggi tror inte att det är nödvändigt att skilja på begreppen så länge spelandet innehåller de moment som behövs för att utvecklas: ”Det är nog nödvändigt att öva och att spela, men det behöver nog inte ha någon skillnad direkt”. Hon berättar att hon tror att ordet öva kan vara stressande, särskilt om någon i ens bekantskapskrets ofta pratar om hur mycket han eller hon har övat, men också att det kan vara inspirerande. Hon poängterar att det är viktigt att övning grundar sig i viljan att öva, och att det är viktigt att det finns bra råd att få från sin lärare: ”Det måste komma från att man har lust till det, också att man får rätt hjälp”.

Karolina menar på att distinktionen mellan att spela och att öva inte är ett måste. Hon tror att alla musiker har olika sätt att se på vad det är att spela och vad det är att öva, och

att det viktigaste är att bli av med stressen kring ordet öva:

Jag tror det är viktigt att alla får... eller att stressen försvinner. För vissa funkar det jättebra att bara spela. Och för vissa, de måste säga att ”Nu ska jag öva!” och då har de sitt strukturerade schema som de går igenom, samma hela tiden eller varje dag. Så egentligen tror jag att alla sätt är möjliga och alla har väl sina olika sätt. (Karolina)

Hon tror att ordet kan ha en negativ påverkan om det introduceras i yngre åldrar. Hon tror också att vissa sorters uttalanden kring övning kan ha en negativ påverkan, till exempel ”Du kan inte bli bra om du inte övar!”. Hon fortsätter och berättar:

Jag har ju hört många gånger att vissa säger, jag vet inte hur många timmar det är men, ”Såhär många timmar, sen kan du kalla dig professionell musiker”. Sånt tror jag är väldigt dåligt. (Karolina).

Därefter berättar hon:

På något sätt har jag känt ändå... Jag har känt att det är lite bra att lärare är lite pressande, för jag har behövt det, för att jag kan lätt bara ge upp om jag inte är bäst på nånting från början. (Karolina)

Avslutningsvis säger Karolina: ”Så jag tror att egentligen... själva termen öva är väl inte så farlig men, det är väl hur ens lärare presenterar det som kan vara det som gör att man vill eller bara tappar lusten”.

En av deltagarna anser att distinktionen mellan att spela och att öva är nödvändig. Övriga deltagare tror inte att den är nödvändig men flera av dem säger att de själv gör en distinktion och upplever det som fördelaktigt gentemot att inte göra det.

4.4 Sammanfattning

Av studiens deltagare talar flera om en för dem tydlig skillnad mellan att spela och att öva. En av dessa deltagare menar att distinktionen är nödvändig och fyller en viktig och tydlig funktion för musiker generellt. Övriga deltagare tror inte att distinktionen är nödvändig men poängterar att det för dem finns en distinktion. En av dessa säger att distinktionen för honom innebär positiva fördelar. En annan av dem tror att en distinktion mellan begreppen *kan* ha en positivt inspirerande verkan.

Några av deltagarna har inte en lika tydlig bild av begreppen som åtskilda. De berättar att de övar *och* spelar men att övandet inte sällan är synonymt med spelandet.

En av dem betraktar all tid med instrumentet som övning. De anser inte att distinktionen är nödvändig och poängterar att det viktigaste är att inte uppleva stress kring sitt instrument, och att lusten att spela kvarstår.

När deltagarna talar om övning visar det sig att flera deltagare i början av sitt musicerande såg övning som att göra läxor. Några av dessa beskriver det i negativ bemärkelse och en beskriver det utan att framställa det som något positivt eller negativt. I flera intervjuer framgår det att deltagarnas sätt att betrakta övning har förändrats under årens gång, en eller flera gånger. I två intervjuer beskriver deltagarna hur övning gick från att vara knutet till läxan till att vara något lustfyllt och på deras eget initiativ, när de bytte huvudinstrument från det de började spela till det de spelar nu. En av deltagarna som upplevt en förändring i sin syn på övning berättar att när hans lärare ställde honom inför en instrumentteknisk utmaning, så fick han genom att ta sig an utmaningen en större kännedom och kontroll över sitt instrument. En deltagare förklarar att innebörden av övning tidigare upplevts som diffus, men att den nu har förändrats till en klarare och mer öppen bild.

Gällande innebörden av övning så ser samtliga deltagare det som förberedande arbete som görs för att främja skapandet av musik, både när de spelar med andra och när de spelar ensamma. De formulerar sig på olika sätt men i alla deltagares formuleringar är essensen att det vid spelande inte finns tid, utrymme eller möjlighet att hantera de moment som de tar itu med när de övar.

5. Diskussion

I detta kapitel jämförs studiens resultat med den litteratur som berörts i kapitel 2 under följande rubriker: spela och öva – olika fokus, målsättningar då och nu, samt distinktionens nödvändighet. Kapitlet avslutas med ett avsnitt om pedagogiska implikationer och förslag på vidare forskning.

5.1 Spela och öva – olika fokus

Deltagarnas individuella beskrivningar av vad övning innebär för dem tycks vara väldigt olika. Några beskriver övning som att kritiskt granska sig själv, att vara uppmärksam på sina brister och ta i itu med dem. Det självkritiska momentet i övandet beskrivs även utav Heiling (2000), i vars studie det framkommit att vissa deltagares kritik mot sig själva är så hård att de ser övning som något onödigt; deras ambitioner är så långt från verkligheten att övandet för dem framstår som lönlöst.

I den här studien talar vissa deltagare om övning som att utmana sig själv och ställa sig inför nya svårigheter, och att hitta nya saker att spela. Några deltagare beskriver även övning som långsamt, systematiskt arbete som sakta men säkert förbättrar något. Dessa beskrivningar har likheter med Ericssons (2006) definition av det avsiktliga övandet vilket också bygger på en långsam process med små förbättringar som sker stegvis. Även Duke, Simmons och Cash (2009) beskriver en långsam, lugn process hos de deltagare i deras studie vars övning visade sig ge de mest lyckade resultaten.

Gemensamt för dessa beskrivningar är att fokus verkar ligga på förberedande arbete, det vill säga att deltagarna övar *inför* spelet; övningen är till för att täcka upp brister, och förbättra och förnya någonting i spelet. Således ligger fokus i övandet inte nödvändigtvis på musik utan snarare på att förbättra en eller flera av de färdigheter som används i spelet såsom till exempel teknik, gehör eller timing. Enligt Duke, Cash och Allen (2011) borde detta sättet att fokusera på, det vill säga att fokusera på exempelvis hur någon teknisk aspekt i utförandet skulle kunna förbättras snarare än på ljudet och musiken som produceras, få effekten att utförandet blir mindre precist och därmed påverka musiken på sätt som troligtvis inte är önskvärt. Författarna hävdar att fokus på hur det låter bidrar till det mest exakta utförandet. Möjligtvis är det därför flera deltagare gör skillnad på att spela och att öva, eftersom det finns en risk att precisionen i spelet och på så vis även musiken tar skada om en musiker spelar och övar

samtidigt. För en jazzmusiker skulle det till exempel kunna innebära sämre teknisk eller rytmisk precision, men även försämrad precision i form av sämre lyssningsförmåga och sämre samspel.

Deltagarna uttrycker sig som tidigare nämnts på olika sätt gällande innebörden av övning. Det gäller även deras definitioner av begreppet spela. Fri från sin egen kritik, att inte ha huvudet i instrumentet och att vara själsligt närvarande är några av deltagarnas definitioner av att spela. Dessa sätt att definiera begreppet spela skulle kunna liknas vid Csikszentmihalyis (2003) beskrivningar av att befinna sig i ett flow-tillstånd: störande tankar filtreras bort, komplexa rörelser utförs automatiskt och medvetandet är under kontroll. Även om deltagarnas definitioner är formulerade på olika sätt så är de lika i bemärkelsen att det på ett eller annat sätt är det konstnärliga, själva musiken, som är i fokus. Detta är nog den mest konkreta skillnaden som deltagarna beskriver, gällande begreppen spela och öva. När de spelar så fokuserar de på *musiken* och när de övar så fokuserar de på att finslipa och justera *verktygen* som de använder när de skapar musik, det vill säga teknik, gehör, improvisatorisk repertoar eller vilka färdigheter det än kan vara som de använder sig av när de spelar.

5.2 Målsättningar då och nu

Deltagarna i den här studien beskriver det tidiga spelandet som inre stimulans, ett fokus i vardagen, en frihetskänsla, tillflykt i stressfyllda situationer, en plats i ett sammanhang och något som utgjorde grunden för självförtroendet. Detta skulle kunna vara positiva effekter av att vara i ett flow-tillstånd (Csikszentmihalyi, 2003). Enligt Csikszentmihalyi är målsättningar viktigt för att kunna vara i flow, och målsättningar att eftersträva kan vara just det som deltagarna fick av spelandet när de började musicera: att lära sig låtar till nästa repetition med bandet, hitta på nya melodier, ta ut nya basgångar eller att spela när skoldagen är slut; alla dessa aktiviteter kan ses som målsättningar som deltagarna kunde fokusera sin uppmärksamhet på. Målsättningarna var alltså inte relaterade till den så kallade övning som deras lärare bad dem att utföra utan till själva spelandet som de utövade frivilligt.

Även om alla deltagare kom i kontakt med begreppet övning redan i unga åldrar så verkar de flesta av dem inte ha börjat med avsiktlig övning förrän senare. Ericsson (2006) hävdar att avsiktlig övning är aktiviteter vars syfte är att förbättra

prestationsförmågan. Enligt den definitionen var de flesta deltagarnas tidiga övande *inte* avsiktligt eftersom det var en aktivitet som de utförde för att deras lärare sagt åt dem att göra det, snarare än något de gjorde för att förbättra sina instrumentala färdigheter.

För professionella musiker, vilket samtliga deltagare i studien är, så är musiken troligtvis en central del i tillvaron och något som de lägger en stor del av sin tid på. Deras yrke innebär att de sannolikt spelar mycket, varje dag, och eftersom spelandet har blivit en daglig rutin, är det möjligt att den funktion som spelandet tidigare har fyllt för musikerna är annorlunda idag. Det verkar som att deltagarna tidigare har kunnat komma in i ett flow-tillstånd genom att helt enkelt spela på sina instrument. Eftersom att spela på sina instrument antagligen är en av de aktiviteter som de lägger allra mest tid på numera, så är kanske inte själva utövandet i sig en tillräcklig målsättning för att de ska kunna stanna kvar i samma flow som när de började spela. Csikszentmihalyi (2003) skriver att flow-tillståndet är något som personer vill befinna sig i så mycket som möjligt när de väl fått uppleva det. Därför vore det inte märkligt om deltagarnas målsättningar med tiden anpassats så att de ska kunna stanna kvar i ett flow-tillstånd. Målsättningarna verkar således ha ändrats från att bara *utöva*, till att på något sätt *förbättra utövandet* och successivt höja prestationsnivån. De nuvarande målsättningarna stämmer alltså ganska bra överens med den ovan angivna definitionen av avsiktlig övning (Ericsson, 2006).

5.3 Distinktionens nödvändighet

Även om innebörden av avsiktlig övning är relativt lätt att förstå så betyder det inte nödvändigtvis att det är lätt för en eventuell lyssnare att avgöra huruvida en jazzmusiker övar eller spelar. Deltagarna har visserligen olika sätt att betrakta övning och har sina egna, individuella definitioner av begreppet öva, men egentligen säger ingen av deras beskrivningar något om vad som rent praktiskt skiljer ett övningspass från vanliga spelsituationer som till exempel en jam-session eller en konsert. Några av momenten som deltagarna beskriver som typiska övningsmoment är: att försöka spela som en av sina förebilder, granska sitt eget spel, utmana sig själv, öva timing, improvisera över ackord och prova nya idéer. Det finns i princip ingenting som säger att något av dessa moment inte skulle kunna inkluderas vid exempelvis en konsert. Om skillnaden mellan att spela och att öva har att göra med vad en musiker väljer att fokusera på, så skulle en konsert kunna innehålla övningsmoment om musikern väljer att fokusera på till exempel

något av de ovanstående typiska övningsmomenten.

Viss forskning antyder att det skulle kunna finnas positiva fördelar med en distinktion mellan att spela och att öva. Ericsson (2006) hävdar att endast erfarenhet inte är tillräckligt för att kunna prestera på hög nivå. I så fall skulle det inte räcka för en musiker att bara ägna sig åt att spela, förutsatt att denne vill utvecklas och spela på så hög nivå som möjligt. Det skulle även krävas avsiktlig övning. Duke, Cash och Allens (2011) forskning pekar som tidigare angivet på att exaktheten i utförandet kan bli lidande om musikern fokuserar på något annat än hur det låter när denne spelar. Även detta kan tolkas som att det är nödvändigt att skilja på att spela och att öva, eftersom det konstnärliga resultatet skulle kunna bli lidande om musikern övar och spelar samtidigt. Även flera deltagare menar på att distinktionen är fördelaktig (se 4.3.2).

Om begreppet *öva* definieras som att fokusera på att förbättra verktygen för musikskapande, och begreppet *spela* definieras som att fokusera på musiken, så borde övning kunna integreras i en spelsituation om en spelande musiker avsiktligt *flyttar* fokus från musiken till verktygen. Det är förmodligen klokt av musikern att först reflektera kring hur lämpligt det är att integrera övning i den aktuella spelsituationen. Detta med hänsyn till att studiens deltagare samt även viss forskning (Ericsson, 2006; Duke et al., 2011) antyder att fokus på annat än musiken kan vara negativt. Ur ett konstnärsperspektiv är eventuell negativ påverkan på musiken med största sannolikhet inget som någon musiker eftersträvar. Om musikern däremot accepterar att det konstnärliga resultatet, med andra ord musiken som spelas, stundtals kan bli lidande och istället ser en spelsituation som ett eventuellt övningspass, så verkar det vara fullt möjligt att förbättra sin prestationsförmåga även under sådana omständigheter. Problematiken kring hur andra musiker som är delaktiga i samma spelsituation reagerar kvarstår dock. Enligt Heiling (2000) är dispyter gällande det individuella övandet vanliga. Om medmusikerna märker att en av deras kollegor inte presterar på sin vanliga nivå på grund av att denne inte spelar utan snarare övar, så skulle det då kunna uppstå missnöje.

5.4 Konklusion

Syftet med den här studien har som tidigare angivits varit att undersöka hur sex professionella jazzmusiker upplever skillnaden mellan att spela och att öva, hur de ser

på sitt spelande respektive övande och hur synen på dessa två begrepp har förändrats under årens gång, samt även vad de har för tankar kring distinktionen mellan de två begreppen.

Flera av jazzmusikerna som har deltagit i studien säger att de upplever spelande och övande som två olika aktiviteter, och att de gagnas av att göra en distinktion mellan att spela och att öva. Några säger att det *inte* är särskilt stor skillnad mellan att spela och att öva för dem, och att all tid med instrumentet kan betraktas som övning. Begreppet spela verkar för deltagarna innebära att vara helt fokuserad på musiken de spelar och att vara fri från sin egen kritik. Begreppet öva verkar innebära att de fokuserar på att förbättra de färdigheter som de använder när de spelar musik. Flera deltagare berättar om att de i unga år upplevde positiva effekter av att spela såsom inre stimulans, stärkt självförtroende och något att fokusera på i vardagen. Spelandet verkar således ha varit ett sätt för deltagarna att hamna i ett flow-tillstånd. Övning har enligt flera deltagares utsagor varit synonymt med läxläsning när de började spela. Några uppger att de även nu kan uppleva begreppet övning som pressande. De flesta av deltagarna säger dock att de nu upplever övning som något lustfyllt; när de övar har de tid och möjlighet att i egen takt förbättra färdigheter som de inte har möjlighet att förbättra samtidigt som de spelar. Vad gäller distinktionen mellan att spela och att öva så säger de flesta av deltagarna att den inte är nödvändig. Flera av dem uppger dock att de gör skillnad mellan begreppen. De verkar tro att musiken kan påverkas negativt om musiker fokuserar på övningsmoment istället för musiken när de spelar.

5.5 Musikpedagogiska implikationer

I studien har det framkommit att flera deltagare i vissa skeden av sitt liv har upplevt övning som något betungande. Dessa deltagare har berättat om hur de som unga musicerande har haft samma relation till övning som till skolläxor, det vill säga något som de måste göra eftersom läraren har sagt att de ska göra det. Även om de flesta deltagarna idag verkar ha en positiv relation till övning så måste det rimligtvis finnas sätt att introducera övning till elever som gör att deras upplevelse av övning inte blir densamma som att göra en läxa. Musklärare uppmanar elever till att öva för att de ska förbättra sitt spelande men unga elever har förmodligen inte alltid särskilt lätt för att förstå varför läraren säger att de ska öva. Det kan ibland snarare vara läraren som har ambitioner för elevens musikaliska utveckling än eleven själv. Om elever har egna

ambitioner så blir kanske övning en naturligare del av deras musicerande och därmed inte lika läx-betonat.

För elever som förstår poängen med övning men av någon anledning ändå upplever det som stressande, kan det vara viktigt att få tala med sin lärare om övning. Mattias uttryckte detta på ett passande sätt genom att säga: ”att lägga tid på utformningen av öva och att försöka röra sig i den sfären, att diskutera övning, det tror jag är nödvändigt”. Heilings (2000) forskning tyder på att oöverskådbara ambitioner kan skapa frustration i samband med övning (se 2.2). Genom att tala med sina elever och förklara att deras musikaliska utveckling kan ske successivt, i små steg, kan kanske en del av stressen kring övning försvinna. Detta innebär inte att eleverna ska övertalas till att överge sina långsiktiga ambitioner. Det innebär snarare att de ska bli medvetna om att de så småningom kan nå en hög prestationsnivå genom att ständigt sätta upp nya mål som är inom rimligt räckhåll och kan nås med en måttlig mängd övning.

Musiklärare kan även bistå sina elever genom att hjälpa dem att hitta övningsstrategier som passar dem. Duke, Simmons och Cash (2009) fann i sin studie av pianisters instudering att just övningsstrategierna var avgörande för hur effektiv övningen blev (se 2.3). Resultatet av deras studie tyder visserligen på att vissa tillvägagångssätt var mer effektiva än andra, men deltagarna i deras studie var alla pianister och musiken de skulle spela tillhörde den klassiska genren. Andra instrumentalister, som dessutom främst spelar musik från jazz-genren, skulle kunna ha andra tillvägagångssätt. Slutsatsen att övningsstrategierna påverkar övandets effektivitet borde vara rimlig även för jazzmusiker.

Genom att upplysa elever om att övning kan struktureras och utföras på olika sätt, i olika situationer, borde musiklärare kunna framställa övning som något som är lustfyllt och synonymt med möjligheter, istället för något som upplevs som stressande och obligatoriskt.

5.5.1 Vidare forskning

I förra avsnittet (5.5) föreslås att övning kanske skulle kunna bli en naturligare del av elevers musicerande om de i större utsträckning övar för att nå sina egna ambitioner istället för lärarens. För att ha några ambitioner inom ett område krävs det troligtvis ett starkt intresse. Studiens deltagare har uppenbarligen haft ett starkt intresse för musik

och för att spela ett instrument sedan unga år. En intressant frågeställning hade varit hur det kom sig att de fastnade för just musiken. Hur uppstår ett intresse? Vad är det som gör att personer som har varit aktiva inom sitt intresseområde i många år kan bibehålla intresset? Detta hade varit mycket intressant att undersöka. Ett möjligt tillvägagångssätt skulle kunna innebära kvalitativa intervjuer med personer som har ett långt förflutet inom sina respektive områden och som fortfarande säger sig ha ett starkt intresse. Genom att ställa frågor till dem om deras första minnen av sina intresseområden, hur de har känt för sina intressen genom åren och hur de känner inför dem idag, så skulle det finnas möjligheter att skapa sig en bild av hur intresset uppstod och hur det har stannat kvar. Förståelse kring uppkomsten av ett intresse skulle kunna skapa bättre förutsättningar för musiklektörer att göra musikundervisningen intressant för sina elever.

5.6 Avslutande kommentar

Den oväntade men välkomna musikaliska utveckling som beskrevs i introduktionskapitlet, som skedde under sommaren trots att jag knappt övade någonting alls, ter sig nu inte längre lika märklig. Visserligen tänkte jag förmodligen aldrig att jag övade medan jag spelade i somras, men av studien att döma så verkar en möjlig förklaring vara att jag ibland koncentrerade mitt fokus på ungefär samma sätt som när jag övar. Begreppen spela och öva är för mig inte längre statiska motpoler utan kan kombineras och integreras om det behövs. Min definition av att spela och att öva tillät mig inte, trots att den var oklar, att betrakta en vanlig spelsituation som ett alternativt övningspass. Antagligen var det därför som jag inte såg spelandet under sommaren som övning även om det var utvecklande för mig. Troligtvis kommer jag inte alltid att kombinera spelandet med övning men nu är jag i alla fall tämligen säker på att detta är möjligt.

Referenser

- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. (2. uppl.) Malmö: Liber AB.
- Csikszentmihalyi, M. (2003). *Flow – Den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.
- Duke, R. A., Cash, C. D. & Allen, S. E. (2011). Focus of Attention Affects Performance of Motor Skills in Music. *Journal of Research in Music Education*, 59(1), 44-55. doi:10.1177/0022429410396093.
- Duke, R. A., Simmons, A. L. & Cash, C. D. (2009). It's Not How; It's How Much. *Journal of Research in Music Education*, 56(4), 310-321. doi:10.1177/0022429408328851
- Ericsson, K. A. (2006). The Influence of Experience and Deliberate Practice on the Development of Superior Expert Performance. In Ericsson, K. A., Charness, N., Feltovich, P. J. & Hoffman, R. R. (Eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance* (pp. 685-706). Cambridge: Cambridge University Press.
- Heling, G. (2000). *Spela snyggt och ha kul: Gemenskap, sammanhållning och musikalisk utveckling i en amatörorkester*. Malmö: Malmö Academy of Music.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Sloboda, J. (1986). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Trost, J. (2005). *Kvalitativa Intervjuer*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Werner, K. (1996). *Effortless Mastery*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.

Bilaga

Intervjuguide

- 1) Hur kom det sig att du började spela _____?
- 2) Skulle du kunna beskriva en typisk 'spelsession' när du spelade hemma själv, då i början?
 - ♣ När/var/hur/vad?
- 3) När började du spela varje dag?
- 4) Vilken funktion tror du att spelandet fyllde för dig då?
- 5) När och hur introducerades du för begreppet övning?
- 6) Hur tror du att det påverkade ditt förhållande till _____?
- 7) Hur tror du att det påverkade spelandets funktion, som det fyllde för dig?
- 8) Vad innebär övning för dig?
- 9) Berätta hur en 'spelsession' ser ut nu!
 - ♣ Övar du då?
- 10) Hur skulle du beskriva skillnaden mellan att spela och att öva?
- 11) Är distinktionen nödvändig?
 - ♣ Varför/varför inte?
- 12) Hur tror du att användandet av ord som öva och övning påverkar elever?
 - ♣ Positiva/negativa associationer?
 - ♣ Ångestframkallande/Inspirerande?