



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp

Vårterminen 2019

Läroarutbildningen i musik

Erik Stenlund

”Timing” - Vad är det och hur blir jag bra på det?

En intervjustudie om begreppet timing i afroamerikanska musikstilar

Handledare: Anders Ljungar-Chapelon

Abstract

Title: “Timing” - What is it and how do I become good at it? - An interview study about the term timing in Afro-American music.

Language: Swedish

Author: Erik Stenlund

The term *timing* is often used and is highly regarded within the context of Afro-American music. Even so, there does not seem to be a clear common understanding of what the concept really means and also, in comparison with other musical elements, teaching methodology on the subject seems to be neglected. This study primarily aims to clarify the concept of timing, but also that of the term *groove* which is often linked to it, by examining how the concepts are defined and used by musicians and educators within an Afro-American music tradition. The study also aims to investigate whether there where special pedagogical methods and exercises for developing musical timing and groove. The result indicates that timing is a wide concept consisting of different aspects. The overall essence is however that timing is the relationship between what is played and a given pulse. It can be with a mathematical approach or an expressive organic approach and all in between. The result also shows that the musical interaction between people is a fundamental part of timing and that methods such as mimicking musical role models are an essential part of developing it.

Keywords: Afro-American music, musical timing, music education, groove

Sammanfattning

Titel: "Timing" - Vad är det och hur blir jag bra på det? - En intervjustudie om begreppet timing inom afroamerikanska musikstilar.

Språk: Svenska

Författare: Erik Stenlund

Timing är ett begrepp som är vanligt förekommande och högt värdesatt inom den afroamerikanska musiken. Trots det tycks det inte finnas en klar gemensam uppfattning kring vad begreppet egentligen innebär och i jämförelse med andra musikaliska element tycks även undervisningsmetodik i ämnet vara eftersatt. Denna studie syftar främst till att tydliggöra begreppet timing men också begreppet *sväng* som ofta sammankopplas med timing. Detta genom att undersöka hur begreppen definieras och används av musiker och pedagoger inom en afroamerikansk musiktradition. Studien syftar också till att undersöka om det används särskilda pedagogiska metoder och övningar för att utveckla musikalisk timing och sväng. Undersökningen har skett genom en kvalitativ intervjustudie bestående av fyra stycken informanter. Resultatet visar att timing är ett stort begrepp som innehåller flera aspekter. I grund och botten handlar det dock om ett tidsligt förhållande mellan det som spelas och en rådande puls. Förhållandet kan vara matematiskt inriktad eller ha en uttrycksfull organisk inriktning och allt där i mellan. Resultatet visar också att det musikaliska samspelet mellan människor är en fundamental del i timing och att metoder så som att härma musikaliska förebilder är väsentlig del i att utveckla detta.

Nyckelord: afroamerikansk musik, musikalisk timing, musikpedagogik, sväng

Förord

Först vill jag tacka mina fyra informanter för ni på ett sådant fantastiskt vis berikat min studie med era tankar och erfarenheter. Ni utgör själva grundstommen i arbetet och jag är oerhört tacksam för er medverkan. Jag vill också rikta ett stort tack till min handledare Anders Ljungar-Chapelon för givande samtal och värdefull feedback som hjälpt mig genom hela processen. Till sist vill jag tacka min kära familj och mina fina vänner som stöttat och trott på mig genom alla år av denna utbildning.

Tack!

Innehållsförteckning

1. Inledning	8
1.1 Bakgrund	8
1.2 Målgrupp	9
1.3 Inledande definition av begreppet timing	9
1.4 Inledande definition av begreppet sväng.....	10
1.5 Begreppsförtydliganden	10
1.5.1 Afroamerikansk musik	10
1.5.2 Metronom	11
2. Syfte och frågeställning	12
3. Tidigare forskning och litteratur.....	13
3.1 Begreppen timing och sväng.....	13
3.2 Att utveckla timing och sväng.....	17
4. Metod	20
4.1 Metodologiska överväganden	20
4.2 Kvalitativ forskningsintervju	21
4.3 Utformning av studien.....	22
4.3.1 Urval.....	22
4.3.2 Informanter	23
4.4 Studiens genomförande	24
4.4.1 Intervjuprocessen/Datainsamling	24
4.4.2 Bearbetning och analys	25
4.5 Etiska reflektioner	25
4.6 Tillförlitlighet.....	26
5. Resultat	27
5.1 Begreppen timing och sväng.....	27
5.1.1 Olika aspekter av timing och sväng	27
5.1.3 Genreberoende.....	33
5.1.4 Att notera timing	34

5.2 Att utveckla timing och sväng.....	35
5.2.1 Känsla för puls, rytm underdelning.....	35
5.2.2 Lyssna och härma musikaliska förebilder.....	37
5.2.3 Timing som en del i all musikutövning.....	38
5.2.4 Metronomen och andra hjälpmedel.....	38
5.2.5 Utbudet av undervisningsmaterial.....	40
6. Diskussion	41
6.1 Definition och aspekter av timing och sväng.....	41
6.2 Metoder för att utveckla timing och sväng	44
6.3 Avslutande reflektioner	46
6.4 Förslag till fortsatt forskning.....	47
Referenser	48
Bilaga 1.....	50
Bilaga 2.....	51

1. Inledning

I detta kapitel presenterar jag bakgrunden till varför jag valt att inrikta min forskningsstudie till detta ämne. Vidare presenteras den tänkta målgruppen för arbetet samt beskrivningar av centrala återkommande begrepp.

1.1 Bakgrund

Under mina musikstudier på gymnasiet, folkhögskola och musikhögskola har jag fått chansen att utveckla mina kunskaper och färdigheter inom musiken. Två begrepp som jag kommit i kontakt med och som blivit allt mer viktiga i de senare utbildningarna är *timing* och *sväng*. Begreppen används ofta av musiker och pedagoger och en gemensam uppfattning tycks vara att det är viktigt som musiker i afroamerikansk musik att kunna spela ”tajt” och ”svängigt”. Jag har även vid ett flertal tillfällen fått höra att egenskapen att spela ett enkelt ackompanjemang eller melodi med perfekt musikalisk timing är något som skiljer professionella från amatörer. Det tycks uppenbarligen vara viktiga och fundamentala färdigheter att lära sig för att musicera på en avancerad nivå, vilket jag instämmer med. Trots att begreppen används frekvent upplever jag att det råder olika tolkningar hos både musiker och pedagoger om vad timing och sväng egentligen innebär och jag har själv haft svårighet med att sätta fingret på exakta definitioner. Detta gjorde mig nyfiken på att undersöka begreppen.

Mitt huvudinstrument är elbas och när jag tänker tillbaka på min instrument- och metodikundervisning har jag svårigheter att hitta en bredd av konkreta exempel på när jag använt eller blivit undervisad i övningsmetoder med särskilt fokus på just timing. När det gäller ämnen så som skalor, basgångar, rytmik, melodispel, teknik och improvisation upplever jag att det finns ett större utbud av övningsmetoder. God timing tycks snarare ha varit någonting som kommit som en positiv följd av att jag övat på de andra ovannämnda musikaliska byggstenarna samt att jag spelat musik tillsammans med andra under en längre tid. Ensembleundervisning brukar oftast sträva mot att försöka uppnå bra *samspel* mellan musikerna men även där har jag svårt att hitta konkreta pedagogiska metoder för just timing. Jag som basist ser i många fall mitt instrument som en länk mellan trummorna och de övriga instrumenten i ensemblen. Basen har alltså ena foten i rytmsektionen och den andra i den tonala med olika fördelning beroende på musikstil och arrangemang. Utifrån möten med ett flertal andra basister under åren så uppfattar jag det som att jag delar detta förhållningssätt

med andra. Jag ställde mig därför frågan: om nu basen även är ett rytminstrument där timing borde vara en självklar del, hur kommer det då sig att metodik i ämnet tycks vara eftersatt? Eller kan det vara så att timing och sväng inte kräver så många egna övningar och metoder i musikundervisningen om det in i andra moment?

Den enda konkreta metod som jag kan komma på att jag blivit undervisad i och som jag tillämpat i min egen övning är att spela till en metronom. Detta har varit ett bra hjälpmedel som säkert mer eller mindre bidragit till att utveckla min timing men antagligen inte det enda. Jag funderade då över om det finns andra konkreta metoder som kan fungera som genvägar till att bygga upp bra timing och sväng och vilka dessa metoder i så fall skulle kunna vara. Mina funderingar ledde även vidare till att undra om timing och sväng alltid är lika med metronomisk exakthet då det enligt mina erfarenheter tycks vara norm i vissa musikstilar att spela aningen före eller efter pulsen. Det som i afroamerikansk musikerterminologi kan beskrivas som att spela med ”driv” eller ”häng”. Dessa inledande funderingar ledde slutligen fram till mina två forskningsfrågor som presenteras i kapitel 2. syfte och frågeställningar.

1.2 Målgrupp

Arbetet riktar sig främst till läsare med någon form av musikalisk förkunskap då arbetet frekvent innehåller flertalet musikaliska termer. Den avsedda målgruppen ser jag därför i första hand som musiker och musikpedagoger, främst verksamma inom en afroamerikansk musiktradition.

1.3 Inledande definition av begreppet timing

För att kunna diskutera begreppet timing har jag ändå behövt göra någon form av egen definition av begreppet i studiens inledande fas, denna har fungerat som en referenspunkt och ett utgångsläge för studien. Denna definition landade i att timing för mig är: *rytmens tidsmässiga förhållande till pulsen.*

Nationalencyklopedin ordbok (2018, benämns vidare som NE) definierar timing på ett generellt plan som ”samordning i tiden av parallella verksamheter” (NE, 2018). Det finns dock ingen artikel med särskilt fokus på musikalisk timing med under artikeln *rytm* beskriver NE (2018) följande:

Under pulsens nivå finns en väv av tidsliga relationer, av vilka de flesta dock ligger onåbara för vår aktuella begreppsbildning. Ett försök att ändå ge alla dessa kvaliteter ett hanterbart namn är t.ex. uttrycket ”det svänger”. NE (2018)

Detta stärker än mer min uppfattning om att begreppets definition inte tycks vara självklar. Min fortsatta undersökning av begreppet presenteras vidare i kapitel 3.

1.4 Inledande definition av begreppet sväng

Av samma anledning som vid föregående punkt har jag även behövt göra en egen inledande definition av begreppet sväng. Att beskriva sväng är svårt då jag upplever det som något väldigt filosofiskt och som möjligen har olika innebörd för olika människor.

För mig är sväng: *När musiken genom rytmisk uttrycksfullhet skapar energi som frambringar rörelse. En energi som är pulserande och som smittar av sig.*

Musikern/musikerna upplevs ha riktning i det de gör. De är ”ett” med musiken, de är säkra och de är avslappnade i sitt utförande.

En annan tanke som jag reflekterat kring är om det kan vara så att begreppet sväng snarare är en specifik term i just afroamerikansk musik för att helt enkelt beskriva när någonting ”låter bra”? Vidare undersökning följer i kapitel 3.

1.5 Begreppsförtydliganden

Nedan förtydligas två begrepp som är viktiga för läsaren att förstå i vidare läsning.

1.5.1 Afroamerikansk musik

Jag kommer att använda begreppet *afroamerikansk musik* som en paraplyterm när jag talar om de stora musikstilarna Jazz, Pop och Rock. Detta gäller även för de många subgenrer inom stilarna så som Blues, R&B, Funk, Reggae, Gospel, Metal mm. Namnet Afro-linje används med samma avsikt av många folkhögskolor i Sverige för att beskriva denna typ av breda genreinriktning i sina musikutbildningar. NE (2018) beskriver afroamerikansk musik som ett samlingsnamn av de nya musikformerna som successivt uppkom som följd av slavhandeln i Nord- och Sydamerika, då afrikanska musiktraditioner blandades med de lokala musiktraditionerna. Vidare beskriver NE (2018) att eftersom den afroamerikanska musiktraditionen sedan dess spridits över i stort sett hela världen så finns det afroamerikanska stildrag i nästintill all populärmusik idag.

1.5.2 Metronom

En metronom är en apparat för att på ett matematiskt exakt sätt mäta tempo i musik (NE, 2018). Den består av ett urverk med en reglerbar pendel som slår fram och tillbaka med jämn hastighet. Pendelns hastighet kan sen regleras av användaren. Dessa jämna slag används för att mäta tempo i musik med måttet *antal slag per minut* eller *BPM* (Beats per minute). Det finns numera elektroniska metronomer och de är vanligt förekommande i digital form för smartphones och datorer. Ett annan vanlig synonym för metronom inom jazz/pop/rock är *klick*. Detta kommer från musikinspelningsindustrin där man ofta spelar in till ett metronomstyrt tempo, att spela till klick.

2. Syfte och frågeställning

Jag har valt att i huvudsak inrikta studien mot begreppet *timing* då begreppet *sväng* snarare kan ses som ett positivt resultat av att bland annat musicera med god musikalisk timing. Det finns dock delade åsikter och jag har funnit det nästintill omöjligt att inte inkludera sväng i studien som ett viktigt sidoelement på grund av begreppens ofta förekommande sammanflätning. Mer djupgående forskning gällande begreppet sväng lämnar jag dock till fortsatta forskningsstudier. Eftersom jag själv till största del är verksam inom afroamerikansk musik har jag valt att avgränsa studien till detta område av musikstilar. Detta för arbetet ska få en rimlig omfattning samt på grundat på personligt intresse. Jag utesluter alltså i detta fall genrer så som klassisk konstmusik och folkmusik och lämnar även det till vidare forskning.

Syftet med studien är att kartlägga hur begreppet timing definieras och används av musiker och pedagoger i musikundervisning inom en afroamerikansk musiktradition. Förhoppningen med undersökningen är även att kunna kartlägga pedagogiska metoder och arbetssätt som på en konkret sätt syftar till att utveckla musikalisk timing. Dessa vill jag belysa så att fler lärare kan tillämpa dessa i sin undervisning om de så önskar.

Mina forskningsfrågor är följande:

- Hur ser musiker och musikpedagoger inom en afroamerikansk musiktradition på begreppet timing?
- Vilka pedagogiska metoder och hjälpmedel används för att utveckla timing?

3. Tidigare forskning och litteratur

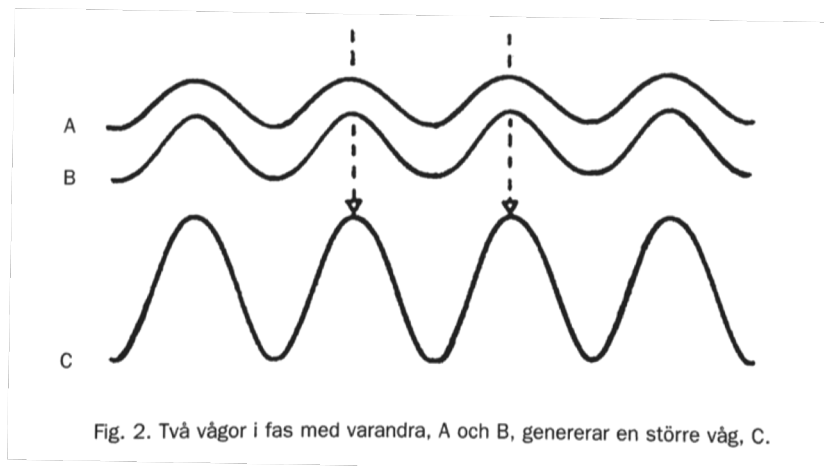
I detta kapitel görs en genomgång av tidigare forskning och litteratur som ligger till grund för studien. Under rubriken *Begreppen timing och sväng* presenterar jag hur de olika författarna definierar begreppen och dess förhållande till varandra. Under rubriken *Att utveckla timing och sväng* presenteras författarnas förslag på metoder och vad de anser är de avgörande aspekterna som krävs för att utveckla timing och sväng. Då begreppsbeskrivning och metoder varit tätt sammanflätade i litteraturen är dessa rubriker inte helt åtskilda utan avser att komplettera varandra. Litteratursökningen var främst inriktad på begreppet timing men eftersom jag tidigare beskrivit uppfattat en sammanflätning med begreppet sväng i ett flertal källor så här även det inkluderats i innehållet och i rubriksättningen.

3.1 Begreppen timing och sväng

Strandberg (1999) hävdar att ju mer en musiker utvecklas desto större och viktigare blir den rytmiska aspekten i musiken. Han beskriver att om man blickar tillbaka på jazzhistoriens framstående musiker så är det inte ovanligt att vissa har haft begränsade kunskaper gällande instrumentalkonst, harmoni och intonation men att det alla har gemensamt är att de spelat med bra timing och ton. Han menar att det är betydligt svårare att finna musiker av historisk betydelse som inte har gjort det jämfört med de övriga aspekterna. Strandberg (1999) beskriver vidare att timing är en mycket viktig och ibland avgörande faktor för att musicera på en hög nivå då musiker med en högre utvecklad medvetenhet kring timing kan uppleva och tillämpa nyanser som musiker på en lägre nivå sällan kan eller ens är medvetna om. Denna medvetenhet om sin timing är något som enligt Strandberg (1999) går att utveckla och öva upp.

Strandberg (1999) beskriver timing framförallt som förmågan att hålla en stabil puls och att kunna spela på ett rytmiskt exakt sätt i förhållande till den pulsen. Han beskriver vidare att man kan se det som att en metronom eller en musikdator har en perfekt timing rent matematiskt men understryker att en perfekt timing i den bemärkelsen inte automatiskt är en garanti för att det svänger. Strandberg (1999) menar att avspändhet är en nyckel till bra timing och sväng. Det handlar om att bli ett med pulsen och slappna av i den. Detta hävdar han är något som till skillnad från skalor och ackord går bortom vårt intellekt och inte kan kategoriseras och systematiseras på samma sätt. Det är istället mycket mer förknippat med

känslor i kroppen, rörelse och dans. Han beskriver det som att musiken överför en slags rörelseenergi till lyssnaren och att det är där sväng uppstår. Han menar vidare att detta kan vara en förklaring till att ämnet kan upplevas abstrakt och svårgripbart. Strandberg (1999) belyser svårigheten med att definiera sväng men menar att en viktig förutsättning är ett rakt och stabilt tempo samt att musikerna spelar tillsammans i ”synk” i förhållande till pulsen och varandra. Han menar att tempot möjligtvis kan luta svagt uppåt eller nedåt i och med den mänskliga faktorn men att kraftiga upp- och nedgångar kan upplevas störande. Strandberg (1999) liknar svänget som skapas inom en puls vid vågrörelser som påverkar varandra i form av förstärkning eller förminskning.



Musiker som spelar i ”synk” med varandra förstärker varandras vågor och ger upphov till ökat sväng. Motsatsen är när musikerna inte spelar som en enhet vilket resulterar i att vågorna tar ut varandra och minskar svänget.

När en musiker lärt sig spela med en stadig puls med bra timing mitt på slagen i takten, eller mitt i *beatet* som är en vanligare benämning i afroamerikansk musik, så kan denne sedan experimentera med att spela bakom beatet (med så kallat ”häng”) eller framför beatet (med så kallat ”driv”). Strandberg belyser dock att som kompmusiker i ett band handlar det om små nyanser då för stora svängar kan leda till att kompet upplevs inte sitta ihop. Solister kan på ett helt annat sätt ta mycket större friheter, timingen blir då ett kraftfullt musikaliskt uttryckt. Strandberg (1999) skriver att ”endast en stadig inre metronom ger frihet att närsomhelst gå in och ut ur tempo” (sid.7). Med en inre metronom menar Strandberg (1999) förmågan att själv kunna hålla ett tempo utan stöd från någon annan eller något annat. Det handlar om en inre känsla av att ha pulsen i kroppen och bli ett med den. Övningarna i Strandbergs (1999) bok *It's About Time* syftar till att stärka utövarens inre metronom. Vidare beskrivning av boken ges under rubrik 3.2.

Peter Erskine beskriver i sin bok *Time Awareness* (2006) att rytm och timing är en naturlig del av naturen, människan och världen: "life is rhythm, and rhythm is time... and music is everywhere around us" (s.3) Han menar att ämnet ofta tas för givet och att många musiker inte ger "luften" mellan tonerna och kraften av underdelning den plats de förtjänar. Boken innehåller i likhet med Strandberg (1999) övningar i att hålla en stadig puls men med ett extra fokus på rytm och underdelning. Trots att boken likt Strandberg (1999) till stor del syftar till att lära sig spela metronomiskt korrekt menar Erskine (2006) att det inte är det slutgiltiga målet utan en nödvändig förutsättning för att sen kunna använda timing som ett konstnärligt uttryck.

The idea is not that musicians should play everything in absolute tempo or with some kind of robotic-like accuracy. Instead, by increasing our sensitivity to rhythm-related matters, we should be able to expand our expressive capabilities to an even higher level of fluidity and poetry. (sid.4)

Bokens metodiska upplägg beskrivs vidare under rubrik 3.2.

Dave Liebman (2019, hemsida) skriver i artikeln *Jazz Rhythm* om svårigheten med att beskriva timing med ord och att det i grund och botten egentligen inte är möjligt. Han menar dock att timing består av flera olika element som kan beskrivas var och en för sig. När det gäller timing i frasering listar han dessa fem element: artikulation, dynamik, "utrymmet mellan tonerna" och placering av pulsen. Med artikulering menas med vilken ljudstyrka tonerna spelas och hur fraserna sitter ihop i form av "staccato" och "legato" etc. Dynamik syftar i detta fall till betoningar och accenter. Placering av pulsen innebär var tonerna spelas i tidslig relation till pulsen: före, mitt på, eller efter. Utrymmet mellan tonerna menar Liebman (2019) är känslan av underdelning, särskilt när det gäller åttondelskänsla i jazz. "The space between is a very subtle aspect of jazz phrasing which specifically involves the length of space between the downbeat and upbeat of two eighth notes" (Dave Liebman, 2019). Han belyser likt Erskine (2006) underdelning som en avgörande faktor för bra timing och vilket sväng som uppstår. Om man till exempel spelar åttondelarna som exemplet sista takt skapas en "swingkänsla".



Exempel 1, (Liebman 2019, hämtad från hemsida).

Honing (2001) skriver om timing som en kombination av ett tempoelement och ett tidselement. Tempoelementet beskrivs som ett uttryck i form av hastighetförändringar i tempot, så som *tempo rubato*. Tidselementet beskriver när rytmen eller frasen inträffar tidsligt i förhållande till det rådande tempot, alltså om den är ”sen” eller ”tidig” eller ”mitt på”.

Clarke (1999) menar att det behöver göras en åtskillnad mellan rytmens strukturella egenskaper och dess uttrycksmässiga egenskaper. Det vill säga mellan det exakt matematiskt noterade och den uttrycksfulla tolkningen av det noterade. Han beskriver uttrycksfull *microtiming* (*expressive microtiming*) som de små rytmiska skillnaderna i den klingade musiken jämfört med den noterade. Clarke (1999) menar att detta är vad begreppet timing innebär. En liknelse kan göras med det musikaliska begreppet *Agogik*. Nationalencyklopedin (2019) beskriver agogik som ”de små, fria tånjningar av det strikta tempot i ett musikstycke som är nödvändiga för att musiken skall bli levande.” (NE, 2019). En slutsats att dra av detta är att det kan finnas en kraftig koppling mellan begreppen timing och agogik, åtminstone när det gäller den definition Clarke (1999) ger.

Michael League är basist och bandleadare för det högt ansedda och Grammy belönade jazz-fusion bandet Snarky Puppy. Tidigare i år (2019) blev han intervjuad av baspedagogen Scott Devine, grundare av den största webbaserade lärplattformen för basister i världen scottsbasslessons.com. I ett utdrag ur intervjun samtalar de om timing i relation till ”groove”/känsla. Det engelska begreppet ”groove” kan ses som en synonym till sväng. League (2019) menar i intervjun att timing och sväng är två skilda saker. Den ena är mer tekniskt lagd och den andra är mer spirituellt. Han menar vidare att musiker kan spela med bra timing utan att ha bra sväng och vice versa. League (2019) beskriver själv att han under sin musikutbildning var väldigt mån om att spela med bra timing och avancerad teknik men att det var först senare i andra musikaliska sammanhang som han insåg att han saknade ”äkta” känsla och sväng. Han menar att båda elementen är absoluta grundstenar för musiker.

3.2 Att utveckla timing och sväng

I jämförelse med andra musikaliska element så har jag funnit pedagogisk litteratur som avser att behandla elementen timing och sväng som underrepresenterat. Nedan presenteras resultatet av min sökning och består främst av redan presenterade författare då deras definitioner och metoder ofta har tagits upp jämsides med varandra.

I boken *It's About Time* (Strandberg, 1999) ges övningar för att stärka utövarens inre metronom och på så vis utveckla god timing ur ett metronomiskt perspektiv. Medföljande CD-skiva innehåller musikstycken där musikerna pausar olika länge under låtarna, så kallade "breaks". Under dessa uppehåll ska utövaren försöka musicera vidare och vara synkroniserad med musiken när de övriga instrumenten kommer in igen. Pauserna blir gradvis längre och därför svårare.

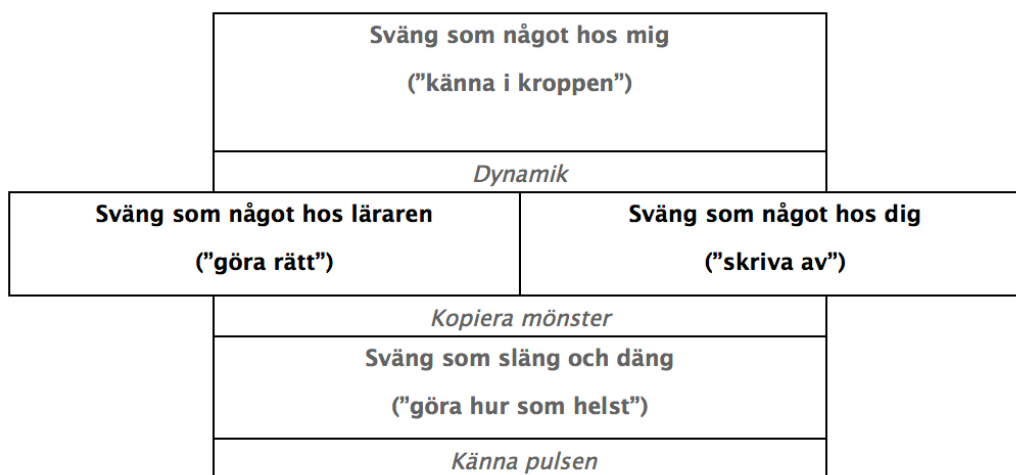
Övningarna i Peter Erskines bok *Time Awareness* (2006) syftar i huvudsak till att utveckla utövarens inre medvetenhet av underdelning då han menar att underdelning och rytmiska mönster i beatet är den fundamentala aspekten för en musikstils karaktär och identitet. Övningarna består av korta låtar eller rena rytmexempel och varje övning har medföljande uppmaningar. Det kan exempelvis handla om att öva sig på att spela mitt på slagen, strax bakom eller framför. Det kan också handla att spela med eller utan en metronom eller att författaren belyser kritiska ställen i låten. Erskine (2006) uppmanar utövaren att spela in sig själv och framhäver detta som en effektiv metod för att bli medveten om sin timing. Han uppmanar även till att sjunga underdelningarna för sig själv för att ge rätt mängd mellanrum mellan tonerna och ser det som ett effektivare sätt än att endast räkna pulsslag.

För att öva upp sin timing förespråkar League (2019) starkt att skala ner övningar och bara fokusera på en sak i taget. I intervjun visar han en övning på elbas för att bli tidsmässigt stabil med båda fingrarna i högerhanden när han slår an strängarna. Han spelar rytmiska värden med olika former av grupperingar och accenter till en metronom. Han menar att utövaren verkligen ska fokusera på att "läsa" med metronomen och likt Sandberg (1999) och Erskine (2006) öva upp fullständig medvetenhet om var i pulsen man spelar. League (2019) menar att metoder för att öva upp sin känsla för sväng i grunden handlar om två saker. Dels att influeras och härma sina musikaliska förebilder när det gäller deras uttryck, känsla och frasering. Det är en naturlig del för lära sig det musikaliska språket och skapa sitt eget musikaliska uttryck. Det

andra är att i man i en ensemble verkligen ska fokusera på att spela tillsammans som en enhet, lyssna och skapa en gemensam känsla i musiken.

Ahlstrand (2016) skriver om en lärostudie där sju grundskollärare i musik arbetat med elever i årskurs fem på tre olika skolor. Motivet var att lärarna beskrev timing och sväng som en central del i musiken men som det inte är helt enkelt att undervisa eller formulera sig kring. Syftet var således att utveckla kunskap om timing, sväng och musikalisk förmåga. I studiens inledande fas diskuterade lärarna med varandra för att konkretisera sin förståelse för ämnet. Det landade i ord som: att lyssna och känna in varandra, att anpassa sig, dynamik, markeringar och betoningar, en automatik som bara sitter i kroppen. Arbetet med eleverna skedde i form av övningar bestående av klapp och rörelse till pulsen, antingen instruerad eller improviserad. De härmade också olika rytmiska mönster i form av *body percussion* d.v.s. att man använder kroppen som ett slagverksinstrument. Lektionerna filmades och analyserades av lärarna för att sen förfina utformningen. Resultatet landade i följande punkter:

- Elevernas förmåga att känna pulsen och bli bekväma i den var den mest grundläggande och avgörande aspekten för timing och sväng. Det centrala var därför att få eleverna att erfara pulsen i kroppen, vilket vissa elever upplevde som svårt. Ju mer fokus som lades på detta desto lättare hade eleverna att ta till sig övriga moment. ”Man ser på kroppen att de hör pulsen” (Ahlstrand, 2016). Hon skriver att det kan finnas en risk att lärare lägger undervisningen på en för hög nivå och lätt förbiser vilka grundläggande aspekter som behöver utvecklas för att eleverna ska kunna nå den eftersträvade nivån.
- Att förtydliga de rytmiska mönstren med kropp och ljud i form av ramsor och underdelningar m.m. ökade inlärningstakten avsevärt. När eleverna fick hjälp att använda sin kropp och röst på ett specifikt sätt bidrog det till utvecklandet av svänget.
- Lärarnas kategorisering av timing och sväng samt de kritiska aspekterna för att utveckla detta presenteras i ett utfallsrum:



Utfallsrum av sväng i rytmiska mönster (Alhstrand, 2016)

Genom att utgå från de kritiska aspekterna som lärarna fann i den första lektionen: *känna pulsen, kopiera rörelsemönster och utveckla dynamik* bidrog det till en mer systematisk undervisning. Ahlstrand (2016) menar att det också bidrar till att erbjuda eleverna möjligheter att urskilja vad de behöver kunna.

4. Metod

Följande kapitel presenterar mitt val av metod för studien och dess genomförande. Min valda metod är kvalitativ forskningsintervju där jag intervjuat fyra informanter som alla är verksamma musiker och pedagoger. Det litterära material som jag använder som grund för min beskrivning och mitt genomförande av forskningsmetoden är böckerna *Den kvalitativa forskningsintervjun* (Kvale & Brinkman, 2009), *Kvalitativ intervju: från vetenskapsteori till fältstudier* (Ryen, 2004), *Kvantitativ metod från början* (Eliasson, 2006), *Enkäten i praktiken* (Eljertsson, 2006) samt *Samhällsvetenskapliga metoder* (Bryman, 2011). Vidare redogör jag för hur mitt urval av informanter gått till samt en presentation av dessa. Avslutningsvis redogör jag för studiens tillförlitlighet och forskningsetiska frågor.

4.1 Metodologiska överväganden

Studien syftar till att få fram informanternas egna tankar, upplevelser och åsikter, något som Eliasson (2006) menar är svårt att mäta med siffror. Därför föll det sig lämpligt för mig att använda *kvalitativ* forskningsmetod då kvalitativa metoder är fördelaktiga när det gäller att gå in på djupet i ett ämne och få fram data som kan beskrivas med ord (Eliasson, 2006).

Inledningsvis hade jag även en tanke om att tillämpa en kompletterande kvantitativ metod i form av en enkätundersökning. Detta för att möjligen ge studien ett mer övergripande och bredare resultat. Eljertsson (2005) beskriver att en fördel med en enkätstudie är just den att forskaren når en bred målgrupp. Även Eliasson (2006) beskriver kvantitativ forskningsmetod som “bra när man ska säga något om en större grupp, även om resurserna bara räcker till att undersöka en mindre grupp” (sid. 30). Båda menar dock att enkätundersökningar inte ger möjlighet till djupare frågeställningar och att de heller inte ger utrymme för följdfrågor. Det är saker som vill jag kunna göra i studien vilket då talar emot användandet av en enkät. Eliasson (2006) betonar dock att forskare med fördel kan kombinera kvalitativa och kvantitativa metoder, särskilt vid omfattande undersökningar.

Efter konsultation med min handledare valde jag att endast fokusera på kvalitativ intervjumetod då detta passar bättre för det jag vill undersöka. Eliasson (2006) menar att om forskaren har som avsikt att sätta sig in i hur informanterna resonerar kring ett undersökningsområde är metoden intervju att föredra (s.31). Vilket i mitt fall stämmer väl överens med studiens inriktning. Kvalitativa intervjuer är dessutom tidskrävande i

transkriberingsprocessen och för att hålla arbetsbelastningen på en för mig rimlig nivå föll valet att inte lägga till en enkätundersökning. Det skulle däremot kunna användas i vidare forskning i ämnet för att få en annan typ av övergripande data. Med detta underlag anser jag att mitt val av att använda kvalitativ intervju som metod kommer generera de data som bäst främjar min studie.

4.2 Kvalitativ forskningsintervju

Kvale & Brinkman 2009 beskriver den kvalitativa intervjun som ”ett samtal som har en struktur och ett syfte” (s.19) med målet att komma åt data som rör informantens upplevelser, begär och uppfattningar. Forskaren söker att genom intervjun se ämnet och världen ur informantens perspektiv och genom samtal skapa ny kunskap (Kvale & Brinkman 2009).

Utformningen av en kvalitativ forskningsintervju kan vara mer eller mindre strukturerad och forskare brukar vanligen dela in dessa strukturnivåer i tre typer. Eliasson (2006) beskriver dessa typer som den *strukturerade*-, den *ostrukturerade* - och den *semi-strukturerade* intervjun. I en strukturerad intervju följer forskaren i detalj en genomarbetat uppsättning av frågor, en så kallad intervjuguide, som ger både forskare och informant mycket litet utrymme till sidospår och följdfrågor. Denna typ av intervju ger data av mer kvantitativ sort då den inte möjliggör djupdykning i ämnet. Motsatsen är den ostrukturerade intervjun som kan liknas mer vid ett vardagligt samtal. Här finns mycket stort utrymme att samtala fritt inom valt ämne, ofta med utgångspunkt från en enda fråga. Här kan forskaren komma åt mycket djupgående data då det inte finns några fasta ramar som begränsar. Eliasson (2006) menar däremot att den fria strukturen kan innebära svårigheter om forskaren har som avsikt att jämföra frågor och teman i intervjuerna med varandra. Hon menar vidare att ju mindre struktur en intervju har desto högre krav ställs på forskarens skicklighet som intervjuare samt dennes kunskap i ämnet för att få fram relevant data. Eftersom jag vill nå kvalitativa data i form av informanternas egna tankar och erfarenheter men samtidigt upprätthålla en intervjuform där tematik lätt kan jämföras mellan intervjuerna föll valet på att göra en semi-strukturerad intervju.

Intervjuformen är en blandning av de ovannämnda intervjutyperna som dels innehåller vissa ramar i form av ett flertal förberedda frågor men som också ger utrymme för improvisation och mer djupgående frågeställningar. Denna nivå av struktur ser jag som fördelaktig för att få fram den typ data som studien avser att frambringe. Valet stärks än mer eftersom det dessutom är gynnsamt för följande analysarbete.

4.3 Utformning av studien

Följande del är uppdelad i två underrubriker. Under rubriken *Urval* beskrivs hur valet av informanter gått till. Under rubriken *Informanter* ges en kort beskrivning av varje informant.

4.3.1 Urval

Ryen (2004) menar att om forskaren inte har som avsikt att samla in statistiskt generaliserbar kunskap, vilket inte är fallet i denna studie, så bör urvalet av informanter inte göras slumpmässigt. Istället är det vanligare i kvalitativ forskning att göra det Bryman (2011) kallar för ett *målinriktat urval*. Med detta menas ett strategiskt val av informanter som forskaren bedömer sitter inne med kunskap som direkt kan kopplas till studiens forskningsfrågor. Då mina forskningsfrågor bottnar i begreppsutforskande och undervisningsmetodik av timing gjorde jag ett målinriktat urval genom att välja informanter som både är verksamma musikpedagoger och aktiva musiker. Detta för att kunna täcka båda forskningsfrågorna i samtliga intervjuer. Jag ville ha informanter som varit verksamma i flera år, dels för att de då sitter inne på beprövad erfarenhet i sin musiker- och lärarroll men också för jag var nyfiken på om deras syn på timing förändrats över tid. Ryen (2004) skriver om vikten av ett varierat urval för att inte få ett urval som är för smalt och homogent eftersom det kan medföra ett alltför vinklat innehåll. Hon beskriver att det handlar om att ha variabler så som kön, ålder, verksamhetsområde, inkomst m.m. i åtanke för att få en spridning. Med hänsyn till detta har jag i mitt urval strävat mot att få en spridning framförallt när det gäller informanternas huvudinstrument då jag anser det vara en variabel av stor betydelse. Jag har även strävat mot att inte ha ett urval bestående av bara män eller kvinnor och inte heller att samtliga är verksamma inom precis samma stilmässiga område. En aspekt som i praktiken självklart spelar en roll i urvalet är tillgång och bekvämlighet. Tre av informanterna är jag bekant med sedan innan och jag har undervisats av dem på ett eller annat sätt. Orsaken till mitt strategiska val av dessa informanter är dock självklart i första hand att jag ser deras kunskap och erfarenhet som en stor tillgång för studien.

4.3.2 Informanter

Mats Norrefalk (64 år) är gitarrist och pedagog med lång erfarenhet som universitetslektor vid Musikhögskolan i Örebro. Där undervisar han främst i elgitarr, klassisk gitarr och ensemble. Mats har även en lång musikerkarriär bakom sig och har musicerat i många olika konstellationer. Lill Lindfors, Svenska Kammarorkestern och Sebastien Dubé är några av Mats samarbeten. Han har dessutom släppt två album.

Pia Olby (63 år) har en lång karriär som jazzsångare och hon verkar också som pedagog vid Musikhögskolan i Örebro och vid Stockholms Dramatiska Högskola. Hon undervisar framförallt i sång men har även en coachande funktion i sådant som rör sceniskt uttryck och gestaltning. Pia är särskilt rotad i den experimentella jazzen där improvisation i rytm, ton och form är centralt. Hon har givit ut tre skivor och har turnerat som musiker både i Sverige och internationellt. Hon har även arbetat i många år som sjungande skådespelare på olika teatrar och brinner för sammankopplingen av dessa gestaltungsformer. 1991 tilldelades Pia Jan Johansson-stipendiet för sina musikaliska insatser, ett stipendium som hon endast delar med jazzsångerskan Monica Zetterlund.

Jonas Kahnberg (47 år) är lärare i gitarr och ensemblespel på det musikestetiska programmet på Karolinska gymnasiet i Örebro. Han har jobbat på estetgymnasium sedan sin examen vid Musikhögskolan i Örebro och är förutom det en flitigt anlita frilansmusiker. Jonas har spelat i många olika musikaliska sammanhang allt från turné med gospelkör till företagsevent och TV-sändningar.

Mattias Frisk (52 år) jobbar som universitetslektor vid Musikhögskolan i Malmö där han främst undervisar i trummor och ensemble. Han är även ordförande i utbildningsnämnden för ämneslärarutbildningen i musik samt linjeledare för pop/rock-inriktningen. Mattias studerade själv på musikhögskolan med pedagogisk fördjupning i trummor och piano och tog efter sin examen ett jobb som musiklärare på kulturskolan i Trelleborg. Tjugo år senare sökte han sig till sin nuvarande tjänst. Förutom sina pedagogiska arbetserfarenheter har Mattias även haft en gedigen karriär som frilansmusiker, arrangör och kompositör och har under åren spelat tillsammans med många framstående svenska artister så som Lill-Babs (Barbro Svensson), Hasse Andersson, Mikael Neumann, Lasse Berghagen, Stefan & Kim m.fl. Mattias har alltid haft både trummor och piano som sina huvudinstrument och beskriver det som en av hans styrkor.

4.4 Studiens genomförande

Nedan beskrivs genomförandet av studien. *Intervjuprocessen/datainsamling* beskriver hur genomförandet av intervjuerna gått till i form av upplägg och hjälpmedel. *Bearbetning och Analys* redogör efterföljande process i att dissekera och analysera insamlade data som underlag för studiens resultatkapitel.

4.4.1 Intervjuprocessen/Datainsamling

I studien genomfördes fyra stycken intervjuer med informanter bestående av verksamma musiker och musikpedagoger. Intervjuerna varade i ett spann mellan 20–45 minuter och samtliga intervjuer tog plats i informantens lektionssal eller arbetsrum där risken för störningsmoment från yttre faktorer var minimal. En semi-strukturerad intervjuguide utformades (se bilaga 1) och användes som utgångspunkt för intervjuerna. Då intervjuerna var av semi-strukturerad art var inte samtalen strikt bundna till frågorna utan fungerade snarare som övergripande teman med utrymme för improvisation. Informanterna hoppande vid flera tillfällen mellan teman och stannade olika länge vid varje vilket gav utrymme till ökat fokus på vissa ämnen. Alla informanter närvarade vid de planerade intervjuerna och inget bortfall av det slaget är därför att ta hänsyn till. Dock försvann en inspelning av en intervju på grund av ett tekniskt fel och därför var intervjun tvungen att återskapas men i en kortare form då ett möte av samma tidslängd inte var möjligt för informanten. Trots det är min uppfattning att inget innehåll av påtagligt värde gått förlorat då informanten formulerade sig mer konkret i den kompletterande intervjun och jag är nöjd med kvaliteten på innehållet. Dock är händelsen något som jag tar hänsyn till analysprocessen. Den tekniska utrustning som användes var ljudupptagningsfunktionen på min mobiltelefon. Några skriftliga anteckningar fördes ej. Efter den olycksartade händelsen men den första intervjun såg jag vid resterande intervjuer till att även spela in med hjälp av datorn som skyddsnät. Ryen (2004) beskriver inspelning som ett fördelaktigt hjälpmedel för att forskaren ska kunna vara koncentrerad och närvarande i det aktiva samtalet. Även Eliasson (2006) belyser dess fördelar och menar att det blir lättare för forskaren att använda sig av direkta citat och att inspelningen blir ett facit på vad som faktiskt sagts.

4.4.2 Bearbetning och analys

I analysens första stadium transkriberades de inspelade intervjuerna från talspråk till skriftspråk i separata dokument. Musikprogrammet Logic Pro X användes för att samla alla ljudspår på samma ställe och för att vid önskade tillfällen sakna ner hastigheten. I nästa stadie samlandes informanternas svar i kategorier och teman utifrån från frågorna i intervjuguiden. Där klipptes samtliga citat gällande den specifika frågan ut ur transkriberingarna och listades under varandra i ett nytt analysdokument för på ett enkelt sätt kunna jämföra dem. För att få en ännu tydligare överblick färgmarkerades särskilt intressanta citat eller ord. Utifrån denna utgångspunkt analyserades samtliga frågor/teman för att hitta likheter och avvikelser informanterna emellan samt få en helhetsuppfattning av temat. Denna analys har således utgjort ett underlag för studiens resultatkapitel.

4.5 Etiska reflektioner

Vetenskapsrådet (2002) beskriver det så kallade individskyddskravet som ”den självklara utgångspunkten för forskningsetiska överväganden” (s.5). Individskyddskravet består av fyra stycken huvudkrav. Nedan listas huvudkraven samt hur jag i min studie förhållit mig till dessa:

Informationskravet. ”Forskaren ska informera de av berörda om den aktuella forskningsuppgiftens syfte” (2002, s.7). I min första kontakt med informanterna beskrev jag tydligt vad studien har för avsikt att undersöka och om informanternas roll. Innan varje påbörjad intervju repeterades och förtydligades föregående information för att undvika eventuella missförstånd.

Samtyckeskravet. ”Deltagare i en undersökning har rätt att själva bestämma över sin medverkan” (2002, s.9). Vid varje avslutad intervju fick informanterna skriva under en samtyckesblankett (se bilaga 2) innehållande information om studiens syfte, att de har rätt att när som helst avbryta sin medverkan samt att de har rätt till anonymitet om de så önskar

Konfidentialitetskravet. ”Uppgifter om alla i en undersökning ingående personer skall ges största möjliga konfidentialitet och personuppgifterna skall förvaras på ett sådant sätt att oberörda inte kan ta del av dem” (2002, s.12). I samtyckesblanketten står det att min önskan är att låta informanternas namn vara offentliga då jag ser detta som en tillgång för studiens

trovärdighet. Det står dock tydligt att om de önskar att vara anonyma så har de rätt att vara det. Alla informanter har givit sitt samtycke till att vara offentliga. Jag har också förmedlat att jag inte kommer att sprida etiskt känsliga uppgifter och att samtliga informanter skall få godkänna presentationstexten gällande dem.

Nyttjandekravet. ”Uppgifter insamlade om enskilda personer får endast användas för forskningens ändamål” (2002, s.14). Jag har varit tydligt i min muntliga förmedling och i samtyckesblanketten att informationen från intervjuerna bara kommer att användas till det avsedda forskningsarbetet.

4.6 Tillförlitlighet

Bryman (2011) skriver att begreppen *reliabilitet* och *validitet* är vanliga kriterier i kvantitativ forskning för att säkerställa en studies stabilitet och replikerbarhet. Han påpekar dock problematiken med att tillämpa dessa begrepp på kvalitativa studier då de inte går att mäta på samma sätt. De är dessutom svåra att replikera eftersom det är omöjligt att ”frysa en social miljö” (s.352). Bryman (2011) presenterar istället begreppet *tillförlitlighet* som en tillämpning för kvalitativa studier. Tillförlitlighet innefattar fyra stycken delkriterier: *trovärdighet*, *överförbarhet*, *pålitlighet* samt *en möjlighet att påverka och konfirmera*. Bryman (2011) menar dock att dessa kriterier förutsätter synen av att det endast finns en enda sann bild av det sociala verkligheten, något som Bryman (2011) dock menar kan diskuteras.

Jag har arbetat på följande sätt för att säkerställa studiens tillförlitlighet: För att styrka *trovärdigheten* har jag låtit informanterna ta del av det transkriberade materialet för att ge dem möjlighet att komma med återkoppling. *Överförbarhet* och replikation är som Bryman (2011) beskriver svårt i en kvalitativ intervjustudie, dock finns det möjlighet tack vare min semi-strukturerade intervjuguide (se bilaga 1) att genomföra en liknande studie. Studien får *pålitlighet* genom min redogörelse av forskningsprocessen och dess förlopp som presenteras i metodkapitlet. Jag har utformat mina intervjufrågor på ett öppet sätt för att undvika att mina egna personliga åsikter och värderingar ska färga informanternas svar. Detta gäller också mina formuleringar av diverse följdfrågor och på så vis uppfyller studien kriteriet *möjlighet att påverka och konfirmera*.

5. Resultat

I detta kapitel presenteras studiens resultat och är i likhet med kapitlet 3 uppdelat i två huvudrubriker med utgångspunkt från studiens forskningsfrågor. Under rubriken *Begreppen timing och sväng* beskrivs informanternas syn på timing och sväng utifrån olika aspekter och hur de definierar begreppens innebörd. Under rubriken *Metoder för att utveckla timing och sväng* analyseras begreppen ur ett pedagogiskt perspektiv. Där presenteras hur informanterna arbetar med timing och sväng i undervisningssituationer, vad de anser är avgörande för att kunna utveckla dessa samt om och hur de använder sig av didaktiska hjälpmedel.

Intervjuerna behandlade i första hand begreppet timing men precis som beskrivet i kapitel 2 så har även begreppet sväng inkluderats i detta kapitel som ett viktigt sidoelement. Ingen av intervjuguidens frågor nämner begreppet sväng ordagrant men trots det uppkom begreppet i samtliga intervjuer. Jag har därför likt kapitel 3 valt att inkludera begreppet sväng i rubriksättningen.

5.1 Begreppen timing och sväng

Samtliga av studiens informanter beskriver timing och sväng som centrala element i musiken men upplever trots det att det finns en komplexitet i att definiera och samtala kring ämnena på ett konkret sätt. De anser att timing kan vara många saker och det kan ses ur ett mer eller mindre filosofiskt perspektiv. I följande avsnitt presenteras de olika aspekterna som informanterna anser tillsammans utgöra begreppen timing och sväng.

5.1.1 Olika aspekter av timing och sväng

5.1.1.1 Timing i relation till musikalisk nivå, matematik och musikalisktuttryck.

Jonas och **Mattias** menar att innebörden av timing är olika beroende på vilken musikalisk nivå utövaren är på. För att göra en grov uppdelning kan det delas in i två huvudsakliga nivåer, en grundläggande och en mer avancerad. De menar att det givetvis är en succesiv övergång i takt med utövarens musikaliska utveckling. På den grundläggande nivån handlar timing främst om att lära sig puls- och taktkänsla och att kunna spela korrekt utfärdade notvärden i förhållande till pulsen.

I början handlar det egentligen bara om att eleverna ska spela ”rätt”, rätt rytm. Med en grundläggande nivå. [...] att de verkligen ska sätta dit tonerna där de ska vara jämfört med pulsen. Då har man ju en bra timing eller ”rätt” timing för den låten. (Jonas)

Timing får då en tydlig matematisk och metronomisk inriktning. **Mattias** beskriver det som att: ”Nu förhåller vi oss till timing som att det finnes ett ”rätt” och ett ”fel”. De beskriver att förmågan att kunna spela med grundläggande timing i matematisk bemärkelse är en förutsättning för sen kunna nå den mer avancerade nivån. Även **Pia** och **Mats** delar detta synsätt. **Mattias** menar att den andra aspekten handlar om att på olika sätt tidsligt modulera och tänja på rytmer och fraser i förhållande till pulsen. Att spela på, efter eller före beatet. Timing blir då ett verktyg för konstnärliga uttryck hos enskilda musiker, ensembler och även musikstilar.

Den andra delen är för mig den som är mest intressant och den rör sig om en personlig timing, ett uttryck. Att man skulle nästan kunna höra en musiker spela en fras. så hör man att ”det kan bara vara Joe Sample som spelar det”. Någon som hänger, någon som har ett uttryck som faktiskt uttrycker och använder sin timing på ett personligt sätt. (Mattias)

Mattias beskriver vidare att personlig timing ofta gör sig tydligt hos jazztrummisar i form av hur de uttrycker sin triolfrasering: ”Vissa jazztrummisar spelar ”superbreda” trioler och så kan det finnas en annan trummis som spelar nästan åt sextondelar.” **Jonas** beskriver det på ett likande sätt som **Mattias** och **Mats** att det är de små tidsliga dragningarna som gör musiken uttrycksfull och musikalisk i jämförelse med om samma fraser skulle vara rätt kvantiserade i ett datorprogram. Han menar att det skulle låta rätt rent matematiskt men upplevas tråkigt och sakna den mänskliga faktorn som ger det liv. Vad som sen är ”bra timing” ur den bemärkelsen menar han är svårt att avgöra då det är så pass subtilt, personligt och beroende på den musikaliska kontexten. Strävan mot en exakt timing är dock inget som avstannar då det är högst ovanligt om till och med omöjligt att utföra en timing med fullständigt matematisk exakthet. Förhållandet mellan de båda aspekterna lever snarare i balans med varandra vilket ger musiker friheten att tillämpa mer eller mindre av det ena eller andra beroende på kontexten.

5.1.1.2 Lyhördhet, anpassning, avspänning

Informanterna menar alla att lyhördhet, anpassning och samspel är kärnan i att musicera tillsammans med andra människor. Det är också en oerhört central del i timing och sväng.

Mats pratar om timing som ett stort begrepp som innefattar många olika saker där bland annat samspelet och den timing som uppstår i en grupp inte heller nödvändigtvis behöver vara metronomisk korrekt så länge den är stabil musikerna emellan.

Timing är inte bara ett begrepp som handlar om att alla spelar på samma ställe hela tiden, utan timing kan vara väldigt flytande också. Det finns en fri timing och en väldigt precis timing, om man säger så. Det kan vara ett "häng" i timing, det kan "ligga på" i timing. Det kan vara många olika saker. [...] och det behöver inte vara exakt metronomiskt rätt då utan det kanske uppstår en timing i rummet så att säga eftersom man lyssnar och tittar på varandra. För ofta handlar det om kroppsspråk också. (Mats)

Mats berättar vidare att han personligen föredrar när musiker drar i timingen på ett uttrycksfullt sätt. Han beskriver att det blir mer levande, organiskt och får ett konstnärligare djup än när musiken är för statisk. Det ska dock inte ses som en ursäkt för att spela slarvigt utan det måste hela tiden finnas en stabilitet och kontroll över puls och rytm hos musikerna.

Mats pratar om att han vid solistspel har utrymme att ta större friheter i sin timing eftersom det då inte finns några medmusiker att anpassa sig till.

Då har jag ju full frihet. Att göra dragningar och agogik som det heter. Att man drar i rytmen lite och när det går om i repriserna och det blir ett helt annat liv i. Ja man kan använda timingen där som ett spänningsmoment som kan lösas upp när man går tillbaka till time och sånt. För ja det blir intressantare lyssning. (Mats)

Hur stor frihet musiker kan ta i sin timing påverkas alltså av medmusikerna de har att förhålla sig till. **Mattias** beskriver ett exempel på när olika uppfattningar av timing kan bli problematiskt i en ensemblesituation. Om exempelvis en basist som uttryckligen har en tendens till att spela bakom beatet ska spela tillsammans med en trummis som tenderar att göra det motsatta kan deras spel upplevas inte sitta ihop om de inte är uppmärksamma på varandra. **Mattias** beskriver att han ofta spelat i sammanhang där han upplevt samspelet som "bra, tight och musikaliskt" men han menar dock att det är ovanligt att musiker i en ensemble upplever timingen på exakt samma sätt. Det är hela tiden en fråga om balans, att ge och ta.

Vanligen är tempoökningar i ensemblesituationer oönskade då helheten i sådana fall kan upplevas som instabil men **Mattias** menar att musiker med fördel kan göra små variationer upp och ner i tempo så länge dessa sker i gott samspel och fyller önskad funktion: ”Om vi verkligen är lyhörda och lyssnar på varandra så behöver det ju inte vara metronomiskt, det kan ju faktiskt öka”. **Mattias** berättar ett exempel då han med avsikt ställde in en tempoökning i ett back-track i ett live-sammanhang för att få en ökad energi:

[...] från 150 BPM, i samma sekund som gitarrsolot börjar: tonartshöjning och så rätt upp till 154 BPM. [...] En extra skjuts. Och sanningen är den att jag har ökat fyra BPM men om någon hade lyssnat på det så skulle de lika gärna kunnat säga ”vilket driv den trummisen har” och ”vilket tryck det var”. (Mattias)

Mattias drar en liknelse till låten *September* av disco-gruppen *Earth, Wind and Fire* där han uppskattar att tempot ökar med ett flertal BPM från början till slut. Han ser inget som helst problem med det eftersom gruppen spelar så bra tillsammans och ökningen fyller en funktion. Den ger musiken ett visst uttryck.

Pia menar att för henne handlar timing förutom anpassning och lyhördhet mycket om avspänning i både kropp och tanke.

För timing är att anpassa sig, att kommunicera, att vara avspänd tillsammans och vilja åt något håll. Det är för mig timing. Inte att vara som en metronom. Men däremot kan man öva det (metronomisk timing) för att veta var man har allt så att man inte ökar eller sackar och sådär. Absolut. Och det har också med timing att göra men det riktigt stora begreppet timing när det ”svänger” då finns det en väldigt stark avspänning och riktning i det hela. (Pia)

Hon menar att musiker nödvändigtvis inte behöver öva specifika saker men att de ska gjort någonting så pass mycket att det satt sig i deras kroppar så det råder en avspänning när de musicerar. Genom avspänningen menar **Pia** att det ges det en helt annan möjlighet att flytta fokus från sig själv och kunna släppa in andra: ”Det är lättare att hitta en timing som svänger om man kan någonting väldigt bra. Och där har du svaret, för där är du så avspänd att du både kan se, höra och känna dina medmusikanter intentioner”. **Pia** lägger till att hon med säkerhet kan säga att musiker som spelat tillsammans och är avspända i varandras sällskap har en bättre timing. Har ensemblen dessutom spelat återkommande låtar under flera år: ”då händer det grejer” menar **Pia**.

5.1.1.3 Förankring i kroppen

Timing och framförallt sväng har en stark koppling till kropp och rörelse menar informanterna. **Mats** beskriver kopplingen.

Det måste som sagt finnas nån slags time och rytm i kroppen, alltså att det är förknippat med rörelse. Antigen att man stampar med foten eller rör sig i takt så att du har en time. Och det kan bli en sån kollektiv time. Man tittar på varandra i ett band och folk rör sig till musiken och känner man att ”aaaah där är vi liksom ihop på något sätt”. (Mats)

Rytmerna, underdelningarna och den stabila pulsen som kännetecknar många afroamerikanska musikstilar ger ofta upphov till rörelse hos både musiker och lyssnare. **Pia** menar att hennes upplevelse är att kroppens funktion i musiken tyvärr kan försummas lite på musikhögskolan och i andra musikutbildningar: ”Jag faktiskt tycka att det är lite väl mycket huvud och lite för lite kropp. Timing är inte huvud, timing är kropp! För mig. [...] Lirar man svängigt så är kroppen med, då ÄR kroppen med”. Samtliga informanter använder övningar i sin undervisning för att sammankoppla och förankra känslan av puls och rytm i kroppen. Exempel på dessa presenteras vidare under rubrik 5.2.1.1.

5.1.2 Förändrad syn över tid hos informanterna

Informanterna beskriver alla att deras syn på begreppet timing har förändrats på ett eller annat sätt genom åren. Det de alla har gemensamt är att timing har blivit en allt viktigare faktor i deras musicerande och undervisning samt att de nu är generellt är mer reflekterande kring ämnet.

Det har ju blivit en mycket viktigare faktor för mig än vad det var förr. Förr spelade man ju på lite mer bara och kanske inte hade så mycket resultatfokus eller vad ska jag säga, helhet. [...] Nu tänker jag mer helhet än gitarr, än mig själv. (Jonas)

Jonas berättar att när han musicerar med andra så har timing i form av lyhördhet och samspel och vad han själv kan bidra med till helheten fått allt större plats. Detta i relation till en stadig puls menar han är huvudaspekterna till bra timing i en ensemble.

Mattias berättar om hur hans syn har förändrats framförallt när det gäller hur vida timing är något som kan utvecklas hos alla eller inte.

Jag hade en lite naiv uppfattning i tonåren att: ”antingen har man bra timing eller så har man dålig timing, att det visar sig tidigt och det är inget att göra åt” Och det stämmer inte. Det har jag kommit fram till med alla ungdomar jag har arbetat med och med alla musiker som jag har lirat med att det går VISST att utveckla det. (Mattias)

Mattias menar dock att olika människor kan ha olika lätt för timing och beskriver att han själv alltid haft lätt att tillämpa stadig rytmik och puls. Vissa har haft bra timing sen de överhuvudtaget började medan andra får kämpa hårt för det. Han poängterar däremot att det inte får bli ett mentalt hinder för musiker som upplever svårigheter i ämnet utan att alla kan utveckla det med tillräckligt mycket övning. **Pia** beskriver också att hon hade en lite fyrkantig syn på timing likt **Mattias** när hon var ung men att hon är mer filosofisk idag och belyser avspändhet och lyhördhet som de viktigaste aspekterna.

Mats berättar att det var ovanligt att prata om timing han växte upp, att den oftast inte nämdes överhuvudtaget. Han menar att det inte alls var lika metronomfixerat då och att mycket av den tidens musik inte hade särskild bra timing ur metronomisk bemärkelse. Det var istället samspelet och uttrycket hos musikerna som gjorde det musikaliskt och svängigt ändå.

Det var ju massor med låtar som jag hörde när jag växte upp som inte hade nån speciellt bra time. Popmusiken på den tiden kunde dels stämma illa och dels vara lite flytande i time hit och dit. Det var ändå väldigt häftigt så att betyget av att det är skitbra time behöver inte alltid vara att det är skitbra, utan ibland kan liksom uttrycket vara så stark så att man köper det ändå på något sätt. För mig var det så i alla fall. (Mats)

Vidare beskriver **Mats** att det var på 70-talet han först kom i kontakt med begreppet. Det var när Funk, Slick och liknande musikstilar utvecklades som timing fick en mycket mer central plats i den afroamerikanska musiken. Då skulle det ”sitta ihop” på ett annat sätt, framförallt trummor och bas skulle spela totalt synkroniserat med varandra så att rytmsektionen upplevdes stabil och tajt. **Mats** ser där skivan *Chameleon* med *Head Hunters* med Herbie Hancock i spetsen som en milstolpe. Inte heller **Pia** upplevde att det pratades särskilt mycket om timing när hon var ung och inte heller under hennes utbildning på SMI: ”När jag gick på SMI så var timing inte så intressant att undervisa i. Fråga mig inte varför, men det var aldrig någon som sa något. Jag var ju sångare vet du.” **Pia** upplever att sångare kan bli uteslutna i

samtalen kring timing och sväng och därför arbetar hon hårt för att göra det till en naturlig del i både enskild- och i ensembleundervisning.

5.1.3 Genreberoende

Att det kan råda vissa timing-mässiga normer i olika musikstilar är något som informanterna håller med om på ett eller annat sätt. **Pia** menar att det handlar om att lära sig musikaliska idiom och vara intresserad av de uttryck och de fraseringar som gör genren speciell. Något som både **Mats** och **Mattias** också lyfter som något viktigt. Två identiskt noterade fraser kan låta helt olika timing-mässigt beroende på stilen. De påpekar alla att det däremot kan vara en fälla att fastna för mycket i vad som är ”rätt” och ”fel” då det är genom att tänja på regler som nya stilar och uttryck uppkommer.

Jag tänker att om man ska hålla på med musik så ska man ha koll och vara intresserad av det där. Och inte vara intresserad av att vara för ”perfekt”.
[...] Det är som i gamla Wienervalser som har extremt lång etta. Inget musikprogram skulle kunna klara det. Alltså program är ju inte musik,
[...] det är ju i felen, i ”cracksen” det är där magin uppstår. (Pia)

Pia får frågan var gränsen ligger för när de ”små felen” som hon påstår vara roten till den extra magin i svänget blir för stora så att det faktiskt bara låter fel och osammanhängande.

Ja alltså du, den som kan tala om det den får någon slags pris tror jag. Det där är ju en intuition tycker jag. [...] Allt musikaliskt, allt sceniskt har en balans av för mycket och för lite på något sätt. Åh, du vill ju att jag ska förklara det där som inte går att förklara. Jag kan inte. (Pia)

Hon berättar ett exempel från sin undervisning där stilmässiga idiom blandats och skapat nya uttryck. En av Pias sångstudenter sjöng då en klassisk musikallåt med en ”jazzig timing” och började till skillnad från vad som stilmässigt förväntades inte på en enda rak etta i sina fraser. Det resulterade i att hela låten fick en helt annan karaktär.

Jonas säger att han inte kan förklara varför vissa saker låter ”rätt” i vissa genrer och han formulerar det som att det egentligen inte finns några absoluta regler.

Jag tror inte att det har något med stilar att göra utan det är nog en frihet som musiker har tänker jag. Att man har frihet att forma melodin utifrån den känslan man kan få, antingen spontant eller genomtänkt. (Jonas)

Jonas får frågan vad han tänker om timing i grupp och att många gamla inspelningar faktiskt svajar i timing men ändå svänger. Han menar då att dagens musik är mycket mer metronomfixerad än vad den var på exempelvis 50-talet och att det kan handla mycket om tid och om tradition. Han berättar exemplet om när jazzmusiker fick börja spela rockmusik med Elvis Presley och att det där skapades ett sväng som var "halvrakt", en blandning av rakt och swing. Det var ett speciellt sound och **Jonas** spekulerar i att det förmodligen skapades utan att de egentligen reflekterade särskilt mycket över vad de gjorde.

Även **Mats** tar upp samma exempel med jazzmusiker i tidig rockmusik och beskriver att det stämmer för alla musikstilar att utföra agogik och timing-mässiga uttryck som inte står i noterna. Att det är de små skillnaderna så som så att trummisar kan tendera att hänga lite extra på virveln i exempelvis Blues-shyffle som gör en stil karakteristiskt rent timing-mässigt.

Mattias påpekar att vad uppfattas om bra timing i västerländsk bemärkelse inte behöver vara den samma i andra musikkulturer. Han berättar om ett tillfälle att när han spelade samba tillsammans med en musiker från Brasilien och att deras uppfattning kring timing då skilde sig avsevärt: "Vad anser jag ÄR bra timing? Det här kan jag ju inte spela. Nu är det en annan ingrediens här, en parameter som är väldigt spännande". Det fick honom att reflektera över hur synen på timing kan färgas utifrån vilken kontext den är i.

5.1.4 Att notera timing

Två av informanterna fick frågan om de stött på noterad timing och om det i så fall är något som bör tillämpas mer.

Pia berättar att hon stött på några försök till noterad timing men att det oftast blivit svårt att läsa. Hon förespråkar istället att musiker lär sig stilmässiga idiom så att de kan mötas med en gemensam grundidé men att musikerna framförallt ska samtala och lyssna in varandras intentioner för den specifika situationen: "För man lyssnar ju liksom in varandra, hur gör vi här? Hur gör vi de här grejerna? Hur jobbar vi?". Hon berättar att hon skulle sjunga med en blåssektion då bandleadaren frågade henne om hon ville ha timingen utskrivet. Blåsarna hade bara rena noter. Hon tyckte att det var märkligt och menar att det skulle vara onödigt och skulle snarare rama in henne och ta bort mycket av det konstnärliga uttrycket och samspelet.

Mats har inte stött på detaljerad timing i notskrift men nämner att kompositörer möjligen kan skriva små anvisningar för att tydliggöra: "Jag har inte noterat timing så men däremot kanske

man kan säga "laid.back" eller "ligg på" eller "häng" liksom. Det kan stå en anvisning så får musikern själv känna in det.". Likt **Pia** anser även han att detaljerad noterad timing förmodligen skulle bli svårläst.

5.2 Att utveckla timing och sväng

5.2.1 Känsla för puls, rytm underdelning

Att utveckla känsla för puls och rytm är enligt samtliga informanter kärnan i att utveckla god musikalisk timing och sväng. Att lyssna på musik, att röra sig till den, att klappa och sjunga rytmer är alla metoder för att förbättra sin trygghet i puls och rytm. **Mats** beskriver att det är viktigt att musiker övar upp en slags "inre klocka" för att kunna vara så stabil som möjligt i en puls utan att ha något eller någon att vila på. Ett sätt att öva denna färdighet är att göra övningar som grundar sig på att ta bort det metronomiska stödet i perioder. Likt barn som lär sig cykla behövs stödet mindre och mindre ju mer utövaren tränar på detta.

[...] en klocka när man inte har någon time att gå på som håller åt en. Utan att man själv ska få ta hand om den. Då blir det att man har en puls i sig som man litar på. Och det är jättelätt hänt att man blir stressad av en sån här grej, det är jättelätt att öka. (Mats)

Mats beskriver en övning som går ut på att studenterna går runt i puls på golvet till en inspelad musikkbackgrund. De sista två takterna är helt tysta och där ska de då turas om att klappa eller sjunga en solofras för att komma in rätt med bakgrunden igen. Övningen syftar till att få pulsen förankrad i kropp och rörelse och den kan varieras på många olika sätt. Samma övning kan sen överföras till instrumenten i ensemblen och **Mats** menar att det är det som är meningen, att länka kropp och instrument. Även **Pia** belyser vikten av en inre pulskänsla och berättar att en nyttig övning är att alla i ensemblen är tysta i ett visst antal takter och sen försöker komma in igen samtidigt. Det menar hon stärker den kollektiva timingen i gruppen.

Mattias belyser underdelning som en avgörande faktor för att kunna förstå och utföra rytmer. Genom att känna tydliga underdelningarna när man spelar och att fylla ut pauserna med antingen klingande eller mentala slag skapar förutsättning för ett stabilare utförande.

Ja men på lite yngre stadier, på nybörjarnivå så, men också med studenter här som inte har jobbat så mycket med underdelning. Underdelning blir liksom lite nyckel till detta va, d.v.s. lära sig att spela, i slagverks-världen, accentspel så att man blir säker på det. (Mattias)

Han menar att det är särskilt viktigt att göra musiker bekväma med det redan på nybörjarstadiet och han förespråkar starkt att musikpedagoger ska använda sig av underdelning när de förklarar och instruerar rytmer till sina elever. **Mattias** menar att det då skapas en helt annan känsla av rytmisk kontext som i sin tur gör det lättare för eleverna att kunna förstå. **Mattias** beskriver att det är vanligt att musiker ökar, särskilt när de går mellan notvärden, t.ex. från åttondelar till sextondelar. Motsatsen kan också vara att när något är för tekniskt svårt så kan man sacka och ha problem med timingen. Underdelning kan då vara ett hjälpmedel.

Jonas beskriver att han har ett avsnitt i sin ensembleundervisning på gymnasiet där de fokuserat arbetar med timing. Där handlar det om att på olika sätt få in rytmiken i kroppen genom diverse klappövningar.

Vi övar att blanda fjärdedels-trioler med åttondels-trioler och liksom försöker få ja rätt rytm på det. Och vi sitter i grupp och klappar olika övningar. [...] Man måste ha kommit ganska långt individuellt för att kunna tillgodogöra sig en timingövning när man pratar liksom om det här före, efter. Här är eleverna liksom inte på den nivån så.

[Erik] - Nej okej. Så att ha en bra metronomisk timing, att öva mycket på det, kan vara en förutsättning för att sen kunna ta konstnärliga friheter?

[Jonas] - Exakt. Du måste komma upp till den nivån för att kunna...

[Erik] - Och då tar man det här extra "svängsteget" liksom?

[Jonas] - Ja absolut. [...] Men ja timingövningar tror jag kan vara nyttigt för det grundläggande också, absolut.

Fokus ligger alltså främst på att få rytmerna metronomisk korrekt då **Jonas** menar att det krävs en viss nivå för att eleverna ska kunna ta till sig övningar gällande den mer avancerade uttrycksfulla timingen. **Jonas** menar som sagt att det i början handlar mer om att eleverna ska lära sig att ha koll på notvärden och spela dem "rätt".

Pia pratar om att hon har ett övergripande arbete när det gäller timing i sin sångundervisning. Det är en process som tar tid att utveckla. Hon använder sig bland annat av övningar som bottnar i att sångaren ska lära sig ta vara på konsonanterna. **Pia** menar att konsonanterna

är en sångares redskap för rytmik och att det tyvärr många gånger kan försummas i sångundervisning.

Mitt timing-instrument i sången är konsonanterna. För att vokalerna har ju ingen rytmik. [...] att inte hålla på att ”svulla” på mycket på vokalerna, alltså för att det blir jätte ”såsigt.” [...] Kunskapen om konsonanternas rytmiska kapacitet är ganska låg. [Erik] – Okej. Anser du att det är någonting i sångundervisningen generellt som försummas lite? [Pia] - Ja. Det säger jag rakt ut och står för. (Pia)

Pia beskriver alltså att nyckeln till bra timing i sång är att ta vara på konsonanterna. En övning som hon tillämpar är att ta bort vokalerna helt i sångfraser för att belysa rytmiken i konsonanterna. Hon menar att det är oftast de sångare som har denna medvetenhet som svänger. När det gäller improvisation vill hon få sina studenter att göra det rytmiskt intressant, att våga ta pauser och inte ständigt fylla ut allt. En övning är att improvisera över en ackordrunda med ett begränsat antal toner och resten måste vara rytmiska uttryck.

5.2.2 Lyssna och härma musikaliska förebilder

Ett av de bästa och mest naturliga sätten att utveckla sin timing är enligt informanterna att härma musikaliska förebilder och stilmässiga idiom. Detta för att lära sig det musikaliska språket och för att utveckla sitt eget personliga uttryck. **Mats** ser det som ett av de bästa tillvägagångssätten för all typ av musikalisk utveckling.

Jag tror att det är en jättebra grej att lira till plattor. När man har en uppfattning av någonting som du verkligen tycker svänger så spelar du till de plattorna. Skruvar upp högt och kör trummor eller gitarr till det och försöker härma och komma in i det groovet. Det är en bra övning när man har en förebild på någon bra timing. (Mats)

Mattias menar att det dessutom kan vara ett utmärkt sätt att närma sig uttrycksfull timing på, i många fall utan att ens vara medveten om det men också genom aktivt lyssnande: ”Uppmärksamma det när man lyssnar på musik ”Hör du vad hon hänger, hör du vad han hänger”. **Pia** tycker likadant och beskriver att hennes främsta undervisning i timing kom genom att lyssna och influeras av Ella Fitzgeralds rytmiska uttryck.

5.2.3 Timing som en del i all musikutövning

Något som samtliga informanter tar upp är att timing är en så central del i musiken att den alltid inkluderas på ett eller annat sätt av en musiker praktiserar sitt instrument. De menar alltså att när en musiker utvecklats inom teknik, frasering eller andra musikaliska områden så utvecklas även timingen. De menar också att en stor, om inte till och med den största utvecklingen för timingen, är att lära sig spela tillsammans med andra människor då man lär vara lyhörd och att anpassa sig. **Jonas** beskriver att: "Ensemblespel och INSA och alla musikkurser egentligen behandlar ju timing. När man musicerar så jobbar man ju med timingen oavsett om man är medveten om det eller inte". **Jonas** har tidigt i sin musikkarriär varit ute och musicerat i många olika sammanhang och beskriver just det som den främsta skolan i sin musikaliska utveckling.

Pia pratar kring sin erfarenhet av att coacha ensembler på musikhögskolan. Hon kan då ofta uppleva att musikerna är så fokuserade och spända kring sin egen prestation att de inte är uppmärksamma på varandra. Hon beskriver det som att många "öar" försöker spela tillsammans, att de startar och slutar samtidigt men att de faktiskt inte spelar riktigt ihop. Den bästa metoden för att förbättra gruppens timing är då helt enkelt att få dem att lyssna och anpassa sig till varandra.

5.2.4 Metronomen och andra hjälpmedel

Metronomen är ett betydelsefullt verktyg för samtliga informanter i sin undervisning både i enskild och i grupp samt i sin egen övning. Den används främst för att utveckla utövarens känsla för en stabil exakt puls och att denne sen ska lära sig anpassa sitt spel i förhållande till den. Metronomen medvetandegör väldigt tydligt för utövaren om denne har tendenser till att öka eller sacka. De beskriver också att det är vanligt att de använder metronomen för att till exempel sänka tempot och succesivt öka i krävande teknikövningar samt för att öva underdelningar.

Däremot menar informanterna att verktyget även medför en risk att hämma svänget och att det draget till sin spets faktiskt kan ta bort de små tidliga variationerna som gör musiken levande. **Pia** beskriver att metronomen absolut kan ha en egenskap att göra musiken för statisk och omusikalisk. Hon är vän av att lära sig saker på djupet så det blir förkroppsligat och hon menar att om det uppnås behövs ingen metronom. **Pia** ser dock metronomen som ett

bra hjälpmedel för övning och inläring: ”Man kan gott ha det ganska mycket eftersom vi sällan spelar saker och ting så att vi kan dem så djupt inom oss [...] När man lär sig något så kan det vara oerhört bra.” **Jonas, Mattias** och **Mats** resonerar på liknande sätt att metronomen är bra för övning men att det som sker i live-sammanhang i interaktionen med andra musiker inte behöver vara lika strikt. **Jonas** påpekar dessutom att spela till metronom är en färdighet som behöver övas upp och att det kan upplevas ovanligt till en början.

Informanterna beskriver alla att en bra metronomisk grund-timing är en förutsättning för att man sen ska kunna tillämpa konstnärliga och stilmässiga uttryck d.v.s. att vara mer fri i sin timing. De ger exempel på metoder för att göra övningen med metronom mer levande och musikalisk. **Mats** och **Mattias** nämner att utövaren med fördel kan sätta metronomens klick på slag två och fyra istället för alla slag i en fyrtakt. **Mats** menar att det blir ett helt annat sväng att spela till eftersom det back-beat som uppstår är ett vanligt element i mycket musik. **Mattias** tillägger att det är extra användbart i swingmusik och att svänget gynnar triolfraseringen. Han beskriver att han på kulturskolan utvecklade det vidare till övningar i uttrycksfull timing genom att låta eleverna öva på att ligga framför eller bakom pulsen.

Så kunde jag ha små övningar att ”i var fjärde takt så ska ni spela era solofraser bakom beatet” [...] Så att det blir övning i att ligga bakom, testa att ligga framför men framförallt öva i att ligga bakom och hämta upp det. Och då blir det en uttrycksövning kan man säga. (Mattias)

Mattias belyser dock rytmiska backing-tracks som ett ännu bättre hjälpmedel och något som han använder sig av väldigt mycket i sin trumundervisning. Han menar att det kommer med så mycket gratis när det redan svänger i backing-tracket och det då blir både lättare och roligare för eleven att hänga med.

Metronom i alla ära men att istället för metronom ha ett svängigt klick är mycket bättre. Är dessutom det svängiga klicket anpassat till den kontexten som ska användas, dvs det groovet eller de rytmerna som finns då är det ännu mer vunnit. (Mattias)

Han använder mycket percussionsinstrument som tillsammans skapar en ljudbild med mycket rytm och underdelning. Även klingande instrument kan ingå beroende på vilket instrument utövaren spelar.

5.2.5 Utbudet av undervisningsmaterial

Informanterna tycks vara eniga om att det finns betydligt mindre skrivet undervisningsmaterial gällande timing än många andra aspekter i musik. **Mats** tror att anledningen är att timing är ett så vitt begrepp och en så pass praktisk sak som behöver utföras för man ska kunna utvecklas i det. Likaså **Pia** och **Jonas** beskriver att de inte stött på särskilt mycket material men **Jonas** säger samtidigt att han heller inte har utforskat tillräckligt mycket för att avgöra vad som finns eller inte finns. Det arbetsmaterial han däremot funnit och använder sig av består av klappövningar från en musikteoribok samt ett kompendium av övningar som han funnit på nätet. **Mattias** skiljer sig något från de andra informanterna när han menar att det faktiskt finns ganska mycket material i diverse trumskolor. Dock beskriver han att begreppet ofta är mer eller mindre ”dolt” i dessa och att det vanligen inte är något som kommer på första sidan. Det är snarare invävt som en parameter framförallt när det handlar om övningar i att spela till ett befintligt klick eller en musikbakgrund. Han nämner att han även sett konkreta övningar i vissa trumböcker: ”Alltså det finns en liten instruktion att testa att spela före klicket eller efter klicket, det har jag sett på några ställen. Och det är en ju tydlig instruktion och det är ju också överkurs”. **Mattias** menar att den typen av övningar kräver en högre musikalisk nivå men ser det som en bra övning för att lära sig ha kontroll i pulsen även fast rytmer förskjuts och moduleras på olika sätt.

6. Diskussion

I följande kapitel diskuterar jag studiens resultat och drar paralleller till den tidigare forskning och litteratur som presenterats i kapitel 3. Här ges även plats för mina egna tolkningar och reflektioner. Kapitlet följer samma struktur som kapitel 3 och 5 genom att det är uppdelat i två huvudrubriker utifrån studiens forskningsfrågor. Avslutningsvis följer några summerande reflektioner samt förslag till fortsatta forskningsstudier.

Studiens forskningsfrågor är som tidigare formulerat:

- Hur ser musiker och musikpedagoger inom en afroamerikansk musiktradition på begreppet timing?
- Vilka pedagogiska metoder och hjälpmedel används för att utveckla timing?

6.1 Definition och aspekter av timing och sväng

Utifrån studiens resultat och litteraturunderlag går det att utläsa att timing uppfattas som ett stort begrepp som innefattar olika saker. Konsensus tycks också vara att timing är en fundamental del i musiken och som till stor del också är avgörande för att musicera på hög nivå. Informanterna har alla uttryckt timing som aningen abstrakt och något som är svårt att konkretisera på ett övergripande plan. Däremot har de alla beskrivit olika komponenter som tillsammans givit mig en bild av vad timing och sväng innebär för just för dem. Att göra en samlad konkret definition av begreppen upplever jag fortfarande som svårt men studiens utforskningsarbete har givit mig en betydligt klarare bild av vad informanterna och litteraturen menar att begreppen består av. Jag kommer nedan diskutera kring dessa aspekter med utgångspunkt från intervjustudien och det litterära underlag jag tagit del av.

Likt min inledande definition av begreppet timing har jag sett en tydlig röd tråd i både litteraturen och hos informanterna som stärker min uppfattning av att timing till stor del har att göra med rytmers placering i förhållande till en rådande puls. Jag upplever dock att det finns olika förhållningssätt och att vad som anses vara "rätt" eller "fel" beror mycket på den aktuella kontexten och på de musiker som ryms inom den.

Studien ger en samlad bild av att timing grovt kan delas in i två områden rent teoretiskt. Det första är synen på timing ur ett starkt matematiskt perspektiv där en stadig metronomisk puls och korrekt utförda notvärden är det som ses som bra timing. Särskilt **Mattias** och **Jonas** framhäver förhållningssättet som avgörande för att lära sig ha koll på musikens tidsliga byggstenar och som viktigt för musiker att ha som en grund, särskilt i nybörjarstadiet. Denna matematiska syn på timing är densamma som Sandberg (1999) beskriver och som hans litteratur syftar till att öka utövarens färdigheter i. Essensen i Sandbergs (1999) och även Erskines (2006) material är att träna musikers förmåga att slappna i pulsen och bygga upp en stabil inre metronom, vilket även **Mats** och **Pia** framhäver som mycket viktigt. Även underdelning har belyst som en viktig del i att ha bra timing och som ett effektivt sätt för att förhålla sig till pulsen. **Mattias** beskriver det som ett utmärkt hjälpmedel och något som faktisk är helt avgörande för att kunna ta till sig rytmiska strukturer. Detta går i enighet med Erskine (2006) som belyser vikten av rytm och underdelning så stark att det många gånger kan tolkas som att han ser rytm och timing som synonymmer.

Den andra synen handlar mer om konstnärliga uttryck där musiker på ett organiskt sätt kan modulera notvärden i förhållande till den rådande pulsen. Gränsen för vad som är ”rätt” och ”fel” blir då genast otydligare och öppnar således upp för tolkning. Liebmann (2019), Hoening (2001), Strandberg (1999) och Erskine (2006) talar alla om rytmiska och fraseringsmässiga placeringar som generellt indelas i att spela bakom, mitt på, eller framför pulsen. Samma beskrivning har givits av samtliga informanter och konsensus tycks vara att det är olika kombinationer av dessa små förskjutningar som ger musiken det ”liv” som associeras med musikalitet på en hög nivå. Ett begrepp som kommit upp för att beskriva detta organiska förhållningssätt till timing är *agogik* eller det som Clarke (1999) kallar för *uttrycksfull microtiming*. Clarke (1999), NE (2019), **Mats** och **Jonas** beskriver alla detta som de små tidliga modulationerna som tillämpas i den klingande musiken jämfört med den noterade. Jag ser också här en koppling till Sandbergs (1999) uttalande om att musiker på en hög musikalisk nivå kan tillämpa nyanser som musiker på en lägre nivå sällan kan eller ens är medvetna om.

Det är här jag upplever att begreppet sväng kommer in i bilden. Den mer uttrycksfulla och musikaliska nivån av timing tycks för flera av informanterna ha en stark sammankoppling med begreppet sväng. Min upplevelse var att det ibland under intervjuerna talades kring begreppen som om de vore synonymmer med varandra och att timing i den uttrycksfulla

bemärkelsen möjligtvis faktiskt kan vara det som skapar förutsättningen för sväng. Detta blir tydligt i **Pias** citat där hon beskriver metronomisk timing som en grundstomme men att det i det riktigt stora begreppet, när det svänger, finns det andra kvalitéer inblandade. Både Erskine (2006) och Strandberg (1999) tillsammans med samtliga informanter menar att en korrekt matematisk timing inte är en garanti för att det svänger utan att det måste tillföras något extra för att sväng ska kunna uppnås. Det som behöver tillföras tolkar jag som musikalisk uttrycksfullhet och den energi som skapas i samspelet med andra. Jag ser här likhet mellan de båda förhållningssätten till timing med Leagues (2019) uppfattning om att timing och sväng är skilda saker, att den ena är teknisk och den andra är spirituell. Min uppfattning är att det möjligen kan vara så att informanterna och League (2019) egentligen beskriver ett liknande synsätt men att League (2019) helt enkelt gör en större separation mellan begreppen.

Det framgår både i litteraturunderlaget och hos informanterna att det samspel som sker i musicerandet med andra människor är en essentiell del i begreppen timing och sväng. Genom lyhörddhet och anpassning kan det skapas en förhållning och en energi mellan musikerna som kan vara så stabil att det inte behöver vara metronomiskt korrekt. Det kan som både **Mats** och **Mattias** beskriver det ske små variationer i tempo så länge det sker musikalisk, något som även stärks av Sandberg (1999). Det handlar hela tiden om balans, om att ge och ta så att musikerna hela tiden spelar i ”synk” med varandra som Sandberg (1999) beskriver det. Både Mats och Strandberg (1999) menar att hur mycket friheter musiker kan ta beror på den här balansen. En solist kan exempelvis ta sig stora friheter i sin timing så länge andra musiker i sin tur tar mindre för att upprätthålla känslan av stabilitet. Om alla skulle ta friheter samtidigt utan hänsyn till varandra skulle hela den musikaliska strukturen falla. Jag känner igen mig i detta utifrån min erfarenhet av att musicera i olika ensembler där jag ofta upplever att kommunikation och förmågan anpassa sig är direkt avgörande för den musikaliska kvalitén. Jag kan till och med säga att det är det absolut viktigaste för mig och jag föredrar hellre att musicera i en grupp med begränsade tekniska färdigheter men med god musikalisk kommunikation än i en grupp av virtuoser som bara fokuserar på sig själva. En bra kollektiv timing och ett sväng skulle enligt mig vara svårt att uppnå en sådan ensemble.

Pia belyser likt Sandberg (1999) att även avspändhet är en nyckel till timing, att bli så säker på det man gör så att man kan slappna av och släppa in andra. Jag hade inte reflekterat särskilt mycket över det tidigare men det har nu gått upp för mig att det ligger mycket sanning i påståendet. De gånger då jag verkligen känt mig så trygg att jag bara kunnat slappna av i

musiken, njuta och ”bara göra” är då jag spelat som allra bäst. Timing som en förankring i kroppen är också någonting som har varit återkommande hos informanterna. Detta stöds i litteraturen av både Erskine (2006) och Sandberg (1999) som menar att puls och rytm har med kroppen att göra, därför har också timing en kroppslig anknytning. Jag själv upplever att jag spelar bättre när jag rör mig till musiken så att jag, precis som **Mats** beskriver det, kan kommunicera i ensemblen genom mitt kroppsspråk.

Jag beskrev i inledningen min uppfattning att det råder vissa timing-mässiga normer i olika afroamerikanska musikstilar. Utifrån resultatet kan jag nu se att majoriteten av informanterna delar min uppfattning. De beskriver det som någonting viktigt och som en fundamental del i vad som gör en musikstil karakteristiskt. Stöd för detta finns också i litteraturen hos Liebman (2019) som bland annat nämner specifika fraseringar i jazzmusiken. **Jonas** skiljer sig lite från de andra informanterna när han menar att timing nog egentligen inte har så mycket med stilar att göra utan att det mer handlar om musikers personliga uttryck, om så spontant eller genomtänkt. Jag kan förstå hans tankesätt då de flesta musikstilar troligen har utvecklats och formats av enskilda musikers personliga uttryck från början. Däremot är jag likt att de andra informanterna övertygad om att dessa stilar i och med deras vida spridning över tid har fått särskilda karaktärsdrag rent timing-mässigt på samma sätt som de har i den tonala ljudbilden.

6.2 Metoder för att utveckla timing och sväng

Jag finner att majoriteten av de övningar som presenteras i litteraturkapitlet och i resultatkapitlet är inriktade mot den mer matematiska aspekten av timing. De flesta av övningarna består av att på olika sätt spela, klappa eller röra sig till en metronomisk puls som då fungerar som slags ett facit. **Mats** gör övningar likt den metod Strandberg (1999) använder för att öva upp sina elevers inre metronom. **Jonas** och **Mattias** använder metronomen på olika vis för att göra elevernas spel tempomässigt stabilare och få dem att ”läsa” med metronomen så som också Leauge (2019) förespråkar. I en första analys kan detta möjligen upplevas som motsägelsefullt då särskilt informanterna i många fall tonat ned vikten av metronomisk exakthet och istället belyst det organiska förhållningssättet till timing som det verkligt eftersträvansvärda. Men samtidigt är samma informanter också tydliga med att de anser att förmågan att på ett grundläggande sätt kunna behärska metronomisk inriktad timing är en förutsättning för att sen kunna tillämpa det andra. Detta likt Ahlstrand (2019) som beskriver faran med att lägga nivån för högt innan eleverna behärskar de grundläggande

kunskaper som krävs. Informanterna är också tydliga med att detta tar tid och att en musiker egentligen aldrig slutar att öva på att vara stabil rent metronomiskt. Jag tolkar det som att den uttrycksfulla timingen handlar om små nyanser och att det hela egentligen bottnar i ett metronomiskt förhållningssätt men med friare tyglar i takt med att musiker utvecklas.

Vikten av att öva upp en stabil känsla för puls upplever jag går som en röd tråd genom hela studien, om det så handlar om en exakt metronomisk puls eller om en puls som skapas i samspelet med andra. Det jag ser som återkommande i majoriteten av övningsmetoderna som presenterats är att de alla på ett eller annat sätt syftar till att göra utövaren mer bekväm i pulsen och att denne ska kunna förhålla sitt spel till den på ett musikaliskt sätt. Att pulsen är central i timing stärks av Ahlstrands (2019) studie där musikpedagogerna menade att pulskänsla var den klart avgörande faktorn för hur väl eleverna kunde ta till sig rytmiska koncept. Att i sin tur öva rytmik och arbeta med att förankra det i kroppen framgår även det som en huvudsaklig metod för att utveckla bra timing. Genom att plocka bort instrumenten och bara fokusera på att klappa och röra sig till rytmer gör det enligt informanterna lättare för eleverna att överföra rytmerna till sina instrument. Likaså känslan för underdelning framgår också som avgörande. Både Erskine (2006), Liebman (2019) och **Mattias** beskriver fördelarna rent pedagogiskt genom att underdelning tydliggör rytmiska konstruktioner. Precis som Ahlstrand (2019) fann i sin studie så kan alltså underdelning fungera som ett redskap för att underlätta rytmisk inlärning och i sin tur timing. Eftersom jag själv blivit undervisad av **Mattias** och har upplevt hans arbete med rytmik och underdelning så kan jag gå i god för dess positiva inverkan.

Precis som jag beskrev i inledningen så är min upplevelse att jag själv utvecklat färdigheter i timing trots att jag har svårt att nämna specifika övningar som jag gjort. Det har alltså till stor del skett genom att jag helt enkelt spelat och övat mycket på andra musikaliska element. Den inledande hypotesen om att övning i timing inkluderas på ett eller annat sätt i in princip all typ musikutövande upplever jag har fått stöd i resultatkapitlet. Samtliga informanter stärker detta och menar att det beror på att timing är en så fundamental del i musiken. De belyser att det till stor del har att göra med att musiker lär sig, härmar och influeras av stilmässiga idiom om det är så är genom att transkribera skivinspelningar eller att härma andra musiker man spelar med. Även League (2019) styrker metoden när han menar att han ser det som det bästa tillvägagångssättet för att lära sig det musikaliska språket. Att denna metod tycks vara så effektiv tror jag har att göra med den grund av gehörsmusicerande som jag upplever att den

afroamerikanska musiktraditionen vilar på. Kanske upplevs timing som svårt att teoretisera just eftersom det inte i första hand är grundat på teori utan på gehör och känsla? Ett minst lika effektivt sätt att utveckla sin timing är också genom att musicera tillsammans med andra och att bli bekväm med att anpassa sig. Som nämnt under föregående rubrik visar studien att samspel med andra en grundstomme i begreppet timing och att om musiker över på detta så kommer deras timing att bli bättre. Något som gör mig lite förvånad är att ingen av informanterna tog upp inspelning som ett verktyg för att medvetandegöra sin timing. Erskine (2006) belyser metoden stark och möjligen är det något som bör tillämpas mer i pedagogiska sammanhang. När det handlar om utbudet av arbetsmaterial tycks både jag och informanterna dela uppfattningen att metodik i timing är underrepresenterat. Skillnaden är **Mattias** som menar att det finns en hel del material i trumvärlden och möjligen kan det vara så att ämnet är mer representerat där än på andra instrumentområden? Det kan vara en fråga att undersöka vidare i fortsatta forskningsstudier. Utifrån informanternas liknande berättelse kring sin förändrade syn på timing genom åren så går det att utläsa att ämnet tycks få allt större plats i musikundervisningen och möjligen kommer det i framtiden finnas ett ökat utbud av arbetsmaterial i ämnet. Det återstår att se.

6.3 Avslutande reflektioner

Timing och sväng har länge varit begrepp som följt mig genom mitt musikliv men som jag samtidigt har haft svårt greppa innebörden av. Jag upplever det fortfarande som ett abstrakt ämne men i och med denna studie upplever jag också en ökad förståelse kring vad begreppen består av och hur viktiga de är för musiken i stort. Jag uppfattar att timing i grund och botten innefattar hela det tidsliga flödet i musiken. Den behandlar både den matematiska aspekten, den organiskt fria aspekten och den balans som råder mellan dem. Kanske upplevs den som svårt att förklara eftersom det innefattar så stor del av hela den musikaliska strukturen bortsett från tonhöjd. Kanske är det inte nödvändigt eller om inte ens möjligt eller att fullt teoretisera sådant som handlar så pass mycket om uttryck och känsla? Kanske ska man inte fundera så mycket utan bara göra? Det är svårt att säga och min uppfattning är att det ständigt sker en balans mellan teori och känsla i musiken i stort. Det jag däremot med säkerhet kommit fram till är att timing precis som allt annat musicerande kräver övning. Om det så handlar om att öva till en metronom eller att spela mycket i ensemble så kräver det övning. Människor kan ha olika fallenhet för det men jag tror att det precis som med all färdighetsinläring inte sker utan arbete. Att medvetandegöra sin egen timing tror jag är viktigt, annars finns det risk att

man har en felaktig uppfattning och faller offer för den. Metronom och inspelning kan då vara bra hjälpmedel. Något som gått upp för mig genom studien är vikten av att hålla på med rytmik och rörelse. Att tränas i att förankra puls och rytm i kroppen tycks enligt både litteratur och informanter underlätta avsevärt för en musikers framtida musikaliska utveckling. Jag anser därför att det är något som bör få större plats i musikundervingen än jag upplever att det får i dag.

Jag tror att jag själv kommer att ha nytta av de kunskaper jag erfarit i min yrkesroll som lärare och jag hoppas även att andra musiker och pedagoger kan finna min studie tillförande på ett eller annat sätt. Att uttrycka och väcka känslor och att kommunicera på ett djupare plan än ord är för mig musikens kärna. Min slutsats är att timing och sväng är avgörande för att uppnå detta och därför bör begreppen vara en självklar del i all musikundervisning.

6.4 Förslag till fortsatt forskning

Nedan ger jag förslag på ämnen som kan vara intressanta att ta vidare till fortsatta forskningsstudier:

En given fortsättning på forskningsområdet skulle vara att göra studie som innefattar ett större spann av genrer och musiktraditioner, så som klassisk konstmusik och olika typer av folkmusik. Det skulle vara intressant att se om begreppen har samma innebörd eller om de ens talas om i samma utsträckning. En sådan studie skulle då kunna jämföra och belysa eventuella skillnader och likheter mellan dem. Ett annat förslag är att göra en djupare begreppsutforskning kring begreppet sväng och se om en sådan studie kan få ett annat resultat än det som presenterats i denna. Det skulle också vara intressant att göra en studie med en annan metod så som en kvantitativ forskningsenkät och se vad en sådan metod skulle kunna generera för typ av data. En djupare utforskning kring huruvida övning i timing är olika representerat beroende på instrumentgrupp skulle även detta vara intressant läsning.

Referenser

- Ahlstrand, P. (2017) "Man ser på kroppen att de hör pulsen" [Elektronisk resurs].
Högskolan för scen och musik. Göteborg. Publicerad i Venue, Lidköpings universitet. Hämtad 2019-01-20 från:
<https://old.liu.se/uv/lararrummet/venue/man-ser-pa-kroppen-att-de-hor-pulsen?l=sv>
- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber.
- Clarke, E.F. (1999). Rhythm and timing in music. D. Deutsch (Upp.), *The Psychology of Music*. Reviderad upplaga. San Diego: Academic Press, sid. 473-500.
- Eliasson, A (2006). *Kvantitativ metod från början*. Lund: Studentlitteratur
- Eljertsson, G (2005) *Enkäten i praktiken*. Upplaga: 2. Lund: Studentlitteratur.
- Erschine, P (2006) *Time Awareness*. U.S.A: Alfred Music Publishing.
- Honing, Henkjan (2001) *From Time to Time: The Representation of Timing and Tempo*.
Computer Music Journal Vol. 25, Upplaga 3 (Hösten, 2001), sid. 50-61.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Liebman. *Jazz Rhythm*. Hämtad 2018-12-03 från:
http://davidliebman.com/home/ed_articles/jazz-rhythm/
- League, M. (2019) Intervju for scottsbasslessons.com, Hämtad 2019-03-10 från:
<https://scottsbasslessons.com/blog/groove-vs-good-time-are-they-different-things-michael-league-says-they-are>
- Nationalencyklopedin (2018). *Afroamerikansk musik*. Hämtad 2018-12-18 från:
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/afroamerikansk-musik>
- Nationalencyklopedin (2019). *Agogik*. Hämtad 2019-03-17 från:
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/agogik>
- Nationalencyklopedin (2019). *Metronom*, Hämtad 2019-03-24 från:
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/metronom>
- Nationalencyklopedin (2018). *Rytm*. Hämtad 2018-12-20 från:
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/rytm>
- Nationalencyklopedin (2018) *Tajming*. Hämtad 2018-12-20 från:
<http://www.ne.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/tajming>
- Ryen, A. (2004). *Kvalitativ intervju: från vetenskapsteori till fältstudier*. (1. uppl.) Malmö: Liber ekonomi.

Strandberg, Bertil (1999). *It's about time*. Sittel

Vetenskapsrådet (2002). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm: Vetenskapsrådet.

Bilaga 1

Intervjuguide

1. Berätta om din musikaliska och pedagogiska bakgrund.

Begreppet Timing

2. Berätta om vad timing innebär för Dig när Du själv spelar och när Du undervisar.

Hur definierar Du begreppet timing?

Relationerna mellan:

PULS – RYTM – UNDERDELNING – POLYRYTMIK – TIMING – RUBATO – AGOGIK – TEMPO

3. Har Din syn på timing förändrats över tid?

Metoder för att utveckla timing

4. Hur har Du övat för utvecklat din timing?

Hur integrerades timing i den undervisning Du fått?

5. Hur arbetar du med timing i din undervisning?

6. Vad tycker Du om metronomen eller andra liknande hjälpmedel i relation till timing. Och om Du använder denna typ av hjälpmedel hur gör Du då?

7. Vad tycker Du om utbudet av undervisningsmaterial när det gäller utveckling av timing?

Bilaga 2



LUNDS
UNIVERSITET

Samtyckesblankett

Du tillfrågas härmed att delta i en studie som ligger till grund för ett examensarbete. Studien syftar till att undersöka hur musiker och musikerpedagoger inom en afroamerikansk musiktradition ser på begreppet timing samt vilka metoder de använder för att undervisa detta.

Ditt deltagande i studien är frivilligt och du kan när som helst avbryta din medverkan. Intervjuns innehåll kommer bara att användas för det avsedda forskningsarbetet.

Min önskan är att din medverkan i studien är offentlig, Om du däremot av någon anledning skulle vilja vara anonym så ska du självfallet få vara det.

Om några frågor kring studien uppkommer, kontakta studenten nedan.

Student: Erik Stenlund, erik_stenlund@hotmail.com Handledare: Anders Ljungar-Chapelon, anders.ljungar-chapelon@mhm.lu.se

Informant _____

Intervjuare _____

Datum _____

Ort _____