

## Maestro! Yrkesmusikers sociala praktik, relativa framgång och habitus

**Anna Nørholm Lundin**

Institutionen för pedagogik och didaktik, Stockholms universitet

[anna.norholm.lundin@edu.su.se](mailto:anna.norholm.lundin@edu.su.se)

### Sammanfattning

---

Inom konstmusiken är Maestro en betydelsefull figur. Maestron är en framstående musiker och lärare på en av de prestigefyllda musikerutbildningarna på musikhögskolan. Att antas som elev till en Maestro är att få tillgång till det professionella musiklivets förmak. Dock är detta ingen garanti för att faktiskt lyckas som musiker. Men vem är Maestro själv? Vilken social praktik är Maestro en del av och vilken social praktik bidrar han/hon till att upprätthålla? Vem tar positionen som framstående musiker och vad krävs för att inneha en sådan position? Det empiriska materialet består av tre djupintervjuer med tre centrala musiker och lärare på musikerutbildningar. Intervjuerna används för att rekonstruera deras positioner och dispositioner. Musikernas relativa framgång förstås i relation till begreppet habitus och i relation till en föränderlig yrkespraktik.

**Nyckelord:** Maestro, musiker, social praktik, habitus, relativ framgång

### Abstract

---

*Maestro! The social practice, relative success and habitus of professional musicians*

In art music the Maestro is an important figure. The Maestro is an outstanding musician and teacher at one of the prestigious music colleges in Sweden. To be admitted as a student of a Maestro is to be granted access to the atrium of music. However, this is no guarantee of actually succeeding as a musician. Who is the Maestro? Which social practice is the Maestro part of, and which social practice is he/she maintaining? Who achieves a position as an outstanding musician, and what is required to

---

Publisert: 01.01.2019

Praxeologi – Et kritisk refleksivt blikk på sosiale praktikker ©2019 Anna Nørholm Lundin

Dette er en open access-artikkel distribuert under vilkårene i lisensen [Creative Commons Navngivelse](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (CC-BY 4.0)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15845/praxeologi.v1i0.1566>

hold such a position? The empirical material consists of three in-depth interviews with central musicians and teachers at the prestigious music colleges, which is used to reconstruct their positions and dispositions. The relative success of the musicians is understood in relation to the concept of habitus and in relation to a profession in transformation.

**Keywords:** Maestro, musicians, social practice, habitus, relative success

## Inledning

Inom den klassiska musiken, eller konstmusiken som det mer korrekt heter, är Maestro en viktig figur. Med Maestro menas här en framstående musiker och lärare vid en av de prestigefyllda musikerutbildningarna på musikhögskolan. Enligt Lebrecht (1991) så uppstod Maestro-figuren under en tid av lågt intresse för konstmusiken under mitten av 1900-talet och framåt. Framförallt så var det Maestros excentriska och kompromisslösa sida som användes för att öka intresset för konstmusiken. På samma sätt tycks framstående musiker och lärare vid musikerutbildningen utstråla framgång och unicitet som är åtråvärt och inspirerande för unga musiker (Kingsbury 1988). Att antas som elev hos en sådan Maestro innebär att ges tillträde till musikens förmak, något som aspirerande ungdomar inom konstmusikområdet drömmer om. Att antas som elev är dock inte samma sak som att bli framgångsrik som musiker då konkurrensen är mycket hård.

Men vem är Maestro själv? Vilken social praktik är det Maestro ingår i och är med om att upprätthålla? Vem tar positionen som framstående musiker och vad krävs för att inneha den? Hur väljs en blivande musiker ut, och vem väljer att satsa? Syftet med denna artikel är en påbörjad rekonstruktion av musikeryrkets *sociala* praktik, där relativ framgång söks förstås och förklaras med hjälp av Bourdieus habitusbegrepp.

I artikeln skrivs en teoretisk referensram fram som tar utgångspunkt i Kingsburys etnografiska studie om musikerutbildningens kulturella system (1988) och vidareutvecklas sociologiskt av mig, med hjälp av Bourdieus teorier (Bourdieu & Passeron 1964/1979; Bourdieu 1998/1999). Tre djupintervjuer med musiker och pedagoger i ett yttersta elitskikt inom ett visst instrument ligger till grund för en *påbörjad* rekonstruktion av rummet av positioner och dispositioner bland yrkesmusiker.

## Tidigare forskning och teoretiskt perspektiv

### Musikens kulturella system

I sin etnografiska studie av musikerutbildning i USA visar etnologen Kingsbury (1988) att det finns ett kulturellt system inom musiken, detta system kretsar kring bedömning av, och förhandling kring, *talang*. Frågor om vem som har talang och i så fall hur mycket talang, liksom vem som spelar med den rätta känslan, är helt centrala i detta system. Att bli bedömd som talangfull är både knutet till och får konsekvenser för en musikers sociala anseende. Talang betraktas av musiker och deras publik som något medfött eller tidigt präglad, en gåva som förvaltas med kall och flit.

Kingsbury (1988) menar att när musiker talar om talang eller känsla – eller i bredare mening 'bra' musik – så talar de egentligen om varandra – på så sätt att omdömen kan kopplas till personer och så kallade 'skolor'.<sup>1</sup> Att bedöma och ge omdömen kring talang och känsla fungerar på så sätt som en central aktivitet i musikernas positioneringar – som en subtil maktkamp med hjälp av omdömen.

---

<sup>1</sup> Med skola menas grupperingar kring olika sätt att uttolka och spela ett instrument och en viss repertoar/genre.

Trots att det finns en viss medvetenhet bland musikerna om att de befinner sig i en hierarkisk struktur så visar Kingsbury (1988) att talang ändå omhuldas och förstås som förklaring till, och legitimering av, framgång. Som talangfullt uppfattas, i det system som Kingsbury studerat, det som uppfattas som naturligt, lätt och självklart – i motsats till det som uppfattas som tillkämpat, ansträngt och onaturligt. På så sätt blir ett implicit (och motsägelsefullt) mål med skolning och övning att få spelet att framstå så 'naturligt' som möjligt. Kingsbury visar också att det som värderas högt är 'rätt' sätt att uttöka – som alltså är knutet till olika traditioner och 'skolor' och i förlängningen av det, vem som är Maestro (ledare eller skapare av skolan eller gruppen).

Kingsbury (1988) ser på musikalisk utveckling som beroende av sociala relationer. Till exempel förstår han fenomenet scenskräck som resultatet av en spänning mellan en person och dess självuppfattning och roll. Till exempel om en person har ett lågt (socialt betingat) 'självförtroende'<sup>2</sup> inför att inta scenen som en virtuos, och samtidigt har att leva upp till en högt ställd (socialt betingad) förväntan om att prestera på scenen som en virtuos – så finns en spänning mellan personen och dess roll. På samma sätt, om en person har ett högt (socialt betingat) självförtroende inför att inta scenen, som en virtuos, men samtidigt inte får genomslag såsom virtuos – så finns en spänning mellan personen och dess roll.

Bourdieu (1998/1999) sätt att förstå torgskräck – som en kvasi-kroppslig yttring som har att göra med att en person bryter mot, eller förändrar, en social ordning – är intressant i denna artikel. Möjligen är parallellen till kabylerna i Bourdieus studie aningen långsökt. Som tankeexperiment är det dock intressant att de musiker som intar scenen kan ha fostrats för något annat, som att *inte* ta (så mycket) plats i generell mening. De som ändå gör det möter utmaningar till exempel scenskräck. Poängen är att det kan göra 'ont' att flytta sig socialt, och att habitus både sitter i, och ger sig till känna i, kroppen.

Kingsbury (1988) fokuserar på musikens kulturella praktik och i viss mån dess sociala struktur. Det som *inte* diskuteras, av Kingsbury och i allmänhet, är sådant som kan förklara vem som (i sociologisk mening) får framgång i denna typ av kontext och vad som bär upp detta system. Precis där tar denna artikel vid, med stöd av Bourdieus teori.

### **Tillgång till musik och smak och musikeryrkets krav**

Enligt Bourdieu (1979/1984) så finns det inget annat som lika tydligt definierar klassbakgrund som musiksmak, särskilt konstmusiken är selekterad. Att få tillgång till musik, genom att gå på konserter och att lära sig spela ett av de klassiska instrumenten, är mer svårtillgängligt än till exempel teater-, museum- och galleribesök (där man dessutom inte skapar konst men upplever konst som andra skapar). Brändström och Wiklund (1995) har visat att det, i en svensk kontext, finns en social snedfördelning i kommunala musikskolan, där musikutbildningen ofta påbörjas, som ökar med ålder och nivå.

Kirschbaum (2007) har visat att det för att etablera sig som professionell jazzmusiker krävs 'tajming' i relation till de rådande förutsättningarna, det vill säga att komma in på rätt tidpunkt med rätt inriktning eller stil. Ett framgångsrikt karriärförlopp inom jazz består typiskt av en framgångsrik introduktion på fältet, följt av ökande erkännande bland kollegor, erhållande av spelningar och kritikers positiva omdömen. Liknande karriärförlopp finns i de flesta självständiga yrken. Kirschbaums perspektiv på stil som erkänns och institutionaliseras, som förutsättning för etablering som jazzmusiker, liknar Kingsburys perspektiv (1988) på goda omdömen och dess betydelse – både att få dem och att vara den som kan ge dem.

---

<sup>2</sup> I sociologisk mening: benägenhet, sannolikhet, lätthet, självklarhet, disponerad.

Nylander (2014) visar att kriterierna för antagning vid auditions till prestigefyllda jazzutbildningar antingen är vagt eller snävt definierade – för att antas krävs en 'känsla för spelet'. Den urvalsprocedur som leder fram till en framgångsrik karriär som jazzmusiker involverar olika utbildningskontexter. I artikeln visar Nylander hur så kallade gatekeepers, det vill säga musiker och lärare på prestigefyllda jazzutbildningar, väljer ut sina arvtagare och kollegor. Urvalet av elever baseras på säkerhet och självkänsla kring jazzens teman och arbetsformer – men också sätt att vara, att ha 'det', att beröra eller överraska juryn under ett antagningsprov. Det ser ut som att jazzeleverna (åtminstone delvis) ska kunna yrket på förhand – så tycks också vara fallet inom konstmusiken.

Olmsted (1999) visar i sin studie av den prestigefyllda *Juilliard School of Music* att eleverna redan när de antas ska ha den rätta 'polishen' det vill säga det rätta kulturella kapitalet, i betydelsen kunskap om, och sätt att förhålla sig till, yrket och branschen. Det vill säga vid antagningen väljs dem som redan har 'det', alltså stil eller smak och raffinemang, början på en karriär och så vidare.

Även Nerland (2003) visar, i sin studie av norsk musikerutbildning, att lärarna är etablerade musiker och har stort inflytande över utbildningen. Lärarna fungerar som gatekeepers och representerar smak och tillgång till musik och förmåga att hantera yrkets krav. De är själva resultatet av en positiv socialisations- och sorteringsprocess, och bidrar nu till att upprätthålla musikens sociala praktik genom antagningsprov men också under och efter utbildningen till exempel genom omdömen och möjligheter som ges.

För den som lyckas etablera sig som professionell musiker så ställer yrkeslivet stora krav. Grip (2009) har studerat livet i en svensk och en engelsk professionell symfoniorkester och beskriver branschen som krävande på grund av de höga kvalitetskraven på musikerna såsom specialister, i kombination med en hög grad av social kontroll och låg grad av inflytande. Samtidigt visar Liljeholm Johansson (2010) att det finns skilda upplevelser av livet som orkestermusiker, både mycket låga och mycket höga skattningar när det gäller trivsel. Vi får dock inga sociologiska förklaringar på vem som har ger uttryck för trivsel och dess motsats, eller på musikernas olika sätt att hantera yrket i relation till deras sociala bakgrund.

### **Framgång i konst**

Mellan musiker och andra konstnärer inom till exempel bild och form ser det ut att finnas flera paralleller. Enligt Gustavsson och Börjesson (2008) så tas få elever in på högre konstutbildningar i Sverige och ännu färre etablerar sig som erkända konstnärer. Ett kulturellt kapital ser ut att ge fördel i konstutbildningen, vilket sätts på sin spets då denna har mycket fria ramar och en utpräglad så kallad begåvningsideologi – där begåvning ses som förklaring till framgång, utan att sociala strukturer betänks.

Edling (2012) visar att i ett framstående konstnärskap så ingår ofta en tjänst som professor vid högre konstutbildning. Författaren visar att det i sakkunnigförfarandet till en sådan tjänst ofta betonas *närhet* till skolan – att ha varit elev där, att vara känd där, att bo i närheten. Den som förordas tjänsten som konstprofessor ska ha något 'särskilt' som är viktigt för skolan, skriver Edling. Det senare visar att det är delvis höljt i mörker vad som kommer att fälla avgörandet. Inte heller kan det explicitgöras, det är i huvudsak omedvetet. På samma sätt inom musiken, så är det talang eller att ha något särskilt eller 'det' en på samma gång viktig men mystisk framgångsfaktor. En del av sorteringen består enligt Edling i vem som ens söker en dylik tjänst och vem som upplever sig ha en chans att få den eller ej, med en viss social bakgrund och i en viss kontext.

På liknande sätt studerar Flisbäck (2006) konstnärers sociala bakgrund i relation till deras val och upplevelser av hemtamhet visavi skuld och skam i olika sammanhang. Dessa perspektiv är intressanta även för musiker, som den möjlighetshorisont som kommer av den sociala bakgrunden och som får konsekvenser för sättet att ta sig fram i branschen.

## Bedömning och sortering

Bedömning och sortering är en central del av yrkesmusikernas sociala praktik, inte minst för de framgångsrika Maestros som är i fokus här i artikeln. De har själva bedömts positivt, upprepade gånger – och har nu mandat att bedöma andra.

Bourdieu och Passeron (1977/1990) visar att utbildningstitlar generellt sett är symboliskt effektiva på så sätt att de inte bara garanterar teknisk kompetens, utan de fungerar som ett offentligt erkännande av talang och individuella meriter. Sätt att mer eller mindre *självklart* ta sig an en utbildning och ett yrke – *stil* – är samtidigt avgörande för om det kommer att erkännas. Detta visar sig vid till exempel examinationer, som sanktionerar 'rätt' eller acceptabel kunskap och sätt att uttrycka den.

Vidare har Bourdieu och Passeron (1964/1979) visat att rekrytering till, och sannolikhet för att framgångsrikt klara, högre utbildning och inträdet till ett yrke, varierar med social bakgrund. Detta yttrar sig till exempel i studenternas föreställningar om sina egna (och sin familjs) förmågor, utbildningen och yrket. Betydelsefulla är även de socialt präglade förutsättningarna för att anpassa sig till modeller, regler och värden i utbildningen – det som får studenter att ta plats och föra sig, som om de är hemtama eller malplacé.

Studenter från högre klasser är, i Bourdieu och Passerons studie (1964/1979), tryggare i sitt yrkesval och ägnar sig åt en bredd av kulturella intressen, medan studenter från mer studieovana hem visar sig vara mer beroende av sin utbildning för att få tillgång till yrket. En kommentar till detta är att det som är av intresse är framförallt frågan om *relationer* mellan sätt att inta och förhålla sig till en utbildning och ett yrke, mer än det finns en klassbaserad struktur som är huggen i sten.

En central fråga när det gäller sätt att förhålla sig till en utbildning och ett yrke är anciennitet, det vill säga hur länge en person tränats i eller haft tillgång till detta (Bourdieu & Passeron 1964/1979). Det kan vara dels i form av hur länge utbildningen pågått, dels hur tillgången ser ut i hemmet – till exempel om det finns musiker i familjen, spelas i hemmet, finns ett piano och att det hålls välstämt och så vidare. Detta försteg, som alltså bygger på en historia, yttrar sig i en lätthet och 'naturlighet' inför utbildning och yrke – som även är det som värderas av systemet. Den nedärvda kulturen ställs då emot den tillkämpade och forcerade.

Myter om talang och mästerskap fungerar som en karisma- eller begåvningsideologi, som anses förklara framgång, men som i själva verket fungerar legitimerande av det som *egentligen* är en arbiträr kulturell och social ordning (Bourdieu & Passeron 1964/1979). Enligt Reed-Danahays (2005) uttolkning så fungerar dessa myter, i allmänhet och inom diskursen, som 'förklaringar' till det som inte kan läras ut – det som finns där sedan innan, det som är svårt att definiera eller ta på. Framgång bygger på positiva bedömningar, upprepade sådana – som beror av känsla för något eller 'stil', som alltså hör samman med social och kulturell bakgrund.

## Teoretisk utgångspunkt: Bourdieus praktikteori

Bourdieu (1977) har använt kabylska folk och samhällen som exempel på en social struktur där värden och normer förkroppsligas, som en del av den sociala strukturen. Perspektivet är *relationellt* där relationer mellan olika positioner och förhållningssätt är i fokus. Knutet till exemplet med kabyllerna finns även en förståelse av *sociala praktiker*, som teoretiskt kan rekonstrueras med hjälp av tre rum: rummet av positioneringar, positioner och dispositioner – som är de tre delarna eller leden i habitus. De tre rummen hänger ihop på följande sätt: de positioner en person intar, de dispositioner detta ger, och de positioneringar som följer med detta.

De tre rummen hör alltså ihop, och utgör habitus. Habitus kan, lite annorlunda uttryckt, förstås som den genererande princip som kännetecknar en persons sätt att vara i eller *göra* dessa olika rum (jmf. Börjesson 1996/2002).<sup>3</sup> Habitus är en teoretisk rekonstruktion av det praktiska sinne som är en förkroppsligad handlingsbenägenhet – ett sätt att stå, prata, gå, tänka och känna (Bourdieu 1980/1990). Det praktiska sinnet kan enligt Callewaert definieras som ”an underlying strategic orientation, well adapted to the incorporated anticipated environment” (1999 s. 218). Liksom när det gäller Bourdieus begrepp *doxa* – som är ett system av förgivettagna värden – så kommer det praktiska sinnet/habitus som tydligast till uttryck när det utmanas, inte minst per (social) kropp till exempel som scenskräck eller torgskräck (jmf. Bourdieu 1998/1999; Lundin 2008).

I denna artikel är habitus ett centralt begrepp för att förstå och förklara musikers relativa framgång, sätt att vara i och göra yrket på – som fungerar eller faller ut relativt väl. Även frågor om kropp är potentiellt intressanta här, med tanke på just musiker, som använder sin kropp som redskap och även bedöms utifrån kroppsliga och subtila kvaliteter såsom hållning, andning, teknik och utstrålning. På samma sätt som scenskräck eller rampfeber kan förstås som exempel på kroppsliga reaktioner på något – mindre vällyckade och åtminstone omkostnadsfulla för musikern själv.

## Empirisk studie

I denna artikel använder jag tre djupintervjuer med musiker för att påbörja rekonstruktionen av framförallt deras positioner och dispositioner. Samtidigt finns även något av deras positioneringar med, i och med att musikerna i sina berättelser om karriär, bakgrund och tillgångar har hållningar kring det de berättar. De mer ’renodlade’ ställningstagandena, som musikerna positionerar sig med hjälp av, kring kärnfrågor som hur instrumentet bör spelas, hur en orkestermusiker bör vara och hur en elev bör vara, avgränsar jag mig dock ifrån i denna artikel, för att istället fokusera på i en senare artikel.

Det empiriska materialet som ligger till grund för artikeln är djupintervjuer om två till tre timmar med tre stycken framstående musiker och professor/lektorer på musikhögskolans musikerutbildning inom ett visst instrument. Den primära empiriska källan är alltså studieobjektens självförståelse uttryckt i intervjuer och i viss mån min egen erfarenhet av att ha studerat musik. Mellan mig och intervjupersonerna finns dock en stor skillnad, nämligen att jag inte på långa vägar kom så långt i min karriär som mina intervjupersoner. Dessutom har jag sedan många år lämnat musikerbanan för att disputera och forska i pedagogik. Min bakgrund som musikstuderande har bidragit till att väcka intresset för området, men den har inte reellt spelat in i analysen (där istället teoretiska redskap används).

Vid tiden för intervjuerna så var två av intervjupersonerna aktiva och en pensionerad, de representerar även olika generationer (30-talist, 40-talist, 60-talist). De har alltså vuxit upp under olika tidsperioder, den ena intervjupersonen även i ett annat land. Andra skillnader är att de vuxit upp på landsbygd respektive mindre stad och storstad. Dessa förhållande kan ha påverkat deras berättelser, men det är inget jag går närmare in på i denna artikel.

Intervjuguiden är ordnad i följande teman: egen skolning, tiden som musiker och tiden som lärare. Frågorna syftar även till att få information om intervjupersonernas meriter, sociala bakgrund och synsätt samt strategier – information som används för att rekonstruera deras positioner, dispositioner och habitus. Intervjupersonerna har uppmuntras att fritt berätta om sina liv som musiker, vilket har gett ett rikt empiriskt material. Analysen är skriven på så sätt att intervjupersonerna är konfidentiella, det framgår inte vem som sagt vad eller vilket instrument det är

---

<sup>3</sup> Habitus kan förstås som den förmedlande länken mellan de olika rummen.

fråga om. Vetenskapsrådets regler (Vetenskapsrådet, 2002) gällande samtycke, information och konfidentialitet har noga följts i arbetet.

I min analys gör jag inte anspråk på att ge någon objektiv 'sanning' om de musiker som intervjuats. Det kan endast bli fråga om en teoretisk rekonstruktion som jag gör i anledning av intervjupersonernas berättelser. Det vill säga att det är jag som forskare som rekonstruerar (förstår och förklarar) med hjälp av teoretiska redskap. En fråga som läsaren kanske ställer sig är på vilket sätt de tre musikerna kan säga något om yrkesmusikernas sociala praktik. Jag menar att de fungerar som ett utsnitt, eller en mikrosociologi, över musiker inom ett instrument. Det vore värdefullt att i fortsatt forskning även studera fler instrumentgrupper samt fler musiker inom de olika instrumenten.

## En påbörjad rekonstruktion av yrkesmusikernas sociala praktik

I denna artikel påbörjas rekonstruktionen av främst de två rummen av positioner och dispositioner, med hjälp av tre centrala musiker inom ett instrument. När det gäller positioner utgår jag ifrån sådant som tjänster, priser och meriter av olika slag. En viktig fråga här är framgång och *relativ* sådan det vill säga hur de olika positionerna förhåller sig till varandra. Att det är frågan om en *relativ* framgång visar sig inte minst i olika val, frånval, konflikter och avbrott i karriären.

Detta söks senare i texten förstås i relation till dispositioner – som både hjälper och stjälper, möjliggör och utmanar, fungerar och inte fungerar, i en över tid föränderlig och komplex yrkespraktik. Som tidigare nämnts är positioneringar och dispositioner i fokus här, även om musikerna i sina berättelser om deras karriärer, bakgrunder och tillgångar i viss mån även positionerar sig. I detta sammanhang rekonstrueras alltså habitus, som en genererande princip eller förkroppsligad handlingsbenägenhet – i sättet att vara i/inta/göra de olika rummen i den sociala praktiken.

Under arbetet med artikeln har det visat sig vara särskilt fruktbart att förstå rummet av positioner i relation till dispositioner. Framgång förstås vanligen bland musiker och deras publik som ett resultat av talang och flit. I den här artikeln söks förklaringar istället i tidiga möten med musik, tillgångar i uppväxten, (socialt grundad) självuppfattning och möjlighetshorisont, samt strategier och sätt att vara musiker på. Det vill säga, i teoretiskt rekonstruerad mening, så kan relativ framgång förstås och förklaras som ett resultat av hur en (social och habituerad) person möter eller gör en viss yrkespraktik.

### Rummet av positioner

I Sverige finns fyra stycken musikhögskolor med musikerutbildning. Det är i denna kontext som mina intervjupersoner befinner sig och har sin bas samtidigt som de även har rört sig på en internationell och nordisk kontext. Av tradition har dessa musikerutbildningar hög status och det att vara huvudlärare och professor eller lektor/lärare på dessa utbildningar bygger på – och stärker – en legitimitet som solist eller musiker i en av de stora symfoniorkestrarna eller som medlem i en erkänd kammarmusikensemble (jmf. Nerland, 2004).

Sett ur det perspektivet kan dessa personer ses som ett slags Maestros, det vill säga högt ansedda och med stort inflytande inom sitt instrument. Ofta är det också frågan om karismatiska personer. Eller rättare sagt, detta kan förstås som två sidor av samma sak – att vara ansedd bidrar till karisman och tvärtom. Utöver detta toppskikt bland musiker finns andra positioner att inta, till exempel som musiker i en av de mindre orkestrarna i kombination med en lärartjänst på en förberedande utbildning som folkhögskola eller musikgymnasium. Alternativt som frilansmusiker i kombination med en lärartjänst eller vikariat på en kommunal musikskola.

Tre av musikhögskolorna har en lång tradition av musikerutbildning – jag kallar dem för *Alto*, *Basso* och *Contra*. Den fjärde musikhögskolan, *Dolce*, har först på senare år fått musikerutbildning, efter att tidigare ha haft i huvudsak musikpedagogutbildningar. Det finns även fler musikhögskolor som saknar musikerutbildning, dessa tas inte med i resonemanget här.<sup>4</sup> Mina intervjupersoner presenteras här kortfattat: *Lars*, pensionerad huvudlärare och professor i ett instrument, vid musikhögskolan *Alto*, med en gedigen karriär som musiker och solist bakom sig. *Peter*, innehar den position som *Lars* tidigare hade, även han har en gedigen karriär som musiker och solist. Vidare har jag intervjuat *Tomas*, som är lektor i instrumentet och även andra ämnen på musikerutbildningen, med en karriär som vikarierande och frilansande musiker bakom sig.

Att alla mina intervjupersoner är män är representativt för hur det med något undantag ser ut i denna instrumentgrupp, också historiskt sett. Kvinnliga representanter finns bland aktiva musiker, dock inte som centralt placerade lärare vid prestigeutbildningarna. Här nedan återges *Lars'*, *Peters* och *Tomas'* meriter och tillgångar, samt de preliminära slutsatser som kan dras kring rummet av positioner. Trots att det bara är fråga om tre intervjupersoner, så är dessa så centrala inom sitt instrument att rekonstruktionen kan anses relevant. Skulle fler personer ingå i urvalet så skulle bilden nog kunna utvecklas ytterligare.

Med något undantag, som noteras särskilt, så är allt material hämtat från intervjuerna. Efter en inledande beskrivning av detta material görs försök i att rekonstruera de tre intervjupersonernas positioner, inte minst hur de tre positionerna förhåller sig till varandra.

### **En klassisk Maestro-figur**

*Lars* är en man född på 1930-talet som är pensionerad från sin mångåriga tjänst som professor och huvudlärare i instrumentet vid musikerutbildningen på musikhögskolan *Alto*. Han har en upp emot fyra decennier lång karriär bakom sig som solist och musiker i en av de stora symfoniorkestrarna.

I sin ungdom upptogs *Lars* i militärmusiken, för att sedan kombinera detta med studier vid musikhögskolan *Alto*. Efter avslutad utbildning vann han flera provspelningar och valde en av tjänsterna där han fick sitta bredvid *Erik*, hans egen Maestro och förebild. Så småningom avancerade han och fick spela solostämman. Under samma tid så fick han även möjlighet att komma in som lärare på musikhögskolan, där han med tiden kom att avancera.

*Lars* har under sin aktiva yrkestid varit en mycket välkänd lärare. Vid sökningar på Internet förekommer han i ett stort antal musikers CV:n och presentationer. Han omnämns även som "legendarisk" och en "guru". I intervjun berättar han om sina elever, varav en relativt stor andel är framgångsrika musiker idag. Andra exempel på hur välkänd *Lars* har varit, och kanske fortfarande är, är att han finns med i en biografi över kända svenskar. Förutom att *Lars* har haft instrumentklassen på *Alto* i många år, så har han haft en stor skara av privatelever och välkända mästartklasser. *Lars* berättar även om sitt nätverk bestående av välkända instrumentalister. Han har haft mycket god kontakt med dirigenter, ger han exempel på.

En aspekt av *Lars* position är att det vid hans tid som professor fanns ett högt söktryck till instrumentklassen vid *Alto*. Att söktrycket var så högt säger något om både styrkan i *Lars* position och om den status som då knuten till instrumentet och till det att vara musiker. Idag är söktrycket lägre. Vid tiden fanns även en stark *polaritet* mellan instrumentskolor, mellan klasserna på de olika musikhögskolorna. Denna polaritet kan ses som ett uttryck för styrka och prestige – att det fanns något att strida om. Det som stod på spel var inte mindre än definitionen av rätt sätt att spela instrumentet, rätt sätt att uttolka repertoaren – vad talang och (bra) musik är.

---

<sup>4</sup> Musikerutbildningarna har högre status än musiklektarutbildningarna generellt sett (Brändström & Wiklund 1995).

En annan typ av merit som Lars har är att han har haft centrala råds- och styrelseuppdrag, med möjlighet att påverka musikscenen. Att ge instrumentalister inflytande i dessa sammanhang var en viktig fråga under denna tid, säger Lars. Han har även prisats offentligt för sina insatser inom musiken. Till denna position – som musiker, lärare och rådsmedlem – har också varit knuten stipendietilldelning och andra typer av juryuppdrag. Andra meriter som Lars är att han har spelat in skivor.

Denna *klassiska bana* eller karriär, som solist i en av de stora symfoniorkestrarna, professor och huvudlärare på musikhögskolan och prisad rådsmedlem, delar Lars med sin föregångare och Maestro, *Erik*. Information om Erik framkommer i intervjun med Lars, och har kompletterats med sökningar på Internet. Det ser alltså i rekonstruerad mening ut som att positionen går i arv *och* att den innehåller vissa egenskaper och meriter. Jag ska senare argumentera för att även den yngre instrumentalisten Peter, med något undantag, delar denna bana.

Dock, framgången till trots, så innehåller Lars' karriär avbrott och konflikter kring framförallt tjänster och elever – han har stundtals varit ifrågasatt och utsatt i sin position. Därför blir det här viktigt att introducera begreppet *relativ framgång*. Jag ska senare resonera kring detta med relativ framgång, som musikerna på olika sätt gestaltar, som en fråga 'rätt sätt' i en föränderlig yrkespraktik. I Lars' fall tycks det vara frågan om en klassisk Maestro-figur, som är både karismatisk och upphöjd. Som Maestro bidrar han tidigt i sin karriär till att skapa intresse för instrumentet, och får stor framgång. Senare möter han dock motstånd, när det gäller till exempel sin pedagogik och sina elever. Det tolkar jag *delvis* som en fråga om en föränderlig yrkespraktik – det som tidigare fungerade och gav framgång gör inte det längre på samma självklara sätt. Senare i texten ska jag närmare komma in på tillgångar och förhållningssätt som både möjliggjort och förhindrat ett framgångsrikt yrkesutövande.

### **Arvtagare i en föränderlig yrkespraktik**

*Peter* är en man i medelåldern (60-talist) som är professor och huvudlärare i instrumentet vid musikhögskolan *Alto*. Han är även anlitad som gästlärare vid andra musikerutbildningar. Han kom, liksom Lars, in som mycket ung på musikhögskolan och etablerade sig tidigt som en av de mest anlitade solisterna och orkestermusikerna i Norden och även internationellt. Han är före detta elev till Lars, men har även studerat för andra lärare och vid en prestigefylld utländsk musikerutbildning. Att Peter även har en prestigefylld internationell utbildning innebär att han i någon mån har ett högre utbildningskapital än sin föregångare Lars. Andra meriter som Peter har är att han har spelat in ett antal skivor. Han nämns i Nationalencyklopedin, vilket i vår tid inte är så vanligt för en instrumentalist inom konstmusikområdet, och förekommer på hemsidor över kända instrumentalister.

Som tidigare nämnts så ser denna *klassiska* position som Peter, Lars och även Erik representerar ut att gå i arv. Inte bara mellan lärare och (särskilt framgångsrik) elev, det vill säga från person till person, utan också på grund av vissa egenskaper och meriter, som hör ihop – att tidigt väljas ut, att få fortsatt framgång, att röra sig i ett yttersta toppskikt. En skillnad som Peter framhåller, jämfört med hans egen studietid på *Alto*, är att söktrycket numera och inom instrumentet är mindre. Även tjänsterna för lärarna är mindre omfattande. När det gäller hans elevers framgångar så präglas de av att det numera "inte finns några jobb" som Peter säger. Dock finns exempel på någon enstaka elev som fått ett orkesterjobb.

Trots Peters framgång finns även exempel på avbrott och konflikter i karriären, i form av en periodvis osäker frilanstillvaro och en mindre omfattande tjänst. Det vill säga, trots att positionen går i arv, så ser den ut att ha förändrats och försvagats över tid. Peter berättar även om ett försämrat orkesterklimat, som blir alltmer auktoritärt ju färre jobb som finns. Jämför vi med Lars' upplevelse så

var arbetet solist förvisso ansträngande och förenat med vissa besvikelser, dock inte förenat med hög stress som Peter ger uttryck för. Föregångaren Erik ser dock ut att ha klarat sig från avbrott och konflikter, han beskrivs av Lars som en lättsam och duktig musiker, vilket även biografiska texter styrker.<sup>5</sup> Senare i texten kommer jag att knyta an Peters och Lars' karriärer, relativa framgång och avbrott, till deras dispositioner och en föränderlig yrkespraktik, som alltså även kan relateras till Eriks karriär, för att på så sätt få tillgång till tre generationers musiker i ett absolut toppskikt.

### **En assisterande och bredare bildningsposition**

Tomas är en man i medelåldern (40-talist) som under många år har varit lektor i instrumentet och även andra ämnen vid musikhögskolan *Basso*, i nära samarbete med professorn och huvudläraren *Henry*. Vid tiden för intervjun fanns även en ny huvudlärare och professor i instrumentet, *John*. Som nyutbildad vid *Basso* var Tomas vikarie i en av de stora symfoniorkestrarna, men efter några år lämnade han denna tjänst. En skillnad jämfört med *Lars* och *Peter* är att Tomas var något äldre när han debuterade än de andra. Tomas vann i relativt ung ålder en provspelning till en mindre och välrenommerad ensemble men tackade nej till denna – han tror att han hade blivit "uttråkad" om han hade haft en för snäv yrkesinriktning. Detta val skiljer sig markant från *Lars'* och *Peters* val.

Det som kännetecknar Tomas' position är den bredare pedagogiska inriktningen som lektor på musikhögskolan. En möjlig orsak till detta kan vara att positionen som solist och huvudlärare redan var upptagen. Som musiker har Tomas varit aktiv i perioder, bland annat i ett nära samarbete med en svensk tonsättare som resulterade i konserter och en skivinspelning. Detta kan förstås som en legitimitet, varpå Tomas bygger sin position som lärare på musikerutbildningen. Han berättar dock att det ibland har varit svårt att kombinera fulltidstjänsten som lektor med att även hålla igång nog mycket som musiker. På så sätt tycks det finnas en kluvenhet i Tomas' position och i hans sätt att förhålla sig till den.

En annan skillnad jämfört med *Lars* och *Peter* är att Tomas har en bredare grundutbildning, med inriktning på konst och historia förutom musikerutbildningen, vilket även förklarar den senarelagda debuten. Tomas har även skrivit en bok om metodik, i instrumentet och även med en bredare allmänmetodisk inriktning. Det vill säga han har positionerat sig mer som pedagog. Detta innebär en annan position, mer som re-producent av konstnärliga uttryck till skillnad från en orkestermusiker och solist som i högre grad producerar eller är nära de konstnärliga uttrycken.

Tomas har alltså innehaft positionen som lektor, vid sidan av *Henry* och senare *John*. Denna struktur med huvudlärare och professorer, med en *klassisk* position, vid sidan av lektorer, med en bredare *bildningsbana*, finns även vid musikhögskolan *Alto*. I intervjuerna med *Lars* och *Peter* framkommer på liknande sätt flera namn som *Fred* och *Urban*, som under lång tid haft en betydande position inom instrumentet, men med en tillfällig eller på något sätt underordnad position. En tydlig skillnad mellan dessa positioner har alltså att göra med tid, ålder och bredd. Med tid menas ålder för debut och även 'tajming' det vill säga att vara rätt person vid rätt tillfälle och plats. Tomas har en påtaglig bredd i sina intressen, ett bildningsperspektiv. *Lars* talar förvisso om balans i tillvaron, men tillämpar en kompromisslöshet i sin musik och yrkesutövning. *Peter* ser det samtidigt som ett problem att instrumentet utgör en så stark del av hans identitet och den obalans som detta utgör. Här finns exempel på att intervjupersonerna också *positionerar* sig när de berättar om sina karriärer (sina positioner), det vill säga att de förhåller sig aktivt till sina karriärer med hållningar, argument och skäl när de berättar. Det vill säga en position inte bara innehas, utan görs också aktivt med hjälp av olika (positionerande) 'ledstjärnor' och, inte minst, berättelsen om sig själv.

---

<sup>5</sup> Med reservation för att vi inte har hört eller kan höra Eriks version. Det som *Lars* berättar om kan också vara ett ideal som *Erik* personifierar.

Sammanfattningsvis så bygger den klassiska positionen (Lars och Peter) på specifika egenskaper till exempel en snävt avgränsad bana, mer elitär än bildningsorienterad, medan den bredare bildningspositionen (Tomas), med pedagogisk inriktning, bryter med det snävt avgränsade. Hur dessa olika karriärer relaterar till olika tillgångar och 'rätt sätt' i en föränderlig yrkespraktik ska jag vidareutveckla i avsnittet nedan. I Tomas' respektive Lars' och Peters fall är detta särskilt intressant, eftersom Tomas har ett mer omfattande kulturellt kapital från hemmet, jämfört med Lars och Peter. Det vill säga att fördelningen av positioner är något oväntad, sett utifrån kulturella tillgångar.

## Rummet av dispositioner och habitus

Här nedan används intervjupersonernas berättelser som grund för en rekonstruktion av intervjupersonernas *dispositioner*. Jag kommer också att säga något om habitus, eftersom dispositionerna inte kan förstås enbart för sig, utan de ger mening i relation till den sociala praktiken<sup>6</sup> – som en genererande princip eller förkroppsligad handlingsbenägenhet. Som utgångspunkt används intervjupersonernas kulturella och sociala tillgångar, från deras uppväxt, utbildning och yrkesliv. På samma sätt som i rummet av positioner, så finns även positioneringar invävd i musikernas berättelser om deras bakgrund, tillgångar, skolning och yrkesliv. Det vill säga, de tar själva ställning till och berättar om sig själva – som ett sätt att inta, eller en del av att inneha eller göra, positionen.<sup>7</sup>

I intervjupersonernas berättelser är alltså självframställningen – identifikationerna, förebilderna och de egna förklaringarna till framgång – av intresse. Lika intressanta är berättelserna om sådant som skaver och 'gör ont', sådant som inte fungerat så väl i livet som musiker. För att kunna förstå de tre intervjupersonernas dispositioner och habitus så krävs att de förstås i relation till varandra det vill säga som ett rum eller utsnitt av ett rum. Detta blir även relevant i relation till tid och generation. Intervjupersonerna representerar tre olika generationer – i en yrkespraktik som är föränderlig över tid.

### ***En släkt som det går bra för***

Lars är född under 1930-talet och är uppvuxen på en gård på landet där far var köpman och mor var hemmagående. Han har flera syskon, som han berättar att det har gått bra för. Lars berättar om sin släktforskning och är stolt över sin släkt som utträttat stora ting, de var bland annat militärer. Förutom intresset för musik så var Lars även duktig i idrott, vilket också uppmuntrades hemma. Hemma spelades det mycket och Lars provade olika instrument.

När Lars hittade det som kom att bli hans huvudinstrument så var det som att "allt stämde". Han uttrycker en stor *kärlek* till instrumentet och den stora orkester- och solorepertoaren. Hans musikaliska skolning tog på allvar fart i militärmusiken, där Lars fick tjänst under några år i sin ungdom och sitt unga vuxna liv. Lars berättar att i militärmusiken fick han både möjlighet till utbildning och kost och logi. Möjligheter fanns att göra militär karriär, men Lars ville hellre satsa på musiken och flyttade till storstaden för att studera vid musikhögskolan *Alto*.

Lars tänker själv att en bidragande faktor till hans framgång är att han har haft balans i tillvaron, med familj och även kvalificerad verksamhet inom annat konstnärligt område<sup>8</sup>. För att lyckas som musiker måste man vara mycket social, menar han. Hårt *arbete och disciplin* – liksom kärleken till

---

<sup>6</sup> Eller de tre rummen av positioner, dispositioner och positioneringar.

<sup>7</sup> Som 'statements' eller delar av 'varumärket' när intervjupersonerna berättar om sig själva så berättar de explicit/implicit också om hur de tycker att det bör vara och inte.

<sup>8</sup> Detta har fungerat som ett komplement mer än att det inkräktat på musikeryrket. Det har varit fråga om en hobby som utvecklats professionellt.

instrumentet och musik – framstår som mest centralt i Lars' berättelse om hur han tog sig fram och lyckades som musiker. Att komma från en släkt som var duktig, där talang uppmuntrades, är ett annat centralt tema i Lars' berättelse.

Med hjälp av Lars' berättelse rekonstruerar jag följande *dispositioner*, som är en del av Lars habitus. För det första, det fanns ett överskott hemma, på så sätt att det var möjligt att ägna sig åt musik och andra intressen. Därutöver fanns en företagsamhet, inte bara hos fadern men i släkten. Kopplingen till det militära (och militärmusiken) är en annan tillgång i familjen och släkten, som en social möjlighet. Något som också kan förstås som en disposition, på så sätt att det fortsatt tycks påverka Lars' förhållningssätt, är att slå igenom som ung, det vill säga att vara ett 'stjärnskott'. I det vuxna livet fanns också ett överskott, en balans i livet med familj och även annan kvalificerad konstnärlig verksamhet.

På ett mer övergripande plan ska jag försöka att också säga något om *habitus* – som det sätt, eller den genererande princip, med vilket Lars möter musikeryrket med. Till att börja med ska det påpekas att Lars har varit mycket framgångsrik och central i musiklivet. På vilket sätt kan dispositionerna som beskrivits ovan antas bidra till detta? För det första, att komma från en familj och släkt som det går bra för har med stor sannolikhet relevans i sammanhanget. Detta är något som återkommer i Lars' berättelse, att vara "sådana som det går bra för". På så sätt kan det förstås som en identifikation eller ett möjlighetsrum. Till det hör både föreställningen om och det faktiska förhållandet att vara en som det satsas på, och att också vara en som har satsat allt och en som har klarat yrkets utmaningar. Dock, att satsa allt är ingen garanti för framgång. Vad mer kan bidra till att förklara karriärförloppet?

Att "ge allt" och att tävla, med andra och med sig själv, är ett centralt tema i Lars' berättelse. Enligt Lars så har detta varit tröttande *men inte* stressande. Jag ska senare argumentera för att detta är en skillnad jämfört med Peter, som också är framgångsrik – men där framgången tycks ha fört med sig större personliga omkostnader. Det som *skaver* i Lars' berättelse är besvikelsen över elever som inte hållit måttet, som "sumpat sina chanser", och även en besvikelse över ett musikliv på nedgång med till exempel minskade publiksiffror. I viss mån anser han sig även felbehandlad som musiker och lärare.

Förslagsvis kan detta förhållande förstås som att Lars' dispositioner och habitus, det att "satsa allt", bara *delvis* fungerar i en föränderlig yrkespraktik. När musiklivet är "på nedgång", så sjunker värdet av en karismatisk ideologi – som alltså kretsar kring en "stor kärlek till instrumentet och den stora repertoaren". Jag ska senare, med hjälp av Peters berättelse, argumentera för att denna typ av karismatiska ideologi – med inslag av heder och ära knutet till själva yrkeskunnandet – med tiden utmanas av sociala tillgångar och klickbildningar eller intriger. På så sätt blir det frågan om en föränderlig yrkespraktik, där tidigare värderade symboler och strategier sjunker i värde.

Till detta med att kunna balansera satsningen hör en disposition för, och ett habitus, som är strategiskt eller nyttoorienterat. Vid olika tidpunkter har Lars övervägt karriärmöjligheter och hur kärleken till musiken och instrumentet också kan ge ekonomisk bäring. Ett tidigt exempel på hur strategiska val gjorts är i relation till militärmusiken. Denna del av habitus kan möjligen knytas till uppväxten: Lars är son till en köpman.

### **Målmedvetenhet och personliga omkostnader**

Peter är född under 1960-talet och är uppvuxen på en mindre ort där far och mor var lärare. Han har flera syskon bland annat en musikintresserad bror. Peter berättar att särskilt fadern har varit betydelsefull för hans musikaliska utveckling, de spelade mycket tillsammans. Faderns engagemang var omfattande i den grad att han lärde sig det instrument som Peter började spela, för att kunna hjälpa till. Peters pappa var även aktiv och spelade sedan tidigare andra instrument på amatörnivå. På orten fanns också lärare som han spelade (och fick tillgång till) *repertoar* tillsammans med. Via en av lärarna fick han sedan kontakt med huvudläraren och professorn på musikhögskolan Alto. Av

honom tog Peter privatlektioner och kom sedan in på musikerutbildningen som mycket ung. Peter var som ung även intresserad av och duktig i idrott.

Peter berättar att det som har drivit honom som musiker är en önskan om att "hitta tekniken för att spela så som han vill". Han ger uttryck för en stor målmedvetenhet i relation till detta, men också temperament – hur det har gått med spelandet har haft stor betydelse för hans humör och välmående. Själv menar Peter att en bidragande faktor till hans framgång att han hade ett tydligt *ideal* för hur han ville spela, från en världsberömd instrumentalist. För att lyckas som musiker så krävs det "otroligt mycket" säger Peter, framförallt är det *övning och flit* som gäller.

Utifrån intervjupersonens berättelse har jag försökt att rekonstruera Peters dispositioner som påverkar hans sätt att vara musiker på. För det första, det fanns ett stort överskott hemma, i det sätt som fadern aktivt tog del i och bidrog till musikintresset. Hos fadern finns en nyfikenhet och ett metodiskt tillvägagångssätt, som kan återses i Peters målmedvetenhet, att ta reda på vad som krävs för att spela så som man vill. Andra tillgångar som tycks ha format Peters sätt att vara musiker på, är den första lärarens fokus på *riktig* repertoar<sup>9</sup> – lust att spela tillsammans – och målmedvetenhet. Att tidigt nå framgång, att tidigt veta vad man vill, förstås här som en disposition, av betydelse för sättet att vara musiker. Det explicit målmedvetna kan också vara klassberoende, kanske ett karakteristiskt drag för en medelklass som vill se och framställa sig själv som socialt mobil och rörlig.

Så ska jag även rekonstruera något av Peters habitus som genererande princip eller förkroppsligad handlingsbenägenhet i den sociala praktiken. Till att börja med ska det påpekas att Peter, liksom Lars, är en mycket framgångsrik musiker, om än med vissa utmaningar till exempel avbrott och problem i yrkeslivet och karriären. Hos Peter finns en stark målmedvetenhet som i unga år yttrade sig i en nyfikenhet, lust att lära och spela tillsammans. Detta kan ha grundlagts i de tidiga mötena med musik, fadern, ortens lärare och instrumentklassen vid Alto. Målmedvetenheten yttrar sig också i en klarsyn om vad han behövde hjälp med, av vilken lärare och hur mycket utbildning som egentligen var nödvändig – Peter säger att han visste när han var färdig, när det var dags att börja jobba.

Baksidan av denna målmedvetenhet är, enligt Peter själv, en alltför stark identifiering med de egna prestationerna. I kombination med det som Peter uppfattar som ett över tid försämrat klimat i orkestrarna, med till exempel mer sociala intriger och klickbildningar, uppstår problem. Peter berättar även att han har en utpräglad scenskräck. Tillsammans kan detta förstås som ett exempel på att Peters sätt att vara musiker inte fungerar optimalt i yrkespraktiken, som även är föränderlig. I Peters fall är det fråga om en social resa på så sätt att det att vara musiker i ett yttersta toppskikt är okänd mark sett i relation till den sociala bakgrunden. I takt med att musiklivet går ner i status i samhället och branschen krymper, så torde också sorteringen bli hårdare, vilket möjligen kan förklara gradskillnaden i de avbrott som Lars respektive Peter ger uttryck för. För Lars har yrkets krav upplevts som tröttande och ibland besvärliga, medan de för Peter stundtals upplevts som mycket svåra.

För att fortsätta jämförelsen av Lars' och Peters dispositioner och habitus kan följande sägas: de är båda män, de är båda från mindre samhällen eller landsbygd, det fanns ett överskott hemma och de fick båda framgång som mycket unga. Därutöver har de en stark målmedvetenhet – karriär, bemästrande, prestation, flit, disciplin, kall – och de lyckas med att hantera yrkets krav, om än inte utan omkostnader. Dock kommer de från olika generationer och har delvis olika social bakgrund (far är köpman respektive lärare). Lars fick sin tidiga skolning i militärmusiken, medan Peter lärde sig

---

<sup>9</sup> Med repertoar menas instrumentets centrala stycken, verk och solopartier – som används i yrket och vid auditions och liknande. Jämfört med vanligt förekommande 'skolböcker' för instrumentet, där visor och poplåtar och enklare stycken är i fokus. Att ge sin elev tillgång till repertoar och att spela denna tillsammans kan också rymma ett synsätt på eleven som en kollega eller blivande sådan – för eleven kan det innebära en upplevelse av att vara utvald och talangfull.

genom att spela repertoar tillsammans med sin lärare, av att spela tillsammans med sin far. Båda står de för en kompromisslöshet i sin musik. Lars betonar solistiskt uttryck, vill alltid prestera mer, är tävlingsinriktad och har svårt för halvmesyurer. Han älskar instrumentet och att spela den stora repertoaren, som solist i den stora orkestern. Det finns dock hos Lars besvikelser som skaver – besvikelser som handlar om bristande erkännande och respekt. Medan Peter vill ta reda på vad som krävs för att spela så som han vill. Han älskar när det fungerar musikaliskt i orkestern, och mår dåligt när det inte fungerar. Bristande kollegialitet är något som skaver i Peters berättelse, det är något han har svårt för.

### **Stort kulturellt kapital och oväntade val**

Tomas är född under 1940-talet och kommer ifrån en storstad med ett rikt kulturliv. Far och mor var advokater, för en kvinna var det ovanligt på den tiden. I familjen musicerades det och fanns ett brett kulturellt intresse. I staden fanns goda möjligheter att spela i ungdomsorkester och ensemble och för att få en avancerad musikutbildning. Föräldrarna stöttade med instrument, lektioner, hämtning och uppmuntran. Tomas kombinerade en bredare akademisk utbildning i historia och musik med en musikerutbildning. Senare kom han i kontakt med musikhögskolan *Basso*, där han gick en påbyggnadsutbildning och även fick undervisningsuppdrag.

Tomas berättar att han hade *lätt* för att spela och att det passade honom, trots att han hade en bredare inriktning på sina studier. Under sin ungdom hade han även andra intressen till exempel idrott, som han har gemensamt med Lars och Peter. Överlag beskriver han yrket och sin skolning som lustfylld och tycks inte ha haft några problem med stress eller prestationskrav. Tomas talar om vikten av balans i tillvaron, och han är road av till exempel natur och motion. För att lyckas som musiker så måste man vara *bred*, kunna kommunicera och vara expert i sitt instrument, säger han.

Utifrån Tomas berättelse rekonstrueras här några betydelsefulla *dispositioner*. För det första, det fanns ett stort överskott hemma, och möjligheter till en bred kulturell bildning. Föräldrarna var välutbildade och stöttade Tomas både kulturellt, ekonomiskt och socialt. I närmiljön fanns ett stort utbud av avancerade ungdomsensemblar och högre musikutbildning, som Tomas deltog i. Han beskriver en lätthet, ett lärande utan stress och prestationskrav. Trots en relativt bred inriktning så fanns senare möjligheter till specialisering och han tar sig in på en elitär och nischad bana, som instrumentallärare på *Basso* och som musiker på hög nivå.

Hur kan då Tomas' habitus förstås, som en genererande princip eller förkroppsligad handlingsbenägenhet i den sociala praktiken? Under lång tid har Tomas innehaft en position, central för utvecklingen i det aktuella instrumentet. Tomas har till exempel suttit med i antagningsjurys och att undervisat på musikerutbildningen. Han har varit aktiv som musiker, periodvis och som frilans, men har i huvudsak valt en pedagogisk bana. Vad i Tomas' dispositioner kan bidra till att förklara sättet att vara på som musiker? I närmiljön tycks det att vara duktig och att ha talang ha varit naturligt, utan att det behövde avgränsas till en yrkessatsning. Detta tycks ha gett en frihet och en lust inför att spela. En annan sida av detta tycks vara en svårighet att inordna sig i det enformiga – ville inte ha "rå-slitet", han "skulle ha blivit uttråkad". Tomas debuterade även något senare än Lars och Peter. Den bredd som Tomas kom att anamma ses tydligt avspeglad i uppväxtvillkoren, samtidigt i kombination med höga krav på kvalitet – "aldrig med avkall på kvaliteten". Samtidigt talar Tomas om sitt musikerliv med viss saknad, det är "svårt att hålla formen" säger han. Att förena det bredare bildningsprojektet med att vara musiker på hög nivå är i längden inte enkelt, och detta kan möjligen förstås som en *kluvenhet* i Tomas' sätt att vara i och göra den sociala praktiken.

Avslutningsvis så ska jag fortsätta jämförelsen mellan Tomas', Lars' och Peters habitus. De är alla män och var tidigt duktiga. De fick alla kontakt med lärare som kunde slussa dem vidare, även till uppdrag och tjänster. Med tiden har de själva blivit den slags personer som kan slussa vidare elever. Alla förmår de att hantera de yrkesrelaterade krav de ställs inför. En skillnad finns dock mellan

Tomas' breda bildningsbana och pedagogiska inriktning respektive Lars' och Peters snävare elitprosjekt. Finns det något som skulle kunna förklara detta? Förutom personliga motiv och omständigheter, och att platsen som solist och professor vid musikhögskolan Basso redan var upptagen? En tydlig skillnad finns vad gäller social bakgrund, mellan Tomas' bakgrund i en kulturell och social överklass, Lars' bakgrund i en ekonomisk medelklass, respektive Peters bakgrund i en kulturell medelklass. En annan skillnad rör hållningen till musikerskapet. Medan Lars och Peter står för en kompromisslöshet i sin musik, står Tomas för en bredd i sitt sätt att vara musiker.

## **Avslutning**

I den här påbörjade rekonstruktionen av yrkesmusikernas sociala praktik framträder två distinkta positioner, en klassisk och elitär position, samt en bredare pedagogisk och assisterande bildningsposition. Den klassiska positionen tycks gå i arv mellan lärare och elev. Den går också i arv på grund av egenskaper eller dispositioner – ungt stjärnskott, flit, klarar yrket utmaningar och kompromisslöshet. Dessa egenskaper ger framgång, men utmanas över tid. Detta förstås här som en effekt av att yrkespraktiken är föränderlig – där tidigare värden och ordningar utmanas.

Inom den klassiska positionen är den karismatiska Maestron en förebild – en solist som spelar de stora verken i de stora orkestrarna. En musiker som bemästrar instrumentet och utmanar dess gränser är en annan förebild knutet till denna position. Den bredare bildningspositionen assisterar och är mer underordnad den klassiska positionen, förespråkar bredd och kommunikation.

När det gäller dispositioner så förenas de tre intervjupersonerna alltså av ett överskott hemma, en möjlighet att ägna sig åt musik och goda tillgångar. Att komma från en familj som det går bra för och att tidigt uppmärksammas som duktig, tycks sätta sina spår i form av en förväntan om framgång. En skillnad finns mellan positioner och även generationer när det gäller vilka personliga omkostnader som följer med yrkeslivet – målmedvetenhet och kompromisslöshet. Personliga omkostnader består av besvikelser, scenskräck och sådant som skaver i intervjupersonernas berättelser. Välmående är starkt knutet till prestationer. För den som tagit en bredare bildningsposition finns en saknad och en sorg över att inte kunna "hålla formen" – en kluvenhet inför de egna valen.

Ett intressant fynd är att det är de två intervjupersonerna Lars och Peter som har ett något mindre omfattande kulturellt kapital (son till köpman respektive lärare, kulturintresserade), och inte intervjupersonen Tomas med ett omfattande kulturellt kapital (son till två advokater, mycket kulturintresserade) som intar den klassiska positionen. En möjlig slutsats är att det inte är de högre klasserna som nödvändigtvis har ett försprång i musikeryrket, utan den monotoni, underkastelse och osäkerhet, som enligt intervjupersonerna är en del av yrket, kanske snarare väljs eller accepteras av klassresenären. Kanske baseras detta val på ett karriärsdriv, eller på en initial omedvetenhet om yrkets krav, medan den kulturella elitens barn snarare väljer en mer framkomlig väg som heltidsanställd lektor än en mer utsatt sådan i musikens yttersta toppskikt.

## **Tack**

Tack till docent Morten Nørholm för kommentarer på manus vid flera tillfällen. Tack till forskargruppen i Praxeologi vid Uppsala universitet samt professor Karin Anna Petersen vid Universitetet i Bergen för återkoppling vid olika tillfällen. Tack till professor Staf Callewaert för värdefulla kommentarer på manus.

## Referanser

- Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. (1964/1979). *The Inheritors. French students and their relation to culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. (1977/1992). *Reproduction in Education, Society and Culture*. London: Sage Publications.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1979/1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1980/1990). *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1992/2000). *Konstens regler*. Stockholm/Stehag: Symposium
- Bourdieu, P. et. al. (1993/1999). *Weight of the world. Social suffering in the contemporary world*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996/2000). *Konstens fält. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Bourdieu, P. (1998/1999). *Den manliga dominansen*. Göteborg: Daidalos.
- Bourdieu, P. (2001/2004). *Science of Science and Reflexivity*. Oxford: Polity.
- Börjesson, M. (1996/2002). *Det naturliga valet. En studie i studenters utbildningsval och livsstilar*. Rapporter från forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi, Nr 11.
- Callewaert, S. (1999). Towards a general theory of professional knowledge and action. I *Nordisk pedagogik*, Vol 19, Nr 4.
- Edling, M. (2012). Det naturliga broderskapet. Professorstillsättningar vid Kungl. Konsthögskolan under 1980-talet. I Gustavsson, M.; Börjesson, M.; Edling (Red) (2012). *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildning och fält 1938-2008*. Göteborg: Daidalos.
- Grip Bettel, A.-K. (2009). *Funding and Accountability. Studies of a Swedish and a British Chamber Orchestra*. Diss. Handelshögskolan Stockholm.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent & Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kirschbaum, C. (2007). Careers in the right beat: US jazz musicians' typical and non-typical trajectories. *Career development international*. 2007, Vol 12.
- Lebrecht, N. (1991). *The Maestro Myth. Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Citadel Press.
- Liljeholm Johansson, Y. (2010). *Psykosocial arbetsmiljö i en yrkesgrupp med krav på hög kvalitet – orkestrar inom konstmusik*. Diss. Karolinska institutet.
- Lundin, A. (2008). *Folkbildningsforskning som fält – från framväxt till konsolidering*. Diss. Linköping: Univ..
- Nerland, M. (2004). *Instrumentalundervisning som kulturell praxis. En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikutdanning*. Diss. Oslo: Univpub, NMH förlag.
- Nylander, E. (2014). Mastering the jazz standard: Sayings and doings of artistic valuation. I *American Journal of Cultural Sociology*, 1-31.
- Olmsted, A. (1999). *Juilliard – a history*. University of Indiana Press.
- Reed-Danahay, D. (2005). *Locating Bourdieu*. Bloomington: Indiana University Press.

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