



doi: 10.24834/educare.2020.1.5

## Att bli och att vara framgångsrik musiker – socialisation och sortering genom livet

*Anna Norholm Lundin*

<https://orcid.org/0000-0003-4360-988X>

*anna.norholm.lundin@edu.su.se*

This article concerns learning, socialization and social sorting among successful musicians. The aim is to understand and problematize not only what it means to become a classical musician but also what it entails to be a successful classical musician. In what ways are musicians socialized through life? What approaches are formed among musicians, and what is the meaning of these when it comes to performance of work? Are their specific arenas and rituals of particular importance, when it comes to socializing and sorting among musicians? Interviews and documents about twelve musicians have been analyzed with the aid of Bourdieusian concepts, for example, practical sense and habitus, and research on elitist practices within music, arts and sports. The results indicate that there is a typical and similar career path for successful musicians, where young musicians are socialized into considering their careers in music as natural and given. The musicians are recognized as talented or wonder children at an early age, and they are accepted as students of a master teacher. Their careers are built by merits, such as a spectacular debut leading to an international career. These career steps function as both merits and as an opening of doors. Further, they contribute by strengthening the musicians' identities and their roles as successful musicians and role models within the field.

Keywords: habitus, musicians, practical sense, success, socialization

## 1. Inledning

När framstående klassiska musiker talar om sina yrkesval och sina karriärer så framstår det ofta som om dessa har varit självklara och givna. En likartad bild ges av hur ett tidigt och starkt intresse följts av tidiga framgångar och ett självklart val av yrke, som kretsar kring en stark kärlek till musiken och instrumentet.<sup>1</sup> Det tycks som att musikerna är inne på en inslagen bana som inte kan avbrytas och att de utför sitt yrke med ett slags självklar karisma. Denna artikel handlar om hur musiker lär sig, socialiseras och sorteras till, att bli och vara framgångsrika, med de resurser och förhållningssätt som gör det möjligt för dem att utöva sitt yrke.

Vägen in i musikeryrket påbörjas redan i barn- och ungdomsåren, i form av avancerade studier och ofta tidiga framträdanden. Att lära sig yrket innebär både att lära sig bemästra instrumentet och musikens uttryckssätt *och* att lära sig yrkets spelregler och kultur (Kingsbury 1988). Musiken fungerar vanligen som både yrke, identitet och livsstil – inte minst genom den omfattande övningen (jfr. Gustafsson 2000; Nørholm Lundin 2018, 2019a). Paralleller kan dras till liknande elitsatsningar inom konst, dans, idrott och yoga, med en disciplinerad livsstil som kretsar kring träning och fördjupning och en *tro* på att detta kommer att leda till framgång (jfr. Aalten 2017; Carlson 1988; Claringbould, Knoppers & Jacobs 2014; Johnston 2017; Nørholm Lundin 2019b; Sapiro 2008; Wacquant 2005).

Med hjälp av Pierre Bourdieus pedagogisk-sociologiska perspektiv kan musikers yrkesblivande förstås som en fostran av kropp och själ (jfr. Bourdieu 1999; Wacquant 2005). Musiker lär sig att vara musiker på ett övertygande sätt, de lär sig att spela med *rätt* känsla (Kingsbury 1988). Vägar in i, och i musikeryrket, beskrivs som utmanande – inte minst när det gäller att hantera höga prestationskrav och konkurrens (Bach Andersen 2007; Brettel Grip 2009; Liljeholm Johansson 2010). Hur yrket och dess utmaningar hanteras kan antas hänga samman med det Bourdieu (1995) kallar för habitus, det vill säga den handlingsorientering som gör att något visst upplevs som möjligt, rimligt och riktigt (och annat inte). Hos de framgångsrika musikerna tycks det finnas vissa förgivettagna förhållningssätt om t.ex. yrket och den egna förmågan, som fungerar som resurser i yrkesutövandet. De sätt som dessa förhållningssätt formas och modifieras på, under studier och

---

<sup>1</sup> Se t.ex. intervjuer med violinisterna Janine Jansen och Anne Sophie Mutter.  
[http://tomspringveld.nl/project/janine-jansen-interview-holland-herald/;](http://tomspringveld.nl/project/janine-jansen-interview-holland-herald/)  
[https://www.violinist.com/blog/laurie/20093/9872/;](https://www.violinist.com/blog/laurie/20093/9872/) [http://www.bruceduffie.com/mutter.html;](http://www.bruceduffie.com/mutter.html)  
<https://www.svt.se/kultur/anne-sophie-mutter,2019-06-20>

## **EDUCARE**

yrkesliv, och vad dessa betyder och *gör*, är i fokus i denna artikel. Det empiriska materialet består av intervjuer och dokument kring tolv stycken framgångsrika musiker. Materialet speglar deras livs- och yrkesbanor, deras liv som framgångsrika musiker.

## **2. Tidigare forskning och teoretiska perspektiv**

### ***2.1 Tidigt fokus på prestationer***

Föreställningar och förhållningssätt som bidrar till musikers yrkesutövande börjar formas i barn- och ungdomen, och kretsar i mångt och mycket kring de egna prestationerna. Att musiker påbörjar sitt lärande redan i barndomen kan förstås som en skillnad jämfört med flertalet andra yrken. Redan när de antas till högre musikutbildning förväntas de kunna föra sig som musiker, både kunskapsmässigt och kulturellt (Nylander 2014; Olmsted 1999). Liknande förhållanden tycks gälla inom t.ex. dans och andra konstnärliga yrken (jfr. Aalten 2017; Börjesson & Edling 2008; Edling 2012).

Unga musiker lär sig tidigt att förhålla sig kritiskt till sina egna prestationer och resultat. Dels finns en kultur bland musiker som kretsar kring hängivenhet och kall, där musiken och prestationerna är i fokus för livet (Kingsbury 1988; Lebrecht 1991). Dels skolas musiker i att ständigt driva sin egen utveckling framåt. Detta gör sig gällande i t.ex. övningen, där de egna förmågorna granskas kritiskt (jfr. Aalten 2017; Gustafsson 2000). Detta förhållningssätt, där prestationer är i fokus, dominerar även det vuxna yrkeslivet (Brettel Grip 2009; Liljeholm Johansson 2010). Något liknande tycks göra sig gällande inom elitidrotten, där barn- och ungdomar tidigt formas till att vilja vinna och arbeta hårt för att utvecklas (Claringbould, Knoppers, Jakobs 2015).

### ***2.2 Förstärkt identitet som utvald***

Under ungdomsåren sker en socialisation *och* sortering som kretsar kring att vara utvald, inför en framtid som framstående musiker. Den som antas till högre musikerutbildning i ungdomen har passerat ett första nålsöga i hård konkurrens. Övergången från att vara något särskilt i sin lokala kontext, till att hamna i ett större sammanhang där alla är talangfulla, beskrivs som en av flera utmaningar på vägen till att bli musiker (Kingsbury 1988; Persson 1996). Särskilt då talang (vem som har det och hur mycket) tycks vara under ständig förhandling, både i högre musikutbildning och senare i yrkeslivet (Liljeholm Johansson 2010). Även inom dans, konst och elitidrott är

prestation och sortering bland unga aspiranter ett centralt inslag (jfr. Aalten 2017; Claringbould, Knoppers, Jakobs 2015; Edling 2012; Lund & Söderström 2018). Bland ett stort rekryteringsunderlag sker ett urval av dem som anses mest begåvade, under ibland hårdföra former.

En socialisation och sortering sker bland musikstudierande genom de omdömen och möjligheter som ges i samband med t.ex. lektioner, examinationer, konserter och tävlingar (Kingsbury 1988). Vissa elever väljs tidigt i utbildningen ut som ett slags påläggskalvar och fortsätter sedan att vara det. Detta fungerar som en positiv bekräftelse av en identitet som särskilt utvald, medan det motsatta fungerar som en negativ bekräftelse (Persson 1996, 2000). Lärare i högre musikutbildning tycks odla en s.k. superstar cult där vissa elever förväntas fungera som förebilder (Perkins 2013). I denna kultur ingår även att sorteringen ses som rimlig och rättvis (Kingsbury 1988). Med en historia av att vara utvald tycks även en känsla av kall eller plikt att ta vara på sin talang följa med. Med hjälp av Bourdieu (1995) kan de utvalda förebilderna i en viss social praktik förstås som *bärare* av den samma.<sup>2</sup> Samtidigt som detta ger fördelar så kan det också fungera fasthållande, som ett slags ”tvångströja”. Ett liknande fokus på prestationer och utvaldhet tycks göra sig gällande inom elitidrotten, där barn och ungdomar tidigt lär sig att eftersträva det att rankas högre än andra (Claringbould, Knoppers, Jakobs 2015). De lär sig att eftersträva och förvänta sig det som ger symboliska kapital dvs. erkännande, inom det specifika elitidrottsfältet.

Konkurrens och press bland unga musiker, att prestera och öva mycket, fungerar sorterande (Burland & Davidson 2011). Individens förmågor att utarbeta strategier för att hantera krav och press har betydelse för hur de hanterar utmaningarna. Föräldrars stöd och uppbackning, liksom lärares beskydd, fungerar som sorteringsfaktorer i högre musikutbildning (Kingsbury 1988). Med en sociologisk blick så har social bakgrund och habitus en stor betydelse för studenternas möjlighetshorisont dvs. den relativa *lätthet* och hemtamhet som personer för sig med i ett visst sammanhang (jfr. Flisbäck 2006; Bourdieu & Passeron 1979, 1992). Detta kan leda till skillnader i möjlighetshorisont, t.ex. huruvida en person antingen träder fram eller backar undan inför en konkurrenssituation (jfr. Edling 2012). På liknande sätt tycks föräldrars och tränares uppbackning vara en framgångsfaktor inom elitidrotten, men också en förmåga att ta satsningen med ro dvs. att inte vilja *för* mycket (jfr. Carlson, 1988).

---

<sup>2</sup> ”De agenter som är väl anpassade till spelet behärskas av spelet, och tveklöst i högre grad ju bättre de behärskar det (Bourdieu, 1995, s 129)”.

## EDUCARE

### *2.3 Begreppen socialisation, sortering och habitus*

Vanligen separeras resonemang om socialisation, sortering och habitus i forskartexter. Dock finns ansatser att se dessa företeelser som olika sidor av samma mynt, som denna artikel bygger vidare på. Socialisation handlar om hur människor formas i och av sociala sammanhang. Socialisation är de processer genom vilka samhället konstituerar sig, och därmed också de enskilda individerna i samhället (Callewaert 2000). Socialisation kan förstås som en lärandeprocess som bidrar till att forma de praktiska handlingsorienteringar, som Bourdieu beskriver med hjälp av begreppen praktiskt sinne och habitus (Bourdieu 1995, 1990; Callewaert 2000). Det praktiska sinnet kan förstås som en känsla för det spel som försiggår i ett visst sammanhang. Medan habitus är den förkroppsligade sociala historia, som *möjliggör* för en person att spela ett visst spel enligt de spelregler som gäller just där (Callewaert 2014; Horne 2016). Praktiken är det som *görs* i hela dess sociala betydelse och som genereras av ett praktiskt sinne med habitus i botten som generande princip.

Under socialisationsprocessen sker också en sortering, av vem som förmår att spela spelet och gynnas av det (och motsatt). Det är en klassisk fältdynamik, att när möjligheter etableras så uppstår också konkurrens och spänning mellan olika positioner (Bourdieu 1995; Lundin 2008). Socialisationsprocessen är även socialt sorterande, i och med att den beror eller präglas av de sammanhang och resurser individer får tillgång till. Lärandet av praktiska handlingsorienteringar fungerar nämligen som ett sociokulturellt arv mellan generationer (Callewaert 2000). Genom tillgångar i ursprungsfamiljerna t.ex. utbildning och intressen formas en möjlighetshorizont när det gäller vad som uppfattas som möjligt, rimligt och riktigt (Bourdieu 1995, 1980/1990). I skola och utbildning fortgår den dubbelsidiga socialisations- och sorteringsprocessen, som både bekräftar och modifierar individers möjlighetshorisonter. Hur denna process faller ut, för en individ, kan sägas bero på graden av samstämmighet mellan habitus och fält (Bourdieu & Passeron 1979, 1992; Muel-Dreyfus 1985). En speglade relation beskrivs mellan lärare och elev, där det som igenkänns också är det som erkänns (Edling & Börjesson 2008). Samtidigt som relationen mellan lärare och elev utmärks av ett ömsesidigt beroende, en gemensam investering. Även i yrkeslivet sker en fortsatt socialisation och sortering. I exempelvis orkestrar finns ett socialt tryck som handlar om att prestera på topp och att kunna spela spelet på rätt sätt, som fungerar socialiserande (jfr. Liljeholm Johansson 2010). ”Rätt” sätt i en social praktik innefattar en förståelse och respekt för dess grundläggande trosföreställningar (illusio) och dess förgivettagna sanningar (doxa) (Bourdieu 1995,1996).

Socialisationsprocessen innebär att anpassa sig efter, vilja och tycka det är rimligt, just det som värderas i ett visst sammanhang (Callewaert 2000). Denna inordning, som sker i huvudsak omedvetet, kallas med bourdieuska termer för symboliskt våld. Det symboliska våldet fungerar med hjälp av s.k. kroppsliga emotioner, som skickar signaler om vad som är förväntat eller riktigt att göra i ett visst sammanhang (Bourdieu 1999). Exempel på sådana kroppsliga emotioner är skam, förödmjukelse, blyghet, ängslan, skuldmedvetenhet – eller lidelser och känslor – kärlek, beundran, respekt. Dessa kroppsemotioner fungerar socialiserande och sorterande på så sätt att de påverkar personers möjlighetshorisont, vad som upplevs som möjligt, rimligt och riktigt när det gäller t.ex. yrkesval och karriär (jfr. Edling 2012; Flisbäck 2006; Muel-Dreyfus 1985).

### **3. Syfte och forskningsfrågor**

Syftet med denna artikel är att förstå hur klassiska musiker lär sig, socialiseras och sorteras till, att bli och vara framgångsrika, med de resurser och förhållningssätt som gör det möjligt för dem att utöva sitt yrke. Forskningsfrågorna är: På vilka sätt lär, socialiseras och sorteras framgångsrika musiker genom livet? Vilka förhållningssätt formas och vilken betydelse har dessa för musikernas yrkesutövning? Finns det socialiserande arenor eller ritualer av särskild betydelse för musikernas yrkesutövning?

Artikeln fyller en kunskapslucka när det gäller att ta ett samlat grepp om den dubbelsidiga socialisations- och sorteringsprocess som bidrar till att forma musikers förhållningssätt, t.ex. en upplevd självklarhet när det gäller yrkesval och karriär. Kunskapsbidraget handlar om vad dessa förhållningssätt betyder för yrkesutövningen. Elitsatsningar innebär generellt sett stora möjligheter till lärande, samtidigt som de innebär risker t.ex. en hård för sortering där individer ses som material och inte människor (jfr. Claringbould, Knoppers, Jacobs 2015; Kingsbury 1988; Persson 1996, 2000). I artikeln blir detta problemkomplex belyst och problematiserat. Forskning som befinner sig i skärningspunkten mellan Bourdieus sociologisk-pedagogiska perspektiv och estetisk utbildning och liknande praktiker t.ex. elitidrott är underutvecklat, något som denna artikel kan kompensera för.

## EDUCARE

### 4. Forskningsmetodik och empirisk studie

Denna artikel vägleds av en praxeologisk forskningsansats, där Bourdieus teori om sociala praktiker och habitus används kvalitativt och teoretiskt uttolkande (Bourdieu m.fl. 1993/1999; Horne 2016). Denna ansats innebär att individers enskilda berättelser tolkas som uttryck för både deras egen sociala historia (habitus) och den kollektiva historia som de ingår i och förhåller sig till i den aktuella sociala praktiken (Muel-Dreyfus 1985; jfr. Schmitt 2016).

Det empiriska materialet består av både intervjuer och dokument, detta ingår i en fallstudie om tolv stycken framgångsrika musiker (Denscombe 2009). Materialet består av tre stycken djupintervjuer och fyrtio stycken dokument i form av dokumentärer, artiklar samt presentationer i programblad och på hemsidor. Gemensamt för materialet är att framstående musiker berättar om och skildrar deras yrkesbanor och liv som musiker. En fördel med materialet är att de ger tillgång till internationellt verksamma musiker som vore svåra att få tillgång till på annat sätt. Materialet innehåller i hög utsträckning musikernas egna skildringar t.ex. i presentationer och på hemsidor. Urvalet av musiker representerar ett utsnitt av framstående musiker i två olika instrument (ett klaver- och ett blåsinstrument). Risken med att använda andrahandskällor är att de är framställda med andra syften än att ingå i just denna studie. Dokumenten är samtidigt fylliga och liknar varandra på många sätt, med likartade teman som återkommer. Dock är de inte fullständiga dvs. alla musiker uttalar sig inte i alla frågor av intresse här (t.ex. hur kontakten till lärare togs). På så sätt speglar resultat och analys det befintliga materialet, så som det framträder för mig som forskare. En annan möjlig brist med dokumenten är att musikerna uttalar sig offentligt och att de kanske inte säger allt eller det samma som de skulle säga i en intervju. Dock förefaller dokumenten mycket öppenhet när det gäller yrkets både ljusa och mörka sidor.

Urval och genomförande av datainsamling ska nu beskrivas närmare. Tre stycken djupintervjuer har genomförts med musiker i ett blåsinstrument, med frågor kring deras liv som musiker i ett livsperspektiv. Intervjufrågorna har handlat om musikernas bakgrund, skolning och liv som musiker och pedagoger. De offentliga dokumenten består av artiklar, presentationer i programblad och på hemsidor samt dokumentärer, kring nio musiker i ett klaverinstrument. Dokumentmaterialet speglar musikernas livs- och yrkesbanor. Relevanta dokument har eftersökts på Internet med hjälp av snöbollsmetoden. När ett dokument hittats och valts ut som relevant eftersöktes liknande och kompletterande material. För att hitta en rimlig avgränsning har jag avgränsat sökningen till svenska musiker.

Materialet har tematiserats och analyserats med hjälp av teoretiska begrepp och tidigare forskning. Musikernas förhållningsätt, som bidrar till deras yrkesutövning, är i fokus för analysen. På liknande sätt har de arenor och ritualer som bidrar till att forma dessa förhållningsätt analyserats. I artikeln görs inga anspråk på fullständighet när det gäller musikernas yrkesbanor, utan dessa tolkas via det för mig tillgängliga materialet. Som samlad grupp bidrar musikerna med kunskap om vad en dubbelsidig socialisations- och sorteringsprocess av framgångsrika musiker kan innebära.

I hela arbetet har Vetenskapsrådets forskningsetiska regler och rekommendationer iakttagits noga.<sup>3</sup> Studiens kunskapsbidrag förväntas överväga dess möjliga skada. Studien bedöms inte kunna bidra till skada, då beskrivningar och analys hålls konfidentiella och relativt generella. De tre intervjuerna med blåsmusikerna har genomförts med informerat samtycke. Offentligt material får användas utan samtycke. Eftersom de musiker som studerats via dokument inte tillfrågats om att delta undviker jag dock att använda citat. I resultat och analys används i huvudsak gemensamma teman i materialet, vilket underlättar konfidentialitet och kompenserar för att materialet i någon mån är ojämnt.

## 5. Presentation av musikerna

De musiker som ingår i det empiriska materialet kan delas i två grupper. De tre musiker som har intervjuats och som spelar samma blåsinstrument är män och från olika generationer (30-talist, 40-talist, 60-talist). En av musikerna är aktiv, medan övriga är pensionerade. Två av dessa blåsmusiker är eller har varit stämledare på sitt instrument i en stor symfoniorkester och huvudlärare/professor på instrumentet på en musikhögskolas musikerlinje. Även om de i huvudsak har rört sig på en nationell scen, så har de även framträtt på internationella scener. Den tredje musikern som intervjuats har främst verkat som kammarmusiker och lärare på musikhögskolan dvs. hans karriär skiljer sig något från de andra två blåsmusikernas. Dessa blåsmusiker är/har varit centrala företrädare inom sitt instrument.

Den grupp av musiker som studerats via dokument spelar ett klaverinstrument. Detta instrument är av solistiskt slag och musikerna framträder t.ex. med orkester eller i solo recitals. Bland dessa musiker finns en skillnad mellan dem som framträder i huvudsak internationellt visavi

---

<sup>3</sup> www.vr.se, 2019-06-19



## EDUCARE

nationellt. Bland de *internationellt* framgångsrika, även kallade världsstjärnorna, inom sina instrument finns sex stycken musiker. Bland dessa är fyra stycken män (40-talist, två 60-talister, en 70-talist) och två stycken kvinnor (1910-talist, 40-talist). De två kvinnliga internationellt verksamma musikerna är inte längre aktiva. Dessa internationellt verksamma musiker är eller har varit solister, flertalet av dem har varit huvudlärare på en musikhögskolas musikerlinje. De ger/har gett ut gett ut skivor och är/har varit centrala företrädare inom sina instrument.

Bland de huvudsakligen *nationellt* verksamma klavermusikerna, som brukar omnämnas som några av de bästa svenska musikerna inom sitt instrument, finns två män och en kvinna (40-talist, 60-talist, 70-talist), varav en är pensionerad. Dessa musiker är främst verksamma på en nationell scen, som kammarmusiker och ibland solister, några av dem är lärare på musikhögskolan. En av musikerna i denna grupp kombinerar musikeryrket med annat yrke.

## 6. Resultat och analys

Här i detta avsnitt ska ett antal händelser, ritualer och aspekter, som fungerar både socialiserande och sorterande, beskrivas och analyseras. Det första avsnittet handlar om att stämplas som underbarn, och vad detta kan betyda både som merit och för den möjlighetshorisont musikerna formar. Senare avsnitt handlar om olika milstolpar i musikernas karriärer, som att antas hos en mästare, debutera, ta steget ut i världen, att hantera krav och att öva. Föräldrars stöd och uppbackning är en annan aspekt som behandlas.

### 6.1 Att stämplas som underbarn

Musikerna får tidigt veta att de är duktiga och har talang, det satsas på dem av föräldrar, lärare och lokala musiker. De blir utvalda, som något slags favoriter eller påläggskalvar. Flera av musikerna blir även kallade för underbarn. Detta erkännande, av talang, kommer från lärare eller etablerade musiker. Denna typ av stämpel tycks följa musikerna genom livet och återkommer i presentationer, programblad och intervjuer med mera. Att ha varit eller fått epitetet underbarn ser ut att fungera som en merit, som en del av musikernas CV. På ett personligt plan kan det tidiga erkännandet ha fått betydelse som en möjlighetshorisont eller praktisk känsla inför yrket. Att ha en lång historia av framgång kan antas sätta sig som en del av habitus, som en handlingsorientering (i meningen jag går efter framgång, jag är en sådan som har framgång).

Som vuxna och i retrospektiv förhåller sig musikerna både ödmjukt, krasst och kritiskt till deras tidiga framgångar och underbarnsstämpel. De vet att de som unga var *särskilt* begåvade, men tycker i efterhand att de hade mycket kvar att lära. För en musiker går det inte att vila på gamla lagrar, det ger musikerna uttryck för på olika sätt. En av musikerna menar att en framgångsfaktor i hans karriär har varit just att kunna se nyktert på sina prestationer. Detta tycks ha fungerat som ett redskap för att kunna ta sig framåt, kanske också för att bevara något slags distans och kyla i relation till musiken. Att ständigt sträva efter att nå en högre nivå tycks vara en kultur, som alla musiker ger uttryck för på något sätt. Att spela på konserter och att öva beskrivs exempelvis som både en njutning och en skräckblandad förtjusning. Detta kan tolkas som en del av den kultur som musikerna fostras i och formas av, med start i barndomen och genom livet, där talang och kall är i fokus (jfr. Kingsbury 1988; Lebrecht 1991; MacCormick 2015).

Musikerna ger uttryck för en viss *ambivalens* i relation till underbarnsstämpeln, då stämpeln tycks krocka med deras förhållningssätt till yrket och de egna prestationerna (samtidigt som det finns en viss stolthet över den). De framhåller den egna förmågan att lära snabbt och arbeta hårt som förklaring till framgångarna, snarare än att det skulle vara frågan om något slags medfödd super-talang, som skulle vara 'färdig'. En av musikerna ger även uttryck för ett kritiskt perspektiv som handlar om att talangstämpeln har att göra med att det ständigt finns ett sug efter ny talang och ungdom i branschen. En titt på några svenska konserthus hemsidor bekräftar just att marknadsföring av ny, ung, talang tycks central.<sup>4</sup> Det finns även skillnader mellan hur olika musiker marknadsförs – som ung talang, stor världsstjärna eller lokal artist och så vidare. Detta med ung talang, men också *skillnad* mellan artister och vilket fack de kan placeras i, tycks rotat som något slags branschkultur.<sup>5</sup> Senare i texten ska jag återkomma till detta med skillnad när det gäller talang som ett sätt att skapa intresse, både externt och internt. Med hjälp av skillnad t.ex. i omdömen, rankingar och tävlingar skapas ett tävlingsinriktat klimat, en superstar cult där de (mest) utvalda fungerar som förebilder (jfr. Bourdieu 1995; Claringbould, Knoppers, Jacobs 2014; Kingsbury, 1988; MacCormick 2015; Lund & Söderström 2018).

Stämplat som underbarn eller liknande ser alltså ut att fungera inte bara som merit utan också som en del av en kultur. Detta är inte unikt för musik utan inom de flesta sektorer, t.ex. forskning,

---

<sup>4</sup> Se t.ex. [www.ukk.se](http://www.ukk.se), 2019-06-20

<sup>5</sup> Som inte bara innefattar musikerna, utan konserthus, recensenter etc.

## EDUCARE

konst eller idrott, finns ritualer som kretsar kring urvalet av de särskilt talangfulla, utvalda förbilderna och bärarna av en viss social praktik (jfr. Bourdieu 1995). Det går också att förstå det som att branschen och fältet i någon mån profiterar på de talangfulla, som de betydelsefulla mästarlärarna med flera kan utbilda och sortera bland t.ex. i antagningsprocedurer och tävlingar med mera. Här finns flera paralleller till elitidrott, där barn- och ungdomar fostras till ett fokus på prestationer och att vilja vinna (Claringbould, Knoppers, Jakobs 2015). Att det finns en konkurrens och en ranking i förhållande till fältets symboliska kapital tycks göra det mer intressant och eftersträvansvärt att delta i kampen.

### *6.2 Att antas hos en mästare*

Att få tillgång till riktigt bra lärare beskrivs som milstolpar i musikernas karriärer. Musikerna tycks ha haft tillgång till bra lärare redan i barndomen, som kunnat bidra till deras utveckling. För en av musikerna innebar detta att kunna spela ”riktig” repertoar, snarare än instrumentskolor. Musikerna har gått privat och ofta på s.k. masterclasses för huvudläraren i instrumentet på musikhögskolan. Detta har skett från barndomen och ungdomen, därefter har de antagits till musikerutbildningen på musikhögskolan några år senare.<sup>6</sup> Kontakten till läraren på musikhögskolan har, i de fall jag känner till, förmedlats av en lokal lärare eller musiker, även föräldrar.

På samma sätt som med underbarnsstämplor och liknande så fungerar det att antas hos en mästarlärare som en dubbelsidigt socialiserande och sorterande händelse och process. Att antas hos en mästare ser ut att kunna bygga på att först bli uppmärksammad lokalt, av en lokal lärare eller musiker, för att sedan slussas vidare till läraren på musikhögskolan. Förutom den tillgång detta ger, så gör det också något med den unga elevens möjlighetshorisont (i meningen att det uppfattas som möjligt att bli och vara en stor musiker). Detta tolkas som en process som både ger meriter och bekräftelse i flera led, från den lokala läraren, som slussar vidare till privatstudier för läraren på musikhögskolan, som sedan formellt antar eleven till musikhögskolan. Det sista ledet fungerar som en definitiv bekräftelse på den inslagna banan och yrkesvalet. Det vill säga yrkesvalet inte bara görs av den unga musikern, utan det möjliggörs också av antagning och bekräftelse. Meriter går hand i hand med att musikerns möjlighetshorisont och identitet formas.

---

<sup>6</sup> De flesta musikerna har antagits till musikhögskolan i 16–18-åldern eller ännu tidigare. Det ska nämnas att söktrycket till musikhögskolan tidigare har varit mycket högt, även om det numera är något lägre.

Musikerna berättar om sina lärare, främst på musikhögskolan, som legendariska och på olika sätt mycket betydelsefulla för dem, både professionellt och personligt. Vem man ”har gått för” står oftast i programblad och presentationer med mera. Även kända dirigenter eller tonsättare presenteras, som mentorer, beskyddare och samarbetspartners. Dessa relationer tycks både fungera som viktiga meriter och del av en positionering, där musikerna visar vilket sammanhang de ingår i och vilken nivå de befinner sig på. Kingsbury (1988) kallar det för klickbildningar, när en mästare knyter en grupp elever till sig och de tillsammans bildar ett slags vänskapligt-konkurrerande allians. Med Bourdieus begrepp innebär relationen till mästaren både ett socialt och symboliskt kapital, den signalerar tillhörighet (jmf. Bourdieu 1995; Nørholm Lundin 2019a). Samtidigt så speglar dessa relationer en kultur, där mästaren har en personlig betydelse – till vilken en musiker står i tacksamhetsskuld. Mästaren tycks kunna fungera som en förebild, som motiverar och bidrar till att hålla kallet uppe.

Mästarläraren kan jämföras med elitidrottens tränare eller yogans guru, som adepten ofta tillmäter stor betydelse och respekt, kanske också värme (Claringbould, Knoppers, Jacobs 2014; Nørholm Lundin 2019b; di Placido, 2018). Detta kan förstås som uttryck för en kultur, där denna typ av relation odlas, inte minst en underordning gentemot ledaren. Med hjälp av Bourdieu kan denna slags underordning förstås som ett inträdeskrav i en social praktik, där nykomlingen har att investera i tid och arbete (jfr. Bourdieu 1995, 1994). Att respektera den rådande sociala ordningen kan förstås som en grundläggande förutsättning för att få delta i en viss social praktik. Relationen till mästaren kan också förstås som del av en social dynamik, där nätverk byggs och underhålls genom ett utbyte av ömsesidig respekt och möjligheter. Detta kan yttra sig i att man anlitar varandra t.ex. som gästlärare, där det sker ett utbyte av symboliska och sociala kapital (jfr. Kingsbury, 1988). Denna typ av utbytes- eller gåvorelationer är inte unika för musikerfältet, de finns troligen överallt där människor samlas kring en gemensam sak (jfr. Bourdieu 1999). Det ska också nämnas att det finns musiker som uttalar sig kritiskt kring tidigare lärare, som de menar har en dålig människosyn (där t.ex. elever behandlas som cirkusartister). Detta kan förstås som ett slags motideal eller en motpositionering, kanske i en frigörelseprocess för att bli självständig och fristående.

Relationen till mästarläraren kan förstås som ett resultat av en socialisations- och sorteringsprocess, på så sätt att ju bättre denna faller ut desto starkare relation (eller motsatt). Att för det första antas hos en mästare fungera som en stämpel på talang, att för det andra ha fullföljt

## EDUCARE

utbildningen hos en mästare blir en stämpel på att adepten också kunnat tillvarata och konvertera sin talang. Att sedan kunna upprätthålla kontakten i en kollegial relation framstår som ett ytterligare framgångskriterium dvs. att ha något att erbjuda varandra såsom likar. Detta förutsätter att musikern har möjlighet att vara fortsatt aktiv och kan etablera sig som professionell. Som kollegor kan mästare och före detta elev utbyta tjänster och erkännande t.ex. att anlita eller rekommendera varandra. Inom konst- och konstutbildning har fenomenet spegling beskrivits, där mästarlärare rekryterar elever utefter vad som känns igen (Börjesson & Edling 2008). Den speglade relationen handlar också om ett ömsesidigt beroende av varandras prestationer och beskydd, den är en ömsesidig investering. Till detta skulle kunna tillfogas en reflektion att det handlar om att rekrytera och fostra likar, vilket skulle kunna förklara att musikernas meriter och yrkesbanor i så hög grad liknar varandra. Det finns i princip en väg att gå, för den som vill bli framstående solist eller orkestermusiker (dvs. att antas tidigt, klara utbildningen med bravur, vinna en tjänst eller på annat sätt utmärka sig i unga år) (jfr. Nørholm Lundin 2018, 2019a).<sup>7</sup> Inte bara meritmässigt liknar musikerna varandra, utan de fostras också i samma kultur som kretsar kring talang och kall – där musiken är i fokus för livet (och annat kan uppfattas som distraherande) (jfr. Kingsbury 1988).

En av musikerna berättar i besvikna ordalag om elever som hen haft på musikhögskolan, som hen menar inte lyckats ta vara på sin talang. Bland antagna elever finns det dem som faller ifrån, utan att det väcker större uppmärksamhet. Dock när det gäller särskilt begåvade elever så ger denne musiker och lärare uttryck för en stor besvikelse, som tolkas som att det både är orättvist och synd men också något slags orätt som begås, mot läraren och ”musiken i sig” (jfr. Kingsbury 1988). Med Bourdieus perspektiv så kan det att ta vara på sin talang förstås som det som är *rätt*, och det som är den sociala praktikens allra heligaste överenskommelse (doxa) som deltagarna i praktiken också tror på (illusio) (jfr. Bourdieu 1995, 1996). Att bryta mot detta, eller inte förmå att leva upp till det, kan förstås som ett tabu, som väcker starka känslor, hos mästare men också adept (jfr. Bourdieu 1999). Relationen mellan mästarlärare och elev tycks kretsa kring denna slags överenskommelse.

---

<sup>7</sup> Jämför även Kingsburys resonemang (1988) om anciennitet, dvs. att skolas inom en tradition, av en lärare som skolats av en lärare som i rakt nedåttigande led har tillgång till källan (grundaren, tonsättaren).

### 6.3 Familjers uppbackning

Familjernas uppbackning och resurser tycks ha spelat en viktig roll i att ge musikerna tillgång till lärare och en ingång till studier och yrke. Uppbackningen bestod t.ex. i att man skaffade instrument, skjutsade och backade upp sådant som att den unga musikern behövde flytta i samband med studier på annan ort. Flera musiker beskriver att det fanns ett intresse för musik och kultur hemma, det spelades instrument och man spelade tillsammans. I några fall fanns det även professionella musiker eller skickliga amatörer i familjerna, syskon som studerade musik. Baserat på musikernas berättelser om sina uppväxtförhållanden så tycks det vara frågan om hem med kulturella kapital, av varierande omfattning – vilket yttrade sig i allt från positiv inställning till intresse, eget utövande och musik som profession. I något fall, där mötet med kulturen beskrivs som mer komplicerat (t.ex. svårigheter att förstå lärarens kulturella och litterära referenser), kan ett rimligt antagande vara att de kulturella tillgångarna var mindre omfattande. Svårigheter av detta slag kan även ha med musikernas unga ålder att göra. Att ha kännedom och att ta/ha kontakt med lärare på högre nivå, utöver kommunala musikskolans lärare, tyder också på ett befintligt socialt kapital. Samtidigt som det tycks ha funnits ett ekonomiskt kapital för att backa upp satsningen på musik, som i vissa fall inneburit att man har kunnat skaffa instrument och finansiera en elitsatsning för flera syskon i en familj.

Förutom att familjernas uppbackning har underlättat tillgången till studier och yrke så ser den ut att ha fungerat socialiserande. Den *gör* något med musikernas möjlighetshorisont, vad som ses som rimligt och riktigt. Att föräldrar anser det befogat eller rimligt att backa upp satsningen kan tolkas som att de även uppfattar musiken som en möjlig karriär. Musikerna har även flyttat på grund av studier och arbete, turnerat och rest mycket, ofta i unga år. Detta kan förstås som ytterligare en socialiserande och sorterande process, som backas upp och som musikerna har att hantera och klara av. Det kan tyckas som ett givet steg att ta, för den som tar det, men det kan också ställas i kontrast till personer som inte tar detta steg eller ens ser det som en möjlighet (dvs. personer som inte skildras här).

Flera musiker beskriver duktiga och ambitiösa föräldrar och släkter, som gjort något *stort* av sina liv, med hjälp av stor kämpaglöd. Även detta kan antas bidra till musikernas möjlighetshorisont, vad de förväntar av sig själva (i meningen vi är sådana som gör något stort av oss själva, vi har den förmågan). Det innebär en praktisk känsla inför hur deras talang ska tas tillvara, med hårt arbete,

## EDUCARE

hängivenhet och disciplin. Till exempel beskrivs både konserter och övning som något lustfyllt, som stimulerande utmaningar där man tävlar med sig själv om att överträffa tidigare prestationer. Musiker berättar att det var tidigt naturligt, att de skulle göra denna elitsatsning och göra det arbete som krävdes för det. Detta tolkas här som ett uttryck för en tidigt in-socialiserad praktisk känsla, för yrket och yrkesutövning generellt, som också har sin grund i uppväxtförhållandena.

### *6.4 Debutens sociologi*

Musikernas debut på en större konsertscen, som solister med symfoniorkester, framstår som en viktig del av deras berättelser t.ex. i programblad, presentationer och intervjuer.<sup>8</sup> Debuten beskrivs som en stor händelse, en upplevelse och en utmaning som bemästrats. Här nedan förstås debutens när, var och hur som en både socialiserande och sorterande ritual och process. Det vill säga debuten fungerar som en merit, som får konsekvenser för fortsatt karriär. Samtidigt som den bidrar till att förstärka (eller omförhandla) musikernas möjlighetshorisont, som utvalda till en karriär som framgångsrika musiker.

I det empiriska materialet visar det sig att det oftast inte bara är frågan om en utan flera debuter, av olika art och på olika nivåer. De mest framgångsrika internationella solisterna tycks ha ett slags stegring av meriter i flera led – från lokala till nationella och internationella scener av olika rang, kanske också prestigefyllda solisttävlingar. Medan de mindre välkända, framförallt nationellt verksamma, musikerna har debuterat i något färre led. Bland orkestermusikerna finns exempel på någon eller några av dessa debuter, men inte samma stegring av debuter av allt högre rang som hos solisterna. Snarare tycks det vara andra meriter som efter debuten som gör sig gällande, som att få plats i en av de stora orkestrarna, avancera till att bli stämledare, få uppmärksamhet för sina prestationer av t.ex. dirigenter och recensenter med flera.

Dessa debuter i flera steg ska nu beskrivas och analyseras närmare. Några av musikerna har varit solister med en mindre lokal symfoniorkester redan i barndomen. Sedan har de alla, med något undantag, varit solister med en av de stora svenska symfoniorkestrarna vid examen från musikhögskolans diplomutbildning.<sup>9</sup> Det betyder även att musikerna har fallit väl ut i den sorteringsprocess som sker mellan grund- och diplomutbildning (där färre tas in). Några av musikerna har även studerat vidare på en internationell musikhögskola, då har de även haft en

---

<sup>8</sup> Med debut menas vanligen att ett större soloverk spelas med symfoniorkester som ackompanjerar.

<sup>9</sup> Diplomutbildningen är en solistisk påbyggnad efter grundutbildningen.

internationell debut i form av en examenskonsert där. Det får i sig anses mycket svårt att antas vid de mest prestigefyllda internationella musikhögskolorna (t.ex. Juilliard, London, Paris). Om en av musikerna brukar berättas, återkommande i artiklar och programblad, att hen gjorde ovanligt stor succé vid sin examenskonsert vid internationell utbildning. Det framstår både som en merit och en del av den berättelse som vanligen berättas om framgångsrika musiker, att deras debut på något sätt var särskild (bejublad, uppmärksammad, spektakulär).

Att vinna en prestigefylld solisttävling kan också förstås som en debut i ett större sammanhang, till exempel berättar en av musikerna att många dörrar öppnades efter en sådan vinst. Några av musikerna har sådana vinster i sitt bagage. De riktigt stora solisttävlingarna sker internationellt, men det finns även prestigefyllda nationella och nordiska solisttävlingar. Tävlingarna riktar sig till ungdomar eller unga vuxna musiker, så detta är en möjlighet som måste gripas medan tid är. Vidare kan en debut på en stor internationell scen, efter examen, förstås som ett viktigt steg vidare. Detta innebär en debut på en än större scen. För den mycket meriterade solisten kan debuten på en särskilt prestigefylld internationell scen (t.ex. i New York, London) vara en eftertraktad merit som placerar in musikern i en särskilt exklusiv grupp, som står sig i konkurrensen (även efter avslutad utbildning). En av musikerna berättar om sin debut på en mycket prestigefylld internationell scen som en stor upplevelse, att få spela där hen som ung lyssnat på de stora mästarna inom sitt instrument. Flera av musikerna talar om att få spela i dessa stora sammanhang, som en särskild stolthet i deras yrkesliv. I tidigare artiklar visar jag att det tycks ha ett särskilt värde att spela i de *stora* sammanhangen, den stora musiken, för de stora dirigenterna etc. – i denna yrkeskultur (Nørholm Lundin 2018, 2019a).

Ett gemensamt drag för musikerna är att de debuterat som mycket unga i dessa olika sammanhang. Den lokala debuten har skett i barndomen, medan debuten nationellt skett i tonåren. Den internationella debuten har skett någonstans i sena tonåren eller som ung vuxen. Att vara mycket ung när man debuterar tycks vara en viktig merit, som både framhålls av musikerna själva och andra. Musikerna reflekterar som vuxna kring de både för- och nackdelar som var knutna till det att vara så ung vid debuten. De beskriver det som att de mest ”körde på” i sin ungdom och att det var som det skulle, det upplevdes naturligt eller självklart, men att de i efterhand tycker att det är mer anmärkningsvärt att de var så unga.



## EDUCARE

Förutom debutens var och när så tycks även dess hur utgöra en viktig merit. Den beskrivs ofta som anmärkningsvärd eller särskild på olika sätt t.ex. mycket tidig, bejublad eller uppmärksammas. Som orkestermusiker kan det ha varit fråga om att tidigt eller överlägset ha vunnit sin plats i stor konkurrens. Denna typ av uttryck speglar den super cult som odlas inom musikens sociala praktik, där det särskilda eller spektakulära hyllas – att vara *särskilt* ung, talangfull och framstående (Perkins 2013). Det intressanta med denna kultur är att den tycks fungera som ett nav i den sociala praktiken, som ett sätt att skapa intresse men också motivation och tro på att arbetet lönar sig (jfr. Bourdieu 1995, 1996). I den uppmärksammas dramafilmen *Whiplash* motiverar musikhögskoleläraren sin hårdföra stil gentemot de musikstuderande med att den har som mål att pressa musikerna till sitt yttersta, för att få fram de stora talangerna.<sup>10</sup> Att få fram de stora talangerna tycks ge mening åt arbetet, det tycks fungera som något slags tro på att det är värt att ägna sig åt musik. Detta liknar även elitidrottens strävan efter maximerade prestationer och en kultur som kretsar kring konkurrens och tävling, som sporrar idrottarna att eftersträva det som ger symboliska kapital dvs. erkännande i det specifika sammanhanget (jfr. Claringbould, Knoppers, Jakobs 2015).

Utöver att debuten framstår som en merit och ett återkommande tema i presentationer, artiklar etc. så berättar musikerna om vad denna betytt för dem personligen. Debuten med orkester vid examen från musikhögskolan framstår som en stark upplevelse, en första gång på en riktigt stor scen. Debuten beskrivs i retrospektiv som fantastisk, men att den upplevdes som helt naturlig då när den skedde. Efter debuten tycks ribban höjas och nya meriter eftersträvas för de flesta musiker, på så sätt blir upplevelsen av den första debuten en av flera starka upplevelser eller milstolpar t.ex. att få uppträda där de stora mästarna uppträtt, att få uppträda på de stora internationella scenerna. Här ovan har jag visat att debuten kan förstås som en del av en pågående sorterings- och socialiseringsprocess. Detta hör samman med en fortgående socialisation, för att kunna leva upp till de krav som ställs. Musikerna beskriver att debuten skett närmast som en självklarhet, på så sätt att banan redan var utstakad.

---

<sup>10</sup> Se t.ex. <https://www.standard.co.uk/go/london/film/whiplash-film-review-an-extraordinarily-taut-and-accomplished-piece-of-work-9982096.html>, 2019-11-14

### **6.5 Att ta steget ut i världen**

I musikernas berättelser framgår att steget ut i världen, för att göra internationell karriär, togs efter att de gått ut musikhögskolan i Sverige.<sup>11</sup> Några av de internationellt verksamma solisterna kommer att stanna kvar på en internationell arena, medan andra musiker är där mer tillfälligt (för studier, enstaka framträdanden, turnéer). Att ta steget ut i världen beskrivs som en självklarhet i de flesta musikers berättelse. En tolkning är att de i och med detta följer en *inslagen* bana som möjliggjorts av tidiga framgångar, studier utomlands, kontakter och kanske en vinst i en prestigefylld tävling. Detta steg, och den självklarhet varmed det beskrivs, kan förstås som ett resultat av en socialisations- och sorteringsprocess.

En av de internationellt verksamma solisterna berättar att detta steg också handlar om vem hen vill jämföra sig med, om vikten av att få utmaning och att bli sporrad av en högre nivå och konkurrens. Det är en fråga om vilken typ av karriär hen vill ha. Samma person berättar att det är nödvändigt att alltid prestera på topp, annars är det en helt annan typ av karriär som väntar. Detta är intressant på flera sätt, dels som en distinktion från det lokala och nationella och dels som en markering av ambitionsnivå och upplevd möjlighetshorisont (hur bra hen vill och kan bli). Kanske är det också något som denna musiker tycker sig vara tvungen att leva upp till, för att ta vara på sin talang och fullfölja den inslagna banan. Även för orkestermusikerna tycks det nödvändigt att alltid prestera på topp, för att det förväntas och krävs samtidigt som det är en egen ambition eller yrkesstolthet.

För de internationellt verksamma solisterna verkar den kravnivå som följer med denna typ av karriär fungera som en sporre. Samtidigt ger de uttryck för höga krav och utmaningar när det gäller att ta hand om sig själv och sin hälsa, på resande fot. Andra musiker har någonstans under karriären börjat fundera över om det är mödan värt, om det kringflackande livet verkligen är rätt för dem. Även de musiker som bibehållit en internationell karriär har någonstans i 40- eller 50-årsåldern valt att bromsa tempot något, för att skapa en bättre balans i tillvaron.

### **6.6 Att hantera kravnivå och hitta balans**

Musikerna blir alltså tidigt bekräftade i att de är duktiga och talar om sina tidiga framgångar som om de vore givna eller självklara. Samtidigt ger de uttryck för en ambivalens i relation till yrket, som

---

<sup>11</sup> Med ett undantag som kommer från ett annat land, som istället kom till Sverige för vidareutbildning.

## EDUCARE

är dem både kärt och innebär stor press. En av musikerna beskriver det som att något skedde när hen i ungdomen blev medveten om sin talang, i och med det uppstod också en rädsla för att förlora den. Denna dubbelhet tycks förstärkas av att ett ständigt självkritiskt lyssnande och granskande av de egna prestationerna också tycks omfamnas, som ett redskap för utveckling (jfr. Kingsbury 1988). Förmågan att kunna se nyktert eller krasst på sina egna prestationer framhålls av en av musikerna som ett framgångskriterium.

Musikerna uppehåller sig mycket kring prestationer och att hantera de utmaningar och krav som de ställs inför t.ex. att hantera anspänningen inför en (viktig) konsert. Som tidigare nämnts berättar en av musikerna att hen alltid måste prestera på topp, annars är det en helt annan typ av karriär som väntar. Att leva upp till denna kravnivå beskrivs som nödvändigt, oavsett jetlag, dagsform och nervositet. Denna slags utmaning beskrivs av flera musiker som blandat lust- och skräckfylld. Musiker berättar att det är nödvändigt att kunna prestera i ögonblicket, där och då. För att framträdandet ska bli intressant krävs dessutom att musiker vågar ta risker (annars blir det maskinellt, dött). Det finns också ideal som handlar om att kunna skapa magi, att fånga publiken.

Prestationerna tycks även vara kopplade till självkänsla och identitet. En av musikerna beskriver just betydelsen av de egna prestationerna, för självkänsla och välmående. Detta kan tolkas som ett uttryck för hur djupt identifikationen med yrket och prestationerna kan gå. När musikerna talar om att hitta balans i tillvaron, att sänka ambitionsnivån något, så tycks de samtidigt måna om att tala om att de fortfarande övar lika mycket och är lika bra som tidigare. Det tycks innebära en viss ambivalens att dra ner på tempot. Flera musiker berättar att de arbetade mycket hårt som ungdomar och unga vuxna, allt fokus var på musiken. Några beskriver att de tillåter sig att bromsa tempot så småningom, fast först när de är i medelåldern.<sup>12</sup> Det finns också musiker som berättar att de under hela yrkeslivet eftersträvat en balans, t.ex. att sköta sig, ha familj och andra intressen. Detta har fungerat som en motvikt till prestationskraven berättar några musiker.

### ***6.7 Att öva och hålla formen***

Musikerna övar från barndomen och genom hela livet, flera och ofta många timmar dagligen.<sup>13</sup> Övandet beskrivs som en frizon och något efterlängtat, älskat, som får musikerna att må bra. Att

---

<sup>12</sup> Några få beskriver att de tidigare (30-årsåldern) reviderat sina ambitioner.

<sup>13</sup> Det är svårt att skatta antal timmar, men en av musikerna talar om minst fem timmar dagligen men att det kan skifta över tid.

öva och spela, och att vara i form, framstår som ett starkt behov. Samtidigt beskrivs övandet som laddat, i och med att det egna välmåendet är tätt knutet till resultat och prestationer. En tolkning är att musikerna tidigt vänjer sig vid, och socialiseras till, att öva och att denna ritual sedan sitter i kroppen, som en praktisk känsla inför yrket eller del av habitus. Att upprätthålla denna ritual kan förstås som en förutsättning för att kunna delta i den sociala praktiken, men den har också betydelse för musikerns känsla av att vara på rätt väg. Övning och träning har beskrivits som den ritual där musiker, men även dansare och seriösa yogautövare, visar för sig själva och andra att de har det rätta kallet, att de förmår ta vara på sin talang (jfr. Gustafsson 2000; Nørholm Lundin 2019b; Sapiro 2008). Det motsatta, att inte öva, vore att bryta mot ett socialt tabu och att gå emot musikernas praktiska känsla inför yrket och sitt habitus (jfr. Bourdieu 1999).

Förutom att musikerna är socialiserade till att öva, så sker en fortsatt socialisation och sortering i just övningen. I övningen bearbetas det som sker utanför övningsrummet, där tolkas och försöks åtgärdas instruktioner, kritik och upplevelser som musikern bär med sig från lektioner, repetitioner, konserter, recensioner, tävlingar och liknande. I och med detta kan även musikernas möjlighetshorisont komma att antingen bekräftas eller modifieras (i meningen jag är på rätt väg eller jag måste tänka om). En sortering kan antas ske, beroende på musikerns förmåga att åtgärda och vända instruktioner, kritik och upplevelser, till något användbart. Att kunna hantera den press som kommer av att vilja mycket (eftersom musik är livet, en kult som musikerna fostras i) torde också vara av stor betydelse för hur det går för musikern (jfr. Kingsbury 1988). Min tolkning är att i övningsrummet *sker* något av socialiserande och sorterande slag, även fast musikern oftast är ensam där. Hur det går för musikern kan antas bero på bl.a. hur övningssituationen hanteras. Inom konstutbildning har de fria och vaga utbildningsformerna, med mycket tid för eget skapande, beskrivits som sorterande, i och med att det krävs en viss förmåga att hantera denna fri- och vaghet (Börjesson & Edling 2008). Något liknande tycks göra sig gällande inom musiken, särskilt då övningen kan innebära en laddning i sig, eftersom det är där musikern visar för sig själv och andra att hen är av det rätta virket (jfr. Gustafsson 2000; Nørholm Lundin 2019a och b; Sapiro 2008).

Övningens betydelse accentueras av den starka betydelse som form och nivå har. Musikerna berättar att det är viktigt att vara i form, det finns en rädsla för att förlora formen. Form beskrivs som de fina muskler som musikerna byggt upp under många år, för att bemästra instrumentet. Enligt utsaga kan det vara mycket svårt att bygga upp dessa på rätt sätt, t.ex. efter ett uppehåll och

## EDUCARE

på kort tid. En av musikerna beskriver en sådan situation efter ett längre uppehåll, där formen inte är den samma och svår att återupprätta. Detta beskriver hen som en stor sak, en sorg. Det finns också beskrivningar av att det upplevs svårare att hålla formen från och med medelåldern, att de fina musklerna upplevs trögare och mer svårarbetade. Detta upplevs som både skrämmande och sorgligt, utsikten till att förlora förmågan att spela riktigt bra, att förlora det som betyder så mycket.

## 7. Diskussion

I denna artikel skildras tolv framgångsrika musiker inom klassisk musik, de är solister och orkestermusiker, också verksamma som kammarmusiker och lärare på musikhögskola med mera. Deras berättelser om sina yrkesbanor, i intervjuer, programblad, hemsidor och dokumentärer, är förbluffande lika. De tycks alla ha kunnat s.a.s. bocka av centrala händelser eller milstolpar i en framgångsrik musikers karriär. Till detta hör t.ex. ett tidigt erkännande som talangfull eller underbarn, antagning hos en mästarlärare, en eller flera uppseendeväckande debuter, som följs av steget ut i världen med varierande framgångar. Samtidigt som detta tycks fungera som meriter för musikerna så bidrar det även till att forma musikernas förhållningssätt. De har valts ut som särskilt begåvade, i så många led, att det tycks ha blivit en självklar möjlighetshorisont. På samma sätt har de, i många led, klarat av yrkets krav och utmaningar, och det *gör* något med deras förhållningssätt till yrket, deras ambitionsnivå och förväntan om framgång. Den kultur som de fostras in i kretsar i hög grad kring talang och kall, vilket innebär ett slags kompromisslöshet – att tvivla eller ifrågasätta detta vore helt fel, ett ”brott” mot spelets implicita regler (jfr. Bourdieu 1995; Kingsbury 1988; Lebrecht 1991; MacCormick 2015).

Vad är det för yrkeskultur, som musikerna formas in i och hanterar? Musikerna beskriver en livslång kärlek till sitt instrument, som fungerar som en möjlighet att uttrycka sig själv, en förlängning av dem själva. Det finns en hängivenhet och arbetsmoral knuten till att utforska, utveckla och hantera utmaningar, som utvecklas tidigt och följer med under yrkeslivet. Till detta tycks också en tävlingsinriktning vara knuten, att hela tiden vilja förbättra sina prestationer. Denna praktiska känsla för yrket förstås här som ett resultat av en socialisations- och sorteringsprocess. Som utvalda och förbilder förkroppsligar och bär de framgångsrika musikerna, kanske i särskilt hög grad, upp den sociala praktiken (jfr. Bourdieu 1995). Att kunna hantera yrkets inbyggda motsättningar mellan att vilja mycket, men inte för mycket, och att kritiskt granska sina prestationer, men inte för kritiskt, kan antas vara ett helt centralt sorteringskriterium. Det vill säga framgångsrik

blir den som klarar av att hantera den press som följer med en kompromisslös och elitistisk yrkeskultur.

Vad blir konsekvenserna av denna yrkeskultur, som de framgångsrika musikerna representerar? För de utvalda byggs en styrka upp under socialisations- och sorteringsprocessen, dels meritmässigt men också när det gäller en grundmurad möjlighetshorisont, grundat i en praktisk känsla för yrket och habitus. Denna möjlighetshorisont tycks närmast förkroppsligad, som en förväntan om framgång. Samtidigt kan den förstås som fasthållande, och musikerna spelar ett högt spel med höga insatser med avseende på t.ex. hälsa och familjeliv, vilket inte alls är unikt för musikbranschen (jfr. Flisbäck 2006). Ett exempel på det är stjärnviolinisten Janine Jansen som i en intervju berättar hur hon pressat sig själv så hårt, att hon fick utmattningssymptom: "The music pushes you forward. You always want to give more and more of yourself."<sup>14</sup> Intressant att notera är att Jansen hänvisar till att det är musiken som sådan som driver på, det vill säga det finns, åtminstone i detta uttalande, ett misskännande av de *sociala* dynamiker som också gör sig gällande i yrket t.ex. yttre och inre krav och förväntningar som är ett resultat av en socialisations- och sorteringsprocess (jfr. Bourdieu 1990, 1995; Kingsbury 1988).<sup>15</sup>

En konsekvens av de processer och den kultur som artikeln handlar om är att ett elitistiskt system upprätthålls, som bygger på *skillnader*. Några stärks, och belönas för att de bär upp rollen som förebilder. Andra halkar efter i konkurrensen och får modifiera sin möjlighetshorisont. De framgångsrika musikernas studie- och yrkesbanor framstår som stereotypa, i en hierarkisk bransch – där unga musiker tidigt sorteras inför framtida möjligheter. Att kunna spela rollen som musiker med lätthet och ”naturlighet”, är något som värderas och eftersöks (jfr. Bourdieu & Passeron 1979, 1992; Kingsbury 1988). Samtidigt visar denna artikel att denna lätthet och naturlighet i hög grad är resultatet av en historia av att vara utvald, som sätter sig i kroppen som en praktisk känsla inför yrket och som ett habitus där framgång uppfattas som möjligt, rimligt och riktigt. Den som satsas på och blir trodd på, som antar och fortsätter att kunna hantera yrkets utmaningar, blir framgångsrik är en rimlig slutsats. Samtidigt som detta med nödvändighet måste innebära att många aspiranter sorteras bort. Detta kan jämföras med t.ex. juridikstudier som tidigt och via betyg

<sup>14</sup> <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704900004576152243948281726>, 2019-11-12

<sup>15</sup> Bourdieu menar med misskännande att individer kan delta i en praktik och följa dess implicita regler, utan att veta det. Citat Jansen: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704900004576152243948281726>, 2019-06-20

## EDUCARE

sorteras i möjligheter till tingstjänstgöring, som i sig innebär en förutsättning för en framtida karriär som advokat, åklagare och liknande.<sup>16</sup> På samma sätt ser det ut att finnas en väg som är *rätt* att gå inom musiken. Vilka talanger riskerar att förloras på det kontot? Vad gör denna stereotypa bildnings- och karriärväg med branschen och dess möjligheter till utveckling?

Elitistiska verksamheter bygger på att *intresse* skapas, som en andra sida av status – dessa utgör två sidor av samma mynt. Inom kultur och elitidrott upprätthålls ett system där ett stort begåvningsunderlag byggs upp, för att de särskilt talangfulla ska kunna väljas ut. Detta system försvaras med resonemang i stil med att de unga nog fick ut något av det i alla fall. Dock är det inte säkert att de unga aspiranterna upplever det så. Ett budskap till utbildningsanordnare och politiker skulle kunna vara att se över möjligheterna för en plan B för elitsatsande ungdomar. Även för de högtspelande världs- och orkesterstjärnorna bör möjligheter till att trappa ner och vid behov hitta andra vägar vara möjligt. Dem som ger spektakulära upplevelser till samhället, antingen det är musiker, konstnärer eller elitidrottare, bör också ha möjligheter till stöd från samhället.

Flera musiker beskriver yrket som både ”himmel och helvete”, som balanserar på gränsen till orimliga krav (jmf. Nørholm Lundin, 2018). Det är givande för musikerna att spela spelet högt, och pressa sina förmågor till det yttersta, samtidigt som det kan ha höga mänskliga omkostnader. Larmrapporter kring ett pressat klimat i musikutbildningar och orkestrar bör tas på allvar, och pedagoger bör fråga sig om det kan finnas andra former för att odla talang än de ibland mycket hårdföra former som beskrivits här ovan. Här i artikeln ses exempel på personer som klarat av att hantera dessa utmaningar, i stort. I och med att det fungerar för dem blir de också ett slags förebilder. Av dessa förebilder kan vi lära, men vi bör också som pedagoger fråga oss om de omkostnader som dessa personer, och alla dem som sorterats bort under vägen, dem som vi inte ser i denna artikel, är rimliga.

I fortsatt forskning vore det angeläget att uppmärksamma de frilansmusiker som befinner sig i ett slags branschens förmak eller sidorum (jfr. Fredrickson & Rooney, 1988). Det behövs mer kunskap om de frilansmusiker som arbetar under osäkra anställningsvillkor. Vilka resurser har de tillgång till? Hur förhåller de sig till yrket och sina egna möjligheter i detta?

---

<sup>16</sup> Se [www.svjt.se](http://www.svjt.se), 2019-06-20

## 8. Konklusioner

Denna artikel handlar om lärande, socialisation och sortering bland framgångsrika musiker. Musikerna har valts ut, upprepade gånger, som särskilt talangfulla och kallade, t.ex. genom att få en underbarnsstämpel, antas hos en mästare, göra en spektakulär debut och ta steget ut i världen. De tycks bära på en föreställning om att det inte finns några val, annat än att följa den inslagna banan. De höga prestationskraven anammas med en viss ambivalens, något som musikerna delar med andra elitistiska praktiker. Musikerna får även bära rollen som förebilder i den sociala praktiken, och det finns ett stort intresse för nya talanger och "världsstjärnor".

Genom en dubbelsidig socialisations- och sorteringsprocess bibehålls och finslipas musikernas praktiska känsla inför hur spelet ska spelas, vilket möjliggörs av deras habitus. Artikelns kunskapsbidrag handlar om vad utvaldhet gör med människor, som resurs för att hantera utmaningar. Med utvaldhet och förgivettagna praktiker finns också risker som behöver problematiseras. Risker finns att osunda ideal sprids, där individer pressar sig bortom sitt yttersta. Det finns också en risk för att de utvalda förebilderna bidrar till att legitimera en stundtals mycket hårdhänt sorterande social praktik.

## Referenser

- Aalten, Anna (2007). Listening to the dancers body. I *Sociological Review Monograph Series: Embodying Sociology*, Vol. 55(1), pp. 109-125. DOI: 10.1111/j.1467-954X.2007.00696.x
- Bourdieu, Pierre (1990). *Logic of practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1996). *Homo Academicus*. Stockholm/Stehag: Symposium.
- Bourdieu, Pierre et. al. (1999). *Weight of the world. Social suffering in the contemporary world*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Praktiskt förnuft. Bidrag till en handlingsteori*. Göteborg: Daidalos.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Den manliga dominansen*. Göteborg: Daidalos.
- Bourdieu, Pierre & Passeron, Jean-Claude. (1979). *The Inheritors. French students and their relation to culture*. University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre & Passeron, Jean-Claude (1992). *Reproduction in Education, Society and Culture*. London: Sage Publications.



## EDUCARE

- Brettel Grip, Anna-Karin (2009). *Funding and Accountability. Studies of a Swedish and a British Chamber Orchestra*. Diss. Stockholm; Handelshögskolan.
- Buch-Andersen, Malene Marie (2007). *Konflikt i Symfoniorkesteret – et organisationssociologisk casestudie om konfliktoplevelser set fra et medarbejderperspektiv*. Københavns universitet, Sociologisk Institut. Specialeserien Nr. 128, 2007.
- Burland, Karen & Davidson Jane W. (2002). Training the Talented. *Music Education Research*, 4(1): 121-140. DOI: <https://doi.org/10.1080/14613800220119813>
- Börjesson, Mikael & Edling, Marta (2008). Om frihet, begåvning och karismatiskt lärande inom den högre bildkonstnärliga utbildningen. I *Af Praktiske Grunde* nr 1, 2008, s 66-93.
- Denscombe, Martin (2009). *Forskningshandboken: om småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. Lund: Studentlitteratur.
- Callewaert, Staf (2000). Socialisation. I Gytz Olesen, Søren (red.). *Pædagogiske Praktikker. Om symbolsk magt og habitus i pædagogisk arbejde*. Forlaget PUC, Viborg-Seminarieret, s 50-65.
- Callewaert, Staf (2014). "Habitus". I Brønsted, L. B., Jørgensen, V., Mottelsen, M., Muchinsky. L.J. (red.). *Ny pædagogisk opslagsbog*. København: Hans Reitzels Forlag, s 165-170.
- Carlson, Rolf (1988). The Socialization of Elite Tennis Players in Sweden: An Analysis of the Players Backgrounds and Development. I *Sociology of Sport Journal*, Vol. 5(3): 241-256.
- Claringbould, Inge; Knoppers, Annelies & Jacobs, Frank (2014). Young athletes and their coaches: disciplinary processes and habitus development. I *Leisure Studies*, Vol. 34(3): 319-224. DOI: <https://doi.org/10.1080/02614367.2014.895027>
- di Placido, Matteo (2018). Serving, Contemplating and Praying: Non-Postural Yoga(s), Embodiment and Spiritual Capital. I *Societies*, Vol. 8(3): 1-21. DOI: 10.3390/soc8030078
- Edling, Marta (2012). Det naturliga broderskapet. Professorstillsättningar vid Kungl. Konsthögskolan under 1980-talet. I Gustavsson, Mikael; Börjesson, Mikael; Edling, Marta (red.). *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildning och fält 1938-2008*. Göteborg: Daidalos, s 305-342.
- Flisbäck, Marita (2006). *Att lära sig konstens regler. En sociologisk studie om osäkra framtidsinvesteringar*. Diss. Göteborg; Univ.
- Fredrickson, John & Rooney, James F. (1988). The free-lance musician as a type of non-person: An extension of the concept of non-personhood. In *The Sociological Quarterly*, Vol. 29(2): 221-239. DOI: <https://doi.org/10.1080/02614367.2014.895027>

- Gustafsson, Jonas (2000). *Så ska det låta. Studier av det musikpedagogiska fältets framväxt i Sverige 1900-1965*. Diss. Uppsala; Univ..
- Horne, Rolf (2016). "Like barn leikar bäst". *Ein praxeologisk studie om hjelpetrengande barn og unge*. Diss. Bergen; Univ..
- Johnston, Erin (2017). Failing to learn or learning to fail? Accounting for Shortcomings in the Acquisition of Spiritual Disciplines. In *Qualitative Sociology*, Vol. 40(3): 353-372. DOI: 10.1007/s11133-017-9361-z
- Kingsbury, Henry (1988). *Music, Talent & Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lebrecht, Norman (1991). *The Maestro Myth. Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Citadel Press.
- Liljeholm Johansson, Yvonne (2010). *Psykosocial arbetsmiljö i en yrkesgrupp med krav på hög kvalitet – orkestrar inom konstmusik*. Diss. Stockholm; Karolinska institutet.
- Lund, Stefan & Söderström, Tor (2018). To See or Not to See: Talent Identification in the Swedish Football Association. In *Sociology of Sport*, Vol. 34(3): 1-27. DOI: 10.1123/ssj.2016-0144
- Lundin, Anna (2008). *Folkbildningsforskning som fält – från framväxt till konsolidering*. Diss. Linköping; Univ.
- MacCormick, Lisa (2015). *Performing Civility. International Competitions in Classical Music*. Cambridge: University Press.
- Muel-Dreyfus, Francine (1985). Utbildning, yrkesförväntningar och grusade förhoppningar. I Broady, D. (red.). *Kultur och utbildning – om Pierre Bourdieus sociologi*. UHÄ FoU Skriftserie 1985:4, s 121-209.
- Nylander, Erik (2014). Mastering the jazz standard: Sayings and doings of artistic valuation. In *American Journal of Cultural Sociology*, Vol 1(31), pp 66-96. DOI: 10.1057/ajcs.2013.13
- Nørholm Lundin, Anna (2018). Himmel och helvete: Framgång, ambivalens och habitus hos professionella musiker. I *Af Praktiske Grunde. Nordisk tidsskrift for kultur- og samfundsvidenskab*. Nr 1-2, 2018, s 21-50.
- Nørholm Lundin, Anna (2019a). Maestro! Yrkesmusikers sociala praktik, relativa framgång och habitus. I *Praxeologi - Et kritisk blikk på sosiale praktikker*. Vol 1, 2019, s 1-17. DOI: 10.15845/praxeologi.v1i0.1566

## EDUCARE

- Nørholm Lundin, Anna (2019b). ”Practice and all is coming” – trosföreställningar och socialiserande ritualer i yogans sociala praktik. I *Af Praktiske Grunde. Nordisk tidsskrift for kultur- og samfundsvidenskab*. Nr 1-2, 2019, s 179-206.
- Odland Myklebust, Anne (2017-12-06). Ta koppen med på notene. I Musikkultur, <https://musikkultur.no/nyheter/ta-kroppen-med-pa-notene-6.337.465381.a1b977d546>, hämtat 2018-08-27
- Olmsted, Andrea (1999). *Juilliard – a history*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Perkins, Rosie (2013). Hierarchies and learning in the conservatoire: Exploring what students learn through the lens of Bourdieu. *Research Studies in Music Education*, Vol. 35(197), pp 197-212. DOI: <https://doi.org/10.1177/1321103X13508060>
- Persson, Roland S. (1996). Studying With a Musical Maestro: A Case Study of Commonsense Teaching in Artistic Training. *Creativity Research Journal*, Vol. 1: 33-46. DOI: 10.1207/s15326934crj0901\_4
- Persson, Roland S. (2000). Survival of the fittest or the most talented? *The Journal of Secondary Gifted Education*, Vol. XII(1): 25-39. DOI: 10.4219/jsge-2000-638
- Sapiro, Gisela (2008). Kunstneren mellem kald og afkald. I *Praktiske Grunde*, nr 1, s 94-100.
- Schmitt, Lars (2016). Bourdieu Meets Social Movements. I Roose, J., Dietz, H. (eds). *Social Theory and Social Movements*. Wiesbaden: Springer, pp 55-74. DOI: 10.1007/978-3-658-13381-8\_4
- Wacquant, Loic (2006). *Body and soul*. Oxford: University Press