

Himmel och helvete: Framgång, ambivalens och habitus bland professionella musiker

Anna Nørholm Lundin

Heaven and hell – success, ambivalence and habitus among professional musicians. The present article is written from a praxeological perspective treating professional musicians within artmusic. The empirical material consists of two in-depth interviews with two prominent musicians and professors from the prestigious music colleges – two Maestros. These musicians are successful, though not unthreatened in their positions. Their dispositions and modes of being musicians have varying significance over time. This means that their success is relative, understood as a consequence of how their habituses correspond with the changing practice they are a part of. Their success has also had some personal costs. The focus of the article is the relatively strong ambivalence expressed by the musicians. How come such successful musicians experience such strong ambivalence regarding their work? How can this be understood and explained? What role does the Maestro-myth of talent and calling play – in relation to the conditions of the work and the social history and habitus of the musicians? Theoretical perspectives in the article come from sociologists Pierre Bourdieu and Francine Muel-Dreyfus and ethnologist Henry Kingsbury among others.

Keywords: Professional musicians, Maestro, social practice, habitus, ambivalence, positional suffering, praxeology

Från mina dryga tio år som musikstuderande på elitnivå finns övningsdagböcker. Där finns stränga övningsscheman och sparade små lappar från mina lärare. Det finns instruktioner om hållning, vibrato, diafragma, teknik och artisteri. Men också sedelärande ord om att ”älska att spela – det är ditt livs kärlekshistoria”. Även rankinglistor från provspelningar och löftesrika ord från mästaren om att ”du kan bli hur bra som helst, om du går för mig”.

När jag nu bläddrar i dessa dagböcker, från ett liv som flytt, så får jag intryck av en stor hängivenhet. Intrycket är också klaustrofobiskt, strängt och inrutat. Min bakgrund som musikstuderande har, nära tjugo år senare, väckt frågor som inspirerat till artikeln. Vad var det som gjorde att jag ägnade över tio år av mitt liv åt detta? Hur kom det sig att jag lämnade det? Vilken roll spelade de karismatiska musiker och lärare jag mötte i detta sammanhang?

Många ungdomar och unga vuxna på landets högskoleförberedande och högre konstnärliga utbildningar drömmer om en framtid som kulturarbetare av något slag. Samtidigt så är det en stor andel som sorteras bort, av olika skäl (t.ex. Brändström & Wiklund 1995). Bilden av solisten, som lever sitt liv för musiken, odlas i dokumentärer som *Solisten* och *Fame – ett år på Juilliard*.¹ Samtidigt finns det larmrapporter om en hård arbetsmiljö i symfoniorkestrarna och en alltmer konkurrensutsatt bransch (t.ex. Liljeholm 2010).² Att sträva efter att bli och att vara yrkesmusiker innebär en elitsatsning. Yrket präglas av mycket höga krav på prestation och konkurrens. Min egen erfarenhet har, i kombination med den forskarblick jag nu har, lett mig vidare till en problematisering av musikeryrket som social praktik.

Enligt den franske sociologen Pierre Bourdieu (1979/1990) så är det att ha tillgång till kulturen att också ha tillgång till samhället. Musik kan även, enligt etnologen Henry Kingsbury (1988), förstås som en metafor för det samhälle vi lever i, som ett uttryck för samhällsklimatet. Att ta temperaturen på musikeryrket blir på så sätt ett sätt att förstå ett samhälle där prestation och konkurrens premieras. I denna artikel görs en avgränsning till yrkesmusiker inom konstmusik, i vardagstal kallat klassisk musik. Artikeln bygger på litteraturstudier och två djupintervjuer med framstående manliga musiker och pedagoger i ett visst instrument. Arbetet har en praxeologisk ansats som i korthet innebär ett intresse för sociala och pedagogiska praktiker, med utgångspunkt i Bourdieus praktikteori (t.ex. Horne 2016).

Problemområde för artikeln

Denna artikel ingår i ett större projekt om musikeryrkets sociala praktik, avgränsat till konstmusikens område. Överordnade frågor i projektet handlar om vad det innebär att vara professionell musiker i ett toppskikt, vem har framgång och på grund av vad? I arbetet med det empiriska materialet har det visat sig minst lika relevant att fråga vem som förmår att hantera yrket och dess krav, samt de omkostnader som yrket innebär.

I en kommande artikel, som bygger på tre djupintervjuer med framstående musiker och pedagoger, så förstås och förklaras *relativ* framgång i relation till habitus och en föränderlig yrkespraktik.³ Med relativ framgång menas att musikerna är mycket framgångsrika, men inte ohotade i sina positioner – deras tillgångar och sätt att vara musiker slår olika ut över tid. Deras framgångar har också haft personliga omkostnader. Arbetet med denna artikel har lett fram till föreliggande artikel, och några av slutsatserna kommer att återanvändas här.⁴

Här, i föreliggande artikel, är frågan om *ambivalens* i fokus. Hur kommer det sig att de framgångsrika musiker, som intervjuats, ger uttryck för så pass stor ambivalens i relation till sitt yrke? Hur kan det förstås och förklaras? Vilken roll spelar Maestro-myter om talang och kall⁵ – i relation till yrkets villkor och musikernas dispositioner/habitus? I artikeln antar jag att det, för musikerna, kan finnas en särskilt stark grogrund för ambivalens – då starka myter riskerar att krocka med en barsk och även föränderlig bransch. Intervjuer med två av de tidigare intervjuade musikerna används här.

Artikels struktur

För att rama in problemområdet som beskrevs ovan så kommer jag att först (I) presentera forskning om vad det innebär att vara musiker: krav och utmaningar i form av konkurrens, kulturförändringar i yrket och myter som musiker har att hantera. Genomgången av Kingsburys studie (1988) är relativt omfattande, både på grund av att den är relevant för min studie och för att den förtjänar att lyftas fram mer.⁶ Sociologisk forskning från Bourdieu med flera ger bud på förklaringar på hur mötet mellan en person och ett yrke faller ut, i form av *tillgångar* som ges (eller inte) i uppväxten samt den socialisation som sker i utbildning och arbetsliv. Habitusbegreppet definieras vidare, som utgångspunkt för den empiriska analysen.

Efter denna genomgång av forskning så beskrivs och analyseras (II och III) de två egna intervjuerna med musiker i ett toppskikt. Litteraturgenomgången ska förstås som en bakgrund till, och möjliga förklaringar till, musikernas upplevelser. Med hjälp av musikernas berättelser, tidigare forskning och teori rekonstrueras individernas historia i relation till yrkets sociala historia.

I: LITTERATURGENOMGÅNG

Musikeryrket – förändringar och krav

Liljeholm Johansson (2010: 10) skriver om symfoniorkesterns historia och ett 1600-talsideal där musiken användes ”för att skapa en sinnebildlig förnimmelse av ett sakralt rum, en helig plats, för att representera närvaron av en högre makt; för att legitimera en befattningshavare eller en härskande elit som Guds ställföreträdare på jorden”. Sedan 1600-talet har lång tid förflutit, men myter om orkesterns upphöjda roll och position lever kvar – kanske främst bland musikerna själva och deras publik. Så sent som på 1990-talet hade konstmusiken en stark position, det satsades på musikutbildningar och uppgiften att sprida den klassiska traditionen (Baba 2007). Sedan dess har dock intresset för att gå på konserter och att lära sig spela instrument på kulturskola dalat, med färre antal arbetstillfällen för musiker som följd (Brettel Grip 2009). En utgångspunkt i denna artikel är att yrkesmusiker fostras i myter om konstmusikens upphöjdhet och kontakt till något heligt och magiskt (Kingsbury 1988). Detta krockar dock med dess nuvarande status i samhället.

Flera studier har visat att det att vara yrkesmusiker i en symfoniorkester är förenat med stora krav och påfrestningar. Många musiker har någon gång under karriären problem med sin hälsa, i värsta fall så att det hindrar dem för att utöva sitt yrke (Liljeholm 2010). Det kan vara frågan om problem med muskler och leder, psykosomatiska besvär, hörselproblem och rampfeber. Så kallade betablockerare används av en del musiker för att sänka hjärtpulsen, för att hantera nervositet vid konserter, repetitioner och provspelningssituationer (Brettel Grip 2009). Värt att notera är att orkestrar *både* har de bästa och sämsta värdena vad gäller arbetsrelaterad hälsa (Liljeholm Johansson 2010). I denna artikel söks svar på skillnader – när det gäller sätt

att hantera yrkets krav, uttryck för ambivalens – med hjälp av begreppet habitus. Det vill säga sociologiska redskap används för att kunna förklara hur det kommer sig att yrkets krav är som de är och vad de innebär av utmaningar för olika individer.

Enligt Brettel Grip (2009) så lever artister under ett reellt hot om att få sluta i symfoniorkestern om de inte kan prestera på topp eller kommer på kant med en dirigent. I orkestrarna är, skriver Liljeholm (2010), social kontroll ett ökande problem med inslag av angiveri. Detta förstås som en konsekvens av de höga kraven på prestation. Prestation och kvalitet ses nämligen som viktigare än hänsyn och kollegialitet. Musikerna påverkas även av de krav på höga prestationer som de har med sig och har internaliserat sedan tidig ålder. Sett ur ett sociologiskt perspektiv, hämtat från Bourdieu (1980/1990; 1998/1999), så kan detta ses som ett exempel på de sociala praktikernas förkroppsligade natur. Socialt formade gränser eller tabun som överskrids kan leda till somatiska besvär.

Till myten om konstmusikens betydelse hör *kallet*, det vill säga det hör i någon mening till att det *ska* vara svårt (Kingsbury 1988). Samtidigt som det alltså finns skilda utfall i sätt att uppleva och möta de krav som ställs. Dessa utfall kan, enligt Bourdieu och Passeron (1964/1979, 1977/1992), förstås som en generell skillnad – mellan att ta något *bokstavligt* eller med *lätthet*. Att mästra ett instrument innebär även att mästra sin kropp (och sin själ), som en del av instrumentet.

Himmel och helvete – myter, ideologier, talang och kall

De myter som är knutna till musikeryrket är centrala för att förstå och förklara vad det innebär att vara musiker. En utgångspunkt i denna artikel är att musiker fostras in i idéer om ‘musik för musikens skull’ och ‘musik på liv och död’ som en yrkeslogik eller trosföreställning (jmf. Bourdieu 1992/2000). Det finns även religiösa och magiska föreställningar om musikers förmåga att få kontakt med den ‘andra sidan’ (Kingsbury 1988). Detta går dock i otakt med konstmusikens sjunkande position i samhället. Här finns en potentiellt bristande överensstämmelse mellan fostran, yrke och omgivande samhälle – en grogrund för ambivalens.

Att dra paralleller till bild- och formkonst är relevant, då konst och musik delar vissa förutsättningar (jmf. Bourdieu 1992/2000). Under 1800-talet etablerades en modernistisk idé om ‘konst för konstens skull’, som förverkligas av den särskilt talangfulle och kallade konstnären. Till denna idé hör en avantgarde-romantik, där kreativa ambitioner betraktas som resultat av en individuell drivkraft (Flisbäck 2006). Parallellerna till musikeryrket är tydliga.

Bland musiker finns en individualistisk kult som bygger på myter om talang och kall, om *skillnad* och dess betydelse för framgång. I Kingsburys studie (1988: 122) av högre musikutbildning finns uttrycket ”cream rises”, som refererar till att den feta grädden stiger och lägger sig ovanpå mjölken. Med uttrycket avses att det kommer att *visa* sig vem som har mest talang, genom en naturlig och rättvis selektion. Myter om talang och kall spelar en central roll i ritualer som auditions, examinationer, konserter, recensioner och mästarklasser. Detta skulle kunna förstås som att myterna både samlar och ordnar den sociala praktiken (jmf. Lundin, 2008).

Ett intressant begrepp i sammanhanget är *karisma*, som ofta tillskrivs den som bedöms ha talang och kall (Sapiro, 2008).⁷ Att bedömas positivt i till exempel examinationer och recensioner är avgörande för det sociala anseendet (Kingsbury 1988). Börjesson och Edling (2008) har beskrivit ett karismatiskt lärande i bild- och forutbildning – där *spegling*, mellan mästare och adept, fyller en viktig funktion. Med spegling menas att det som erkänns är det som igenkänns och är känt det vill säga det rätta kapitalet eller ‘polishen’ (Edling 2012; Olmsted 1999). Bourdieu och Passeron (1964/1979, 1977/1992) har även visat att lärare tenderar att känna igen, tycka om och erkänna ett habitus som liknar deras eget. I den speglade relationen ingår även att lärarens anseende påverkas av elevernas framgångar och tvärtom (Kingsbury 1988).

I musikens värld är övandet på instrumentet helt centralt. Det att *öva* görs till en livsstil och blivande musiker uppmanas att öva många timmar om dagen (Kingsbury 1988). Bland musikerna finns en kultur av att fokusera på yrket i den grad att det leder till isolation gentemot övriga samhället. Elever fostras in en kultur där ”övandet och repeterandet fick sin mening när publiken bekräftade ens insatser med varma applåder (Gustafsson 2000: 271)”.

För dem som lyckas ta sig in i de stora orkestrarna eller motsvarande så beskrivs yrket som en livsstil och ett livsprojekt. Musiker talar om ett intimt förhållande till instrumentet: ”For me, my work with my instrument and the music we create, it’s a matter of life or death (Brettel Grip 2009: 172)”. Flertalet musiker fokuserar på artistisk utmaning och samarbeten med intressanta solister och dirigenter, men det finns också dem som har ett bredare och pedagogiskt fokus. Här finns en skillnad, men också möjlig ambivalens att ta med i fortsatt läsning. Särskilt då ett bredare och pedagogiskt fokus innebär mindre konkurrens, men som strider mot idealet om att sträva mot toppen (jmf. Brändström & Wiklund 1995).

Den store musikerns primat är ett synsätt som präglar musikutbildningar, främst musikerutbildningarna. Mästaren har en central position, som den som per *arv* har tillgång till verken och skolorna (Kingsbury 1988). Samtidigt finns skillnader inom mästarlärandet, mellan att vara personcentrerat och att bestå av ett musikerkollektiv eller att vara handledande (Nerland 2004). I min kommande artikel visar jag hur just en äldre musiker (30-talist) representerar ett klassiskt Maestro-ideal, medan en yngre musiker (60-talist) framhåller kollegialitet och att vilja avdramatisera lärarrollen.⁸ Även om musiker möter en stark kult omkring mästaren, så finns det alltså variationer viktiga att minnas i fortsatt läsning.

Myternas funktion kan förstås på olika sätt. Becker (1982) visar i sin studie att jazzmusiker, när den konstnärliga integriteten var utmanad, istället utvecklade en självvräddfärdigande ideologi, en begåvningsmyt där de ansåg sig ha en talang som deras omusikaliska publik saknade. Medan myten om den excentriske och geniale dirigenten – ”the Maestro-myth” – enligt Lebrecht (1991) har fyllt funktionen av att väcka intresse för konstmusiken.

Sammanfattningsvis har studier visat att yrkeslivet för musiker är krävande och ofta leder till stora utmaningar. Samtidigt finns en myt eller ideologi om talang och

kall som mer eller mindre legitimerar detta. Särskilt relevant i denna artikel blir att söka förståelse för hur yrkets myter och villkor samspelar med musikernas sociala bakgrund.

Social bakgrund, tillgång och smak

Musiker befinner sig i ett konkurrensutsatt yrke, som även är under förändring. Att hantera och förhålla sig till yrkets myter och ideologier är en annan utmaning i yrket. Vad betyder social bakgrund och tillgång till musik för sättet att hantera yrket? Hur fostras musikerna till yrket, hur fostras kropp och smak?

När det gäller förberedande och högre utbildning för musikalärare så finns en social selektion till förmån för övre samhällsskikt, som ökar med ålder och nivå (Brändström & Wiklund 1995). Inom jazz och antagning till musikerutbildning i jazz så har musikkapital betydelse, det vill säga att ha tillgång till eller vara bekväm med jazzens uttryck och arbetsformer (Nylander 2014). Det finns också ett värde i att vara ung, ha lång träning bakom sig och att ha tillgång till ett nedärvt musikkapital.

Även inom konstmusiken är det viktigt att påbörja sin träning tidigt, kanske redan i fyra till femårsåldern, och att inte vara äldre än runt tjugo år när man söker till musikhögskolan.⁹ Föräldrars stöd vid val av lärare, instrument och skola har betydelse i detta sammanhang – för att kunna ge de rätta ingångarna (Kingsbury 1988). I sin studie om prestigefyllda *Juilliard School of Music* så visar Olmsted (1999) att studenter förväntas ha den rätta ‘polishen’ redan när de antas till utbildningen. De är alltså inte bara skickliga instrumentalister, utan de har det rätta förhållningssättet till yrket.¹⁰ I någon mån är det alltså frågan om att eleverna ska *kunna* yrket innan de antas till högre musikutbildning, per social bakgrund och tillgångar i hemmet (jmf. Bourdieu & Passeron 1964/79, 1977/92).

Med hjälp av Bourdieu (1979/1984) kan vi utgå från att tillgången till konstmusik och ‘smak’ är socialt selekterad.¹¹ I Sverige torde dock de kommunala kulturskolorna ha bidragit till en delvis annan bild än Bourdieus franska förhållanden, där fler får tillgång till musik på grundläggande nivå. Inom bild och formkonsten har det framhållits att konstnärer med högre social bakgrund klarar sig bättre, samtidigt som en mångfald finns vad gäller tillgångar och banor (Palme, Lidegran & Andersson 2012). Oavsett social bakgrund, så ställer musikeryrket höga krav på inordning, under dirigenten och kollektivet (jmf. Brettel Grip 2009). Vilket kan komma att utmana, och skapa ambivalens i relation till, yrkets myter om ‘solisten’ eller Maestron. Även i relation till klassbetingat habitus kan problem uppstå.

I min kommande artikel visar jag att det är musiker som Lars och Peter, som har en social och kulturell medelklassbakgrund, som väljer den allra mest elitistiska banan.¹² Därmed får de en både prestigefylld och utsatt karriär. Medan Tomas, som har en social och kulturell överklassbakgrund, väljer en bredare bana. Denna är både mindre prestigefylld och mer trygg. Detta kan relateras till en socialt betingad skillnad mellan att hantera yrket ideologier och myter *bokstavligt* eller med *lätthet* (jmf. Bourdieu & Passeron 1964/79, 1977/92). Åter till min kommande artikel, så

ser Lars och Peter ut att ta yrket och dess myter bokstavligt och att vilja leva dem fullt ut.¹³ Problem uppstår dock senare i relation till sociala intriger samt bristande respekt och erkännande. Medan Tomas tar sig an yrket och dess myter med större lätthet, där musikeryrket ingår i ett bredare bildningsprojekt. En kluvenhet finns samtidigt i relation till att kunna hålla nivån artistiskt, att kunna hålla formen.

Deras möjlighetshorisont i bred mening – deras bild av sig själva, sin familj, vilka man är och vad man kan – ”sådana som det går bra” och ”sådana som bemästrat utmaningarna” – tycks ha betydelse, vid sidan av själva tillgången till musik.¹⁴ Tomas är den som är uppvuxen i en kulturellt mycket rik miljö, medan det hos Peter och Lars spelades mycket. Musik var för Lars och Peter något kul, men också en karriärmöjlighet. I denna artikel är frågan om social bakgrund, tillgång och smak, en fortsatt central fråga – intervjuerna med Lars och Peter används fortsatt här.

Dressyren av kropp och själ, naturlighet och scenskräck

Om grunden för *tillgång och smak* läggs i uppväxten, hur tar fostran i utbildning och yrke senare form? Vilka konsekvenser får denna fostran av kropp och själ? Brettel Grip (2009) har visat att det i orkestrarna finns en social ordning som bygger på tidigt internaliserade krav på hög kvalitet. Denna ordning bygger på att musikerna har införlivat en *hängivenhet* till yrket av personlig, moralisk och känslomässig art, snarare än ekonomisk och professionell (jmf. Kingsbury 1988). Ordningen förstärks av konkurrens och ovisshet om huruvida musiken kan bli och fortsatt vara ett yrke, vilket för med sig en mycket stor press och arbetsinsats. Samtidigt som de flesta *tror* på att de kommer att lyckas – de tror på att talang och flit lönar sig. Vilket det dock inte gör för alla eller ens särskilt många (jmf. Flisbäck 2006).

Kroppen spelar en central roll för musiker, som redskap och grund för bedömning. Att hantera yrkets krav är också att hantera kroppen som en del av instrumentet. Forskare som Sapiro (2008) och Gustafsson (2000), beskriver en *dressyr* av kroppen (och själen) bland till exempel musiker, av rörelsemönster, hållning, handställning, andning och avslappning. Inte minst formas kropp och själ i övandet, där själva övandet får ett egenvärde: ”ett omsorgsfullt tillägnande av detaljer, den ritual varigenom eleven kom att alltmer se sig själv som inte musiker men instrumentalist /som/ den som trängt in i instrumentets hemligheter (Gustafsson 2000: 288)”. I övandet förenas fostran av kropp och själ, det vill säga rätt sätt att spela spelet: ”playing ‘with feeling’ frequently entailed perceiving the musical structures of the text in association with bodily motions – most notably of the hands and arms – and with the physical dynamics of singing and breathing (Kingsbury 1988: 96)”.

Detta leder tankarna till Bourdieus uttryck *amor fati*, att älska sitt öde (Bourdieu 1998/1999). Detta innebär en hängivenhet inför att göra den extraordinära insats som krävs för att i detta fall bemästra ett instrument på toppnivå. I detta med att älska sitt öde ingår att *vilja* det rätta, det vill säga att också inordna sig. I Kingsburys studie (1988: 95) finns exempel på hur elever lär sig den rätta uttolkningen av ett verk, inte för att det står så i noterna utan för att det *känns* så: ”adherence to the

score must never be literalist or slavish, but felt and enthusiastic”. En Maestro förväntar underkastelse av sin elev, på ett förkroppsligat plan, då Maestro säger: “don’t try to do what I tell you, try to *express* what I mean (Kingsbury 1988: 99)”. Den utmaning som kan ligga i att förstå vad mästaren menar, i en fri och otydlig pedagogik inom konst- och forutbildning har beskrivits av Börjesson och Edling (2008).

De höga kraven i musikeryrket internaliseras, enligt Liljeholm Johansson (2009), som på samma gång ouppnåeliga och mål att eftersträva. Detta leder ofta till en fixering vid misstag och brister i spelet – snarare än på vad som faktiskt fungerar. Målet för övandet är, menar Kingsbury (1988), att uppnå ett socialt accepterat sätt att spela. Det tycks motsägelsefullt nog som att övandet syftar till att göra spelet *naturligt*: “social acceptance will be contingent upon successfully concealing the contrived (read, self-conscious), and manifesting the ‘natural’ (read, *other-conscious*), properties of behavior (Kingsbury 1988: 71)”. Det naturliga är alltså ett ideal som även går att koppla till myter om talang och *lätthet* (jmf. Bourdieu & Passeron 1964/1979). Dressyren av kropp och själ räcker så vitt att en musiker behöver föra sig, känna sig, och övertyga i rollen som musiker även om den är *spelad* (Kingsbury 1988).

Scenskräck är ett vanligt fenomen bland musiker, vilket kan förstås som en spänning eller bristande överensstämmelse mellan en person och den roll personen förväntas kunna spela (Kingsbury 1988). Bourdieu (1998/1999) har visat att det närliggande fenomenet torgskräck kan förstås som resultat av ett överskridande av ett socialt och förkroppsligat tabu.¹⁵ Flisbäck (2006) beskriver på liknande sätt en skillnad mellan att vara hemtam respektive att känna skuld och skam inom konstens fält, baserat på social bakgrund och tillgångar. Scenskräck förstås här sociologiskt som en krock, eller en bristande överensstämmelse, mellan en person och en kontext – som båda bär på en social historia. Eller varför inte, som en ambivalens i relation till yrkets myter och villkor?

I denna artikel är fostran av kropp och själ relevant för att förstå och förklara den kontext som musikerna befinner sig i. Hur de förhåller sig till och hanterar denna kontext, och hur de på ett förkroppsligat plan möter den, är centrala frågor för artikeln. Hur förhåller de sig till exempelvis prestation, erkännande och trygghet? Båda mina intervjupersoner ger uttryck för en ambivalens i relation till yrket, den ena av dem lider av scenskräck.

Habitus, förkroppsligat lärande, harmoni och ambivalens

Hur en person möter eller *gör* ett yrke och vilka utmaningar detta innebär, kan förstås och förklaras med hjälp av begreppen praktiskt sinne och habitus. Det praktiska sinnet kan enbart observeras indirekt via det som sker, medan habitus kan konstrueras fram med hjälp av Bourdieus *triologi*, det vill säga begreppen position, disposition och positioneringar (jmf. 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.

Med Bourdieus ord (1980/1990: 70) så kan det praktiska sinnet förstås som en “mythology realized, em-bodied, turned into a permanent disposition, a durable way of standing, speaking, walking, and thereby by feeling and thinking”. Det praktiska sinnet fungerar därmed på ett kvasi-kroppsligt plan, som en tro på det man gör – förutom allt detta för med sig, det som görs – per kropp. Tankar och handlingar styrs, menar Callewaert (1999; 2014), inte bara av individens och kollektivets klokhet och handlingskraft, snarare blir de *träffsäkra* därför att de orienteras av habitus. På så sätt återskapas sociala praktiker, per habitus – och blir välfungerande.

Edling (2012) har använt habitusbegreppet för att problematisera vilka konstnärer som söker och får en professur i konst. Att ens söka en tjänst är beroende av habitus och föreställningen om att passa in i och att kunna tillföra något till skolan. Edling använder även Bourdieus resonemang om torgskräck, för att illustrera vad det i bred mening kan innebära att ta sig utöver sin möjlighetshorisont eller sitt habitus.

Nära knutet till begreppet habitus är *symboliskt våld*, det vill säga de handlingar, genom vilka de dominerade, ofta omedvetet och ibland emot sin vilja, bidrar till sitt eget behärskande genom att tyst acceptera och reproducera de förelagda gränserna (Bourdieu 1998/1999). Det symboliska våldet tar ofta formen av *kroppsliga emotioner* – skam, förödmjukelse, blyghet, ängslan, skuldmedvetenhet – eller lidelser och känslor – kärlek, beundran, respekt. Dessa emotioner blir desto smärtsammare när de tar sig synliga uttryck som rodnad, svårighet att uttrycka sig, klumpighet, darrning, vrede och vanmäktig ilska. Ibland leder detta till en inre konflikt och en jag-klyvning, en *ambivalens*. I denna artikel förstås ambivalens och kroppsliga uttryck för detta som en effekt av bristande överensstämmelse mellan habitus och social praktik.

Reaktionernas styrka ska enligt Bourdieu (1980/1990: 7) förstås mot bakgrund av habitus förkroppsligade och djupliggande natur: ”what is learned by the body is not something that one has but something that one is”. Ju tidigare det kroppsliga lärandet påbörjas, desto mer inkorporerat och icke-medvetet är det. I fallet med musiker är detta särskilt relevant att beakta, då identifieringen med yrket är så påtaglig (jmf. Kingsbury 1988).

Francine Muel-Dreyfus (1985) har i sin studie om folkskollärare och socialarbetare problematiserat vad det, ur ett sociologiskt perspektiv, kan innebära att flytta sig socialt – att göra en klassresa. Enligt Muel-Dreyfus så finns det bakom varje yrkesval en släkthistoria, som individer ansluter sig till eller distanserar sig från. En individ som har kunnat integrera sitt yrkes historia med sin släkts historia – som en gemensam historia, framtid och möjlighet – ger uttryck för en *harmoni* i relation till yrket. Det motsatta kommer till uttryck som en social isolation och *ambivalens* i relation till yrket och den klassresa som företagits: ”det förflutna som tillåtit dem att bli det de faktiskt blivit är ständigt närvarande som ett föremål för nostalgi men också för smärta (Muel-Dreyfus 1985: 131)”.¹⁶ Muel-Dreyfus bidrar med en *sociologisk* förståelse av ambivalens, som uttryck för en delvis problematisk relation

mellan en person och ett yrke. Ambivalens kan då bero på en bristande överensstämmelse mellan en persons position, sätt att inneha positionen, samt beredskapen för detta i form av dispositioner/habitus. Eller så beror den på en svårighet för en person att förena sitt yrkes historia med sin egen sociala historia.

II. EGEN EMPIRISK STUDIE

I avsnittet här nedan kommer jag att presentera de datainsamlings- och analysmetoder som har använts i det empiriska arbetet. Redan här vill jag tydliggöra att det är jag som forskare som har gjort analyserna, i *anledning* av vad intervjupersonerna har berättat för mig. Intervjufrågorna har varit relativt öppna ställda och har handlat om musikernas egen skolning, deras arbete som musiker och som lärare. Utifrån dessa berättelser är det jag som forskare som lyfter frågor om framgång, omkostnader och ambivalens.

Urval och datainsamlingsmetod

Den empiriska studien som ska presenteras här nedan bygger på två djupintervjuer om vardera två till tre timmar med framstående manliga musiker och pedagoger i ett visst instrument, från två olika generationer (1930-talist, 1960-talist). De två musikerna har varit eller är stämledare i prestigefyllda symfoniorkestrar och även frilansmusiker, samt professorer och huvudlärare i instrumentet på musikhögskolans musikerutbildningar.¹⁷ I en kommande artikel ingick tre intervjupersoner, varav två har varit särskilt relevanta för denna artikel.¹⁸ Dessa två musiker delar ett liknande karriärförlopp, och ger på olika sätt uttryck för en ambivalens i relation till yrket. Att intervjupersonerna är från olika generationer innebär att det blir möjligt att se till frågor som arv och förändringar inom yrket över tid. Även om materialet är litet så finns det en styrka i det, på så sätt att det representerar två centrala positioner i ett litet toppskikt inom ett instrument.

Som före detta musikstuderande har jag kunnat använda någon kontakt för att hitta en intervjuperson, och i något fall har jag nämnt att jag tidigare har varit musikstuderande. Flera personer, inom instrumentet och vid flera musikhögskolor har tillfrågats, men har avböjt medverkan. Intervjuguiden är tematiserad kronologiskt efter tid som *elev* (skolning, hemmiljö, yrkesval); tid som *musiker* (tjänster, uppdrag, berättelse om vad livet som musiker har gett); och tid som *lärare* (undervisningskontext, elever, antagningsprocedur, prioriteringar, synsätt, arbetssätt). Intervjuerna har varat mellan två och tre timmar och har präglats av öppna samtal, med grund i intervjuguidens frågor. Intervjuerna har spelats in och transkriberats.

I hela arbetet har god forskningsetik eftersträvats enligt Vetenskapsrådets regler och krav.¹⁹ Intervjudeltagandet bygger på information och samtycke, och i artikelskrivandet har hög grad av konfidentialitet eftersträvats. Vilket instrument intervjupersonerna spelar avslöjas inte av denna grund, ibland görs även mindre omskrivningar eller utelämnas avsnitt som kan ge den insatte läsaren information om vem

som har intervjuats. Personnamn är fingerade och elever och kollegor som omtalas i intervjuerna benämns med det könsneutrala ordet hen.

Analysmetod

Den intervjuform som använts är *livshistorisk* i sociologisk mening, det vill säga intervjupersoners berättelser talar inte för sig själva, utan rekonstrueras som en del av en social praktik (Muel-Dreyfus 1985). I analysen är tidiga möten med musik och förhållningssätt som präglats av uppväxtvillkoren betydelsefulla – som en del av, eller bidragande till, musikernas både framgångar, glädjeämnen och ambivalens i yrket. Andra förklaringar som prövas i artikeln är den *Maestro-myt*, och de ideal som följer med den, som musikerna fostrats i under utbildning och arbetsliv, samt strategier som med tiden utmanas – i takt med att yrket förändras. Med Bourdieus begrepp utgör Maestro-mytan ett slags doxa, det vill säga en förgivettagen trosföreställning (jmf. Lundin 2008). Frågan om ambivalens är ett empiriskt fynd, som har vuxit fram i analysen snarare än att det är något som jag har utgått ifrån eller frågat efter i intervjusituationen.²⁰

I arbetet med artikeln har jag även inspirerats av Bourdieu med fleras intervjustudie *The Weight of the World* (1993/1999) där individuella historier förstås och förklaras i ljuset av kollektiva historier. Det sätt som Bourdieu med flera bryter ned positioneringar – det vill säga meningar, hållningar och attityder i ord och handlingar – i *referens-* och *brytpunkter*, har varit en inspirationskälla i arbetet. Här är även begreppet *positionellt lidande* intressant, det vill säga ett lidande knutet till en positions historia och nutid (ibid.). Dessa perspektiv är relevanta för att förstå musikernas sätt att hantera en tidigt förvärvat yrkesidentitet, i en yrkespraktik som även är föränderlig över tid.

För att kunna rekonstruera musikernas sociala praktik och habitus så används även Bourdieus triologi, det vill säga begreppen *position*, *disposition* och *positionering* (jmf. Horne 2016). Enligt Callewaert (2014) så har vi, när vi vill rekonstruera en social praktik, att göra med två empiriskt observerbara fenomen: å ena sidan den position en person eller en grupp intar i samhället, å andra sidan deras positioneringar (meningar, hållningar och attityder). Ofta finns det en korrespondens mellan att ha en viss position och att göra en viss positionering. Denna korrespondens förklaras, som tidigare nämnts, med antagandet om en förmedveten orientering som mellanled det vill säga ett *praktiskt sinne* och *habitus*, som kan identifieras och rekonstrueras via de tankar, ord och handlingar de har inspirerat till. En utgångspunkt i Bourdieus praktikteori och det arbetssätt det för med sig brukar omnämnas en praxeologisk ansats (jmf. Horne 2016).

I den kommande artikeln inom mitt projekt så används intervjuer med tre musiker för att rekonstruera deras positioner och dispositioner.²¹ I föreliggande artikel så är det alltså musikernas *positioneringar* som är i fokus det vill säga meningar, hållningar och attityder kring till exempel talang, kall, musik, verk, traditioner, skolor, elever, lärare, övning och pedagogik. Positioneringarna är i fokus, men behöver samtidigt relateras till musikernas positioner och dispositioner för att kunna förstås

sociologiskt. Därför kommer jag, i texten här nedan, att återanvända några av slutsatserna från föregående artikel för att på så sätt bidra till förståelsen av intervjupersonernas positioneringar.

Forskarens bakgrund

Enligt Bourdieu (2001/2004; 1993/1999) så behöver forskaren, i forskningsarbetet, företa en dubbel brytning, med både den spontana förförståelsen *och* den egna rekonstruktionen. Det betyder att den egna erfarenheten är både en möjlighet och ett hinder. Min utgångspunkt är att det är en fördel att jag själv har studerat musik, men om jag *fortfarande* hade varit musiker så hade jag i högre grad behövt vara uppmärksam på nödvändigheten av att bryta med min egen förförståelse. Då jag själv, för snart två decennier sedan, var musikstuderande var jag inbäddad i myter om vad det innebär att vara musiker, att jag var kallad. Som forskare bryter jag med denna föreställning och förstår och förklarar istället vad det innebär att vara musiker, med sociologiska redskap. De personer jag intervjuar befinner sig på helt andra positioner än vad jag gjorde, de är framgångsrika och etablerade medan jag befann mig någonstans i yrkets förmak, på väg in i det. Att bryta med den egna rekonstruktionen innebär ett ständigt prövande av de egna slutsatserna, vilket har lett fram till denna artikel.

Analys av intervjuer

I detta avsnitt introduceras intervjupersonerna *Lars* och *Peter*, med hjälp av deras positioner, dispositioner och sociala bakgrund. Dessa utgör främst en bakgrund, inför läsningen av artikelns huvudfokus, som är deras *positioneringar*. Dessa positioneringar – meningar, hållningar och attityder kring det att vara musiker och lärare i ett toppskikt – analyseras inledningsvis som referens- och brytpunkter (jmf. Bourdieu m.fl. 1993/1999). Med referens- och brytpunkter menas alltså sådant som är centralt och sådant som skaver och är ambivalent i musikernas berättelser. Därefter fördjupas konstruktionen av musikernas himmel och helvete i form av olika teman och citat.

Musikernas positioner

Lars är 1930-talist och pensionerad efter en lång karriär som stämledare och solist i en av de prestigefyllda symfoniorkestrarna och som professor och huvudlärare i sitt instrument på musikerutbildningen på musikhögskolan. Hans position har varit mycket central. *Peter* är 1960-talist och är aktiv som solist och musiker i flera av de prestigefyllda symfoniorkestrarna och på internationella scener. Han är även professor och huvudlärare i sitt instrument på musikhögskolan. Även hans position är mycket central. *Lars* och *Peters* positioner förstås här som en gemensam *klassisk och elitär* position.²²

Den klassiska och elitära positionen tycks gå i arv, främst på grund av egenskaper och dispositioner – ungt stjärnskott, flit, klarar yrket utmaningar och kompromisslöshet. Dessa egenskaper ger framgång, men utmanas över tid. Detta förstår

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.

Musikernas dispositioner och sociala bakgrund

Lars kommer ifrån en köpmans- och militärsläkt med egen gård på landet.²³ *Lars* är stolt över sin släkt, och berättar om duktiga personer som det gått bra för. I hemmet spelades det flera instrument, och det fanns även idrottsliga och historiska intressen. Min tolkning är att *Lars* är disponerad för att vara framgångsrik, hängiven och tävlingsinriktad. Det kan även nämnas att *Lars* är en mycket karismatisk person.

Peter kommer ifrån en familj med föräldrar som var lärare och växte upp på en mindre ort. Han talar varmt om hur familjen bidrog till hans musikintresse. I hemmet lyssnades det på jazz och rock, och det spelades flera olika instrument. Min tolkning är att *Peter* är disponerad för att vara framgångsrik och målmedveten och för att söka glädjen i musiken. *Peter* är även han en mycket karismatisk person.

När det gäller dispositioner så förenas 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. Det kan nämnas att i den kommande artikeln, där även *Tomas* ingår, så är ett intressant fynd att det är de två intervjupersonerna *Lars* och *Peter*, som har ett något mindre omfattande kulturellt kapital (son till köpman respektive lärare, kulturintresserade, landet/småstad), och inte intervjupersonen *Tomas* med ett omfattande kulturellt kapital (son till två advokater, mycket kulturintresserade, kulturstad) som intar den klassiska positionen.²⁴ 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 tycks vara en del av yrket, kanske snarare väljs eller accepteras av klassresenären.

Musikernas positioneringar som referens- och brytpunkter

1. Lars. *Lars* kretsar kring ett antal *referenspunkter* som analytiskt förstås som både distinktioner och möjlighetsrum (jmf. Bourdieu m.fl. 1993/1999). För det första, militärmusiken betydde mycket för *Lars* skolning. Därifrån kunde han även komma vidare till studier vid musikhögskolan. Det som låg *Lars* särskilt varmt om hjärtat, under karriären, var instrumentet och att få arbeta med de *stora* verken, musikerna och dirigenterna. Att få vara med i dessa sammanhang och att bli erkänd och framgångsrik som musiker är centralt i *Lars* berättelse. En ambivalens finns dock knuten till ”belackare”, som han menar har baktalat och inte velat erkänna honom.

För *Lars* har det även varit *stort* att få arbeta med de mest begåvade eleverna, att få fram de stora ”kanonerna” och att vara framgångsrik som lärare. Även här finns en ambivalens i *Lars* berättelse på så sätt att det stora engagemanget och glädjen i att undervisa står emot besvikelser och negativa upplevelser. Han menar själv att

han kan bli elak när elever inte sköter sig, han menar att eleverna är skyldiga honom att sköta sig – han förväntar sig respekt. Lars är även bekymrad över förändrade tider i svenskt musikliv, med ett minskande intresse och en allmän nedgång. Vidare kretsar Lars berättelse kring andra pedagoger, som han menar inte är begåvade nog, som bara gör sin grej, som inte har ”jour” och finns tillgängliga för sina elever – som inte ger *allt*.

Ur detta har ett antal *brytpunkter* eller delar som intervjun med Lars faller i rekonstruerats, mellan *framgång* och *ambivalens*. Lars kretsar kring sina framgångar men ger också uttryck för relativt stor ambivalens, kopplad till elever, belackare och ett musikliv på nedgång. Att få erkännande, att ”visa dem” och att ”skåpa ut”, är ett centralt tema, som tycks *förstärkas* av konflikter i Lars karriär, som en revanschlusta. Enligt Muel-Dreyfus (1985) kan en person förhålla sig med harmoni eller ambivalens – nostalgi eller smärta – till sitt yrke. I Lars berättelse finns uttryck för både och. En tolkning är att det i Lars tidiga karriär fanns en positiv överensstämmelse mellan hans dispositioner och yrket, som med tiden utmanas i takt med att yrket förändras. Det krockar med det som Lars fostrats till. Lars har också företagit en klassresa, vilket troligen har bidragit till en ambivalens i förhållande till yrket.

Min tolkning är även att en stark ära eller hederskänsla, knuten till Maestro-myten löften eller förväntan om *erkännande*, är utmanad i ett föränderligt musikliv. Där elever ifrågasätter och frigör sig, på ett annat sätt än vad traditionen påbjuder (jmf. Kingsbury 1988). I Lars berättelse påtalas även vikten av att man ska vara stark, balanserad, social och skötsam för att lyckas. Min tolkning är att detta har att göra med Lars sociala historia och generation, men också ideal knutna till Maestro-myten framstående och starka musiker (jmf. Kingsbury 1988; Lebrecht 1991).

2. *Peter*. Den yngre musikern Peter kretsar kring ett antal *referenspunkter* som alltså analytiskt förstås som möjlighetsrum och distinktioner. Fadern har betytt mycket för Peters skolning. Att spela tillsammans med andra har varit och är en viktig drivkraft. Att öva är något som Peter tycker om och gör mycket, framförallt att få fördjupa sig i detaljer – för att bemästra instrumentet och tekniken. Min tolkning är att målmedvetenhet, lust och gemenskap är förhållningssätt till musik och yrket – som grundläggs tidigt och fortsätter att vara vägledande för Peter i hans karriär.

Andra teman i Peters berättelse handlar om självständighet, att tänka och välja själv, att tala fritt – något som ska visa sig vara en styrka men också ett problem i ett hårdnande orkesterklimat. Peter kallar sig själv för pragmatiker och har inte behov av att vara en stor mästare, snarare tvärtom. Han är kritisk till lärare som inte ser till elevernas bästa, utan behandlar dem som ”cirkusartister”. På så sätt knyter Peter både an till Maestro-myten (att mästra instrumentet) samtidigt som han tar avstånd från den (att vara pragmatiker, elever är inte till för att ge läraren status).

Särskilt varmt talar Peter om den *stora* och fina orkestermusiken. När man är *trygg* med verket, musikerna och dirigenterna så är det ”där man ska vara” som

musiker. Peter talar med glädje om instrumentklassen på musikhögskolan, om kollegor och vänner – att lära av och tillsammans med. Samtidigt finns en frustration i relation till utvecklingen av orkesterklimatet, som han upplever gått från ömsesidigt respekt och fokus på musiken, till att präglas av auktoritet, angiveri och socialt spel. Peter är också plågad av sina egna krav på prestation och resultat, som har styrt hans välmående under lång liv.

Ur dessa referenspunkter har ett antal *brytpunkter* och delar som Peters berättelse faller i rekonstruerats, mellan *framgång* och *personliga omkostnader*. Till att börja med kan det noteras att Peter talar om sina framgångar på ett annat sätt än Lars. Han framhäver dem mindre, vilket möjligen kan tolkas som att de är mer självklara för Peter, som ett grundläggande villkor: ”jag var väldigt, vad ska man säga, jag fick mycket chanser”. Att ta sig an instrumentets utmaningar, och glädjen i musiken, framstår som viktigare för Peter än själva framgångarna.

Peters förhållningssätt som musiker tycks dock krocka med orkesterklimatet som det har utvecklats. Han är ambivalent inför att spela i orkester, och de krav det ställer på honom. Peter berättar att han lider av scenskräck. Min tolkning är att det i Peters tidiga karriär, fanns en positiv överensstämmelse mellan hans dispositioner och yrket, men att detta sedan förändras. Peter berättar att ”från början när jag kom då var jag ung och uppskattad av många äldre kollegor”. Då, på den tiden ”så var det aldrig *personligt*. Man kunde ha jättefin kontakt på podiet, musikaliskt, men absolut inget annat”. Enligt Peter har situationen sedan förändrats, till exempel så har det blivit svårare att säga vad man tycker och man ”backar inte upp varandra” längre. Den som inte lever upp till kvalitetskraven, eller som blir osams med någon betydelsefull dirigent, mobbas ut och får kanske sluta. Historien blir, precis som för Lars, en källa till både nostalgi och smärta, och harmonin mellan personen och yrket är rubbad.

Ambivalens och positionellt lidande hos Lars och Peter

Det är slående att två så framstående musiker, kanske de mest framstående i Norden i sina generationer på instrumentet, ger uttryck för så pass stor ambivalens i relation till yrket. De kretsar båda två, i sina berättelser, kring både mycket positiva och klart negativa upplevelser. Yrkets krav *och* förändringar bidrar sannolikt till denna ambivalens. Att Lars och Peter gjort en klassresa, där den sociala historien endast delvis har kunnat förbereda för yrkets utmaningar, bidrar troligen också. Även de höga kvalitetskrav som tidigt förkroppsligats, som innebär ett ständigt sökande efter utveckling – en ständigt kritisk blick på de egna prestationerna, tycks bli påfrestande med tiden.

Att som Lars ha varit framgångsrik för att sedan hamna i skymundan som pensionär, kan förstås som ett *positionellt* lidande – det vill säga lidandet har med position eller förlust av position att göra (jmf. Bourdieu et. al. 1993/1999). Eller, att som i Peters fall, börja reflektera över att det med åldern kommer att bli svårare att spela bra: ”särskilt i och med att jag har levt med det hela mitt liv och alltid har haft..., är det för starkt kopplat till ens identitet och ens människovärde, så blir det en jädra

krasch sen om det inte går”. Möjligen kan detta tolkas som att yrket med tiden blir mer utmanande – det blir kroppsligt svårare att hålla sig i toppform. De har båda, på olika sätt, blivit utmanade i sina karriärer – i form av konflikter och avbrott. Till detta finns också knutet ett positionellt lidande.

III. TEMATISERING AV INTERVJUER OCH CITAT

Himmel och helvete i musikeryrket – att förkroppsliga och bryta med Maestro-mytten

De referens- och brytpunkter som rekonstruerats i texten ovan kommer nu att fördjupas tematiskt med hjälp av fler citat. Fortlöpande i texten knyts dessa teman an till Lars och Peters positioner och dispositioner. Även yrkets myter, ideologier och arbetsvillkor utgör en viktig kontext här, för att försöka förstå den ambivalens som Lars och Peter ger uttryck för.

Lars och Peter delar en liknande bana. Peter befinner sig i de stora symfoniorkestrarna och på de mest prestigefyllda lärarjobben, medan Lars är pensionerad från denna position. Sedan tidig ålder har de båda varit hängivna sitt yrkesval. De antogs i tonåren till musikerutbildningen och debuterade redan som mycket unga i de stora sammanhangen. De förhåller sig till, och lever i, en *Maestro-myt* – om talang och kall, kärlek till instrumentet och repertoaren.

När det gäller höjdpunkter i yrket så lyfter både Lars och Peter fram att det att vara musiker är något *stort*, fint och viktigt. För *Lars* var det att spela de stora symfonierna, för de stora dirigenterna, själva livet ”*det var livet, det var ett liv*”. På liknande sätt säger *Peter* att när det funkar, när man känner sig bekväm med verket, musikerna och dirigenten, ”*då är det, som musiker faktiskt, då är det där man ska vara*”. Detta är exempel på att de båda förkroppsligar Maestro-myttens grundläggande idé om *stor* musik, kärlek till musiken, som en livsstil och ett kall. På så sätt ger Maestro-mytten mening, som ett rättesnöre och ett ideal.

Samtidigt ger både Lars och Peter alltså på olika sätt uttryck för en ambivalens och smärta i relation till yrket. Hos *Lars* är denna ambivalens mer *underliggande* – i en frustration, över elever som inte nått sina potential, som betett sig illa, över belackare och ett musikliv på nedgång. Frustrationen är placerad utanför Lars, som en irritation över utvecklingen. Samtidigt återkommer Lars till detta, som något som tycks skava i hans berättelse.

För *Peter* är ambivalensen mer *uttalad*, och den består av en kritik mot ett försämrat orkesterklimat, och en smärta över ett personligt lidande knutet till höga prestationskrav. Min tolkning är att både Lars och Peters ambivalens handlar om att Maestro-myttens löfte, om erkännande och ömsesidig respekt, inte har införlivats fullt ut. Ambivalensen handlar om en sorg över en Maestro-myt som urholkats, från en ömsesidig respekt för yrkeskunnande till makt och inflytande på grundval av sociala intriger, auktoritet och divalater. Här nedan fördjupas denna ambivalens mellan yrkets *himmel och helvete* hos Lars och Peter.

Blod, svett, tårar och kärleken till instrumentet

När det gäller musikeryrkets höjdpunkter så ingår det för *Lars* att ge allt: ”det ska vara blod, svett och tårar”. Återkommer i berättelsen gör även symboler av religiöst och magiskt slag, som en del av instrumentets värde: ”instrumentets ton ansåg de ju vara ett medel för att tala med de döda”. Det att ha hittat instrumentet, hur karriären tog fart, beskrivs i termer av lidelse och öde – som en *amor fati*, att älska sitt öde. Lars säger att ”vi älskade varandra mycket jag och instrumentet, så därför var det nog mycket ett öde detta”. Detta med att ha den rätta *lidelsen*, som skiljer de begåvade från de obegåvade, är ett återkommande tema i Lars berättelse.

Att ingå i de stora sammanhangen, i *dramat*, och att få ett erkännande, tycks vara en stark drivkraft hos Lars: ”jag var så slut efter de där stora Brahms-symfonierna /.../ jag fick hålla mig i notstället och svetten rann”. I detta sammanhang ingår det att vara ett slags *duellant*: ”det där solot vet du, det stora, varje kväll, då blir det förstärkt du en sorts tävling med sig själv att man får inte gå under gårdagen, utan hellre blir det nästan olidligt för man kan inte göra det bättre”. Erkännandet som kommer ifrån dirigenter och press betyder mycket ”det är ju fantastiskt, det är ju de stunderna som är det finaste i livet”. Här kan vi se, att i Lars dramatiserade berättelse om yrket, så är lidelse och drama nära förknippat med erkännande.

På många sätt tycks Lars förkroppsliga Maestro-myten, han lever och älskar den, han ifrågasätter den inte. Under den tid då Lars var som mest aktiv, från 1950- till slutet av 1990-talet, så var denna myt kanske som starkast, med ett relativt stort intresse för konstmusik i samhället (jmf. Lebrecht 1991; Baba 2007). Detta bygger på att Lars också har *kunnat* anamma myten, sett i relation till hans sociala historia. Mellan yrkets och Lars sociala historia finns en samklang – att vara framgångsrik, klättra socialt och ge sig hän. Lars gjorde även karriär i mycket unga år, vilket är intressant i sammanhanget. För, som Bourdieu skriver (1980/1990), ju tidigare ett lärande äger rum, desto mer förgivettagna blir dess premisser. Här ses en kombination av faktorer som kan förklara att Lars förkroppsligar Maestro-myten, på ett relativt icke-ifrågasättande sätt. Även om han ger uttryck för en ambivalens i relation till de löften om erkännande som inte införlivats.

Begåvade elever, förälskelse och suggestion

För *Lars* hör även arbetet med de mest begåvade eleverna till yrkets höjdpunkter. Det finns en *storhet* i att vara den som för fram de stora ”kanonerna”, det vill säga de allra mest begåvade eleverna: ”nummer ett /.../ med mina elever, som jag ville ha, det var att de var begåvade”. Lars uttrycker det som att en lärare och elev delar en *förälskelse* i instrumentet, i ett *förälskat* tillstånd. Detta med att ha den rätta *lidelsen*, för musik och instrumentet, tycks nära förknippat med begåvning och talang – och återkommer i Lars berättelse. Detta tolkas som en variant av att spela med den ’rätta känslan’, som bygger på ett socialt igenkännande eller spegling – mellan lärare och elev (jmf. Kingsbury 1988).

När Lars talar om sin lärargärning så återkommer de magiska metaforer som tidigare nämnts, som hypnotisk makt och suggestion: ”jag hade nästan en sådan där

hypnotisk makt över dem, det var ju underbart”. Han berättar om en metod i undervisning där han, med hjälp av en särskild blick, en kroppshållning, kunnat förmedla ett stämningläge där eleverna drevs till att överträffa sig själva. Lars beskriver sina mästartklasser som ”laddade” – där en mycket laddad stämning uppstod, där eleverna duellerade med varandra: ”du vet det blev så mycket i salen så att de som satt i salen blev så påverkade, det blev sådan spänning så att vi måste göra paus”. Min tolkning är att Lars har samma hållning till musiken och yrket, både som musiker och pedagog. Han tycks i allt han gör förkroppsliga Maestro-mytten, i det som liknar ett *personcentrerat* mästarlärande – som kretsar kring läraren, under dramatiserade former (jmf. Nerland 2004).

Det *karismatiska* lärandet i högre musik- och konstutbildning beskrivs på ett likartat sätt som att elever identifierar sig med sina lärare, också på ett personligt plan (jmf. Molander 1996). Här finns även exempel som kan tolkas som att Lars berättar om sig själv, när han berättar om sin mest begåvade elev. Detta förstås som ett exempel på *spegling*, i en personcentrerad och karismatisk lärandekontext. Särskilt en elev återkommer i Lars berättelse, som särbegåvad *och* motarbetad: ”hen var ju särligt begåvad, och du vet att jag tyckte det var en fantastisk tid och en rolig tid att höra hen spela /... men/ de andra de hatade hen, du vet de pratade ju bara skit om hen”. En underliggande ambivalens i Lars berättelse om sig själv är just hans egna belackare och brist på erkännande. Här ses ett exempel på hur även en av hans elever råkat ut för något liknande, vilket engagerar och upprör Lars.

Undervisningen har, i Lars berättelse, betydelse för att få erkännande – både av andra, och sig själv. Att ta sig an en elev är, enligt Nerland (2004), ett risktagande, liksom det att förena en musiker- och lärargärning.²⁵ Lars ger uttryck för en ambivalens i att lärarlivet inte gett tillräckligt mycket tillbaka, som en investering som inte riktigt lönat sig. Speciellt genom elever, som inte skött sig eller tagit till vara sin talang, även i form av elever som motarbetat andra elever. Även då lärargärningen har setts som ett hinder för musikerkarriären: ”ibland ångrar jag att jag gick in så mycket för pedagogiken, för det var väldigt roligt, men jag som musiker, hade gjort mycket mer framgång om jag hade satsat mer på det”.

Har du hört sådana människor?! Om belackare och besvikelser

Lars ger med emfas uttryck för yrkets höjdpunkter och förkroppsligar på många sätt Maestro-mytten. Ett lika starkt tema är ambivalensen i Lars berättelse. Den har att göra med avundsjuka, olösta konflikter, förtal och besvikelser. Min tolkning är att detta ska förstås i relation till *erkännande* – upplevt för lite av det och sådant som försvinner över tid. Detta kan med fördel förstås som ett *positionellt* lidande (jmf. Bourdieu et. al. 1993/1999). Ambivalensen beror även på en bristande överensstämmelse mellan aktuell situation och position visavi Maestro-mytens idéer och löften om erkännande. Till den ambivalenta upplevelsen bidrar även ett musikliv på nedgång och ett samhälle där konstmusik inte värderas lika högt. Lars har gått i pension, men tycks inte ha släppt det som varit – yrkeslivet är fortsatt en källa till lika delar nostalgi och glädje, ambivalens och smärta.

Flera situationer beskrivs där Lars har fått erkännande eller revansch, där han har fått ”skåpa ut” och ”visa vem han är”. Till exempel när han kom till en provspelning och mötte sin gamle lärare ”och han ryggade till och så sa han att vad ska du här att göra /... och/ jag skåpade ut alla de andra /.../ det var ju rätt så skönt det”. Lars ger uttryck för en stark tävlingsinstinkt, och har svårt att förstå dem som inte ställer upp till tävling, utan istället beklagar sig: ”ingen vågade söka /.../ vad är det för en fjolla? Innan de söker ska de inte prata och säga att de är mycket bättre. Jag har sökt alla mina platser och fått dem”. Detta självförtroende, utgör en kontext i relation till senare upplevelser. Där framgångar, position och även Maestro-myten utmanas vilket bidrar till ambivalensen.

Avundsjuka är ett starkt tema i Lars berättelse, som står i kontrast till erkännande. Det drabbar både Maestro och elev – som i sig utgör en speglade relation. Lars berättar särskilt om sin mest begåvade elev ”hen var ju säriligt begåvad /.../ andra de hatade hen /.../ sånt skit!”. Lars berättar att han på liknande sätt blivit utsatt för avundsjuka och förtal: ”Har du hört sådana människor?!”.

Bristen på erkännande och avundsjuka står i bjärt kontrast till Lars tidiga karriär, där han fördes fram som en påläggskalv – med hjälp av sin egen Maestro *Isak*: ”jag var ju bara 20 år, då var Isak solist där och en fantastisk människa alltså, det fanns inte en tillstymmelse till avundsjuka utan en hjälpsam, fin, fruktansvärt fin, musiker”.²⁶ Detta citat speglar även Lars ideal för musiker bör bete sig, med respekt för yrkeskunnande, kanske också hierarki. Som även det blir en motsats till avundsjuka och bristande respekt och en källa till ambivalens.

Till frustrationen kring erkännande, för lite av det eller sådant som försvinner, hör bortglömda musiker, som Lars egen Maestro *Isak*: ”du vet att hade det varit i Tyskland de hade haft en sådan solist så hade det legat en doktorsavhandling om honom ute, här är det tyst bara”. Min tolkning är att detta också kan förstås som en berättelse om Lars själv, om ett arv och en skola som försvinner bort – i en speglade relation.²⁷

Lars tycker att det är synd att hans *mest* begåvade elever har försvunnit från de stora scenerna. Samtidigt menar Lars att det är ett problem att hans elever inte har kunna leva upp till hans ideal och nivå: ”det har varit ett problem hos mig att mina elever inte har kunnat *hålla* det sen /nivån.../ då kan de ju säga det kritiskt, att då ska de ju inte gå för mig då, om de inte kan hålla det”. Lars menar att det måste vara upp till varje elev att hålla nivån: ”då har de ju en gång i tiden fått uppleva detta och då måste de sträva efter detta och det är både psykiskt och fysiskt jobbigt att göra detta”.

Elever som missköter sig och som inte visar *respekt*, i handling och ord, är Lars mycket kritisk till: ”då tog det eld i mig vet du, för det säger man inte till mig, för det var jag som hade dragit fram hen till detta /.../ det blev ju en väldig kalabalik”. Flera av de mest begåvade eleverna har Lars haft konflikter med: ”jag kan bli jäkligt elak när de inte sköter sig, jag tolererar inte sådant, och särskilt inte med sådana som är så begåvade, för dem sätter man ju ännu högre”.

Flera forskare menar att antagandet av elever, på hög nivå, är en investering – där Maestros status står på spel (Kingsbury 1988; Nerland 2004). När elever inte lyckas, eller när de frigör sig ur mästarrelationen, så uppstår ett behov av att placera eventuell skuld. En möjlig tolkning är att det även är själva Maestro-mytten som är under försvar – när elevernas framgångar och misslyckanden diskuteras. Ideal om att älska instrumentet, den stora musiken, nivå, talang och kall står emot en realitet som inte alltid motsvarar idealet. Lars ger uttryck för en kompromisslöshet i sin konst, han vill inte ödsla tid på dem som inte arbetar eller är begåvade.

Få överväganden görs kring vad som händer med de elever som misslyckas med studierna, eller som inte får arbete. Lars talar mest om att det har gått bra för eleverna, eller att de på ett *tidigt* stadium slagits ut. Detta kan förstås i relation till Maestro-myttens förhållningssätt, där kvalitet och talang är i fokus och går före andra hänsyn (jmf. Brettel Grip 1999). Dessa föreställningar bidrar till att legitimera hierarki och till att osynliggöra sociala strukturer. Där det så att säga hör till sakens natur att elever slås ut, även om de har studerat musik på elitnivå i många år.

Ett uttryck för Lars frustration är hur han ser på dagens instrumentalister ”nu står de bara och spelar fort, det är ju inget, det blir bara upp och ner, upp och ner”. Med detta menas att de spelar med teknik, men utan *känsla*. Min tolkning är att det även är frågan om att den skola och tradition, som varit Lars, minskat i värde eller gått förlorad. Dels när det gäller stil och uttolkning – rätt sätt att spela, instrumentet och repertoaren. Dels när det gäller Maestros position, som musiker och i relation till elever – när det gäller respekt, hierarki och social inordning.²⁸

Att bara vilja gå hem och att vara tacksam för att få vara med

Även Peter menar att det kan vara fantastiskt att vara musiker, det finns en kärlek till musiken: ”nuförtiden blir jag så rörd hela tiden när jag hör musik”. De höjdpunkter som Peter lyfter fram handlar om att få spela den *stora* musiken, i en orkester som fungerar: ”jag spelade en Schubert-symfoni, Schuberts stora C-dur symfoni /.../ det var så kul /.../ när man känner sig bekväm med verket och dirigenten”. Ett annat värde som Peter betonar är att skapa något slags *magi*, i stunden, att fånga publiken en stund, att kunna känna ”ja men nu hade vi dem, en stund”. Som utgångspunkt knyter Peter an till Maestro-myttens kärlek till musiken och instrumentet, även magiska föreställningar. För att kunna skapa den stora musiken krävs samarbete i orkestern, trygghet när det gäller verket, dirigenten och att ”vara i form” på instrumentet.

Peter ger uttryck för en stark ambivalens inför yrket: ”orkester kan vara eländigt, men det kan också vara väldigt fint”. Det tycks vara mer utmanande, än att det är givande: ”det kanske är en eller två veckor per år i orkester som det är så där bra, om man har tur”. Något som utmanar Peter särskilt är att han nu, i medelåldern, upplever att det blir svårare att spela, rent fysiskt. Detta är något skrämmande, som det gäller att förbereda sig på, säger Peter: ”särskilt i och med att jag har levt med det hela mitt liv /.../ är det för starkt kopplat till ens identitet och ens människovärde, så blir det en jädra krasch om det inte går”.²⁹ Samtidigt som det finns så

många baksidor med yrket, så finns alltså både en stark kärlek till musiken, instrumentet och yrket. Identiteten är starkt knuten till de egna prestationerna. Jämför vi med Bourdieus begrepp *amor fati* (1998/1999) så kan yrket förstås som ett livsprojekt och ett öde – som omfamnas. Det tycks finnas en hatkärlek till yrket.

Om yrkesvalet säger han att det både var givet, självklart och helt fel för honom: ”det har varit så fixerat vid, som att min identitet har varit *ett* med det här, har jag inte kunnat spela bra så har jag varit värdelös”. Enligt Peter själv så kommer hans höga krav enbart ifrån honom själv. Som motpol till hans egen situation nämns kollegor som både är bra musiker och kan ta det hela mer med ro, som faktiskt *kan* sova efter en konsert som inte blev helt lyckad. På så sätt misskänner han, kan inte själv se, den sociala struktur han ingår i – där höga krav och självkritik tidigt internaliseras, som en del av utbildning och övning på instrumentet. Där det att bryta mot, eller inte (uppleva sig) leva upp till, Maestro-myten – förkroppsligad och internaliserad – kan leda till smärta och somatiska uttryck (jmf. Bourdieu 1998/1999).

När det gäller valet av instrument så var det en slump, i och med det kom också konstmusiken in i Peters liv. Peter ger inte, på samma sätt som Lars, uttryck för en stor kärlek till själva instrumentet, utan till musiken och att *arbeta* med instrumentet. Han ingår mer i ett musikerkollektiv, än att han ser sig själv som en stor Maestro (jmf. Nerland 2004). Målmedvetenhet och övning är, menar Peter, ”det som gäller” och en stark drivkraft: ”ska jag få det här så vackert som jag vill då måste jag ta reda på hur man gör”. Självständighet, i att veta vad som behövs, till exempel att inte studera för länge utan att stå på egna ben och arbeta, är ett närliggande tema i Peters berättelse: ”att jobba istället, att fortsätta sin utbildning på det viset”.

Allt detta – målmedvetenhet, självständighet, kollegialitet – tycks vara starka drivkrafter för Peter, som inte bara har möjliggjort hans framgångar, men som i ett längre perspektiv krockar med orkesterlivet såsom det har utvecklats sig. Tidigare kunde man ha ”jättefin kontakt på podiet, musikaliskt, men absolut inget annat”. Sedan kom det en ny generation av dirigenter, som skaffade sig *kompisar* i orkestern. Enligt Peter har detta nu ”helt sparat ur tycker jag, för du måste tillhöra det här gänget, annars så åker du ut”.

Enligt Baba (2007) så har konstmusikens position och kultur förändrats under de senaste decennierna. Peter som är 60-talist ger uttryck för värden som målmedvetenhet och självständighet, rätten att ifrågasätta. Detta krockar samtidigt med orkesterlivets hierarki och krav på underordning – särskilt när denna bygger på sociala intriger snarare än respekt för yrkeskunnande. Min tolkning är Peter har kunnat anamma delar av, men inte hela, Maestro-myten, sett i relation till sin sociala historia – uttryck som förhållningssätt till yrket. Mellan släktens och yrkets historia, dess myter, ideologier och villkor, finns bara delvis samklang och harmoni (jmf. Muel-Dreyfus 1985).

Det ser ut som att Maestro-myten under både Lars och Peters karriärer delar sig i två uttolkningar: en *traditionell* med fokus på musik för musikens skull, respekt för talang och en rättfärdig hierarki, och en *sentida* med fokus på den excentriske, genialiske och auktoritära Maestron. Både Peters och Lars historier tyder på att de

har skolats i, och inlett sina karriärer, i ett orkesterklimat präglat av framförallt en traditionell uttolkning. Peter beskriver något annat, där orkesterklimatet senare kommit att präglas av sociala intriger – kanske med en auktoritär dirigent vid podiumet? Kingsbury (1988) har visat att myter som Maestro-myten fungerar som symboler i en social kamp. Sannolikt lever de kvar, om än realiteten ser ut på ett annat sätt. Det som sker över tid är att dirigenter och musiker i allt högre grad bryter mot den etablerade ordningen, för att mer uttalat ägna sig åt sociala och politiska spel till exempel favorisering och allianser.

Jag blir så eländigt olycklig om jag inte är i form!

För Peter så kommer ambivalens i förhållande till yrket till uttryck i upplevelsen av ett personligt lidande, knutet till prestationskrav och försämrat orkesterklimat. En ökad konkurrens, med färre arbetstillfällen, bidrar troligen till upplevelsen och situationen. Liksom kontrasten till Maestro-myten om till exempel erkännande. Peters berättelse kan också förstås som Maestro-myten baksida. Att nära ett intimt förhållande till sitt instrument och att leva med stora och internaliserade krav under lång tid, kan få stora konsekvenser (jmf. Brettel Grip 2009). Peter beskriver till exempel stora problem med scenskräck det vill säga stor nervositet inför konserter, som medför lidande.

Men hur kommer det sig att en sådan framgångsrik musiker upplever en sådan ambivalens? Att vara den förste i en släkt som uppträder på finkulturens allra största arenor, i kombination med ett temperament som Peter själv beskriver, kan vara en förklaring. Peter ifrågasätter det att elever, då när han studerade, skulle få vara så unga som han var när de började på musikhögskolan. Han säger att han själv har klarat detta bra, men att han har sett andra råka illa ut. Detta kan möjligen förstås som ett sätt att även tala om sig själv, en speglade berättelse.

I början av karriären gick det mesta bra dock, det som förändras är orkesterklimatets utveckling: ”från det jag började /till idag/ så har det hänt så otroligt mycket”. Peter beskriver en utveckling från professionalitet till sociala intriger, klickbildningar och hierarki ”att vara kompis eller åka ut”. Han säger att han har svårt att tåla detta, han ”säger vad han tycker” – vilket dock har medfört problem och konflikter. Den ambivalens Peter ger uttryck för tolkas här som en krock mellan dispositioner visavi position och yrket som är i förändring. En krock mellan rätt sätt att vara musiker på, som Peter fostrats i och som också fungerat – där musik spelades för musikens skull – visavi yrket som det beskrivs idag. En alternativ tolkning är att Maestro-myten och musikeryrket är så krävande att leva med under längre tid, så att en ambivalens är närmast oundviklig. På samma sätt som Lars förkroppsligar Peter en känsla för rent spel, där ”bäste man vinner” – inte den som är ”kompis” eller som ”lyder”. De värderingar som Lars och Peter ger uttryck tycks ha fungerat i en tidigare kontext, men inte nu – åtminstone inte i alla orkestrar.

En annan förändring som Peter nämner är en nedgång i samhällets intresse för konstmusik, vilket innebär färre arbetstillfällen till exempel möjligheten att spela in skivor. Det visar sig även i antalet sökande till musikerutbildningen: ”intresset har

ju gått ner så vansinnigt /.../ så har det sakta diminuerat”. Detta innebär problem för både Peter och Lars, framförallt Lars är mycket besviken över det.

Att sitta i orkester innebär, säger Peter sammanfattningsvis, att ”du får ta på dig tagelskjortan och spela ihop, med väldigt många människor”. Tagelskjortor användes under medeltiden som ett slags botgöring, för att de var mycket obehagliga att bära. Om det är det Peter avser, eller en tjock skjorta som ‘extra-hud’, är oklart. Kanske är båda tolkningarna relevanta. Peter säger att en del av problemet med yrket är: ”det är så stor spännvidd mellan att man bara vill gå hem och att man känner sig tacksam för att man får vara med”. Denna ambivalens präglar Peters berättelse, både glädje och sorg. En tolkning är också att yrkets goda sidor gör det svårt att sluta vara musiker, liksom den starka identifieringen – detta torde bidra till ambivalensen. På samma sätt, den starka beroenderelationen till kollegorna och dirigenten, kan bidra (jmf. Brettel Grip 2009). Peter är fostrad i fokus på sitt eget musicerande och kamratskap, och ogillar de sociale spel som försiggår i orkestern. Detta kan jämföras med Lars, som på ett annat sätt omfamnar tävlingsmomentet.

Sammanfattning och konklusioner

Denna artikel inleddes med en genomgång av studier om musikeryrkets krav och förändringar, myter och ideologier. Syftet med denna genomgång har varit att ge en bild av vad det innebär att ge sig in i musikeryrket som social och historisk praktik (t.ex. Kingsbury 1988). På samma sätt bidrar forskningen till bilden av den utpräglade socialisation som sker av unga musiker, och fortsatt genom yrkeslivet, i den grad att yrkets myter och krav förkroppsligas och blir till en identitet.

I arbetet med empirin har habitus-triologin varit ett centralt redskap. Habitus söks konstrueras i form av relationer av positioner, dispositioner och positioneringar (Horne 2016). Närbesläktade redskap är de referens- och brytpunkter som handlar om vad individer kretsar kring, stödjer sig på i sin självframställan, vad som behöver legitimeras eller försvaras, vad som skaver i deras berättelse (Bourdieu 1993/1999). På samma sätt har tanken om harmoni eller ambivalens, som en effekt av mötet mellan en individs och ett yrkes historia, varit en inspiration i mitt arbete (Muel-Dreyfus 1985).

Arbetet med egen empiri, från intervjuer med två centrala musiker, har använts för att rekonstruera habitus – i form av de *positioner* som innehas och kan innehas, med hjälp av de *dispositioner* och *positioneringar* som möjliggör och följer med detta. *Habitus* är den teoretiska rekonstruktionen av, eller förklaringen bakom, det praktiska sinne som orienterar musikern. Habitus är den genererande princip eller motor som kan förklara hur och varför praktiken kan leva och fortleva som den gör. Här nedan ska jag konkludera något kring musikernas positioner, dispositioner och positioneringar.

När de gäller musikernas *positioner* så är det i Lars och Peters fall frågan om två mycket framstående musiker, som delar en klassisk och elitär position. Deras karriärer följer en liknande bana som ungt stjärnskott, med tidig debut, med tidigt er-

hållen position i en av de stora orkestrarna och som huvudlärare på den prestige-fyllda musikerutbildningen på musikhögskolan. De anses vara bland de allra främsta instrumentalisterna inom sina generationer, också i ett internationellt perspektiv. Inom Sverige finns ett antal liknande positioner vid ett par musikhögskolor till och i ett par orkestrar till, men det är frågan om relativt få personer i detta toppskikt. Därutöver finns flera skikt av musiker i mindre orkestrar och ensembler, som är lärare på musikhögskolan (dock ej *huvudlärare*) eller högskoleförberedande utbildningar. Dessa skikt har jag dock inte studerat här.

Med tiden blir Lars och Peters positioner dock mer utmanade. Lars berättar att när han utbildade sig på femtiotalet så var det färre som kom in på musikhögskolan, men att det oftast fanns arbete för dem som väl antagits. Även Peter beskriver en i huvudsak gynnsam situation för sig och sina studiekamrater från åttiotalet. I nutid finns det dock, menar de, en hårdare konkurrens, med tjänster på musikhögskolan som krymper i omfattning och ett tuffare klimat i orkestrarna. Både Lars och Peter ger uttryck för att på olika sätt ha varit utmanade och ifrågasatta i sina positioner.

Det kan tyckas naivt att min utgångspunkt till att börja med var ett intresse för vad som kännetecknar en framgångsrik musiker, som har *spelat spelet* på rätt sätt. Det har förvisso visat sig att Lars och Peter har haft liknande och framgångsrika banor, där allt gjorts 'rätt'. Dock har de utmaningar och omkostnader detta fört med sig kommit som en överraskning för mig, den ambivalens – den blandning av *himmel och helvete* – yrket kan innebära (även i ett yttersta toppskikt). En erhållen position kan också förloras, vilket kan innebära ett *positionellt lidande* eller en *ambivalens* i relationen mellan nutid och historia (jmf. Bourdieu et. al. 1993/1999; Muel-Dreyfus 1985).

En möjlig förklaring till ambivalensen och det positionella lidandet är den starka *Maestro-myt* som musiker generellt sett fostras in i, där musiken är på liv och död, där det finns en implicit förväntan om erkännande som följer av prestation (jmf. Kingsbury 1988). Detta blir både en påfrestning med tiden – att ständigt prestera, överträffa sig själv – och så krockar det med orkesterlivets kultur och samhällets sjunkande intresse för konstmusik. Peters och Lars berättelser visar detta tydligt.

När det gäller Lars och Peters *dispositioner* så kommer de från olika generationer och kontexter. De kommer båda ifrån vad som kan ses som en medelklass med ambitioner, om än med skilda drag (köpmän/militärer, lärare/amatörmusiker). I Lars släkt finns en tradition av att göra något stort av sitt liv, Peter tycks på liknande sätt vara driven av att målmedvetet sträva efter att uppnå högt satta mål och att klara stora utmaningar. Hos både Lars och Peter fanns ett överskott och en uppbackning – det fanns möjlighet att spela, det fanns instrument, det fanns ett stöd. Det fanns också tillgångar i form av sociala kapital till exempel kontakter till det militära och militärmusiken i Lars fall, vilket i sin tur ledde vidare till kontakter på musikhögskolan. I Peters fall fanns det en lärare, som prioriterade att spela riktig repertoar (visavi 'skolor') och som kunde etablera kontakt till musikhögskolans huvudlärare – som blev en ingång till vidare studier.

Mot bakgrund av att förutsättningar fanns där – tillgångar, tävlingsinstinkt, perfektionism, passion – och att allt också gick så bra för Lars och Peter (uppmärksammade, utvalda, vinnare), så kan vi anta att en stark identifiering med yrket uppstått i unga år och fortsatt i karriären. Att vara musiker i ett toppskikt blev ganska snart en förkroppsligad identitet. Samtidigt som det har funnits sådant som har skavt till exempel en brist på, eller ett förlorat, erkännande, eller scenskräck. Ett försök till förklaring på att musikerna, trots framgångarna också haft stora utmaningar, är att det är ett stort (socialt) steg att ta till de stora scenerna som den förste i sin släkt. Kanske är det också ofrånkomligt i detta yrke, med de höga kraven, att en ambivalens ska ge sig till känna. För som Lars säger så var det som om han alltid stävade efter att nå högre, han gav så mycket att han nästan inte kan stå upp och ta emot applåderna (det är aldrig nog det du gör).

Positioneringar är de meningar, hållningar och attityder som musikerna ger uttryck för kring kärnfrågor som till exempel vad som utgör en bra musiker, vad som är talang. Positioneringar är en del av att vara i och göra sin position, de är en del av spelet. Kingsbury (1988) har visat att talet om talang i samband med till exempel auditions och examenskonsertter fyller en social funktion och att det på ett implicit handlar om olika personer och skolbildningar. Ett påhittat exempel på det skulle kunna vara omdömet av en sökande på en audition att ”hon har ett förfärligt vibrato i Bach-sonaten, det hörs tydligt vem hennes lärare är” (med den implicita meningen: här spelar vi inte Bach med vibrato, men det gör ni, vi vill stärka vår position, inte er, den sökande kommer inte att antas).

Lars berättelse om instrumentet och musiken är dramatisk och tävlingsinriktad, den har stark anknytning till Maestro-mytten. Med en Bourdieusk optik är positioneringar en del av habitus och därmed förkroppsligade och delvis omedvetna. Peters berättelse är mindre dramatisk, snarare tar han lite avstånd från Maestro-myttens karismatiska konnotationer. Att arbeta målinriktat, mot ett tydligt ideal eller mål – att älska det, är en kärna i Peters berättelse. Att spela tillsammans med andra, respekterade kollegor, är en annan referenspunkt hos Peter.

Habitus kan förstås som den genererande principen i musikernas praktik. Lars och Peters positioner i ett toppskikt hör ihop med både vissa tillgångar och meningar, hållningar och attityder. Deras banor och förhållningssätt både liknar och skiljer sig från varandra. Gemensamt för dem båda är att de förkroppsligar en Maestro-myt, som både möjliggör och försvårar för dem i deras yrkesliv. Deras gemensamma habitus innebär en förväntan om framgång, målmedvetenhet, styrka, erkännande och ömsesidig respekt.

I intervjupersonernas berättelser finns det tecken på att de sociala kapitalen i framtiden kommer att spela större roll. Det ser också ut som att eleverna på musikhögskolan kommer att orientera sig bredare och med mindre fokus på en traditionell solistroll. På så sätt kommer yrket troligen fortsatt att förändras, både när det gäller musiker- och lärarroll.

Slutord

När jag själv studerade musik på 1990-talet så var sökandeantalet till musikerutbildningen mycket högt, det kunde vara uppåt femtio eller fler sökande i ett instrument med ett par studieplatser. Jag upplevde ett extremt lärande, i en mycket speciell pedagogisk *kult* – som dock hade sina baksidor. Vad händer med den kulturen idag, den kult som här har beskrivits med hjälp av Maestro-myten? Enligt Peter så är den på väg att försvinna, Lars ser liknande tendenser. Ur ett pedagogiskt och sociologiskt perspektiv finns ett värde i att diskutera den. Vilka värden och möjliga risker finns i den? Vad händer med dem som lever i den? Artikeln öppnar även upp för en diskussion om vad en klassresa kan innebära, i Lars och Peters fall i form av att vara de första i sina familjer som står på de stora scenerna.

Så här på artikelns sista rader så vill jag återkomma till min egen historia, som har gått från ‘musik på liv och död’ och ‘musik för musikens skull’ till en liknande kompromisslöshet i forskningens värld med ‘vetande för vetandets skull’. Vad är egentligen skillnaden? Att ägna sig åt musik på professionell nivå ställer höga krav, på samma sätt som att forska. Vi fostras, oavsett yrkesval, in i en tro på att det är värt att delta, det ställer höga krav på vårt engagemang. Det ger oss något, det tar något ifrån oss. Vi går in i det med olika bakgrund och tillgångar. En praxeologisk optik kan bidra med att sätta in individers livsbanor i ett historiskt och socialt sammanhang, för att förstå något av de möjligheter och utmaningar som individer står inför när de ger sig in i ett yrke.

Tack

Tack till intervjupersonerna som öppet har delat med sig av sina berättelser. Tack till docent Morten Nørholm, professor Karin Anna Petersen, forskargruppen i vuxnas lärande vid Linköpings universitet för värdefulla kommentarer kring olika versioner av manus.

Anna Nørholm Lundin, Fil.Dr. pedagogik, arbetar på Stockholms universitet och kan kontaktas på anna.norholm.lundin@edu.su.se eller anna_norholm_lundin@outlook.com

Noter

- ¹ Har visats på www.svt.se, se även om balettdansare *I forreste række* på www.dr.dk.
- ² Se även Brettel Grip 2009; samt <http://pedagogiskamagasinet.se/bara-den-basta-kan-bli-prima-ballerina/>; <http://www.dagensmedicin.se/artiklar/2002/03/25/dansarna-pa-operan-doljer-sin-smarta-i-kulisserna/>, 2017-10-06
- ³ Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ⁴ I föregående artikel konstruerades positioner, dispositioner och habitus. I föreliggande artikel är fokus på positioneringar. För att dessa ska ge mening i relation till habitus återanvänds några av slutsatserna kring positioner och dispositioner

- ⁵ Se vidare nedan, t.ex. Kingsbury (1988).
- ⁶ Mig veterligen är den inte särskilt läst i Sverige eller norden, trots att den är mycket intressant, särskilt i relation till Bourdieu.
- ⁷ ”Det opfattes som et talent, der lidt efter lidt viser sig som karisma i Webers betydning gennem anerkendelsen fra en kreds, som udvides fra omgangskredsen til et publikum (Sapiro 2008: 27)”.
- ⁸ Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ⁹ Sångare kan vara något äldre, deras röster ska mogna.
- ¹⁰ De kan (hantera) yrkets myter och ideologier, har rätt framtoning och sätt.
- ¹¹ Att lära sig spela ett av de ‘ädla’ instrumenten är mer svårtillgängligt än flera andra konstformer.
- ¹² Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ¹³ Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ¹⁴ Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ¹⁵ Bourdieus exempel är från Kabylien, där kvinnorna per habitus inte går direkt över torget, men längs ytterkanterna. Kvinnorna har ett socialt betingat sätt att gå över torget, de förkroppsligar den sociala regeln som (när den bryts) ger ångest, som (yttrar sig som) torgskräck.
- ¹⁶ Folkskollärarna ger uttryck för ensamhet i den socialt förvärvade positionen, och att förvärvad och ärvd (social) position är svårförenlig (142). Att leva ‘värdigt och modest’ kom för många av dem att innebära ett liv i extrem ensamhet (140).
- ¹⁷ Med allt detta för med sig till exempel som lärare på mästarklasser, privatelever etc.
- ¹⁸ Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ¹⁹ <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>, 2017-09-27.
- ²⁰ Jämför intervjufrågorna ovan.
- ²¹ Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ²² Se vidare Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ²³ Se vidare Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ²⁴ Se vidare Nørholm Lundin, A. (2018, kommande).
- ²⁵ Särskilt då den pedagogiska gärningen inte är lika prestigefylld och meriterande, undantaget på musikerutbildningen.
- ²⁶ Lars satt bredvid Isak i orkestern, spelade andrastämman.
- ²⁷ Jmf. Kingsbury 1988.
- ²⁸ Det som ses är möjligen en utveckling inom musikeryrke och utbildning från en tradition med Maestro-elev (med Maestro-myt, social underordning) till skolmassutbildning (där framgång kräver hög social status och därmed motstånd mot social underordning).
- ²⁹ ”När man börjar tänka så att tänk när jag inte kan spela mer, då betyder det väl ändå något.”

Referenser

- Baba, Mirela. 2007. *Vad gör musikerstudenter efter avslutade studier? Utbildning och arbetsliv inom konstmusikens område*. Magisteruppsats i musikpedagogik, Kungl. Musikhögskolan i Stockholm.
- Becker, Harold. 1982. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Bourdieu, Pierre & Passeron, Jean-Claude. 1964/1979. *The Inheritors. French students and their relation to culture*. University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre & Passeron, Jean-Claude. 1977/1992. *Reproduction in Education, Society and Culture*. London: Sage Publications.
- Bourdieu, Pierre. 1979/1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1980/1990. *The Logic of Practice*. Polity Press
- Bourdieu, Pierre. 1992/2000. *Konstens regler*. Stockholm/Stehag: Symposium
- Bourdieu, Pierre et. al. 1993/1999. *Weight of the world. Social suffering in the contemporary world*. Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 1996/2000. *Konstens fält. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Bourdieu, Pierre. 1998/1999. *Den manliga dominansen*. Daidalos.
- Brettel Grip, Anna-Karin. 2009. *Funding and Accountability. Studies of a Swedish and a British Chamber Orchestra*. Diss. Stockholm; Handelshögskolan.
- Brändström, Sture & Wiklund, Christer. 1995. *Två musikpedagogiska fält. En studie om kommunal musikskola och musiklärarutbildning*. Diss. Umeå; Univ.
- Callewaert, Staf. 1999. Towards a general theory of professional knowledge and action. I *Nordisk pedagogik*, Vol 19, nr 4.
- Callewaert, Staf. 2014. "Habitus". I Brønsted, L. B., Jørgensen, V., Mottelsen, M., Muchinsky, L.J. (red.). *Ny pædagogisk opslagsbog*. Hans Reitzels Forlag, s 165-170.
- Edling, Marta. 2012. Det naturliga broderskapet. Professorstillsättningar vid Kungl. Konsthögskolan under 1980-talet. I Gustavsson, M.; Börjesson, M.; Edling (eds) (2012). *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildning och fält 1938-2008*. Daidalos.
- Edling, Marta & Börjesson, Mikael. 2008. Om frihet, begåvning och karismatiskt lärande inom den högre bildkonstnärliga utbildningen. I *Praktiske Grunde* nr 1, 2008.
- Flisbäck, Marita. 2006. *Att lära sig konstens regler. En sociologisk studie om osäkra framtidsinvesteringar*. Diss. Göteborg: Univ.
- 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..
- Kingsbury, Henry. 1988. *Music, Talent & Performance. A Conservatory Cultural System*. 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. Karolinska institutet.
- Molander, Bengt. 1996. *Kunskap i handling*. Daidalos.
- Muel-Dreyfus, Francine. 1985. Utbildning, yrkesförväntningar och grusade förhoppningar. Broady, D. (red.). *Kultur och utbildning – om Pierre Bourdieus sociologi*. UHÄ FoU Skriftserie 1985:4.
- Nerland, Monika. 2004. *Instrumentalundervisning som kulturell praxis. En diskursorientert studie av h hovedinstrumentundervisning i høyere musikutdanning*. Diss. Oslo: Univpub, NMH förlag.
- Nylander, Erik. 2014. Mastering the jazz standard: Sayings and doings of artistic valuation. I *American Journal of Cultural Sociology*, 1-31.
- Nørholm Lundin, A. (2018, accepted for publishing). Maestro! Yrkesmusikernas sociala praktik, relativa framgång och habitus. I *Praxeologi – et kritisk blick på sociale praktikker*. Bergen universitet.
- Olmsted, Andrea. 1999. *Juilliard – a history*. University of Indiana Press.
- Palme, Mikael, Lidegran, Ida, Andersson, Barbro. 2012. Konststudenterna och det symboliska kapitalet. I Gustavsson, M., Börjesson, M., Edling, M. (red.). *Konstens omvända ekonomi*. Daidalos förlag.
- Sapiro, Gisela. 2008. Kunstneren mellem kald og afkald. I *Praktiske Grunde* nr 1, 2008: 94-100.

