

# Skolning i jazz

## Selektion och studiekarriär vid folkhögskolornas musiklinjer

Erik Nylander  
Linköpings Universitet  
Institutionen för beteendevetenskap och lärande

# Innehåll

1. Inledning.....	3
2. Tidigare forskning.....	7
Estetutbildningar: preparation, expansion och selektion.....	8
Jazzens väg in i utbildningslandskapet .....	12
Folkhögskolans musiklinjer i tidigare forskning.....	18
3. Syfte, perspektiv & frågeställningar .....	22
4. Teoretiska perspektiv .....	24
Symboliskt kapital & kulturella produktionsfält .....	25
Produktionen av trosföreställningar.....	29
Auditionen som testform .....	33
5. Metodologi, metoder och material: en forskningskronologi.....	36
Konstruktionen av ett forskningsobjekt .....	38
Två sidor av en selektionsprocess .....	40
Utbildningslandskapets sociala topografi.....	46
6. Sammanfattning av artiklarnas resultat.....	48
7. Tentativa konklusioner: ett utkast.....	49
Referenser .....	53
<b>ARTIKEL I.</b>	
<b>Folkhögskolan som musikaliskt förmak</b>	
<b>Om musiklinjer, deras rykte och position .....</b>	<b>65</b>
<b>ARTIKEL II.</b>	
<b>Mastering the jazz standard</b>	
<b>Sayings and doings of artistic valuation .....</b>	<b>84</b>
<b>ARTIKEL III.</b>	
<b>Playing with Capital</b>	
<b>Inherited and acquired capital in jazz school auditioning .....</b>	<b>115</b>
<b>ARTIKEL IV.</b>	
<b>Jazzklass</b>	
<b>Folkhögskolan som intermediär utbildningsinstitution .....</b>	<b>145</b>

## 1. Inledning

Många unga när en dröm om att försörja sig som musiker, trots att det är relativt få förunnat att realisera den sortens drömmar. Precis som med många andra kulturella yrkesfält karaktäriseras satsningarna på musikeryrken av en osäkerhet vad beträffar möjligheten att lyckas. Det har ofta påpekats att de kulturella fälten lider av en permanent överproduktion där den kollektiva efterfrågan att försörja sig som exempelvis musiker vida överstiger det fåtal positioner ute på arbetsmarknaden som erbjuder en trygg anställning och inkomst (se t.ex. Menger, 1999, 2002; Mangset, 2004; Gustavsson, Börjesson, Edling (red.), 2012). Men vilka faktorer är egentligen avgörande för om kallelsen till att bli musiker har möjlighet att förverkligas eller inte? En viktig aspekt för dem som när en dröm om att försörja sig som musiker är de utbildningar som föregår inträdet på yrkesfältet. Denna avhandling handlar till stor del om villkoren för att bli utvald. Vad karaktäriserar dem som lyckas ta sig in på de mest ansedda musikerutbildningarna? Vem inkluderas och vem exkluderas? På vilka grunder? Hur ska man spela?

Mitt avhandlingsarbete började som en analys av det landskap av utbildningar som folkhögskolornas musiklinjer utgör. Dessa musiklinjer framstod som intressanta av flera skäl. Musiklinjerna på folkhögskolorna hade expanderat avsevärt under andra halvan av 1900-talet, vilket väckte min nyfikenhet för vad det var för musik som man lärde sig spela där och vilka det egentligen var som deltog. Tidpunkten då folkhögskolestudier i musik sker karaktäriseras av osäkerhet vad beträffar individernas fortsatta livsbanor då deltagarna ofta väger olika studie- och karriärbänor mot varandra. Men trots att möjligheterna att försörja sig som musiker ofta bedöms som begränsade, har musiklinjerna kommit att bli den största studieinriktningen volymmässigt sett bland samtliga särskilda folkhögskolelinjer. Folkhögskolornas musiklinjer förefaller således som intressanta utbildningar att studera empiriskt.

Undersökningarna av musiklinjerna på folkhögskola ledde i denna avhandling fram till fördjupade studier av jazzens värld. Jazzen har, som hel genre betraktad, genomgått en transformation under 1900-talet andra hälft, från att ha betraktas som "låg" och kommersiell dans- och underhållningsmusik till att vinna erkännande som en högtstående, legitim och kulturellt exklusiv uttrycksform (Leonard, 1962; Hobsbawm, 1989; Coulangeon, 1999; Arvidsson, 2011). En central del i jazzens institutionalisering och dess gradvisa förflyttning i genrehierarkin har att göra med dess inkorporering i olika utbildningsinstitutioner som konservatorier och annan högre utbildning (Ake, 2002, 2012). För aspirerande jazzmusiker har institutionaliseringen inneburit att karriärvägarna, i allt högre utsträckning, kommit att bli beroende av utbildningssystemet.

Allteftersom den svenska jazzen institutionaliserades har vissa av folkhögskolornas musiklinjer trätt fram som centrala utbildningsinstitutioner. Den initiala kartläggning som genomfördes av alla folkhögskolornas musiklinjer 2009 visade att det var jazzinriktningarna som hade det högsta söktrycket av alla musikgenrer som fanns representerade i skolformen. Två specifika musiklinjer i jazz, de vid Skurup och Fridhems folkhögskolor, hade ett särskilt selektivt urvalsförfarande. Till dessa musiklinjer sökte sig i genomsnitt 17 till 18 gånger fler kandidater än det fanns

tillgängliga studieplatser, vilket kan jämföras med Kungliga Musikhögskolans kandidatexamen i jazz som, enligt skolans årsberättelse, samma år hade 7 sökande per plats.<sup>1</sup>

Den hårda gallringen motiverade empiriska undersökningar av de sätt varpå nya jazzdepter väljs ut. Till skillnad från de flesta andra utbildningsinstitutioner bygger inte selektionen till musikerlinjer på standardiserade betygsskalor eller poäng från tidigare genomförda högskoleprov. Istället väljs kandidaterna ut via spelprov, eller vad som i vardagligt tal kallas ”auditions”. Jazzmusikaliska auditioner är exempel på en social praktik som man kan närma sig från två håll (Bourdieu, 2004, s. 35). Å ena sidan de legitimeringsprocesser varigenom de som gör urvalet, jazzens portvakter, når fram till ett slutgiltigt beslut. Hur kommer portvakterna överens om vilka kandidater som ska väljas ut? Hur är själva testformatet vid auditionstillfället utformat? Å andra sidan de musikaliska och kulturella dispositioner som kandidaterna tar med sig till auditionen: Vilka sociala ursprung har de kandidater som kommer dit och vilka av dessa är det som sen väljs ut? Och hur relaterar selektionen inom jazzutbildningarna till ekonomiska, kulturella och musikaliska tillgångar som de aspirerande musikerna ärvt, förvärvat och tidigare tillerkänts?

Perspektivet i vilket folkhögskolans musiklinjer i allmänhet och jazzlinjernas auditionsförfarande i synnerhet studeras i avhandlingen bygger främst på den franske sociologen Pierre Bourdieus forskning. Bourdieus begreppsliga redskap har kommit till användning i många samhällsvetenskapliga discipliner samtidigt som receptionen av hans forskning skiljer sig avsevärt mellan skilda länder och mellan olika vetenskapliga områden (Broady, 1992; Sapiro & Bustamente, 2009; Gorski, 2013). För den här undersökningen, liksom i skandinavisk pedagogik och sociologi i vidare mening, har primärt begreppen används i utbildningssociologiska och kultursociologiska fallstudier.<sup>2</sup>

Även om Bourdieu-inspirerad utbildningssociologi kommit att växa till en förhållandevis stark och mångfacetterad forskningstradition i de Skandinaviska länderna är det svårt att hitta exempel på forskning om musikutbildningar där denna

---

<sup>1</sup> Uppgifter om söktrycket till Kungliga Musikhögskolans kandidatutbildning i jazz finns i deras årsberättelse tillgänglig på: [http://www.kmh.se/assets/files/pdf/KMH\\_arsberattelse\\_2010.pdf](http://www.kmh.se/assets/files/pdf/KMH_arsberattelse_2010.pdf) (länk hämtad: 2013-11-13). För söktrycksstatistik för folkhögskolornas musiklinjer samma år se: Artikel I. )

<sup>2</sup> Donald Broady (1991, s. 127ff) har studerat Bourdieu-receptionen i stora delar av västvärlden och argumenterar för att den svenska receptionen av Bourdieu kan delas in i två faser, där den tidigaste receptions vågen under 1970-talet i hög grad fokuserade på reproduktionsteori och den andra vågen, med start på 1980-talet, i större utsträckning tagit Bourdieus forskning som utgångspunkt för mer kumulativ och empiriskt orienterad utbildningsforskning. Det finns gott om intressanta exempel på en mer empiriskt orienterad utbildningssociologi i olika skandinaviska skolkontexter under senaste tid; se till exempel, Heyman, 1995; Mangset, 2004; Börjesson, 2005; Korsnes, Olsen, Hjellbrekke & Sakslind (red.), 2007; Palme, 2008; Andersen & Hansen, 2011, Gustavsson, Börjesson & Edling (red.), 2012; Melldahl (kommande).

forskningstradition kommit att användas för empirisk forskning.<sup>3</sup> Att ett utbildningssociologiskt perspektiv har varit centralt för utformningen och genomförandet av den här avhandlingen visar sig genom att särskild uppmärksamhet riktas mot relationerna mellan specifika utbildningsinriktningar, utbildningsnivåer, deltagarnas sociala ursprung och deras fortsatta karriärvägar. Genom att betrakta folkhögskolans musikaliskt inriktade linjer som del av ett större utbildningslandskap avtecknar sig musiklinjernas positioner i förhållande till varandra, liksom vis-á-vi kringliggande utbildningsformer såsom gymnasiet och högskolan.<sup>4</sup> Ett annat klassiskt utbildningssociologiskt tema som återkommer i avhandlingen är hur sociala grupper använder sig av, och i viss mån blir till, genom sina utbildningsinvesteringar och kulturella preferenser.<sup>5</sup>

För att begripliggöra jazzens mest selekterade utbildningsprogram och deras inträdesregler har det utbildningssociologiska perspektivet kompletterats med verktyg och frågeställningar från Bourdieus kultursociologiska studier (Bourdieu, 1987, 1993, 2000) samt andra franska sociologer som arbetat vidare med besläktade forskningsansatser (Boltanski & Thévenot, 2006; Karpik, 2010, Boltanski, 2011). Att intressera sig för prestigefyllda jazzutbildningar innebar att de interna värdehierarkier, spänningsförhållanden och spelregler som präglar jazzvärlden är centrala för avhandlingen. Avhandlingens artiklar kan således, å ena sidan, betraktas som ett bidrag till en utbildningssociologisk forskningstradition med ett övergripande intresse för hur sociala grupper och individer använder olika utbildningar vid olika historiska tidpunkter och tillstånd hos utbildningssystemet, och å andra sidan, relateras till kultursociologiska frågeställningar om hur ett jazzmusikfält så som det svenska formeras.

---

<sup>3</sup> Ett par undantag för denna relativa avsaknad av Bourdieu-inspirerad utbildningssociologi med ett fokus på musikutbildningar går dock att finna. Jonas Gustafsson (2000) har i avhandlingen *Så ska det låta* studerat det musikpedagogiska fältets framväxt i Sverige 1900-1965, Brändström och Wiklund (1995) har i avhandlingen *Två musikpedagogiska fält* analyserat kommunal musikskola och musiklärarutbildningar med teoretiska verktyg som inspirerats av Bourdieu.

<sup>4</sup> Utbildningssociologen Mikael Palme (2008, s. 13) har, också han inspirerad av Bourdieu, använt metaforen utbildningslandskap för att beskriva ett strukturerat socialt fält ”där utbildningsinstitutioner och utbildningar med olika historia befinner sig på olika avstånd från varandra, horisontellt såväl som på höjden, och i vilket individen efter förmåga förflyttar sig”.

<sup>5</sup> En rad svenskbaseade undersökningar inspirerade av Bourdieu skulle kunna nämnas som exempel här. Håller man sig till undersökningar som helt eller delvis utspelar sig i skolkontexter - såsom olika högstadieskolor och gymnasieskolornas teoretiska och praktiska utbildningsprofiler - har det exempelvis genomförts en rad studier av musikmakens kulturella och sociala distinktioner; se till exempel, Trondman, 1989, 1990; Bjuström 1993, 1997; Fornäs, et al. 1988; Jönsson, et.. al. 1993. Den internationella litteraturen om musikdistinktioner och social stratifiering är synnerligen omfattande, även om den primärt genom den s.k. ”omnivoure-debatten”, kommit att relatera” relaterar till Bourdieus verk *Distinction* (2010a). För exempel på mer samtida studier som, i engelsk språkdräkt, publicerats på detta tema: Savage, 2006; Coulangeon & Lemel, 2007; Le Roux, et. al. 2008; Rimmer, 2012.

Kulturens produktionsfält och utbildningsinstitutionerna lever i ett symbiotiskt och intrikat förhållande till varandra, varför forskningen av dess sfärer bör relatera utbildnings- och kultursociologin till varandra. Ett teoretiskt förankrat argument för att studera musikutbildningar med *en fältanalytisk blick* är att kulturellt orienterade utbildningssammanhang erhåller delar av sin legitimitet genom deras förbindelser med de sociala fält till vilka studenterna aspirerar (se t.ex. Bourdieu och Boltanski, 1985; Menger, 1999; Royseng et al, 2007, Palme et al. 2012). Något enklare uttryckt kan man säga att ett teoretiskt antagande här är att studenter vill någonstans - eller i varje fall är på väg någonstans - med sin utbildning, och att utbildningarna potentiellt genomsyras av värden som värnas på det specifika yrkesfält mot vilka de orienterar sig.

På så sätt förefaller det motiverat att som forskare, å ena sidan, gå i dialog med forskning som intresserar sig för den specifika utbildning som studeras, i mitt fall folkhögskolorna och dess musiklinjer, och samtidigt, å andra sidan, relatera dessa empiriska studier till forskning om de musikfält som hägrar på andra sidan utbildningen men som ger dem en stor del av sin sociala och sociologiska mening. Avhandlingen ska emellertid *inte* läsas som en analys av den historiska formeringen av det svenska jazzfältet jämförbar med exempelvis Bourdieus mer fullskaliga studier av ”akademins fält” (Bourdieu, 1988) och ”litteraturens fält” (Bourdieu, 2000).<sup>6</sup> Ambitionen med avhandlingen är snarare att ge ett bidrag till en forskningstradition som intresserar sig för den samtida skärningspunkten mellan, å ena sidan, utbildningslandskapen och deras strukturer och, å andra sidan, de kulturella fält mot vilka utbildningarna orienterar sig (se t.ex. Bourdieu, 1971a, Mangset, 2004; Gustavsson, Börjesson, Edling (red.), 2012). Avhandlingen relaterar, därutöver, till en folkbildningsforskningstradition, vilken sedan länge karaktäriserats av just tvärvetenskapliga forskningsansatser (se t.ex: Arvidson et. al. (red.) 1988; Öhrström (red.), 1997; Laginder & Landström (red.), 2005, Fejes (red.), 2013).

Metodologiskt kan avhandlingen betraktas som ett försök att förena olika undersökningsstrategier – statistik, etnografi och textanalys - för att studera ett och samma forskningsobjekt. Valet av forskningsmetoder motiveras av de frågeställningar som formuleras och det teoretiska ramverk som avhandlingen vilar mot. Det kvantitativa och statistiska materialet kommer från offentliga databaser (SCB) och enkäter riktade till musiklinjeansvariga och de kandidater som sökt och kommit in på jazzlinjerna. Detta material används primärt till att fånga utbildningslandskapets övergripande strukturer. För att ge mer inträngande bilder av de praktiker som präglar de jazzmusikaliska utbildningarna, här företrädesvis jazzens urvalsförfarande, används även etnografiska observationer och intervjuer. Dessa mer kvalitativt orienterade metoder kompletterar de kvantitativa genom att precisera förhållningssätt

---

<sup>6</sup> För en fallstudie där fältbegreppet prövats som analysredskap för att beskriva hur jazzmusiken i Umeå växte fram som ett relativt autonomt konstnärligt fält se; Alf Arvidssons (2002) *Från dansmusik till konstnärligt uttryck: framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920-1960*. Arvidsson (2011) har i *Jazzens väg inom svenskt musikliv* även gjort en betydligt bredare kartläggning av den svenska jazzen mellan åren 1930-1975 vilken på ett mer uttömmande sätt skildrar det svenska jazzfältets historiska formering, då med utgångspunkt i svensk jazzkritik.

och erfarenheter hos aktörer som intar på specifika positioner i utbildningslandskapet (se även; Palme, 2008, s. 24-25).

Formen på texten är sammanläggningsavhandling. Det betyder att den är indelad i två delar. Den första delen ramar in avhandlingen och motiverar de teoretiska och metodologiska val som ligger till grund för fyra empiriskt förankrade artiklar som utgör avhandlingens andra del. Denna första del kan således betraktas som en introduktion eller samlad bakgrundsbeskrivning till de artiklar vilka har författats vid olika tidpunkter i avhandlingsprocessen och som alla presenteras i deras ursprungliga skick i bokens senare del. Två av dessa artiklar är skrivna på svenska, medan de övriga två har skrivits på engelska. För att ge avhandlingen en mer enhetlig form har textformatet och rubriknivåerna standardiserats.<sup>7</sup>

Något bör också sägas om avhandlingens disposition. I detta första avsnitt introducerades studiens övergripande tematik och dess problemområden. I nästa avsnitt följer en sammanfattning av tidigare forskning besläktad med avhandlingen genom likheter i *metodologisk ansats*, *genreintresse* och *studiekontext*. När detta är gjort presenteras först avhandlingens syfte och de teoretiska perspektiv som ligger till grund för studierna. I detta avsnitt finns också de specifika frågeställningar som artiklarnas empiriska innehåll svarar mot. Syfte och frågeställningar kan med fördel läsas tillsammans med det fjärde avsnittet där de teoretiska utgångspunkterna för avhandlingen preciseras, och de bärande begreppen ges en mer fullödlig innebörd. Därpå följer ett avsnitt i vilket metodfrågor, material och tolkningspraxis diskuteras mer ingående. Avslutningsvis finns en kortare sammanfattning av avhandlingens olika artiklar och några tentativa konklusioner (vilka, i ett senare skede, kommer att utvecklas till en mer fullödlig avslutande diskussion).

## 2. Tidigare forskning

I detta avsnitt kommer tidigare forskning att presenteras. Genomgången av tidigare forskning har avgränsats till att omfatta tre huvudsakliga intresseområden: det första avsnittet behandlar annan sociologisk forskning som intresserat sig för den samtida relationen mellan estetiska utbildningar och kulturella fält, i synnerhet då det föreligger ett fokus på folkhögskolornas roll; det andra avsnittet fokuserar på de jazzforskare som diskuterat genrens komplicerade relation till utbildningsinstitutionerna, nationellt såväl som internationellt; och det tredje och avslutande avsnittet redogör för forskning om folkhögskolans musiklinjer.

Mitt huvudsakliga fokus för litteraturgenomgången är tidigare studier där folkhögskolans estetiskt orienterade kursutbud undersökts empiriskt i dess egenskap som intermediär utbildningsinstitution i relation till högre utbildning och inträde på fälten för kulturell produktion. Naturligtvis hade det varit möjligt att i denna litteraturgenomgång välja att inkludera helt annan forskning än den som jag valt att fokusera på. I synnerhet gäller detta det första avsnittet om estetiska utbildningar och

---

<sup>7</sup> Fotnotssystemet som för närvarande löper tvärs igenom hela boken, kommer vid ett senare tillfälle att styckas upp del för del, och artikel för artikel. Referenslistorna har heller inte fullt ut standardiserats än.

dess relation till kulturella produktionsfält. Eftersom ambitionen med avhandlingen är förena utbildningssociologiska och kultursociologiska perspektiv har forskning som relaterar till andra kulturella fält än jazzens getts utrymme. Den litteraturgenomgång som följer inkluderar dock i mer begränsad utsträckning studier genomförda på andra utbildningsformer än de svenska folkhögskolorna, såsom exempelvis gymnasiets estetprogram eller folkhögskolor i andra länder.<sup>8</sup> Avgränsningen av tidigare forskning har sin tyngdpunkt på det specifika utbildningslandskap som undersöks, det vill säga folkhögskolornas verksamhet. Detta är också den huvudsakliga orsaken till varför genomgången i så hög grad fokuserar på skandinavisk eller svensk forskning.<sup>9</sup>

### Estetutbildningar: preparation, expansion och selektion

Folkhögskolans musiklinjer kan, i ett mer utvidgat perspektiv, betraktas i deras funktion som intermediär utbildning i relation till inträdet på vad Bourdieu omväxlande kallade ”fälten för avancerad kulturell produktion” och ”fälten för begränsad kulturell produktion”.<sup>10</sup> Folkhögskolelinjerna är infogade i ett större utbildningslandskap i musik i vilket man förutom folkhögskolorna, även återfinner till exempel musikestetiska gymnasieprogram, musikkonservatorier och musik- och musiklektörprogram på universitet och högskolor. Eftersom folkhögskolornas musiklinjer intar en *intermediär position* i det svenska utbildningslandskapet finns det anledning att initialt förhålla sig till annan utbildningssociologisk forskning som studerat folkhögskolornas estetutbildningar och relationen mellan utbildningssystem och kulturella produktionsfält.

Skandinaviska forskare som undersökt relationen mellan kulturella produktionsfält och de utbildningar som är knutna till dem har noterat ett ökat tryck över de senaste decennierna att etablera sig som professionell kulturutövare (Mangset, 2004, p. 202ff; Börjesson, 2012a, Melldahl, 2012). Sociologen Per Mangset (2004, s. 250) visar till exempel i en komparativ studie av de kulturella fälten i musik, bildkonst och teater, hur hela den norska utbildningssektorn bidrar till vad han kallar ”en strukturell överrekrytering” av konstnärligt skolade pretendenter. Selektionsprocessen som

---

<sup>8</sup> Vad beträffar referenser till andra utbildningskontexter än folkhögskolans görs således inga anspråk på att vara fullödig i forskningsgenomgången. I synnerhet gäller detta situationen i andra länder än de skandinaviska. De folkhögskolelinjer i musik som finns i våra skandinaviska grannländer har, så vitt jag har kunnat utröna, inte studerats särskilt systematiskt. Ett exempel på en finsk avhandling om en musiklinje på folkhögskola (*Klementi Institute*) är dock Partanen (2009), och Mangsets (2004) studie över relationen mellan utbildningssystemet och de kulturella fälten i Norge, innehåller som vi kommer att se glimtvisa exempel av verksamheten på norska musiklinjer.

<sup>9</sup> Ett exempel på närbelägen forskning som *inte* finns med i översikten är forskning om kulturarbetare och deras karriärvägar. För en översikt av internationell forskning kring konstnärliga yrkeskarriärer i bredare mening se; Menger, (1999. ).

<sup>10</sup> Med ”fälten för avancerad kulturell produktion” avses här den konstnärligt inriktad ”finkultur” vilka befolkas av till exempel musiker, författare eller konstnärer (Bourdieu, 1985, 2000, s. 215ff; Broady, 1991; s 211ff).



föregår en etablering inom de kulturella fälten är ofta sträng och utbildningslandskapet som avtecknar sig i Mangsets (2004) studier är präglad av hierarkier mellan olika typer av utbildningsprogram.

Genom informantintervjuer med studenter på högskoleutbildningar noterar Mangset (2004, s. 7) att ett par linjer vid de norska "folkehøgskolorna" etablerat sig som det han kallar för *forskoler* på vägen till högskoleutbildningarna inom konst, teater och musik. Mangsets (2004) exempel är Toneheim folkehøgskole i Hamar, vars musiklinje, tycks ha instiftat sig som en ryktbar förberedandeinstans till de mest prestigefyllda Musikkonservatorierna, samt Romerike folkehøgskole vars teaterlinje eftersträvar en liknande position i relation till den dominerande Teaterhögskolan. Informanterna i Mangsets undersökning vittnar om att lärdomarna och råden de fått på det han kallar för "förskolor" ofta varit avgörande för att klara de stränga antagningsprov som bestämmer inträdet till de mest eftertraktade högskoleutbildningarna.

I en svensk forskningskontext har skärningspunkten mellan utbildningssektorn och fälten för kulturell produktion primärt undersökts på bildkonstens område (Gustavsson, Börjesson, Edling, 2012 (red.); Edling, 2010; Edling & Börjesson, 2008). Börjesson (2012a) har studerat selektionen till Kungliga Konsthögskolan i Stockholm (KKH) i relation till de förberedande estetprogrammen på Sveriges gymnasieskolor och vissa förberedande skolformer och finner en kraftfull ökning av antalet avgångselever från gymnasiet de senaste decennierna. Medan antalet elever med estetiska profilutbildningar från gymnasiet var dryga 2000 stycken år 1987 var de nästan 7500 år 2008. Börjesson (2012a) menar att eftersom mängden estetelever genomgått en sådan markant volymökning ställd i relation till de mer begränsade utbildningsmöjligheter som erbjuds vid landets ledande konstskolor, är det logiskt att den stränga selektionen flyttat ned till det kan betecknas som de "förberedande" delarna av utbildningssystemet och att "exklusiviteten" i att ta sig in på de riktigt dominerande högskoleutbildningarna ökat.<sup>11</sup>

Även Melldahl (2012) studerade utbildningsbakgrunden hos antagna vid Konsthögskolan i Stockholm, men då i förhållande till ett betydligt längre historiskt perspektiv. Melldahl (2012) delar in sin analys i tre tidsintervall - 1938-1954; 1954-1970; 1970-1984 - och konstaterar att konkurrensen till Konsthögskolan hårdnat betänkligt även sedd över denna något längre tidshorisont. Till exempel hade drygt 60 procent av de antagna på KKH gått "förberedande utbildningar" i någon form mellan 1938-1954, medan hela 90 procent hade gjort det mellan åren 1970-1984. Folkhögskolornas konstlinjer träder in som en bland många de nya utbildningsformer på (bild)konstfältet som Melldahl betraktar som "förberedande". Detta sker primärt under Melldahls sista undersökningsperiod, vilken sträcker sig mellan 1970 och

---

<sup>11</sup> Av Börjessons (2012a) statistiska sammanställning av avgångseleverna på estetprogrammen vid svenska gymnasier framgår även att de musikestetiska profilutbildningarna svarat för de klart största volymerna inom det estetiska ämnesblocket från 2000-talets början och fram till undersökningens slut år 2008. Avgångseleverna med musikestetiska inriktningar från gymnasiet ökade från 0,3 procent av samtliga elever i slutet på 1980-talet till 2,1 procent år 2008, vilket motsvarar en sjufaldig ökning.

1984.<sup>12</sup> Melldahl (2012) argumenterar för att expansionen för de ”förberedande” utbildningssegmenten på konstområdet dels behöver relateras till förändringar inom utbildningssystemet under undersökningsperioden, dels till förändringar inom konstens fält där de konstnärliga praktikerna alltmer kom att lämna hantverksmässiga ideal bakom sig till förmån för vad han benämner som ”individuella uttrycksövningar”. Man kommer här att tänka på koncept- och performancekonstens successiva genomslag.<sup>13</sup>

Folkhögskolans funktion som estetisk plantskola verkar dock gå längre tillbaka än det 1970-tal då de särskilda estetikkurserna visserligen börjar expandera på allvar (Hartman, 1993, s. 309, 319).<sup>14</sup> Lars Furulands litteratursociologiska arbeten om framväxten av den svenska arbetarlitteraturen tillmäter exempelvis folkhögskolorna en avgörande roll i kultivering av svenska författare och journalister (Furuland, 1967; Furuland, 1971, Furuland & Svedjedal, 2006; Furuland, 2007). Men i Furulands forskning har folkhögskolelinjerna - då främst deras långa vinterkurser - inte karaktären av förberedelseskolor som hos Mangset (2004), Börjesson (2012a, b; Melldahl (2012), utan utgör istället en verklig huvudscen i den kulturella skolningen av blivande författare, poeter, journalister och publicister.<sup>15</sup> Beträktad som litterär produktionsverkstad i ett längre perspektiv 1880-1970 uppskattar Furuland & Svedjedal att det rör sig om närmare 1300 personer som gått från folkhögskolor till ett arbete som författare, journalist och publicist i folkrörelse- och vänsterpress (2006, s. 115).

Den svenska arbetarlitteraturens framväxt under första halvan av 1900-talet, vilket Furuland och Svedjedal (2006) betraktar som del i en större omvandlingsprocess de kallar ”parnassens demokratisering”, inträffar dock i en helt annan tid än vår, en tid då den högre utbildningen fortfarande var tämligen strikt reserverad för en liten urban

---

<sup>12</sup> Folkhögskolornas samlade andel av antagningskohorten på Kung. Konsthögskolan var dock tämligen blygsam under den undersökningsperiod som Melldahl undersökt. Perioden 1970-1984 då folkhögskolorna så att säga ”gör entré” bland de ”förberedande” bildkonstutbildningarna, svarar de för endast 13 procent av andelen antagna på KKH. Detta kan jämföras med andra, redan etablerade, konstskolor som tillsammans svarar för hela 70 procent av de studier som KKH-studenterna har registrerats på innan sina högskolestudier.

<sup>13</sup> Se även; Marta Edling (2010, s. 254ff) *Fri Konst? Bildkonstnärlig utbildnings vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kung. Konstskolan 1960-1995*, Makadam.

<sup>14</sup> Hartman (1993, s. 309, 319), studerar i sin avhandling vad han kallar ”de praktisk-estetiska ämnenas” roll i folkhögskolorna under 1900-talet. Hartman (ibid.) identifierar en alltmer ”segmentarisk” uppdelning mellan den estetiska verksamheten och övrigt kursinnehåll på folkhögskola, en utveckling han menar accentueras under 1970-talet.

<sup>15</sup> Furuland (1971) pekar bland annat ut den unisona sångens och skoltidningarnas roll som träningsmoment för aspirerande författare och journalister på folkhögskola. Men för att förstå vad som möjliggjorde övergångarna mellan folkhögskolorna och journalistikens fält i Sverige under första halvan av 1900-tal är de publicistiska kanalerna som A-pressen utgjorde ytterligare en viktig aspekt att ta hänsyn till. Den svenska bok- och förlagsbranschen finns dokumenterad i Furuland & Svedjedal (2006, s. 431-515).

bildningselit. Furuland (2007, s. 61) noterar att också fortsättningsvis har folkhögskolorna varit en viktig utbildningsinstitution för skolningen till författaryrket i Sverige, men då i form av så kallade Skrivarlinjer. I synnerhet är det skrivarlinjerna vid Biskops-Arnö och Skurups folkhögskola som visat sig ha kopplingar till den svenska litteraturens fält i dess mer samtida tappning. Furuland (2007, 61-62) nämner bland andra de före detta Biskops-Arnö deltagarna Monika Fagerholm, Sara Stridsberg, Daniel Sjölin, och från Skurups folkhögskolas skrivarlinje, Susanna Alakoski. Namn som förmodligen klingar välbekant för den som intresserar sig för samtida svensk litteratur.<sup>16</sup>

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att ett par utbildningssociologiska undersökningar av utbildningar inom estetik - i bred mening - har identifierat ett ökat intresse att bli en del av de kulturella produktionsfälten. Dels har skolkarriärerna till att vinna entré på bildkonstens mest prestigefyllda utbildning (KKH) förlängts under 1900-talet (Melldahl, 2012) och dels har antalet avgångselever från estetiskt orienterade program vid svenska gymnasier ökat kraftigt i antal mellan åren 1987-2008 (Börjesson, 2012a). Utvecklingen mot en strukturell överrekrytering i de utbildningar som föregår bildkonstens fält har likheter med utvecklingen i Norge (Mangset, 2004). Men expansionen av alla dessa estetutbildningar behöver kanske inte nödvändigtvis bero på ett ökat kollektivt intresse för att bli *professionellt* yrkesverksam konstnär eller musiker? Skandinaviska folkbildningsforskare har till exempel lyft fram målsättningar som har att göra med fördjupade fritidsintressen och hantverkets betydelse för människors välmående när de analyserat kulturutövandes i folkbildningsorganisationerna (se t.ex. Laginder & Stenøien, 2011; Hartman, 2009, s. 99-101).

Från de mer utbildningssociologiskt orienterade studierna av konsten ser vi att forskarna kommit att betrakta folkhögskolornas estetlinjer som en ”preparandnivå” internt skiktad mellan elit- och massutbildningar (Börjesson, 2012a, 2012b; Melldahl, 2012, Mangset, 2004). I Furulands (1968, 1971, 2007) litteratursociologiska forskning framstår emellertid folkhögskolornas verksamhet inte alls som preparandutbildningar till något högskoleprogram, utan visar sig där istället vara litterära ”drivhus” i egen rätt. Detta kan möjligtvis förklaras genom att det är olika kulturella fält som studerats (t.ex. konst respektive skrivande), eller av det faktum att Furulands forskning i huvudsak koncentrerat sig på den litterära produktion under första halvan av 1900-talet, en tid då utbildningslandskapet såg mycket annorlunda ut än det gör idag.

Att vissa folkhögskolelinjer i realiteten verkar inriktade på att odla amatörkunskaper och ”kultiverade” fritidsintressen utesluter dock, på intet sätt, att de är viktiga att ta hänsyn till och studera empiriskt. Exempelvis argumenterar Broady (2012, s. 9). för att de överbefolkade utbildningslandskapen inom estetik, konst och kultur hjälper till att bygga upp den kollektiva tron på konstens värde samt skola fram kulturella konnässörer och entusiaster disponerade att *konsumera* vad de professionella konstnärerna producerar. I vilken grad vi ska förstå folkhögskolornas intermediärt

---

<sup>16</sup> Till dessa namn kan man sälla den numer mycket uppmärksammade Ove Knausgård, som även han har ett förflutet som deltagare på just Biskops-Arnös skrivarlinje.

positionerade musiklinjer som ”preparandutbildningar” eller som självständiga reproduktionsinstanser med en närhet till ett kulturellt produktionsfält låter vi i detta skede vara en öppen och empirisk fråga.

Från denna jämförande redogörelse för tidigare utbildningssociologisk forskning ska vi nu vända oss mer specifikt till jazzmusiken och dess relativt nya förekomst bland utbildningsinstitutionerna. Anledningen till att en genomgång av forskning om jazzutbildningar är motiverad här har att göra med att avhandlingens artiklar har kommit att handla om de jazzmusikaliska studieinriktningarna, inträdeskraven och de fortsatta studiekarriärerna. Sen när blev jazz överhuvudtaget en integrerad del av de svenska utbildningsinstitutionernas verksamhet? För att ge perspektiv på händelseutvecklingen i Sverige ska vi först relatera jazzens utbildningsmässiga institutionalisering till den historiska framväxten av jazzutbildningar i ett par andra stora jazznationer.

### Jazzens väg in i utbildningslandskapet

Vägen till att etablera sig som jazzmusiker har, som redan konstaterades inledningsvis, genomgått en omvandling under 1900-talet. Från att ha varit en musikgenre där musiker lärde sig spela via gig på barer, skoldanser, bröllop, begravningar och andra tämligen informella sammanhang, har vägen till att etablera sig som jazzmusiker alltmer kommit att inordnas i utbildningssektorn. Jazzens gradvisa institutionalisering har beskrivits i jazzens födelseland USA (Leonard, 1962; Hobsbawm, 1989 [1959], Faulkner & Becker, 2009, Ake, 2012), i Frankrike (Coulangeon, 1999), Storbritannien (Whyton, 2010) liksom i Sverige (Arvidsson, 2011).

Jämför man tidpunkten för den svenska jazzens utbildningsmässiga institutionalisering med händelseförloppet i par andra stora jazznationer kan man konstatera att Sverige var relativt tidigt ute med att integrera jazzprogram i statsunderstödda utbildningsformer av olika slag. I USA tillkommer visserligen den första officiella jazzskolan *The Schillinger House of Music* redan 1945, vilken nio år senare byter namn till *Berklee School of Music* efter dess grundare Lawrence Berk och hans son Lee (Hazell, 1995; Ake, 2002, s. 198). Men fram till 1970-talet är det ganska få ackrediterade utbildningsinstitutioner som erbjuder renodlade jazzprogram i USA. David Ake (2002, s.115) har räknat fram att det år 1972 fanns 15 renodlade jazzprogram på amerikanska colleges och universitet, vilket exempelvis kan jämföras med 67 grundutbildningar och 30 mastersprogram år 1998.

I Storbritannien var det vid mitten på 1960-talet som de första formella jazzutbildningarna tillkom. Vid sidan av Guidhall School of Music och Drama and City of Leeds College of Music (numera Leeds College of Music) som då startar längre jazzprogram, har även skolningen i storbandet National Youth Jazz Orchestra (NYJO) lyfts fram som centralt i Storbritannien, detta eftersom storbandet från och med 1965 tycks ha fungerat som en läroinstitution i egen rätt (Whyton, 2010b). Enligt Whyton (2010b, s. 136-137) bibehöll jazzutbildningarna i Leeds och Guidhall dominanta positioner på den brittiska jazzscenen ändå fram till slutet på 1980-talet då flera större konservatorier och etablerade universitet inrättade egna jazzprogram. Whytons

(2010b) kartläggning över brittisk jazz visar dels att jazzen vid mitten på 2000-talet kommit att bli en naturlig del av de brittiska musikkonservatorierna, och dels hur den blivit föremål för omfattande samhällsvetenskaplig forskning från en lång rad andra akademiska discipliner såsom historia, litteratur och media- och kulturvetenskaper.

Även för franskt vidkommande verkar jazzutbildningen gradvis institutionaliseras från och med 1960-talet och framåt. Coulangeon (1999) beskriver detta som en gradvis och segdragen process där jazzens fält börjar formeras fullt ut först under 1970-talet, bland annat genom initiativ från föreningsliv och jazzassociationer, för att under 1980-talet bli fullt ut etablerat som ämne och program vid flera franska musikkonservatorier. Coulangeon (1999) betraktar jazzprogrammet vid Marseilles konservatorium som en av pionjärinstanserna, vars jazzutbildning startar så tidigt som 1964 under ledning av Guy Longnon. Mot slutet på 1990-talet, när Coulangeon (1999) skriver sin bok, kunde franska jazzstudenter läsa jazz redan på preparandnivå då i form av olika typer av kommunala, regionala och länsbaserade utbildningsprogram.

Jazzens väg från dans- och underhållningsmusik till ett alltmer självständigt konstnärligt fält innehåller många element som det inte finns utrymme att resonera om här.<sup>17</sup> En viktig, om än ofta negligerad, aspekt av formeringen av jazzen som självständigt konstnärligt uttryck är dess entré i etablerade utbildningsinstitutioner. Enligt den amerikanska musikvetaren David Ake (2012, s. 103) har jazzens gradvisa flytt från klubbmiljöer, skoldanser och barer till institutionella utbildningssammanhang till stora delar ignorerats av jazzforskare världen över. Denna kollektiva förnekelse av den moderna jazzmusikens institutionella inramning beror, enligt Ake (2012, s. 109ff), på att en rad anti-institutionella myter ligger till grund för föreställningarna om jazzartister och deras musikaliska kunskaper.

Även Whyton (2010a, s.159ff) betraktar konstnärlig mytbildning som central för att förstå varför dagens jazz så sällan sätts i förbindelse med utbildningssektorn, trots att den tveklöst deltar i den moderna skolningen av jazzmusiker och hjälper till att skapa arbetsmarknadsmöjligheter för jazzmusiker att försörja sig på. Exempelvis menar Whyton (2010, s.159ff) att de för utbildningsinstitutionerna centrala processerna av akademisering, kanonisering och pedagogisering ofta framhålls som själva antitesen till ”sann improvisationskonst”. Både Whyton (2010a) och Ake (2012) diskuterar den inom jazzen utbredda föreställningen om att det skulle leda till en ”hippare” estetik om man som musiker skulle vara autodidakt och den seglivade myten om att konstnärlig talang skulle vara medfödd. Jazzexegesen har, om vi får tro Whyton (2010), länge framhållit musikens förmåga att undkomma strukturerande egenskaper för att istället fokusera på karismatiska föreställningar om musikern som person och musikstilen som en slags existensform.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Till exempel kommer jag inte, som redan påpekats, diskutera den svenska jazzfältets historiska framväxt eller rekonstruera de positioner som musiker, kritiker, medier och konsumenterna intar. Allt detta vore rimligt att företa sig om man är intresserad av en mer fullödig fältanalys av svensk jazz. Det närmaste man kan komma en sådan analys av svensk jazz i tidigare forskning är Arvidsson, 2002, 2011.

<sup>18</sup> Se även Perrenoud, 2003, 2007.

Som flera anglosaxiska jazzforskare poängterat tenderar hjälterollen i den moderna berättelsen om jazzmusikens uppkomst att innehas av afroamerikanska män som var förvägrade de utbildningsmöjligheter som vita haft tillgång till (Monson, 1995; Nicholson, 2005; Whyton, 2010, s.17ff). I svenskt musikliv tycks jazzmusikens skapelsemyter varit mindre förbunden med rasifierade idéer om musik och segregation inom nationen. Det initiala mottagandet av jazzen i Sverige under 1920- och 30-talen var emellertid tydligt färgat av koloniala och rasistiska föreställningsvärldar om svarta människor och jazzens ”vilda” rötter i afroamerikanskt musikliv (Fornäs, 2004, s. 141ff, 193ff, Strauss, 2003).<sup>19</sup> Rasismen verkar förövrigt inte ha begränsat sig till den kulturkonservativa grupp som tog avstånd från jazzen på grund av dess förmenta ”primitivism”. Kolonialismen gör sig också påmind bland en del av dem som vid denna tid omhuldade jazzen och jazzmusikerna som något nytt och exotiskt främmande.<sup>20</sup>

Inom mer samtida internationell jazzforskning har svensk och skandinavisk jazz lyfts fram som exempel på hur genren förnyats och vitaliserats på andra håll än den nordamerikanska. I boken *Is jazz dead (or has it moved to another address)?* skriver exempelvis Stuart Nicholson (2005) fram vissa svenska och skandinaviska jazzkonstellationer som världsledande, något han bland annat härleder till tillgången av ”fri musikutbildning” och vad han betraktar som relativt ”generösa kulturanslag”. Den svenska jazzens resa från att vara kommersiellt associerad och kulturellt negligerad genre till att ta plats i en nationell och internationell musikparnass, var dock allt annat än självklar.

För de allra flesta svenskar och under en lång period under 1900-talet var jazz primärt musik att dansa till (boston, onestep, charleston, swing, osv.). Genren fick större publikt genomslag i Sverige genom swingen på 1930-talet, även om dess musikaliska genombrott har spårats betydligt längre tillbaka i tiden än så (se t.ex. Kjellberg, 1985; Edström 1989; Arvidsson, 2002, s. 23ff). Under mellan- och efterkrigstiden blev jazzen också ett viktigt element i ungdomskulturerna som började växa fram, i synnerhet bland unga män, vars identiteter kom att relateras till språkliga nymodigheter som ”jazzgossar” och, senare, ”nalensnajtare”, ”boppare”, ”swingpjattar” eller

---

<sup>19</sup> En ung Eyvind Johnson skrev till exempel i boken *Stad i Ljus* (1928) följande rader om jazzen och dess utövare, vilka dessvärre kan sägas spegla en utbredd rasism mot jazzen vid denna tid: ”Jazzen är ingen uppfinning, intet träget arbete av fina sinnen eller skarpa hjärnor, nej, den är helt enkelt raka motsatsen: den är en okontrollerad nyck, som fötts i en vildes själ. Den är en australneger [sic], som tappat balansvätskorna i djunglen, men en australneger som dock mottagits av den vita rasen [sic], icke som den vilde han är, nej, som en företeelse, man gott kan släppa in i de tilltänkta lägenheterna och som mitt i kulturen får en att glömma hur tråkigt kultiverad man egentligen är” (citatet hämtat från Strauss, 2003; s. 226). Stycket har raderats i senare utgåvor av *Stad i Ljus* vilket, enligt Strauss, kan exemplifiera hur svensk rasism rensats ut från den litterära parnassen.

<sup>20</sup> Ett annat tecken på jazzens resa från bespottad dans- och underhållningsmusik till etablerat och legitimt kulturuttryck under efterkrigstiden är dess inträde i svensk lyrik och prosa. En antologi som sammanfört bidrag där jazzen figurerar som inslag i svensk litteratur är *Tolv blå toner: En svensk jazzantologi*, Stig Carlson (red.) (1959). Två avhandlingar om jazzlyrik har också skrivits av Everling (1993) respektive Strauss (2003).

”dixiesnubbar” (Wennhall, 1994, s. 113ff, Fornäs, 2004, s. 128-130). Framväxten av denna myriad av jazzrelaterade identitetsmarkörer byggde på bredare samhällsförändringar i mellan- och efterkrigstidens Sverige, där en generellt ökad köpkraft, en alltmer utdragen övergång från ungdomsår till vuxenliv och teknologiska innovationer som grammofonskivan, radion och ljudfilmen pekats ut som några betydelsefulla bakgrundsfaktorer (Edström, 1989; Gustavsson, 2000; Fornäs, 2004).<sup>21</sup> Mellankrigstiden markerar också övergången från ett svenskt musikliv som fortfarande till viss del fortfarande var orienterat mot Tyskland och andra kontinentaleuropeiska länder, till förmån för ett musikliv där USA och England kom att erhålla en närmast hegemonisk ställning.

Under 1930- 1940-talen bryts den professionella jazzmusiken upp i mycket olika stilistiska uttryck vilka kommer att relatera till varandra internt och succesivt distansera sig från dess ursprungliga funktion som dans- och underhållningsmusik (Arvidson, 2011, s. 264f, Nylöf, 2006). Etnologen Alf Arvidsson (2011) har nyligen gått igenom ett omfattande pressmaterial från tidningar och tidskrifter som *Orkesterjournalen*, *Estrad* och *Fönstret* för att fastställa när och hur jazzen kom att etablera ”ett egenvärde i svenskt musikliv”.<sup>22</sup> Arvidsson (2011, s. 254-256) identifierar tre grupperingar som under perioden 1920-1960 varit inblandade i etableringen av den svenska jazzen som konstmusikaliskt fält. En första grupp betraktade jazzen som del av ny form av ”exotisk underhållning”, primärt som bakgrundsmusik för andra ändamål såsom dans och kommers. En andra gruppering som Arvidsson urskiljer förhöll sig till jazzen ”med utgångspunkt i konstmusiktraditionen”, det vill säga som inspiration *för* eller kontrast *till* den klassiska musiken. Den sista, och för jazzens utveckling kanske mest avgörande grupperingen, utgjordes av en förhållandevis liten falang individer som betraktade jazzen som ”en självständig konstnärlig tradition” vilken skulle tillerkännas ett eget värde vis-a-vi underhållningsindustrin och den klassiska musiken.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Edström (1989, s. 316) skriver att swingmusiken hade ”en större ungdomlig bas att stödja sig på, än när jazzen anlände till Sverige i början av 20-talet, men anammades även av dem i de äldre generationerna, som redan vant sig vid och tyckte om jazz och schlager.” – vilket kan tolkas som att det inte bara går att betrakta den som ”ungdomsmusik” under swingeran. Argument att 1930-talets ökade köpkraft är viktig för jazzens genomslag har presenterats av Fornäs (2004; s.127), som också diskuterar jazzens relation till ungdomskulturer. Grammofonskivans, radion och ljudfilmens roll för förmedlingen och etableringen av jazzmusiken i Sverige har bland annat betonats i Gustafssons historieskrivning (2000, s. 130-134).

<sup>22</sup> Det som Arvidsson (2011) diskuterar i termer av att etablera ”jazzens egenvärde” ter sig synonymt med det Bourdieu diskuterar som ”fältspecifikt kapital” eller särskilda symboliska tillgångar vilka tillerkänns ett värde på ett specifikt kulturellt produktionsfält (se vidare avsnitt: Teoriska perspektiv).

<sup>23</sup> Om man betraktar Arvidssons (2011) resonemang i ett Bourdieuperspektiv (1996; s. 132) är det alltså formeringen av denna sistnämnda grupp ”autonomivrare” som vi kan se tendenserna till ett alltmer självständigt jazzfält växa fram. Det bygger, som Arvidssons (2011) redovisning tydligt illustrerar, dels på ett brott med rådande hegemoni inom kulturens fält (här företrädd av den klassiska konstmusiktraditionen), och dels med ett brott mot jazzens funktion som bakgrundsmusik och kommersiell underhållning (det vill säga jazzen som inlemmad i marknadsekonomins mer konventionella värderingsformer).

Arvidsson (2011) härleder de första lyckosamma försöken att inlemma jazzen i musikpedagogiska sammanhang till 1950- och 1960-talen. Allra först var, enligt Arvidsson (2011, s. 199), jazzens intåg i folkbildningsorganisationen ABF's filialer i Danderyd kommun i norra Stockholm. Redan under 1950-talet kunde man på ABF i Danderyd - under ledning av jazzmusikern Rolf Ekelund - lära sig spela jazz under statsunderstödda former. Att det är folkbildningsorganisationen ABF i Danderyd som, enligt Arvidsson (2011), visade sig vara först med att införliva jazz i ett svenskt utbildningssammanhang är intressant av flera skäl.

ABF var till att börja med det studieförbund som, tillsammans med IOGT, först kom att inlemma musik som del i studiecirkelverksamheten vilket skedde redan under 1930-talet (Larsson, 2007, s. 32ff; Bohman, 1985). Under 1930-talet tenderade dock många att betrakta jazzen som del av de lägsta formerna av musik och dess kulturella värde var synnerligen omtvistat.<sup>24</sup> ABFs grundare, socialdemokraten Rickard Sandler, underströk till exempel i ett tal 1930 betitlat *Folkets musikaliska fostran* att folkbildningens statsanslag "icke är avsedd för jazzkapellen" (Sandler, 1930). Sandler (1930) ger uttryck för den syn som sannolikt låg bakom ABF's musikcirkel genom att kontrastera "underhaltiga" repertoarer som jazz och "mishmarchpotpurrier" med "en högre folklig musikkultur" med vilken han avsåg den avancerade symfonimusiken (Beethoven, Hayden, Mozart), kammarmusik och vissa former av fiol- och cellobaserad folkmusik. Sänders fientliga inställning till jazzen delades av åtskilliga ledare för folkbildningsorganisationerna vid denna tid, för vilka den klassiska västerländska musiken utgjorde en självklar kanon (Bohman, 1985; Sundgren, 2007, s. 321ff; Arvidsson, 1991, s. 78-80). Det är också intressant att notera att när väl ABF under 1950-talet kom att inlemma jazzen i sitt kursutbud, dvs. under mer legitima och av ledningen sanktionerade former är det, enligt Arvidsson (2011, s. 199), i den relativt välbärgade Stockholms kommunen Danderyd där genren först gavs utrymme.

Enligt Arvidssons (2011, s. 202) jazzgenealogi dröjer det sen till läsåret 1969/1970 innan jazzen införlivas på försök och som tillval vid musikleklarutbildningen på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Så sker först efter statliga utredningar i vilka jazzen tillerkänns ett visst värde som "ungdomlig" eller "samtida" musikform. För att göra musikstilen mer rumsren i musikundervisningen argumenterar man i de statliga utredningarna under 1960-talet för att jazzen kunde erbjuda musikundervisningen nya pedagogiska verktyg, vilket inkluderade såväl samspel i storband som träning baserad på gehör och improvisation. Den förhärskande musikpedagogiska modellen vid denna tid har karaktäriserats som en konservatorietradition med en stark betoning på traderingsideal och notlära (Olsson, 1993, s. 134-136; Larsson, 2007; s. 144-145; Nielsen, 2000). Bengt Olsson (1993) analyserar i sin studie av den Särskilda Ämnesutbildningen i Musik (SÄMUS) 1971-1979, spänningsfältet mellan konservatorietraditionens traderingsideal och det ideal Olsson kallar för "det kreativa idealet". Tillkomsten av SÄMUS-utbildningarna, genom vilka jazzens intåg i den högre

---

<sup>24</sup> Ett av de tydligaste exemplen på det explosiva motstånd som fanns mot jazzen på 1930-talet är de enorma reaktioner som pianisten Knut Brodin väckte genom att föra in vad som betraktades som "låg" jazz- och schlagermusik i sin musikundervisning på Olofskolan i Stockholm, se t.ex. Gustafsson, 2000, s. 148-158.



musikundervisningen i Sverige sker, beskrivs av Olsson (1993) som en reaktion på konservatorietraditionen och dess traderingsideal där man istället skulle ge utrymme för såväl studenternas åsikter som deras ”fria” skapandeförmåga.<sup>25</sup>

Den tidigare forskningen av svensk jazz och dess utbildningshistorik har inte tagit hänsyn till folkhögskolornas verksamheter. Därför kan det vara på sin plats att säga något kort om när jazzlinjerna vid Skurup och Fridhems folkhögskolor uppstår, och försöka foga in deras tillblivelse i tidigare forskning om svenska musikutbildningar. Ett av de första improvisationsbaserade programmen på svensk högskola var Improvisationspedagogutbildningen vid Malmö Musikhögskola, vilken startade i mitten på 1970-talet som en integrerad del av SÄMUS-utbildningarna med en ”bimusikalisk tvåämnestruktur” (Olsson, 1993, s. 75, Arvidsson, 2011, s. 205). Den första årskullen av Improvisationspedagogutbildningen i Malmö utgjordes av jazzgruppen Nexus vars medlemmar - Jörgen Nilsson, Håkan Rydin, Anders Lagerlöf och Ulf Rådelius - mot slutet på 1970-talet startade sommarkurser i improvisation på Skurups folkhögskola. Sommarkurserna i improvisation ligger sen till grund för en ombildning av Skurups musiklinje, som runt 1980, övergår till att fokusera på helt på jazzmusik. Ungefär vid samma tid övergår också musiklinjen vid Fridhems folkhögskola från att från början ha varit en musikterapeutiskt orienterad allmänmusikalisk kurs, vilken inkluderade många olika pedagogiska motiv och musikaliska genrer, till att bli alltmer specialiserad på rytmik och improvisationsmusik. Också Fridhems musiklinje har tydliga kopplingar till Musikhögskolan i Malmö, dels genom att många av de första musiklärarna var utbildade där, men också genom att somliga av dem fortsatt sina karriärer vid just Malmö högskola.<sup>26</sup>

Sammanfattningsvis ser vi att det bedrivits en betydande mängd forskning om jazzgenrens historiska framväxt och dess kulturella transformationer, både nationellt och internationellt. I en svensk kontext har studierna exempelvis fokuserat på jazzen som modern identitetsmarkör (Fornäs, 2004; Nylöf, 2006), jazzlyriken och dess inflytande på litteratur och poesi (Everling, 1993; Strauss, 2003) och musikens och kritikens utveckling från mellankrigstiden och framåt (Kjellberg, 1985; Arvidsson, 2002, 2011; Nylöf, 2006; Bruér, 2007). Även jazzens gradvisa inkorporering i utbildningssfären har i viss mån belysts, då primärt i Arvidssons (2011) historiska studie över hur jazzen successivt erövrade ett mer självständigt konstnärligt värde och i Gustafssons (2000) exposé över den svenska musikpedagogikens framväxt. Men trots att internationella forskare lyft fram samtida svensk jazz som en särskilt vital del av

---

<sup>25</sup> Olsson (1993) härleder emellertid en förändring av SÄMUS-utbildningarna över tid där de övergår från att vara en slags musikpedagogiska *outsiders* till att närma sig konservatorietraditionens ideal under slutet på undersökningsperioden 1971-1979. Med tiden vinner också utbildningarna – och de nya musikstilarna som de för med sig in i utbildningssektorn däribland jazzen - legitimitet på det musikpedagogiska fältet.

<sup>26</sup> Denna bakgrundsbeskrivning av Skurup och Fridhems jazzlinjer bygger på telefonintervjuer genomförda med Ulf Rådelius, Roger Johansson och Ann-Krestin Vernersson under 2013. Mer från dessa intervjuer och en mer fullödlig redogörelse över Skurup och Fridhem jazzlinjer tillblivelse finns i artikel IV. *Jazzklass: Folkhögskolan som intermediär utbildningsinstitution.*

den moderna jazz och improvisationsmusiken (Nicholson, 2005) och folkhögskolornas jazzlinjer, sedan en längre tid, utgjort viktiga plantskolor för denna scen hittar man ingen forskning om dessa specifika musiklinjer. Det förefaller därför motiverat att analysera vilken funktion folkhögskolornas jazzlinjer har i samtida svenskt musikliv, och försöka spåra vilka karriärvägar som präglar deltagandet där.

Vad som också är förvånansvärt frånvarande i tidigare jazzforskningen är mer sociologiskt orienterade undersökningar där de sociala villkoren för jazzmusicerandet relateras till faktorer som klass och utbildningsbakgrund. Man kan i jazzlitteraturen finna åtskilligt med studier som lyft fram de rasifierade och bekönade aspekterna av jazzmusicerandet under olika tider och på olika platser (Bruér och Westin, 1989; Fornäs, 2004; Buscatto, 2007; Rustin och Trucker, 2008; Kvalbein, & Lorentzen, 2008; Whyton, 2010), men undersökningar där jazzmusikers klassmässiga dispositioner analyseras empiriskt tycks betydligt ovanligare. Fornäs (2004) har tidigare undersökt motståndet mot jazzens ”moderna” intåg i svenskt musikliv och urskiljer då åtskilliga anledningar till varför jazzen ansågs ha ett beklagansvärt inflytande på ungdomen. Ett tema i mellankrigstidens motstånd mot jazzen som Fornäs diskuterar är dess association till ”det låga”.<sup>27</sup> Resultaten som framträder i de mer samtidsorienterade studierna som presenteras i denna avhandling betonar snarare jazzens koppling till ”det höga”. Men vad mer precist är det för faktorer som spelar roll i den sociala formeringen av ett jazzintresse bland dagens unga aspirerande jazzmusiker? Räcker det med att vara född in i medelklassen och ha framhärdat några år på någon kommunal musikskola? Detta är ytterligare exempel på teman som behandlas längre fram i avhandlingens empiriskt orienterade artiklar.

## Folkhögskolans musiklinjer i tidigare forskning

I Jonas Gustavssons (2000) avhandling *Så ska det låta: Studier av det musikpedagogiska fältets framväxt i Sverige 1900-1965* identifieras ett övergripande spänningsförhållande inom den institutionaliserade musikundervisningen. Å ena sidan, menar Gustavsson (2000, s. 267ff, 293), kom musikpedagogiken att präglas av värden och värdehierarkier som härstammade från musikfälten, å andra sidan, präglades verksamheterna av värden som hade med en pedagogisk rationalitet att göra. Folkhögskolorna musikundervisning är visserligen inte föremål för Gustavssons analys, men har av hävd associerats mer med den pol som följer pedagogikens och skolvärldens värdesystem snarare än musikens produktionsfält. Mangset (2004, p. 106-107, f. 112) menar till exempel att den elitprofilering han identifierar vid dessa specifika folkhögskolelinjer i Norge står i ett spänningsförhållande till den ”inkluderande likhetsideologi” som folkhögskolorna ofta associerats med, en

---

<sup>27</sup> För mer på detta tema se även Jonas Frykmans (1988) *Dansbaneeländet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*.

föreställning som kommer till uttryck även inom den svenska folkbildningsforskningen.<sup>28</sup>

Av tidigare forskning om folkhögskolans musiklinjer kan man dra slutsatsen att detta utbildningssegment vuxit till sig under andra halvan av 1900-talet, speciellt från 1970-talet och framåt (Hartman, 1993, s. 309, 319). En viktig förutsättning för att undervisningsinnehållet och målgrupperna på folkhögskolorna kunde förändras under andra halvan av 1900-talet var att undervisningen inom denna studieform saknade fasta nationella läroplaner. Som Staffan Larsson (2005b, 2013) visat har de svenska folkhögskolorna historiskt sett anpassat sina verksamheter alltefter samhället förvandlats. Då andra utbildningsinstitutioner tillkommit och expanderat in på de utbildningsnischer som folkhögskolorna gjort till sina, har skolorna inte sällan tvingats hitta nya inriktningar och vänt sig mot nya målgrupper. Att folkhögskoletraditionen att ständigt förändras hänger, enligt Larsson (2013), samman med folkhögskolornas relativa autonomi vad gäller att profilera verksamheterna i nya riktningar. Andelen av den svenska befolkningen som genomgick högstadie- och gymnasial utbildningar ökade avsevärt från mitten på 1900-talet och framåt, och nya utbildningsinstitutioner som Komvux etablerades (1968-). Folkhögskolorna använde då sin institutionella omställningskapacitet till att bereda plats för många nya utbildningsvarianter. Det särskilda kursutbudet kom så att bli betydelsefullt för folkhögskolornas totala kursutbud, i synnerhet expanderade dessa kursverksamheter inom de estetiska och musikorienterade ämnesområdena (Hartman, 1993, s. 322; Maliszewski, 2008, s. 90, 96; SOU:1976:16, s. 56).

De särskilda kurserna var i praktiken eftergymnasiala speciallinjer och deras ämnesinriktning mer koncentrerad till ämnesfördjupning. Kulturvetaren Ingemar Grandin ger en översiktlig bild av hur musikutövandet i Sverige förändrats under 1900-talet och närmar sig då frågan om folkhögskolemusiklinjernas studerandevolymer och deras gradvisa expansion. Grandins kartläggning tyder på att medan de musikaliska inslagen i det obligatoriska skolväsendet minskat avsevärt i antalet studietimmar under senare hälften av 1900-talet, ökar å andra sidan volymerna och studietimmarna inom den frivilliga musikverksamheten hos studieförbund och folkhögskola markant. Enligt Grandins beräkningar ökade exempelvis antalet folkhögskolelinjer i musik successivt från 1950-talet och framåt, med den tydligaste expansionen mellan åren 1972 och 1990 då inte mindre än 26 nya folkhögskolor inrättar särskilda musiklinjer av olika slag (Grandin, 2009, s. 104).

---

<sup>28</sup> Till exempel har Paldanius & Alm (2009) genom att statistiskt bearbeta enkäter riktade till folkhögskolans lärarkår försökt påvisa att hela utbildningsinstitutionen skulle omfattas av vad de kallar för en "folkhögskoleanda" byggd på en "humanistisk människosyn", "ett demokratiskt och pedagogiskt förhållningssätt" och en speciell form av traditionsmedvetenhet. I synnerhet menar Paldanius och Alm (2009) att denna humanistiska "folkhögskoleanda" hålls levande bland äldre och mer erfarna lärare. Fler exempel där folkhögskolornas institutionella *etos* karaktäriseras i enlighet med vad Mangset (2004) benämner för en "inkluderande likhetsideologi" se: Paldanius, 2007.

Idéhistorikern Anna Larsson (2007) härleder i boken *Musik, bildning, utbildning Ideal och praktik i folkbildningens musikpedagogiska utbildningar 1930-1978* denna musikaliska metamorfos till förändringar i folkhögskolornas regelverk under 1950-talet. Redan i 1940-talets folkbildningsutredningar identifierades, enligt Larsson (2007), ett behov att utbilda ledare till det folkliga musiklivet, något man bland annat tänkte sig åstadkomma genom att skapa en möjlighet att studera på ”särskilda musiklinjer” och inrätta ”folkliga musikskolor” på specifika platser (Larsson, 2007, s. 49, 77ff).<sup>29</sup> Även Jonas Gustavsson (2000, s. 235) påvisar en accentuerad kritik mot Musikhögskolornas musikhögläro utbildning under slutet på 1940-talet, något som han tolkar som en maktkamp på det musikpedagogiska fältet. Som Gustavsson (2000, s. 235) framhåller hade både studieförbunden (genom deras expansion av studiecirkel i musik) liksom en del kommuner (genom tidiga initiativ till något som skulle komma att bli Kommunala musikskolor och, senare, Kulturskolor) skäl att intressera sig för musikhögläro utbildningen vid denna tid. Tillkomsten av en rad nya aktörer inom den musikaliska folkbildningen gjorde att Musikhögskolans läro utbildning (i singularis) framstod som otillräcklig för att möta detta växande behovet av musikalisk fostran.

Inom folkhögskoleinstitutionerna gjordes det på 1950-talet plats för såväl en ny typ av ”särskild” kursverksamhet, samt ett par ”musikfolkhögskolor” vilka hade som uttalat syfte att forma ledare till det ”folkliga musiklivets gagn”. Linjedifferentieringen mellan allmän och särskild kurs var en institutionell förändring som föregicks av mycket hetlevrade diskussioner (Larsson, 2007, s. 49, 77ff; SOU:1976:16, s. 56). Å ena sidan fanns det de som oroade sig för att folkhögskolorna skulle få realskolekaraktär, å andra sidan fanns det dem som i linjedifferentieringen såg en risk för att folkhögskolorna skulle bli regelrätta yrkesanstalter. Anna Larsson (2007) har beskrivit, mer i detalj, hur det gick till när först Folkliga musikskolan i Arvika och sedan Framnäs utanför Piteå, under 1950-talet etablerar sig som ”musikfolkhögskolor” trots att undervisningen där var mer ämnesspecifik än var som var brukligt fram till dess. Musikutbildningarna vid Folkliga musikskolan i Arvika (nuvarande Ingesund) och Framnäs är särskilt intressanta att studera eftersom delar av deras verksamhet med tiden omvandlas till musikhögskolor. Men historien om Folkliga Musikskolan och musiklinjerna på Framnäs folkhögskola är också, som både Larsson (2007) och Dahlstedt (2013) visat, intressanta eftersom skolorna var något av pionjärer i folkhögskolans verksamhetsutveckling mot mer specialiserad estetisk verksamhet.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Sten Dahlstedt (2013) visar i sin bok *Folk, kultur och folklig musikkultur Idéer bakom Folkliga musikskolan, Ingesund* att Folkliga musikskolans tillblivelse och folkhögskolemusicerandet i stort, även kan ses i en betydligt bredare idéhistorisk tolkningsram. Till exempel finns det, enligt Dahlstedt (2013, s. 86-90), skäl att förbinda visionerna hos grundaren av Folkliga musikskolan Valdemar Dahlgren om ”musisk fostran” med konstnärligt sinnade reformpedagoger som Ellen Key liksom mer antimoderna eller nationalistiska tanketraditioner, vilka har influerat många viktiga folkbildningsgestalter, inte minst Nikolaj Frederik Severin Grundtvig.

<sup>30</sup> År 1978 omvandlades både Folkliga musikskolan och Framnäs folkhögskola till Musikhögskolan Ingesund respektive Musikhögskolan i Piteå. Folkhögskoleutbildningarna i musik vid nämnda skolor finns emellertid kvar, men har i Ingesunds fall döpts om till ”Musiklinjen College” för att markera dess mer förberedande karaktär. Några studier av specialiserade musiklinjer vid folkhögskolor i andra länder har jag inte funnit. Pirkko Partanen (2009) har, som påpekades inledningsvis, skrivit en avhandling om den finska musikverksamheten vid *Klemetti Institute* som under 1950-talet omvandlas till

Två tidigare studier av rekryteringen till folkhögskolans musiklinjer har tagit Framnäs folkhögskola som *case*. Dels har Brändström och Wiklund (1996) analyserat rekryteringen till Framnäs under läsåret 1990-1991 och dels har Brändström (2006) gjort en mer historiskt orienterad undersökning av rekryteringsbasen för musikerutbildningen på Framnäs åren 1952-1957. Jämför vi resultaten av Brändströms undersökningar ser vi att rekryteringen till Framnäs musiklinje tycks ha genomgått en förändring vad beträffar vilka sociala grupper som använt sig av utbildningen. I undersökningsperioden 1952-1957 domineras Framnäs musiklinje av studerandegrupper med ursprung i arbetar- och bondefamiljer, alltmedan urvalsgruppen från 1990-1991 domineras av deltagare som härstammar från familjer som försörjer sig som tjänstemän och lärare. Ytterligare en observerbar skillnad är att Framnäs musiklinje i början av nittioalet rekryterade ungefär lika många kvinnor och män, alltmedan deras studentmatriklar åren 1952-1957 bestod av mer än dubbelt så många män som kvinnor.

Sammanfattningsvis beskriver den tidigare forskningen om folkhögskolornas musiklinjer främst de historiska dimensionerna av hur musik blev en del av folkhögskolans kursutbud samt vilka ideologier och institutionella strategier som låg bakom denna utveckling. De empiriska undersökningar som ligger till grund för denna avhandling är, i kontrast till denna forskning, mer orienterad mot det samtida utbildningslandskapet i musik, dess interna utbildningshierarkier och förbindelser till familjebakgrund och till andra utbildningssammanhang som gymnasiet och högskolan.<sup>31</sup>

Vi har också, med hjälp av tidigare folkbildningsforskning, sett hur den särskilda kursverksamheten blir en alltmer betydelsefull utbildningsnisch för folkhögskolorna från 1970-talet och framåt. I synnerhet sker det en expansion på det musikaliska området där en hel rad nya folkhögskolor träder fram för att erbjuda möjlighet till fördjupade musikstudier. De senaste decenniernas volymökningar av avgångselever från musikestetiska gymnasieprofiler runt om i landet (Börjesson, 2012a, 2012b), tycks ha skapat en relativt stabil rekryteringsbas för folkhögskolornas musiklinjer i början av 2000-talet. År 2009 fanns det ett femtiotal folkhögskolor med musiklinjer, vilka tillsammans erbjöd ett nittiototal olika musikprofiler.<sup>32</sup> I nästa avsnitt kommer avhandlingens syfte och frågeställningar preciseras. Jag kommer också att presentera en analysmodell där avhandlingens övergripande problemområden sammanfattas.

---

folkhögskoleverksamhet av finansieringsstrategiska orsaker. *Klemetti Institute* bedrev under en period avancerade kurser i körsång vilket, enligt Partanen (2009), under en period inkluderade några av Finlands mest framstående musikpedagoger och musiker. Oavsett i vilken utsträckning speciallinjer i musik överhuvudtaget förekommer i de nordiska grannländerna, tycks de inte ha studerats i någon omfattande utsträckning att döma av min litteraturgenomgång.

<sup>31</sup> En annan forskningsantologi som också fokuserar den musikaliska folkbildningen i ett historiskt perspektiv är Eva Öhrström (red.) *Musiken, folket och bildningen*, Mimer Nationellt program för folkbildningsforskning. Skapande vetande. Linköping.

<sup>32</sup> Uppgifterna om antalet folkhögskolor och musiklinjer bygger på den initiala kartläggning som finns redovisad i artikel I. ”*Folkhögskolan som musikaliskt förmak*”.

### 3. Syfte, perspektiv & frågeställningar

Avhandlingens syfte är tudelat. Det första är att analysera folkhögskolornas musiklinjer och deras positioner i det svenska utbildningslandskapet. Det andra är att analysera studiekarriärerna inriktade mot det samtida svenska jazzfältet med utgångspunkt i folkhögskolornas musiklinjer och med hänsyn tagen till faktorer relaterade till deltagarnas sociala ursprung, kön och tidigare studiemeriter. Den första delen av syftet orienterar sig således mot *samtliga folkhögskolelinjer med musikprofil*, vilka kommer att studeras med avseende på vilka sociala grupper som använder dem, deras volymer och interna hierarkier. Den andra delen av syftet fokuserar på *jazzmusikinriktningarna*, vilka studeras i relation till frågor om inträdesvillkor och karriärbanor.

En teoretisk utgångspunkt för avhandlingen är att utbildningsinstitutioner, å ena sidan, relaterar till de ärvda och förvärvade tillgångar som individerna som rekryterats dit införlivat samt, å andra sidan, relaterar till de yrkesfält som arbetsmarknaden utgör (här t.ex. för musiker och musiklärare) (Bourdieu & Boltanski, 1985).<sup>33</sup> Enligt det perspektiv som avhandlingen skrivits i kan utbildningar, å ena sidan, etablera en viss autonomi i förhållande till både de kvalifikationskrav som arbetsmarknaden genomsyras av och det sociala ursprung som studenterna bär med sig. Å andra sidan erhåller utbildningarna delar av sin legitimitet just i relation till de sociala fält mot vilka individerna färdas och de sociala grupper som använder sig av den specifika utbildningen.

Uppväxtmiljön, och deltagarnas sociala ursprung i bred mening, antas således stå i relation till hur utbildningslandskapet är strukturerat genom att enskilda utbildningar intar en plats i landskapet som delvis beror på vilka sociala grupper som befolkar dem (Palme, 2008, s. 13). Individernas förmåga att förflytta sig i utbildningslandskapet är i detta perspektiv beroende av deras egna ackumulerade tillgångar (i form av tidigare studiekarriärer) och till de sociala ursprung i vilket deras livsbanor påbörjats (Bourdieu & Boltanski, 1985; Bourdieu, 1987). Föräldrarnas ärvda tillgångar och deras förtrogenhet med de värdehierarkier som råder inom det specifika fält deltagaren tycks sträva mot kan, åtminstone hypotetiskt, påverka deras möjligheter att vinna inträde.

I analysen av folkhögskolelinjerna i musik ställs olika utbildningarna och utbildningsnivåerna i relation till varandra. Som vi såg i genomgången av tidigare forskning tenderar folkhögskolornas estetiska profillinjer dels att stå i en hierarkisk relation till varandra, och dels relatera till utbildningsinstitutioner som föregår och

---

<sup>33</sup> Bourdieu & Boltanski beskriver i artikeln ”Titeln och ställning. Om förhållandet mellan produktionssystemet och reproduktionssystemet” (1985) motsättningen mellan utbildningssystemets orientering mot ”kulturellt kapital” och produktionssystemets intresse för ”teknisk reproduktion”. Dessa sfärers relation skapar inte sällan ett slags korstryck, som Boltanski och Bourdieu (1985) kallar för ”hysteresis-effekten” vilket gör att utbildningssystemet producerar producenter som arbetsmarknaden inte efterfrågar (t.ex. musiker och idéhistoriker istället för elektriker och naturvetare). *Hysteresis* är en term som härstammar från grekiskan där den använts för att beteckna ”sen ankomst”. *Hysteresis* används även med en liknande innebörd inom fysiken, då för att förklara magnetisk tröghet.

följer efter den specifika folkhögskolelinjens verksamhet. I musiklinjernas fall kan exempelvis deltagarna använda fler än en enskild folkhögskolelinje för att bättra på sina musik- och studiemeriter. En annan tänkbar studiekarriär inbegriper högskoleprogram till musiklektörer eller musiker efter avslutade folkhögskolestudier. Ytterligare en tänkbar karriärbana går från folkhögskolans musiklinjer rakt in i det yrkesfält som jazz- och improvisationsmusiken utgör. Men man kan också anta att de flesta deltagarna i folkhögskolelinjerna i musik skolar om sig eller så småningom får ett jobb på ett helt andra yrkesfält än de musikinriktade.

Eftersom de musiklinjer som studeras har ett urvalsförfarande som bygger på auditionstester, riktas två av avhandlingens empiriskt orienterade artiklar in sig på de värden och tillgångar som sätts i spel under dessa entréprov. Auditionstester utgör ett sällsynt tillfälle att studera inträdesreglerna till specifika konstnärliga utbildningsinstitutioner eftersom de som väljer ut deltagarna, jazzens gatekeepers, på ett eller annat sätt måste komma överens om vilken kandidat de ska välja ut och varför denne kandidat ska premieras framför någon annan. Genom att både studera auditionstesterna etnografiskt, med ett fokus på de värden och testmoduler som aktörerna själva anammar samt statistiskt med ett fokus på de sociala, kulturella och musikaliska dispositioner som kandidaterna tar med sig till testtillfället, kan forskningsobjektet relateras till tidigare forskning både i och utanför Bourdieus forskningstradition (se t.ex. Bourdieu, 2004, s. 35; Boltanski, 2011; Boltanski & Thévenot, 2006; Karpik, 2010; Larsson, 1993, Lewin, 1947a, 1947b).<sup>34</sup>

För att sammanfatta, en mer allmän avgränsning för avhandlingen är folkhögskolornas musiklinjer, deras rekryteringsprocesser och de fortsatta karriärbana som präglar deltagandet i denna skolform. Ett mer specifikt fokus för avhandlingen är selektionen till de mest prestigefyllda linjerna inriktade mot jazz, vilka dels kommer att analyseras med avseende på auditionstestets utformning och dess effekter i termer av inkludering och exkludering, och dels i relation till deltagarnas fortsatta studie- och karriärbana.

För att ge en mer precis bild av vilka frågor som behandlas i avhandlingen, formuleras de här som frågeställningar:

- 1) Hur ser relationen ut mellan musiklinjerna på olika folkhögskolor om hänsyn tas till linjernas söktryck och kandidaternas musikgenrepreferenser?
- 2) Genom vilka värderande praktiker görs urvalet till jazzens prestigeutbildningar på folkhögskolorna?

---

<sup>34</sup> Att studera olika former av "test" (en av flera möjliga översättningar av franskans *épreuve*), har efter Boltanski & Thévenot (1983, 2000, 2006) lansering av "den pragmatiska sociologin", blivit ett alltmer utbrett sätt att undersöka hur konventioner blir till och rättfärdigas. Se vidare avsnittet: Teoretiska perspektiv. Boltanski & Thévenot (2006) lanserar sex värderingsregimer - marknadens, hushållets, industrins, civilsamhällets, den konstnärliga inspirationens och den allmänna opinionens - vilka de menar bidrar till att upprätta mer generella konventioner för värdering och utvärdering i skilda sociala sammanhang.

- 3) Hur selekteras jazzauditionens kandidater om man tar hänsyn till deras ärvda och förvärvade tillgångar samt deras förhållningssätt till framtiden?
- 4) Hur skiljer sig musiklinjerna på olika folkhögskolor åt genom deltagarnas sociala ursprung och deras förmåga att bli antagna till musikutbildningar i högre utbildning?

Dessa frågeställningar går delvis i varandra men i huvudsak behandlas den första frågeställningen i Artikel I, den andra i Artikel II, den tredje i Artikel III och den fjärde i den avslutande artikeln:

- I. ”Folkhögskolan som musikaliskt förmak: Om musiklinjer, deras rykte och position” i antologin *Två sidor av samma mynt? Folkbildning och yrkesutbildning vid de nordiska folkhögskolorna*, i Fey Lundh Nilsson & Anders Nilsson (red.) Lund, Nordic Academic Press, 2010.
- II. ”Mastering the jazz standard: Sayings and doings of artistic valuation” *American Journal of Cultural Sociology*. [Advance online publication 1 October 2013, doi:10.1057/ajcs.2013.13. Macmillan Publishers. Palgrave, 2013](#)
- III. ”Playing with capital: Inherited and acquired music capital in jazz school auditioning”. Artikelmanus författat tillsammans med Andreas Melldahl vid forskningsavdelningen SEC, Uppsala Universitet. Manus inskickat till *Poetics* (under review).
- IV. ”Jazzklass: Folkhögskolan som intermediär utbildningsinstitution”. Artikelmanus författat tillsammans med Tobias Dalberg vid forskningsavdelningen SEC, Uppsala Universitet. Manus är tänkt att skickas in till en svensk utbildningsvetenskaplig tidskrift, t.ex. *Pedagogisk forskning*

#### 4. Teoretiska perspektiv

I föregående avsnitt har en rad teoretiska begrepp används såsom *symboliskt kapital, fält, selektion och gatekeeper*. De är alla exempel på begrepp som utgör analytiska redskap vilkas innebörd behöver klargöras mer ingående här. Begreppen är primärt relaterade till varandra genom att de kommer till systematisk användning i en specifik forskningstradition, företrädesvis i sociologiska studier av utbildning och kulturella fält (se t.ex. Bourdieu, 2000, 1995; Palme, 2008; Sapiro, *forthcoming*). Men det är viktigt att poängtera att även om vissa av avhandlingens bärande begrepp kommer att presenteras i detta avsnitt får deras innebörd framförallt innehåll i det *analytiska arbetet* varför deras mer fulla betydelse framträder som tydligast i artiklarna, där de kommer till användning i konkreta empiriska studier.



## Symboliskt kapital och kulturella produktionsfält

I ”The market of symbolic goods” (1985)<sup>35</sup> presenterar Bourdieu en sammanfattning av sin syn på konsten som symboliskt värde och de kulturella produktionsfälternas historiska framväxt för en engelskspråkig läsekrets. Presentationen bygger på en jämförelse mellan två relaterade produktionslogiker som Bourdieu menade kännetecknar olika kulturella verksamheter och sektorer i varierande grad (musik, litteratur, konst, teater, dans osv) och vars värdeskalor i mångt och mycket kommit att stå i opposition till varandra. Å ena sidan finns det kulturutövare, institutioner och kritiker vilka Bourdieu (1985) placerar in i det han kallar för ”fälten för begränsad kulturproduktion” eftersom de snarare än ekonomisk vinning, strävar efter att långsiktigt ackumulera *symboliska tillgångar* som är relativt fältspecifika. Å andra sidan menar Bourdieu (1985) att de kulturella världarna definieras av massproducenter och en för fälten extern produktionslogik som, snarare än att raffinera och bedöma egenartade värden, strävar efter mer kortsiktiga mål såsom ekonomisk profit, snabb spridning och cirkulation av kulturella varor och tjänster.<sup>36</sup>

Begreppet *symboliskt kapital* blir i ”The market of symbolic goods” (1985) förknippat med den mer begränsade kulturproduktionen, som snarare än att följa marknadens diktat, utvecklar mer partikulära värdesystem, byggda kring fältspecifika tillgångar, regler och trosföreställningar. Studiet av autonoma sociala fält kom att stå i centrum för Bourdieus sociologiska intresse från 1980-talet och framåt. Exempelvis genomfördes storskaliga studier av akademiens fält (Bourdieu, 1988, 2004), fälten för den högre utbildningen i Frankrike (Bourdieu och de Saint Martin, 1998), litteraturens fält (Bourdieu, 2000, 1995) och bokförlagens fält (Bourdieu, 2008). Ett grundläggande tema i dessa studier är relationen mellan en specialiserad kulturell praktik – såsom samhällsvetenskaplig forskning, skönlitterärt skrivande eller bokutgivning – och det omgivande samhället och dess värdeskalor. Inom autonoma sociala fält erkänns ett särskilt symboliskt, fältspecifikt kapital (Bourdieu, 1995, s. 55-63).

*Symboliskt kapital* kan samtidigt ses som den mest allmänna formen att beskriva tillgångar på, vilka vilar på erkännande i någon form (Bourdieu, 1989, 1995, s. 105f; Broady, 1991, s.169). Bourdieu gjorde skillnad på vad han betraktade som tre grundläggande kapitalformer i samhället – ekonomiska, kulturella och sociala tillgångar. Fördelningen av dessa olika kapitalformer, i synnerhet fördelningen mellan det ekonomiska och det kulturella kapital, utgör då en väsentlig del av hela det sociala rummets struktur (Bourdieu; 2010a, 2010b). I min användning av Bourdieus sociologi har jag ibland valt bort att detta senare sätt att göra åtskillnad mellan skilda slags tillgångar på. Exempelvis används inte begreppet socialt kapital i avhandlingen, och de

---

<sup>35</sup> Texten publicerades på franska första gången år 1971, då med titeln: ”Le Marche des Biens Symboliques” i *L'Ann & Sociologique* 22, pp. 49-126.

<sup>36</sup> Bourdieu (2007) nämner primärt Ernst Cassirer, men också Max Weber och Leif Lewin, som viktiga inspirationskällor till hans teori om kulturella fält och symboliskt kapital.

fördelningar som avtäckts mellan olika tillgångar i avhandlingens artiklar inbegriper inte heller några indikatorer av det slag som en analys av socialt kapital kräver. Istället har jag relativt förutsättningslöst fokuserat på att precisera innebörder i det symboliska värdeskapande som sker inom svenska musikutbildningar, i synnerhet dem inriktade på avancerad jazzmusik.<sup>37</sup>

I avhandlingen används således *symboliskt kapital* för att relativt förutsättningslöst undersöka vilka egenskaper, positioner och erfarenheter som skapar skillnader mellan individer eller anses särskilt aktningvärda av den ena eller andra anledningen (se även: Broady, 1998; Royseng et al, 2007; Nordvall, 2010; Palme et al, 2012). En rad mer eller mindre synonyma begrepp till symboliskt kapital förekommer i avhandlingens olika artiklar. Hit hör till exempel både *tillgång* och *värde*. I samtliga fall syftar de på ärvda och förvärvade tillgångar vilkas existensberättigande bygger på ett socialt erkännande i någon form.<sup>38</sup> Frågan om *värde* blir något man måste studera empiriskt. Att ta utgångspunkt i begreppet *symboliskt kapital* har en analytisk poäng genom att man på detta sätt inte låser fast forskningen till en på förväg bestämd skala eller kapitalform, utan istället gör denna fråga till föremål för empiriska undersökningar.<sup>39</sup>

Gisèle Sapiro (Bourdieu, 2010c, p. xi) menar att Bourdieu använde begreppet *kulturellt fält* för att beskriva *the functioning of social spaces that have their own rules and within which the agents compete around specific issues*. Den artegna funktionslogik som till exempel vetenskap och specifika kulturella produktionsfält här sägs förmögna att etablera är dock inte en gång för alla given, utan betraktas snarare som beroende av ständiga maktkamper vilka utspelar sig mellan olika sociala fält med i grunden oförenliga intressen (Bourdieu, 1985, 1998).<sup>40</sup> I ett antologikapitel i boken *Artistic relations* (1994, s. 30-40) frågar sig Bourdieu exempelvis om det litterära fältet verkligen är så självständigt som kritiker, litteraturvetare och författare vanligtvis vill få oss att tro?<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Ett annat begrepp ur Bourdieus begreppsapparat som *inte* används i analysen är habitus. Däremot diskuteras förkroppsligandet av för jazzens viktiga symboliska tillgångar, till exempel i Artikel II där handlingar och utsagor från jazzens gatekeepers studeras eller artikel III, där de sociala dispositioner som kandidaterna tar med sig till jazzauditionerna kartläggs empiriskt.

<sup>38</sup> Se även den diskussionen i Broady, 1991, s. 169ff och Palme, 2008, p. 18f.

<sup>39</sup> Ytterst sett skulle man kunna relatera idén om *symboliskt värde* hos Bourdieu till Wittgensteins tankar om *aspektseende*, det vill säga till den grundläggande förmågan överhuvudtaget ”se *någonting* som *någonting*” (Wittgenstein, 1998). Wittgenstein liknade det motsatta fenomenet, som han kallar för ”aspektblindhet”, med personer som är helt tondöva.

<sup>40</sup> I *Om televisionen* (1998) gick exempelvis Bourdieu till hård attack mot vad han såg som en tilltagande kommersialisering av journalistik och vetenskap genom ett ökat inflytande för massmedier. Karaktäristiskt för samtida journalistik, om vi får tro Bourdieu, är dess hastiga produktionscykler vilket skapar ”ett negativt samband” mellan arbetstid och tankeverksamhet. På så sätt fylls medielandskapet upp med vad han tämligen oblygt omnämner som *fast-thinkers*, vars främsta egenskap är att uttala sig om olika frågor innan de hunnit tänka efter eller undersöka hur det faktiskt förhåller sig (Bourdieu, 1998 samt 2010c, s. 27-28).

<sup>41</sup> Bourdieu (1994, s. 30-40) vill i antologibidraget uppmuntra litteraturvetare till att vara mer vaksamma på de ekonomiska och materiella förutsättningarna som all konstnärlig produktion vilar mot,

Om analyser av symboliskt värdeskapande är särskilt användbara när det kommer till att studera specialiserade konstnärliga praktiker, såsom improvisatorisk musik, skönlitterärt skrivande eller annan ”finkulturell” kulturproduktion beror det, i detta perspektiv, på att stridigheterna inom dessa världar ofta bygger på speciella symboliska vinster, regler och insatser. Dessa markerar var fältet börjar och slutar, och särskiljer på så vis också dem från omvärlden. De autonoma kulturella fälten organiseras enligt Bourdieu på tämligen likartade sätt, där den övergripande strukturen i första hand beror på den ojämna fördelningen av de fältspecifika tillgångar hos aktörerna verksamma på fältet, vilket alltså primärt är det som här åsyftas med begreppet *symboliskt kapital* (Bourdieu, 2000; 1988; 1995). Stödjer man sig på Sapiros förklaring av kulturella fält finns det anledning att begränsa fältbegreppet, när det som i denna avhandling primärt tillämpas i jazzens värld, till att beskriva de relativt slutna kulturella universa där spelreglerna på ett avgörande sätt skiljer sig från det omgivande samhället.<sup>42</sup> I ett kulturellt fält tävlar således en samling agenter om ett begränsat antal aktningsbara positioner och försöker vinna erkännande genom att förhålla sig till, och definiera, de speciella spelregler som utgör fältets *modus operandi* (Bourdieu, 2000; Sapiro, 2010, 2013).

Den här avhandlingen gör, som påpekades inledningsvis, inte göra anspråk på att göra en historiskt förankrad analys av framväxten av ett kulturellt fält i den mer ambitiösa mening som exempelvis Bourdieu (2000) och Sapiro (*forthcoming*) gjort beträffande framväxten av ett autonomt litterärt fält i Frankrike. Men den *fältanalytiska blicken* har likafullt varit av avgörande betydelse för de artiklar som ligger till grund för avhandlingen. Inspirerad av det mer strikta fältbegrepp som Sapiro presenterar (ovan) har en rad analyser riktat in sig på att undersöka dynamiken i kulturella fält. Detta har exempelvis inneburit att empiriskt pröva om det verkligen finns speciella värden i omlopp i de sammanhang som undersökningarna riktar in sig på, och till vilken grad dessa kan klassificeras som relativt fältspecifika. Tillvägagångssätt har också inneburit att som forskare och att vara öppen för att resultatet ibland är tvetydigt och ibland rent av motsägelsefullt.

Två alternativa och mindre strikta spatiala metaforer som också används i avhandlingen är *rum* (*social space, space of applicants*) respektive *utbildningslandskap*. Bourdieu talar ofta om ”sociala rum” när villkoren inte finns för att betrakta ett

---

dvs. inte utgå från att produktionsfälten äger autonomi utan vara öppen för att undersöka de externa krafternas påverkan (heteronomi).

<sup>42</sup> Sapiro (2010, 2013) företräder enligt mitt sätt att se det ett mer begränsat sätt att definiera ”kulturella fält” som primärt betecknande rum för specialiserade kulturella producenter inom det som vi i vardagstal kallar för ”finkultur” (se även: Broady, 1991, s. 211ff, Lemieux, 2013). I andra uttydningar som gjorts av Bourdieus kultursociologi, vilka ofta formuleras från engelskspråkiga forskare och refererar till hans tidigare arbeten, används ibland fältbegreppet mycket mer generöst, för att till exempel omfatta fälten för *kulturell konsumtion* (se t.ex. Lash, 1993; Savage, 2006). Skulle man istället följt denna bredare definition av *kulturella fält* skulle många slags sociala rum kunna betraktas som fält, åtminstone så länge det finns en bestämd samling aktörer som tvistar om (smak)frågor som, på ena eller andra sättet, också för dem samman.

område som ett socialt fält, exempelvis i konstruktionen av hela samhällets ”sociala rum” (Bourdieu, 2010a, 93ff, Bourdieu, 1995, s. 44ff). Rumsmetaforen framhäver ett relationellt perspektiv i vilket relationerna mellan de positioner olika fenomen intar i rummet står i fokus, snarare än de enskilda fenomenen tagna för sig (se t.ex. Bourdieu, 1995, s. 44ff). Eftersom det kan vara mycket vanskligt att på förväg avgöra om en utbildning (såsom en musiklinje) eller praktik (såsom musikauditioner) verkligen utgör en integrerad del av ett kulturellt produktionsfält eller snarare befinner sig utanför fältet, kan man istället som i Artikel III välja att studera i vilken mån sådana utbildningar och praktiker präglas av det Broady (2002, s. 49-77) kallar för *fälteffekter*.<sup>43</sup> Att som i Artikel I och IV beteckna folkhögskolornas musiklinjer som del i ett större *utbildningslandskap* håller på samma sätt analysen öppen för betydelsen av olika kraftkällor medan styrkan i en relationell förståelse av sociala rum bibehålls (Bourdieu, 1995, s. 44ff; Palme, 2008).

Eftersom avhandlingens fokus är det specifika utbildningssegment av utbildningslandskapet som folkhögskolornas musiklinjer utgör görs flera försök att specificera vad det är för specifika värden som präglar deltagandet där. I Artikel I analyseras exempelvis skillnaderna mellan den kollektiva efterfrågan på specifika utbildningar och hur stort utbudet av tillgängliga studieplatser är. I Artikel III introducerar vi begreppet *musikkapital* som vi, på basis av våra resultat, betraktar som en relativt fältspecifik form av symboliskt kapital. Musikkapitalet förmår separera en samling unga aspirerande jazzmusiker i två poler beroende på deras sammanlagda ackumulation av musikkapital i både ärvd och förvärvat form.<sup>44</sup> De heuristiska förtjänster som vi menar begreppet *musikkapital* har i den kvantitativa undersökningen som är inriktad på kandidaternas sociala dispositioner, kompletteras i Artikel II av en undersökning av de värderingspraktiker genom vilket jurymedlemmarna i jazzauditioner gör ett urval. I avhandlingen i stort förekommer två besläktade sätt att beskriva fältspecifika tillgångar på. Det första relaterar till musikkunskaper i mer generell mening, som vi i Artikel III argumenterar för bättre kan förstås med utgångspunkt i begreppet musikkapital. I den andra ges begreppet en mer genrespecifik innebörd utarbetad i relation till ideal och värden som kommer till uttryck hos gatekeepers i jazz- och improvisationsmusik.

---

<sup>43</sup> Bourdieukännaren Broady (2002, s. 49-77) har identifierat en rad tumregler för att undersöka graden av autonomi i ett fält eller identifiera det han kallar för ”fälteffekter”. Bland de egenskaper hos autonoma fält som Broady lyfter fram märks exempelvis egna värdehierarkier (där de etablerade står mot nykomlingar); genrespecifika ställningstaganden (vilka för omvärlden många gånger framstår som obegripliga och triviala); en artemgen karriärslogik (med särskild tonvikt vid kollegial konsekvrering och expertutlåtanden); egna trosföreställningar och drivkrafter (vilka motiverar deltagarnas att fortsätta ”spela spelet”) samt en omvänd ekonomi i relation till omgivande samhället (där kommersiell framgång ofta misstänkliggörs och för fälten externa kraftförhållanden tenderar att översättas till diskussioner som är mer genrespecifika, t.ex. konstnärliga teman och andra estetiska uttrycksformer).

<sup>44</sup> För en diskussion om hur Bourdieu tänkte sig att kapitalbegreppet relaterar till både ärvda och förvärvade tillgångar se: Bourdieu (2010b). Användningen av ärvt respektive förvärvat kapital i utbildningsvetenskap finns sedan tidigare diskuterade av bland andra: Broady, 1998; Lidegran, 2009, s. 38ff.

## Produktionen av trosföreställningar

I *L'institutionnalisation de l'anomie* (1987) jämförde Bourdieu framväxten och utvecklingen av självständiga kulturella produktionsfält med den symboliska revolution som de stora religiösa revolutionerna medförde. Släktskapsförbindelserna mellan religionens och kulturens mytologiska världar var Bourdieu visserligen inte den förste att peka ut.<sup>45</sup> Enligt Bourdieu (1987, 2000, 1985) lyckades vissa kulturella fält etablera "relativ autonomi" i relation till politiska intressen och konventionell marknadslogik vilket, enligt honom, skedde fullt ut först mot slutet på 1800-talet efter det att många europeiska länder genomgått sekler av sekularisering och en rad borgerliga revolutioner. Bourdieu (1985, s. 15-16, 1987, 2000) beskriver den historiska transformation, som så småningom leder fram till mer autonoma kulturella produktionsfält, som en ytterst segdragen historisk process.<sup>46</sup> Processen mot ökad "autonomi" för konsten vis-a-vis de världsliga makterna sker i flera etapper och inleds redan i renässansens Florens i slutet på 1400-talet. Men renässansens förgrundsgestalter som Leonardo Da Vinci skulle, som bland annat Gombrich (1996, s. 219) konstaterat, knappast känt igen sig senare tiders distinktioner mellan "konst" och "vetenskap". Det var inte bara så att dessa explorativa och kreativa aktiviteter i renässansens Florens i mångt och mycket betraktades som samma sak, vilket blir tydligt i Gombrich (1996) studie av Da Vinci. Vetenskapens gränzoner mot magiskt och mystiskt tänkande hade inte riktigt utvecklats än, och konsten hade mycket begränsad infrastruktur för att utöva självbestämmande.

En något mer resolut etablering av konstens symboliska ekonomi skulle dock stunda. Ett andra, återigen mer partiellt, brott med externa maktordningar sker enligt Bourdieu genom den marknadsledda frigörelseprocess som inträffade då konsten kunde börja köpas och säljas som en "vara" på en marknad (Bourdieu, 1985, s. 16). Den makt som kyrka, mecenater, patroner och aristokratisk överhet länge utövat över konstens produktionsvillkor skulle, först genom marknadens försorg, börja utmanas på allvar. Underställd marknadsekonomin föränderliga värdeologik, baserad på opersonliga skillnader i mötet mellan det kulturella utbudet och dess kollektiva efterfrågan, skapas snart en permanentad överproduktion av såväl kulturprodukter och kulturarbetare. Som ett svar på den av marknaden godtyckligt värdesatta och fortfarande relativt anonyma kulturella produktionen upparbetas successivt mer självständiga produktionsfält där värdehierarkierna inte längre följde strikta marknadsmekanismer

---

<sup>45</sup> Redan hos vissa av Bourdieus egna inspirationskällor - som till exempel hos Weber (1998 [1922], s. 340ff); Kris & Kurz, (1979 [1934]) och Lévi-Strauss (1981) - går det att identifiera en tanke om att de kulturella fälten *ärver ett i grunden religiöst mytssystem* som gjorts tillgänglig för de moderna artisterna, konstnärerna och musikerna genom sekulariseringen. Både Lévi-Strauss och Weber var i synnerhet upptagna av musikens roll, vilket de menade utgjorde kulturella praktiker med stor potential att arva och förvalta just religiösa föreställningsvärldar. För en mer fullödlig beskrivning av hur Bourdieus sociologi och hans fältbegrepp relaterar till Webers religionssociologi och Lévi-Strauss strukturalism se; Broady, 1991, s. 56ff, 266ff.

<sup>46</sup> Andra forskare har härlett de kulturella fältens framväxt tidigare än Bourdieu, se t.ex. diskussionen mellan Viala (1985) och Bourdieu, 2000, s. 215ff, 503, n. 1.

och där mer romantiska föreställningar om konstens "egenvärde" och konstnärernas genialitet odlades (Bourdieu, 1985, s. 22, 1971a; s. 162-164). I de produktionsfält som inriktades på specifika kulturella varor och tjänster genererade "den symboliska revolutionen" en polariserad struktur där verksamheten rättade sig efter olika värdeskalor. Ett kontinuum började så sträckta ut sig mellan det som Bourdieu kallar ett kulturellt fält, det vill säga en kommersiellt-profan pol för storskalig kulturproduktion (heteronom) och en mer konstnärligt-sakral pol som karaktäriseras av mer begränsad cirkulation av kulturprodukter och en större grad av autonomi.

Konstnärlig framgång kan, i detta perspektiv, inte reduceras till en enkel fråga om konstnärernas sociala bakgrund (exempelvis deras klassbakgrund). Likväl förutsätter konstnärlig framgång både en speciell typ av social disposition hos agenterna på fältet och en grundläggande övertygelse om konstens värde för att alls bli möjlig:

Detta symboliska erkännandekapital är en *percepi* som förutsätter en tro hos dom som är engagerade på fältet. Det visade Duchamp mycket tydligt – på samma sätt som Karl Kraus i andra sammanhang – i sina genuint sociologiska experiment. När han ställde ut en urinoar i ett museum påvisade han den skapande effekt som följer av att en konsekrerad plats har makten att konseknera och de sociala villkoren för att denna effekt skall uppstå. (Bourdieu, 1995, s. 165)

Bourdieus exempel här är Duchamps ryktbara lek med franska konstnärsfältet under tidigt 1900-tal, i vilken den mest provocerande handlingen, som med tiden i sig själv vann kultstatus, bestod i att ställa ut en pissoar under pseudonymen "R. Mutt" (1917). För Bourdieu utgör Duchamp själva arketyper av en Konstnär, vars förtrolighet med fältets interna logik och långvariga införlivande av spelets regler efterhand gjorde honom förmögen att i en och samma gest exponera den konstnärliga konsekrerings sociologiska uppkomstbetingelser samt ändra spelreglerna för vad som skulle kvalificera sig som Konst överhuvudtaget.<sup>47</sup> För att förstå Duchamps storhet och den konstnärliga genikult som han både kom att förkroppsliga och klä av behövs, nu som då, en speciell perceptionsförmåga och en övertygelse om att hans lek med det franska konstnärsetablissemang faktiskt betydde någonting.

För att skildra vad han betraktade som de kulturella fältens egenartade ekonomi återanvände Bourdieu gärna till den slogan som poeter och författare i Frankrike nyttjade för att proklamera sin självständighet under 1800-talet; *l'art pour l'art*. Likt Walter Benjamin (1936) såg Bourdieu denna slogan som ett förtätat uttryck för en konstnärlig teologi eller *doxa* vars explicita syfte var att befria konsten och

---

<sup>47</sup> Hur medveten Duchamp själv var om att konstens sociologiska uppkomstbetingelser var väsensskilda från konstnärernas egna självbilder framgår tydligt i intervjuboken *Marcel Duchamp på Radio* (2009). Duchamp säger bland annat följande som svar på en fråga om "vad ett konstverk är?": - *Konstnären tycker mycket om att tro att han är fullständigt medveten om vad han gör, varför han gör det, hur han gör det och sitt verks inneboende värde. Vilket jag inte alls tror på. Jag är uppriktigt övertygad om att tavlan i lika hög grad är gjord av betraktaren som av konstnären.* (Duchamp, 2009, s. 57).

konstnärerna från externa krafter (t.ex. mecenater, modern marknadsekonomi, politisk klåfingrighet, osv) och regelfästa en kollektiv strävan efter att upprätta suveräna universum med egna trosföreställningar och värdesystem.

Kulturella värden kan i detta perspektiv *inte* på något vis betraktas som en gång för alla givna och förevigade en plats i parnassen. Graden av autonomi och etableringen av kulturell legitimitet behöver istället studeras empiriskt, till exempel genom att precisera dess specifika konsekkreringsdynamik.<sup>48</sup> Bourdieu själv genomförde aldrig några systematiska studier av musik och jazzmusikens position i det sociala rummet, men i hans övriga sociologiska studier dyker stundtals karriärvägarna hos musiker upp som ett jämförelseobjekt till de litterära och konstnärliga fält han själv studerade. I "The market of symbolic goods" betonar exempelvis Bourdieu hur fälten för den begränsade kulturproduktionen är särskilt beroende av den legitimering som utbildningsväsendet tillerkänner dem och exemplifierar detta genom att peka på hur franska musiker ofta har haft en mer institutionaliserad konsekkreringsdynamik än bildkonstnärerna:

The education system fulfills a culturally legitimizing function by reproducing, via the delimitation of what deserves to be conserved, transmitted and acquired, the distinction between the legitimate and the illegitimate way of dealing with legitimate works. The different sectors of the field of restricted production are very markedly distinguished by the degree to which they depend, for their reproduction, on generic institutions (such as the educational system), or on specific ones (such as the *Ecole des Beaux Arts*, or the *Conservatoire de Musique*). Everything points to the fact that the proportion of contemporary producers having received an academic education is far smaller among painters (especially among the more avant-garde currents) than among musicians. (Bourdieu, 1985, s. 24, n. 15)

Bourdieu (1985) pekar här ut utbildningssystemets nyckelfunktion i att förmedla och reproducera föreställningar om vad som avses vara legitim kultur. Detta beroendeförhållande mellan utbildningsinstitutionerna och kulturlivet är särskilt påtaglig i de fall där den kulturella produktionen har uppnått en relativ självständighet vis-a-vi marknaden, eftersom de interna distinktioner och kroppsliga dispositioner som då krävs för inträde på fältet huvudsakligen förvärvas i utbildningssystemet självt eller i en specifik institution däri. Eftersom den begränsade kulturproduktionen, åtminstone i ett initialt skede, primärt är inriktad på att vinna erkännande bland andra producenter (snarare än allmänheten eller publiken) blir de dispositioner som

---

<sup>48</sup> Detta är en av anledningarna varför stora delar av den kritik som formulerats mot Bourdieus kultursociologi i den s.k. "omnivore-debatten" - där hans modell över kulturell legitimitet gång på gång har dömts ut som föråldrad (se t.ex. Peterson & Kern, 1996; Chan & Goldthorpe, 2007) - framstår som något missriktad i mina ögon.

förvärvats via snarlika utbildningsvägar också lätt en förutsättning för att överhuvudtaget förstå den specifika konst som konstnären skapar.<sup>49</sup>

De musiker som Bourdieu åsyftar i citatet (ovan) är antagligen klassiska musiker eftersom han där utgår från att musikernas karriärvägar är mer beroende av utbildningssystemet än målarens, något som inte nödvändigtvis gällde andra musiker än de klassiska vid tidpunkten då texten skrevs (för jazzmusikers ställning i Frankrike se t.ex. Coulangeon, 1999). Men på andra håll i Bourdieus arbeten där kulturella fält diskuteras finns även jazzmusiken omnämnd, då tillsammans med film och fotografi som exempel på kulturella produktionsfärer *vars kulturella legitimitet var under uppbyggnad* (Bourdieu, 1971, 2010a). I artikeln ”Intellectual field and creative project” (1971a, s. 174-176) framhålls just jazzmusikens nya roll som en av ”de sakrala konstarterna”:

The existence of sanctified works and of a whole system of rules which define the sacramental approach assumes the existence of an institution whose function is not only to transmit and make available but also *to confer legitimacy*. In fact, jazz and cinema have at their disposal means of expression which are at least as powerful as those of more traditional cultural works. (Bourdieu, 1971a, s. 176, kursivering infogad)

Som framgår av citatet betraktar Bourdieu inte institutionernas makt som begränsad till att förmedla redan befintliga värdehierarkier även om denna kulturella reproduktion, som vi såg i föregående citat, är en synnerligen central uppgift för utbildningssystemet. Institutioner bör också förstås som agenter involverade i att *producera de specifika spelregler* och den legitimitet som de kulturella fälten sen tar för sina egna. Varken jazzmusiken eller jazzmusikens nya finkulturella flärd uppstår således i ett institutionellt vakuum. Efter citatet (ovan) diskuterar Bourdieu (1971a) bland annat jazzens framflyttande position i genresystemhierarkin i relation till framväxten av en professionell kritikerkår som i lärda ordalag (vilka författaren tycker sig känna igen från akademien), skänker den nya konstarten den kulturella legitimitet som den vid denna tid fortfarande i hög utsträckning strävade mot att etablera.

Mot bakgrund av den tidigare forskning som redogjordes för i förra avsnittet, där vi bevittnade en oerhörd utbildningsexpansion för olika typer av jazzprogram med start från 1960-talet, finns det anledning för jazzforskningen att ta utbildningssystemet i beaktande. Utifrån det Bourdieuperspektiv vi presenterat i detta avsnitt har kultursociologi och utbildningssociologi alltid varit två sidor av samma mynt, eftersom

---

<sup>49</sup> Även i *Konstens regler* (2000, s. 222-223) diskuterar Bourdieu relationen mellan utbildningssystemet och ”fälten för begränsad kulturproduktion”. Han tycks där argumentera för att de autonoma delarna av de kulturella fälten har ett något mer intrikat förhållande till utbildningsinstitutionerna än vad som t.ex. beskrivs i *The market of symbolic goods* (1985). Det beror bland annat på att konstnärerna, å ena sidan, är beroende av utbildningsinstitutionerna men, å andra sidan, ständigt behöver revoltera mot emot desamma för att etablera nya konstnärsströmningar, i.e. ”ett avantgarde”.



den legitima kulturens sfär står i nära förhållande till utbildningssektorn, och specifika utbildningsprogram, med vissa fördröjningseffekter och i olika utsträckning, ärver de kulturella värdehierarkier som gäller på det yrkesfält mot vilka deltagarna i utbildningssystemet strävar.

### Auditionen som testform

I den utsträckning avhandlingen innehåller andra teoretiska inspirationskällor än det övergripande Bourdieuperspektivet som presenterades i föregående avsnitt, är dessa koncentrerade till Artikel II. I denna specifika artikel analyseras selektionen till jazzauditioner med hjälp av en etnografisk forskningsansats. I det musikaliska urvalsförfarandet som auditionen utgör uppträder bedömare vilka i artikeln omnämns som *gatekeepers*. Den övergripande frågan i artikeln gäller hur dessa kommer överens om vem dem ska välja ut. En tidig förespråkare för att studera sociala fält, dock i en delvis annan mening än Bourdieu, var den tyska socialpsykologen Kurt Lewin. Efter andra världskriget skrev Lewin ett par längre artiklar där han argumenterade för att analysera entré villkoren till sociala fält genom att undersöka vilka faktorer som bestämde vad eller vem som fick komma in (Lewin, 1947a, 1947b, 1948). Lewin myntade även begreppet *gatekeeper* med vilket han avsåg den reglerande funktion som kontrollerade inflödet till ett specifikt socialt fält (Lewin, 1947a, b, 1948). Begreppet *gatekeeper*, vilket på svenska ofta har översatts till port- eller grindvakt, har sedan Lewins dagar fått ett eget liv och kan idag identifieras i många inflytelserika forskningstraditioner världen över, såsom till exempel i studier av konstvärldar (*art worlds*), i amerikansk organisationsteori och olika etnografiska forskningstraditioner (White & White, 1965; Hirsch, 1973; Becker, 1982; Hammersley & Atkinson, 1995).<sup>50</sup>

För Lewin var teorin om *gatekeepers* och deras relation till sociala fält främst menad för som ett redskap för socialpsykologiska forskare som intresserade sig för hur verklighetsuppfattningen i olika grupper blev till genom socialt handlande och deras olika perceptionsförmågor. Bourdieu (2007) nämner i sin skiss till självbiografi Lewin som en av forskarna han tog intryck av när han formulerade sitt fältbegrepp. Men som vi har sett är framväxten av sociala fält hos Bourdieu inte enbart, eller ens primärt, en produkt av socialpsykologiska processer utan här något som måste betraktas som förankrat i såväl fältets egen historik som i de tillgångar och dispositioner som agenterna tar med sig dit.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Se Shoemaker & Vos (2009) för en forskningsöversikt om *gatekeepers* med tyngdpunkt på forskning genomförd inom kultur- och mediavetenskaper.

<sup>51</sup> Broady (1991, s. 275) har tidigare påtalat släktskapet mellan Lewins och Bourdieus fältteorier – med dess betoning av en relationell förståelse för det sociala fältet och ambitioner att föra in matematiska modeller i samhällsvetenskapens tjänst – men argumenterar för att detta släktskap främst faller tillbaka på deras ömsesidiga läsning av Ernst Cassirer, i synnerhet hans *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* (1910). Något som också verkar stämma mot bakgrund av Bourdieus (2007) egen skiss till självbiografi.

Det mer mikrosociologiska perspektiv omkring dynamiken i sociala fält, i vilken Lewin (1947a, b, 1948) kan betraktas som en verklig pionjär, har även utvecklats av forskare med förankring i den sociologiska tradition som Bourdieu etablerade. Två forskare som under en lång rad år arbetade tillsammans med Bourdieu, men under 1980- och 1990-talet gled allt längre ifrån hans forskargrupp, är Boltanski och Thévenot (1983, 1999, 2006). Boltanski och Thévenot utvecklade med tiden en ”pragmatisk sociologi” som, åtminstone till dels, kan betraktas som en utveckling av Lewins idé om att studera sociala konflikter och hur det egentligen går till när människor kommer överens om någonting (som också för dem samman) (Boltanski & Thévenot, 2006, 1999, Lewin, 1948). Forskningsprogrammet Boltanski och Thévenot formulerade tog sin utgångspunkt i att studera de sociala processer varigenom överenskommelser sker och generalisering etableras i olika vardagsnära situationer. I synnerhet intresserade de sig för sådana situationer då olika legitimitetsanspråk stod i konflikt till varandra och det förelåg svårigheter för aktörer att komma överens.

För att fatta rationella val, varse sig dessa val var kollektiva eller individuella, menar Boltanski och Thévenot (1999) att aktörer behöver stödja sig mot konventioner som ligger utanför individerna och situationen självt:

To make an agreement possible, particular persons must divest themselves of their singularity and converge towards a form of generality transcending persons and the situations in which they interrelate. Persons seeking agreement have therefore to focus on the convention of equivalence external to themselves (Boltanski & Thévenot, 1999, s. 361).

I *On Justification* fann Boltanski & Thévenot (2006) sex värderingsregimer - marknadens, hushållets, industrins, civilsamhällets, den allmänna opinionens och den konstnärliga inspirationens - vilka de menade bidrog till att upprätta mer generella konventioner att etablera värde på och genom. Boltanski & Thévenot (2006) kom till skillnad från Bourdieu, att arbeta i ett mer renodlat aktörsperspektiv med förankring i pragmatismen och etnometodologin där verkligheten betraktas som en mycket skör, osäker och ofta motsägelsefull skapelse. Boltanski (2011, s. 56) har i ett senare arbete betonat hur han betraktar denna existentiella osäkerhet som mycket genomgripande: ”It concerns *the whatness of what is* and, inextricably, what matters, what has value, what is right to respect and look at twice.”<sup>52</sup>

Ett sätt varigenom verkligheten kan framträda och även studeras sociologiskt, mot bakgrund av den *värld* vars mening Boltanski (2011, s. 57) på Wittgensteinskt manér inte vill ta för given, är genom att verklighetskonstruktionen underställs olika typer av

---

<sup>52</sup> Boltanski (2011, s. 57) gör en analytisk distinktion mellan ”världen” och ”verkligheten”. Världen är enligt Boltanski, efter Wittgenstein, ”*everything that is the case*” medan ”verkligheten” betraktas som en mer specificerad etablerad ordning. Institutionell maktutövning fyller, enligt Boltanski (2011), de glapp som uppstår mellan det han kallar för ”värld” och ”verklighet”. Institutioner bidrar således till att forma verkligheten genom att legitimera och fixera frågan om mening. Dock uppstår det konstant motsägelser i den ”semantiska säkerhet” institutionerna tillerkänner vissa handlingsprinciper, något som Boltanski (2011) kallar för ”hermeneutiska motsägelser” (*hermeneutical contradictions*).

*test*. Eftersom att olika sorters test, enligt Boltanski & Thévenot (2006), orienterar sig mot vad de betraktar som pluralistiska värderingsregimer, kan man med inspiration från deras arbete intressera sig för vilka *testformat* som upprättas och hur de lyckas få saker och ting att ”hänga samman”.<sup>53</sup> Den pragmatiska sociologi Boltanski och Thévenot kom att lansera (1983, 1999, 2006) hämtade, enligt Desosières (2003), sin initiala inspiration ifrån Bourdieus arbete med sociologisk reflexivitet, och särskilt då hans betoning av vikten att studera *etableringen av olika klassificeringsprinciper* inom officiell statistik.<sup>54</sup>

Även om Boltanski och Thévenot lämnade Bourdieus sociologiska program bakom sig på ett par avgörande punkter, särskilt det för Bourdieu så avgörande arvet efter strukturalismen (Durkheim, Lévi-Strauss, Marx), till förmån för en mer pragmatisk och mikroorienterad sociologi vill jag argumentera för att deras arbete om klassificeringsprinciper, värderingsregimer och testformat kan användas som inspiration för att utveckla analyser av *situerat värdeskapande*.<sup>55</sup> I studien av musikauditionens testformat har jag, utöver Bourdieuperspektivet, även hämtat en del inspiration från Boltanski & Thévenots arbete om ”rättfärdigandets grammatik” (2006) och Boltanskis senare bok om kritik (2011). Resultaten i Artikel II relateras även till Karpik (2010) arbete om marknader för unika produkter vilka han, i likhet Boltanski & Thévenot, betraktar som relaterade till relativt artegna omdömesmoduler (*Judgement devices*). Auditionerna till jazzlinjerna som studeras i Artikel II kan i detta något eklektiska perspektiv förstås som ett verklighetstest vilket, mot bakgrund av den strukturella osäkerhet som råder på de kulturella fälten kring frågan om *konstnärligt värde*, upprättas för att välja ut vilket jazzframträdande som bäst motsvarar portvakternas kvalitetskriterier.

Det finns förstås både likheter och likheter mellan Bourdieus kultursociologi och mer pragmatiskt sinnade avnämare inom samtida fransk sociologi, såsom Boltanski (2011)

---

<sup>53</sup> Uttrycket ”*making things hold together*” härstammar ursprungligen från Desosières (1998, s.9) arbete om social klassificering, kodning och officiellt bruk av statistik. Liknande formuleringar förekommer även bland franska sociologer som arbetat tillsammans med Desosières, såsom till exempel Boltanski (2011, s. 54-57, 133ff). Ett annat begrepp som Desosières använder är *benchmarking*, det vill säga att utvärdera eller testa en standard vis-a-vi specifika kriterium.

<sup>54</sup> Detta intresse för att studera tillkomsten av olika klassificeringsformer tycks även relatera till Émile Durkheim och Marcel Mauss (1963) arbete *Primitive classification*, London: Cohen West.

<sup>55</sup> Boltanski och Thévenot har, på senare tid, även sinsemellan gått lite skilda vägar. Deras respektive sociologi har således genomgått ytterligare förändringar. Boltanski verkar genom åren gått från, att under första halvan av 1970-talet, beskrivits som Bourdieus ”närmaste tronarvinge” (Dosse, 1999, s. 37), för att under 1980- och 1990-talet framstå som en av hans allra fränaste kritiker, till att på senare tid leta sig tillbaka till en position allt närmare hans svunna läromästare (Boltanski, 2011). Boltanski och Thévenots gemensamma arbete om testformat och situerat värdeskapande har bland annat lett fram till en ny skolbildning inom ekonomisk sociologi som på engelska fått namn som ”The French Convention School” (Jagd, 2004) eller ”the Conventions School” (Biggart & Beamish, 2003). För en annan, men delvis besläktad, sociologisk diskussion om de processer och former som sociala överenskommelser tar i olika sociala situationer se: Espeland & Stevens (1998) översikt om begreppet *commensuration*.

och Karpik (2010).<sup>56</sup> Eftersom det inte finns plats att fördjupa sig närmare i dessa skillnader och likheter här, nöjer jag mig med att avslutningsvis peka på hur samma övergripande spänningsförhållande som diskuteras i Artikel II – det vill säga spänningen mellan legitimeringsprinciper som följer individualiserande inspirationens *credo* och den som följer mer institutionsbaserade utvärderingsprinciper – har diskuteras i båda forskningstraditionerna.

En intressant nyläsning av Bourdieus kultursociologi och Webers religionssociologi har nyligen presenterats av Sapiro (2007) som argumenterar för att artisters yrkesidentiteter har sina rötter i den religiösa föreställningen om att vara ”kallad” till sitt yrke. Den konstnärliga *illusio* som Sapiro (2007) diskuterar balanserar mellan föreställningen om konsten som kall och som kompetens eller, om man så vill, mellan konstnärliga och juridiskt-legala legitimitetsprinciper (Sapiro, 2007). Ett liknande spänningsförhållande resoneras om av Perrenoud (2003, 2007) i relation till musikers yrkesidentiteter, men då begreppsliggjort som en spänningsförhållande mellan det Boltanski och Thévenot (2006) diskuterar som *den konstnärliga inspirationens singularitet* och föreställningen om ett kompetent *musikerkollektiv*.<sup>57</sup> I avhandlingens Artikel II undersöks således de praktiker varigenom jazzauditionens tester *etablerar legitimitet* och en snarlik motsättning analyseras, då uttryckt som ett spänningsförhållande mellan institutionella (standardiserad repertoar, numerisk ranking) och romantiska urvalsprinciper (originalitet, autenticitet, personligt-uttryck).

## 5. Metodologi, metoder och material: en forskningskronologi

I Bourdieus programförklaring för de metodologiska principerna han använt i *Konstens regler* (2000, s. 264ff) framhåller han att det vetenskapliga hantverket länge präglats av en rigid arbetsdelning mellan ”internalistiska” och ”externalistiska” perspektiv vilka, i varierande grad, har erövrat olika humanistiska och samhällsvetenskapliga fakulteter. Bourdieus program att studera kulturproduktion utifrån ett fältanalytiskt perspektiv kan förstås som ett systematiserat tillvägagångssätt att överbrygga en vetenskaplig arbetsdelning mellan externa förklaringsätt och interna tolkningsprocesser.<sup>58</sup> Det

---

<sup>56</sup> Ett exempel på skillnader i perspektiv, ett av flera möjliga, är att Boltanski (2011) fortfarande tycks argumentera för att sociologens uppgift stannar vid att *förmedla aktörernas beskrivningar av världen*, snarare än att som Bourdieus fall - i enlighet med mer klassisk och kritisk samhällsvetenskap - tillskriva deras handlande mer auktoritativa ”objektiverande” tolkningar (i Bourdieus fall relaterade till positioner och tillgångar i sociala rum). En i mina ögon balanserad framställning av schismerna som med tiden tycks ha uppstått mellan Bourdieu och hans tidigare medarbetare Boltanski och Thévenot är: Desrosières, 2003.

<sup>57</sup> Perrenoud (2007) försöker i sin bok om franska frilansmusiker både relatera till Boltanski & Thévenots (2006) studie över olika värderingsregimer och testformat, samt till den för Bourdieu så avgörande frågan om formeringen av en *habitus*. Mitt något eklektiska bruk av teori i Artikel II, liknar således i många avseenden det som Perrenoud (2007) presenterar i sin bok om frilansmusiker.

<sup>58</sup> Donald Broady (1991) argumenterar för att Bourdieus sociologi bör betraktas som en arvtogare till *den historiska epistemologin* såsom den formulerades av Bachelard, Canguilhem med flera. Han betraktar således Bourdieu främst som en *kunskapsteoretiker* vars ”strukturella konstruktivism” etablerar en ny relationell metodologi som grundval för samhällsvetenskaplig forskning.

Bourdieu emellanåt kallade ”externalistiska perspektiv”, vilket han t.ex. exemplifierar med marxistiska litteraturvetare och deras något ensidiga upptagenhet med relationen till produktionsfaktorerna, kan leda till en reduktionism där samhällsposition (klass, kön, ras, geografi) används som förklarande variabler för en specifik kulturell praktik som i själva verket äger viss autonomi (Bourdieu, 2000). Det ”internalistiska perspektiven” kan leda till omvänd problematik, om vi får tro Bourdieu, då forskningen inriktas på en specifik kulturell praktik i isolation, till exempel jazzmusicerandets komplexiteter, utan att ta hänsyn till varse sig dess relation till andra kulturella praktiker (t.ex. positioneringen mot Klassisk musik och Pop) eller de sociala dispositioner som är med och utformar dess position i det sociala rummet.<sup>59</sup>

Bruket av olika forskningsmetoder i denna avhandling ska ses i ljuset av den *relationella metodologi* som Bourdieu och hans medarbetare lanserade (Bourdieu, 2000, 268ff, Bourdieu, 1995, s. 13ff, Bourdieu & Wacquant, 1992, s. 15, 224ff, Bourdieu, Chamboredon, Passeron, 1991). Som vi redan konstaterat riktar sig frågeställningarna i avhandlingen, å ena sidan, in sig på att avtäckta utbildningslandskapets objektiva maktrelationer och, å andra sidan, beskriva de värderingspraktiker och meningsskiljaktigheter som genomsyrar specifika positioner i detta landskap. Avsikten här är således att förena ett intresse för de sociala villkoren som formar ett musikintresse (socialt ursprung, institutionell träning, med mera) med beskrivningar om den specifika kulturella praktik som undersöks (symboliskt meningsskapande, interaktioner, värderingspraktiker).

I avhandlingens studier används olika forskningsmetoder som anpassats för till avhandlingens frågeställningar. Ett viktigt inslag är statistiska analyser av kvantitativa data insamlade via enkäter eller framtagna ur offentlig statistik. Det är med hjälp av detta slags statistiska data som det varit möjligt att teckna mer övergripande kartor över utbildningslandskapets sociala strukturer (se även Broady, Börjesson & Palme, 2002; Palme, 2008). Andra metoder, vilka ofta benämns som kvalitativa, som också kommer till användning i avhandlingen är intervjuer och etnografisk observation. Dessa metoder bidrar med ett större djup när det kommer till att analysera sociala fenomen utifrån ett aktörsperspektiv, till exempel för att fördjupa hur individerna som är positionerade på olika platser i utbildningslandskapet förhåller sig till framtiden eller till vad en specifik musikleärare anser vara ”ett excellent jazzframträdande” (se även: Larsson, 2005a, Hammersley & Atkinsson, 1995). Utöver dessa metoder förekommer också mindre inslag av textanalys, till exempel i tolkningen av en reklamannons hämtad från tidskriften *Orkesterjournalen* (Artikel IV).

Att på detta sätt förena kvalitativa och kvantitativa forskningsmetoder kan betraktas som del av en komparativ forskningstradition där man försöker öka validiteten i

---

<sup>59</sup> Båda ytterligheterna leder till vad Bourdieu (1995, s. 13, 2000, s. 268-269) – efter Cassirer - kallar för ”*substantialism*,”, det vill säga att forskaren tar något som denne låtit konstruera som en enhetlig social kategori (klass, kön, etnicitet) och ur den härleder ett visst beteende (reduktionism) eller, omvänt, ärver den situationsbundna närsynthet som aktörerna själva upplever och beskriver då de är sysselsatta med kreativa kulturella aktiviteter, såsom exempelvis att spela jazz eller skriva haikudikter. Denna senare problematik är i kulturvetenskaperna ofta besläktad med formalism.

resultaten genom att förena flera olika strategiskt utvalda analysstrategier (Regin, 1987).<sup>60</sup> Genom att till exempel använda enkätinstrument *och* intervjuer kan man, å ena sidan, använda intervjumaterialet för att förfinas det kvantitativa mätinstrumentets fasta kategorier (som annars lätt riskerar att reproducera teoretiskt förankrade fördomar), och, å andra sidan, ta hjälp av det kvantitativa datamaterialet för att underbygga och systematisera de tolkningar som man erhåller genom kvalitativa forskningsmetoder (Cicurel, 1966, s. 73ff, 106ff). För att redogöra mer i detalj för vilka metodologiska val och vilket material som kommit till användning i avhandlingen, följer här en kronologisk redogörelse av de metodiska tillvägagångsätt och forskningsstrategier som praktiserats. I framställningen kommer jag att rekapitulera forskningsprocessen från den första artikeln till den sista, och särskilt fokusera på de metoder och det material som använts i avhandlingens olika artiklar. Eftersom avhandlingen vuxit fram genom successiv planering baserad på de resultat som studierna etappvis avtäckt, kommer jag också redogöra för på vilka sätt de huvudsakliga resultaten i artiklarna påverkat det fortsatta arbetet, och varför vissa forskningsobjekt därmed prioriterats framför andra.

## Konstruktionen av ett forskningsobjekt

När studieobjektet bestämdes till landskapet av utbildningar som folkhögskolornas musiklinjer utgör, var det väsentligt att förstå hur många folkhögskolor som hade musikundervisning. Därför konsulterades *Folkhögskolornas Informationstjänst* (FIN) vartefter de 50 folkhögskolor som hade särskilda musiklinjer valdes ut för vidare analyser. Genom att komplettera sökningar i databasen som *Folkhögskolornas Informationstjänst* tillhandahåller med en systematisk genomgång av alla webbplatser som fanns tillgängliga hos musiklinjerna generades en första bild av hur detta musikutbildningslandskap såg ut. De data som låg till grund för den första redovisningen av musiklinjernas verksamhet baserade sig på den totala frekvensen av musikgenrer och musikprofiler på folkhögskola läsåret 2009 (Artikel I).

Utöver genrerepresentativet, det vill säga fördelningen av olika inriktningar och kursprofiler (klassiskt, jazz, rock & pop, musikpedagogik, kantorsutbildningar, osv), var musiklinjernas interna hierarki ett initialt intresseområde. Därför utarbetades även en mailenkät som skickades till alla musiklinjeledare på folkhögskolorna under 2009 där de fick redogöra för vilka musiklinjer som erbjöds under läsåret (2008/2009) samt hur många som sökt och hur många som kommit in på respektive linje.<sup>61</sup> Genom att sammanfoga och bearbeta uppgifter om söktrycket till respektive linje och genre – efter den matematiska formeln *antalet sökande* ( $\div$ ) *antalet platser* – framträdde en andra

---

<sup>60</sup> Inom den engelskspråkiga metoddiskussionen diskuteras denna ansats ofta i termer av *mixed methods*. För en nyligen genomförd forskningsöversikt kring artiklar med *mixed methods* se; Small, 2011.

<sup>61</sup> Genom specialbeställd mikrodata från Statistiska Centralbyrån (SCB) kunde uppgifterna om antalet platser kontrolleras mot bakgrund av registreringsantal i officiella databaser. Någon linjeledare visade sig då överdriva antalet tillgängliga platser, medan en annan linjeledare tvärtom försökte manipulera antalet tillgängliga platser nedåt.

mer syntetiserad bild av utbildningslandskapets strukturer. Karaktäristiskt för den karta som presenteras i sin helhet i Artikel I (som ett svar på frågeställning 1) var att de kollektiva musik- och skolpreferenserna stod i förgrunden, snarare än enskilda individers eller någon mer eller mindre godtyckligt vald deltagargrupp (med diffus relation till alla kringgårdande utbildningsalternativ). Positionsbestämningen som musiklinjerna hade vis-a-vi varandra och de genrepreferenser som framträdde vid jämförelsen mellan musikgenrernas utbuds- och efterfrågesida var således en funktion av alla de aktörer som, trots sina interna skillnader, delade ett intresse för de olika utbildningsalternativ som folkhögskolorna erbjöd.<sup>62</sup>

Utbildningshierarkin avskilde de jazzmusikinriktningarna som de klart mest eftertraktade musikinriktningarna att lära sig spela musik vid. Söktrycket på de 15 musiklinjer som erbjöd jazzutbildningar var 10,9 sökande per plats, vilket kunde jämföras med rock- och poplinjernas medelvärde på 6,3 eller den klassiska musikens mer beskedliga 3,3 sökande per utbildningsplats. Två jazzlinjer vid Skurup och Fridhems folkhögskolor framstod som väsensskilda resterande utbildningsalternativ om man tog hänsyn till den kollektiva efterfrågan och antalet studieplatser som erbjöds. Vid dessa bägge jazzlinjer sökte i genomsnitt 17-18 kandidater till varje tillgänglig studieplats, medan medelvärdet till nästföljande folkhögskolelinje i musiklinjehierarkin var cirka 11 sökande per plats. För att börja förklara det exceptionella söktryck som kännetecknade jazzlinjerna vid Skurup och Fridhems folkhögskolor initierades undersökningar där förbindelserna mellan tidigare deltagarkohorter och det mer professionaliserade kulturella produktionsfältet i jazz undersöktes empiriskt.<sup>63</sup> Genom jämförelser mellan elevmatriklarna från respektive linje 1980-2010 och ett par viktiga utmärkelser riktade till ung och nyskapande svensk jazz (Årets nykomling i Sveriges Radios pris Jazzkatten och Jazz-i-Sverige-utmärkelsen) påvisades att folkhögskolelinjerna hade betydande konsekreringsmakt. 90 procent av vinnarna i de undersökta priskategorierna hade i perioden 2001-2010 en bakgrund som deltagare vid någon av Skurups och Fridhems jazzlinjer.

Som en följd av dessa första kartbilder över det utbildningslandskap som folkhögskoledeltagarna i musik hade att navigera i - där jazzmusiken framträdde som den mest eftersökta genren och ett par specifika folkhögskolelinjer tycktes ha en särställning - riktades avhandlingen in mot mer detaljerade studier av jazz- och improvisationsmusik och dess institutionella inträdeslogiker. En undersökningsstrategi som i ett initialt skede prövades men senare övergavs som empirisk grund för

---

<sup>62</sup> Metodologiskt skulle man här, vid sidan av Bourdieu, även kunna åberopa Durkheims (1978) klassiska formulering av "sociologins metodregler", i vilken han argumenterade för att betrakta "sociala fakta som ting" och anförde just de kollektiva sociala mönstren som individerna sammantaget utformar som det samhällsvetenskapliga forskningsobjektet framför andra.

<sup>63</sup> Jazzlinjernas söktryck framstod inte bara som exceptionella i relation till andra musiklinjer på folkhögskola, utan deras strängt selekterade urvalsmekanismer var även svårförståeliga på basis av tidigare folkbildningsforskning. I de jämförelser som gjordes mellan utbildningsinstitutionerna och jazzfältets pristagare var jag vid sidan av Bourdieus sociologi även inspirerad av det metodologiska tillvägagångssättet i forskningsprojektet "Konstens att lyckas som konstnär" under ledning av Martin Gustavsson, se även antologin *Konstens omvända ekonomi*, Gustavsson, Börjesson, Edling (red.) (2012).

artiklarna, var att karaktärisera rekryteringsstrukturen till Fridhem och Skurups jazzlinjer genom att positionsbestämma varifrån deltagarna kom geografiskt med hjälp av adressuppgifter hämtade från folkhögskolornas elevmatriklar.<sup>64</sup> Adressuppgifterna användes för att konstruera en geografisk representation över jazzrekryteringen med hjälp av *Google maps*. Metoden hade fördelen att man kunde få en översiktlig bild av deltagarnas sociala ursprung baserat på vilka geografiska koncentrat som dominerade i studiekohorterna sammantaget. En annan fördel med denna initiala kartografi var att *Google* även tillhandahöll mer detaljerade fotografier av bostäderna och området där de fanns, varför man som forskare också kunde bilda sig en initial uppfattning om hur vilka sociala grupper som dominerade i rekryteringsbasen. Hur vanligt var det exempelvis att komma från en villaförort med sjöutsikt, egen garageuppfart och en större studsmatta på bakgården? Eller hur stor andel av deltagarna kom från storstädernas miljonområden eller en mindre tätbefolkad landsort?

De platskoordinater som till sist användes till att skapa kartan över rekryteringsstrukturen till Fridhems och Skurups jazzlinjer var dock baserad på anonymiserade adressuppgifter, placerade i samma kvarter men på något förvrängda bostadsadresser, eftersom det fanns skäl att undanhålla vilka mer specifika bostäder det rörde sig om. Det mest iögonfallande resultatet från denna kartografiska övning var att rekryteringen var hade synnerligen starka rekryteringskoncentrat i storstädernas ”kulturella kvarter” såsom på Södermalm i centrala Stockholm. På senare tid kunde man även se att rekryteringen blivit alltmer transnationell och även inbegrep deltagare från andra länder, i synnerhet sådana med ett ursprung från Köpenhamn. I *Appendix 1* finns en avbildning av hur upptagningsområdet Stockholms stad såg ut på om man tog hänsyn till de bostadsadresser som fanns listade i elevmatriklarna från Fridhem (1992-2010) respektive Skurups (1999-2010) jazzlinjer, båda musiklinjerna belägna i Skåne.

## Två sidor av en selektionsprocess

Efter att ha fokuserat på utbildningslandskapets struktur på ett övergripande plan och avtecknat några grundläggande drag hos folkhögskolornas musikutbildningar med avseende på innehåll (genre) och hierarki (skola), vändes blickarna mot toppen av utbildningshierarkin och dess institutionaliserade selektionsprocesser. Två i artiklarna anonymiserade folkhögskolor med jazzprofil – *Eight Miles High* och *Big Baker* - blev föremål för mer inträngande analyser i Artikel II och III. Forskningsobjektet bestämdes till de auditionstester som föregick avancerade musikstudier på folkhögskolorna och tillvägagångssättet som prioriterades var återigen relationellt.

Forskningsdesignen kan härledas tillbaka till de teoretiska utgångspunkter som presenterades i föregående stycke, i synnerhet Bourdieus (2004, s. 35) modell för att analysera inträde till sociala fält vilken han betraktade som beroende av ”ett möte

---

<sup>64</sup> För en digital länk till hela den karta som konstruerades över jazzrekryterernas sociala bakgrund i geografiskt avseende se länk (hämtad den 2014-01-06): <http://maps.google.com/maps/ms?ie=UTF&msa=0&msid=205976996454012395498.0004810cbf57218e9d89e>



mellan två historier”. Å ena sidan anses selektionen till jazzlinjerna då bero på de i kroppen nedlagda egenskaperna vilka kandidaterna i auditionen ärvt och förvärvat genom sina olika livsbanor och som de efter förmåga har att improvisera med under auditionstestet, å andra sidan anses den beroende av den tämligen fältspecifika ”historia” som får jazzutbildningarnas portvakter att värdera framträdandena och avgöra vilka av alla kandidater som de skulle välja ut. Metodologiskt blev det nödvändigt att tillämpa olika undersökningsstrategier när man närmade sig frågorna om deltagarnas sociala dispositioner och formeringen av jazzintresse (artikel III.), mot frågan om vilka värderande praktiker som etablerade urvalet utifrån jazzjuryns perspektiv och deras sociala praktiker (Artikel II).

Eftersom det huvudsakliga intresset i Artikel II *Mastering the jazz standard* gällde de praktiker varigenom ”en standard” upprättas av jazzmusikaliska auktoriteter, valdes etnografiskt fältarbete bestående av intervjuer, ljudinspelningar och observationer *in situ*. En stor utmaning som förelåg i fallet med jazzlinjerna *Eight Miles High* och *Big Baker*, likt så mycket annan etnografisk forskning (se t.ex. Hammersley & Atkinson, 1995, Nordvall, 2008), var att överhuvudtaget vinna tillträde till de sammanhang där jazzurvalet ägde rum. Auditionstesterna på respektive folkhögskola som skulle studeras var koncentrerade i tiden till två veckor på våren 2010. Efter att ha övertygat rektorer och musiklinjeledare på berörda folkhögskolor om forskningsprojektets relevans och presenterat ett summariskt syfte med min vistelse på folkhögskolorna, besöktes de två auditionsveckorna. I samband med resan dit kontaktades musiklärarkåren på respektive jazzlinje med frågor om intervjutid och önskemål om att tillgängliggöra deras auditioner för etnografiska observationer.

Det sammanlagda dataunderlag som användes i Artikel II var sex längre semistrukturerade intervjuer med tre jurymedlemmar från varje folkhögskola vilka tillsammans representerade samtliga instrumentgrupper, piano, sång, bas, trummor, blås o gitarr; två heldagar av liveinspelningar inifrån auditionsrummen med jazzframträdanden och juryns utvärderingsdiskussioner samt fältanteckningar och fotografier från två veckor av etnografiskt fältarbete. Det inspelade materialet anonymiserades, transkriberades och analyserades, innan delar av det senare översattes till engelska. Inspelningarna gjordes med hjälp av en modernare form av mobiltelefon, vilket gjorde att jag kunde lyssna på intervjuerna och annat inspelat material vid upprepade tillfällen för att göra mig själv så förtrogen med innehållet som möjligt.

Den metod som valdes i analysförfarandet till Artikel II hämtade, utöver Bourdieuperspektivet, som sagt även viss inspiration från pragmatisk sociologi i synnerhet då Boltanski (2011) och Karpiks (2011) arbete med att studera sociala handlingars relation till olika testformat och värderingsregimer. Genom att relatera jurymedlemmarnas *tal* till deras övriga *handlande*, det Schatzki (2012) i ett annat sammanhang kallat för *sayings* och *doings*, kunde man spåra ett spänningsförhållande i urvalsförfarandet. Å ena sidan presenterades formuleringar av ett legitimt motiv i konstnärlig mening, vilket skedde genom förnimmelser och verbaliseringar av klassiska karismatiska jazzideal som originalitet och personlighet-i-uttrycket, och, å andra sidan, upprättades ett institutionaliserat testformat som förmådde administrera och utvärdera samtliga kandidater på någorlunda likvärdiga grunder, vilket skedde med

hjälp av en standardiserad repertoar (jazzstandards) och ett numeriskt rankingsystem (1-10; 1-100).

Utöver detta datamaterial, som både används och redovisas mer i detalj i Artikel II, genomfördes ytterligare ett tjugotal intervjuer. Dels intervjuades sju deltagare på jazzlinjerna som redan lyckats i auditionsförfarandet och som nu var deltagare på jazzlinjerna, och dels en samling kandidater som endera just genomfört sina auditionstester eller var i färd med att göra det. Detta intervjumaterial transkriberades och analyserades också, men kom *inte* till explicit användning i någon av avhandlingens artiklar. Auditionsveckorna på *Big Baker* och *Eight Miles High* gav även möjlighet att pröva utformningen av den mailenkät som jag hade för avsikt att sända ut till kandidaterna på *Eight Miles High* efter avslutad audition. Detta för att undersöka vilka kandidater som inkluderades och exkluderades, och precisera vilka tillgångar de hade att spela med vid testtillfället. En mindre population på ett 30-tal kandidater och jazzstuderande deltog därför i en mindre pilotundersökning som hade för avsikt att hitta relevanta frågeställningar och lämpliga sätt att indela dess olika svarskategorier.

Utöver att analysera pilotundersökningens enkätsvar med avseende på fördelningar och frågeställningarnas relevans, var även det insamlade intervjumaterialet värdefullt i den ombearbetning som skedde av frågeformuläret mellan pilotundersökningen och det slutgiltiga utskicket av mailenkäten. Informantintervjuerna gav nämligen en fördjupad inblick i den värld som deltagarna befann sig, deras sociala bakgrunder och de studiekarriärer som fört dem dit och de som de föreställde sig låg framför dem. Att gå i dialog med de jazzstuderande själva om enkätundersökningens innehåll genererade också många förslag på hur enkäten kunde förbättras och göras mer valid.

Den slutgiltiga enkäten – som finns bifogad i sin helt i *Appendix 2* - innehöll 24 frågor, varav de flesta bestod av fasta svarsalternativ för att undvika det extra klassificeringsarbete som öppna svarskategorier innebär. Enkäten prövades under fältarbetet på *Big Baker* och *Eight Miles High* men skickades bara ut i mailform till de 472 kandidater som sökt till *Eight Miles High* jazzlinje under läsåret 2010. Anledningen till varför bara en av jazzlinjernas sökkohorter undersöktes berodde på att deras mailadresser tillgängliggjordes genom administrationen på *Eight Miles High*, medan *Big Baker* ansökningsregistreringar inte innehöll motsvarande mailuppgift. Vid en jämförelse av jazzlinjernas sökkohorter visade sig dock att 80 procent av dem som sökt *Big Baker* jazzlinje även ha sökt *Eight Miles High*, varför rekryteringsbasen i stora drag var densamma.<sup>65</sup>

Tematiskt innehöll enkäten frågor om kandidaternas sociala ursprung och demografiska preciseringar, såsom föräldrarnas yrke/utbildningsbakgrund, ålder, kön och geografisk härkomst, frågor som hade att göra med ärvda och förvärvade

---

<sup>65</sup> Försök gjordes även för att nå *Big Bakers* övriga ”unika” kandidater (20%) via postenkät, men eftersom svarsfrekvensen från denna extra sökpol blev låg och inga uppseendeväckande skillnader förelåg i de svar som skickades in via post (till exempel med avseende på andelen antagna) avgränsades enkätstudien till att uteslutande röra kandidaterna på *Eight Miles High*.

tillgångar av musik (antal skivor i hemmet, föräldrarnas musikkunnande, egna musikstudier, osv.), frågor om tidigare genomförda och planerade utbildningar samt frågor om egna musikpreferenser och attityder till ett framtida yrkesliv som musiker och musiklärare.<sup>66</sup> Den totala svarsfrekvensen blev 227 individer av de totalt 472 kandidater som sökt till *Eight Miles High* jazzlinje 2010.<sup>67</sup> Efter att ha sorterat bort obrukbara enkätsvar, på grund av ofullständiga eller bristfälligt ifyllda uppgifter, avgränsades gruppen ytterligare och bestod då av 211 enkätsvar. Det material som låg till grund för analysen i Artikel III *Playing with capital* representerade således 45 procent av den totala population som vi intresserade oss för, vilket bedömdes vara ett tillräckligt stort urval för att göra kvantitativa statistiska bearbetningar meningsfulla.<sup>68</sup>

De statistiska metoder som valdes för att studera auditionsrummets utformning och effekterna av selektionen i Artikel III hämtades från en familj av metoder som kallas geometrisk dataanalys (GDA) (Le Roux & Rouanet, 2004, 2010; Hjellbrekke, 1999). Detta rimmar väl med de teoretiska utgångspunkterna för artikeln eftersom olika former av korrespondensanalys (som ingår i GDA) även premierades av Bourdieu själv, som bland annat framhöll hur metoden ”tänker i relationer” och därigenom passar ihop med det relationella fältbegrepp han själv förespråkade (se t.ex. Bourdieu & Wacquant, 2004, s. 96; Bourdieu et. al., 1991, s. 254, Bourdieu, 1989).<sup>69</sup> Historien och principerna bakom dessa statistiska metoder kommer inte att diskuteras närmare här, utan fokus för framställningen kommer fortsatt att vara det sätt varpå metoderna tagits i bruk i artiklarna.<sup>70</sup>

Valet av korrespondensanalys i Artikel III motiveras av att vi intresserade oss för hur fördelningen av kandidaternas ärvda och förvärvade tillgångar såg ut och var relaterade till varandra internt, det vill säga vilka skillnader som framträdde om man tog hänsyn till de egenskaper och tillgångar som kandidaterna tog med sig till

---

<sup>66</sup> Särskilt tack till Eva Öhrström på Kungliga Musikhögskolan som på ett tidigt stadium gav feedback på enkäten.

<sup>67</sup> Mailenkäten sändes ut per mail den 7 juni 2010 med ett påminnelsemail en vecka senare, den 14 juni 2010.

<sup>68</sup> Det föreligger dock, som vi resonerar om mer utförligt i Artikel III, en bortfallsproblematik i urvalet av den grupp som resultaten i analysen bygger på. De kandidater som gjorde mindre lyckosamma framträdanden verkar till exempel underrepresenterade i den studerade gruppen, medan de kandidater som uppgav att de blivit valda är överrepresenterade.

<sup>69</sup> Släktskapet mellan Bourdieus sociologi och korrespondensanalysen är numera tämligen väldokumenterade (se t.ex. Desrosières, 2003; Lebaron, 2009; Hjellbakke, 1999; Flemmen, 2013). Mer uttömliga redogörelser av principerna bakom dessa geometriska metoder finns i Le Roux & Rouanet (2004, 2010), liksom i nyss nämnda referenser. För en beskrivning av den historiska framväxten av den franska grenen av korrespondensanalysen med dessa rötter i Jean-Paul Benzécri's arbeten se: Broady (1991, s. 473-527).

<sup>70</sup> Artikeln är skriven tillsammans med utbildningssociologen Andreas Melldahl från forskningsgruppen *Sociology of Education and Culture* (SEC) vid Uppsala Universitet, som också är den forskare som har den tekniska expertis som applikationen av dessa geometriska former av dataanalys krävt. Melldahl har varit den som ansvarat för de statistiska bearbetningarna i Artikel III.

ansökningstillfället (Frågeställning 3). Den variant av korrespondensanalys som användes, specifik multipel korrespondensanalys<sup>71</sup> tillåter att fördelningen av *kategoriska variabler*, det vill säga variabler som antar antingen ett positivt eller negativt värde (gäller eller gäller inte), till skillnad från att utgöra värden på en kontinuerlig skala), att analyseras som strukturella skillnader mellan egenskaper i ett specifikt rum. Det rum vi ville konstruera var ett rum av jazzsökanden, och skillnaderna som avtäcktes mellan individerna i rummet byggde på de frågor vi intresserade oss för (Appendix 2).

Att använda denna multivariata statistiska metod för att avtäckta de grundläggande dimensionerna i rummet av sökanden, skillnader som visade sig uppbyggda av den ojämlika fördelningen av tillgångar som kandidaterna förde med sig till auditionstillfället, hade flera fördelar. För det första kunde relationen mellan flera olika variabler utforskas *synkront*. Med andra ord kunde man genom metoden iakttä likheter och skillnader mellan egenskaper som *a priori* inte kunde förväntas ha någon entydig association till varandra, och det utan att förutsätta någon "linjäritet" inom och mellan de olika egenskaper som undersöktes. Exempelvis kan man i Artikel III utröna hur kandidaternas klassbakgrund relaterar till deras attityder till att vara verksamma som musiker respektive musiklärare, eller i vilken utsträckning egenskapen att ha sökt andra universitets- och folkhögskolestudier associerar med tidpunkten när kandidaterna började spela musik. För det andra, genererar korrespondensanalysen de huvudsakliga skiljelinjerna i de specifika rum som undersöks relativt induktivt, det vill säga baserat på skillnader i datamaterialet snarare än i den modell som använts för att testa detsamma (Bourdieu, 2010, s.10; Bourdieu, Chamboredon, Passeron, 1991, s. 254).<sup>72</sup>

Det *rum av sökande* som konstruerades i Artikel III utifrån 12 aktiva variabler relaterade till tre bredare teman som vi var intresserade av: ärvda respektive förvärvade tillgångar och deltagarnas attityder.<sup>73</sup> Rummets koordinater baseras på fördelningen av dessa olika egenskaper, det vill säga hur lika eller olika modaliteterna var från varandra. Korrespondensanalysen hjälpte oss således att analysera relationerna mellan

---

<sup>71</sup> *Specifik multipel korrespondensanalys* är utvecklad av matematikerna Brigitte Le Roux och Henri Rouanet, 2004; 2010)

<sup>72</sup> Detta var en fördel med korrespondensanalysen som Bourdieu själv flera gånger återkom till. I hans bok *Distinction* (2010a, p.10) varnar Bourdieu på ett tidigt stadium mot samhällsvetenskapliga metoder som "concentrate(s) on refining the measurement of the intensity of the relationship, together with *the illusion of the constancy* of the variables or factors resulting from the *nominal identity* of the indicators (whatever they may indicate) or of the terms which designate them, [these] tends to rule out any question of the terms of the relationship as to the meaning they take on in that particular relationship and indeed receive from it." Bourdieus kritik här är riktad mot den regressionsbaserade statistik som länge dominerat samhällsvetenskapen vilken ofta används för att studera en serie på förhand definierade kategorier – till exempel preferenser till jazz, yrke, kön eller utbildning – med antaganden om vad som ska förklara vad (beroende och oberoende variabler). Bourdieu motsatte sig idén om att man i förväg ska isolera sinsemellan "oberoende variabler" som sedan på ett trovärdigt redogör för en annan, s.k. beroende variabel.

<sup>73</sup> För en mer detaljerad beskrivning av tillvägagångssättet se: Artikel III.

de egenskaper som jazzkandidaterna som sökt sig till auditionen tagit med sig till testtillfället, men den visade även på vilka av de undersökta egenskaperna som med störst kraft särskilde de sökande. Här finns det ett avlägset släktskap mellan den typ av geometrisk dataanalys vi genomfört och mer traditionell faktoranalys, till exempel principalkomponentanalys (PCA) (se t.ex. Rummel, 1970). En annan möjlighet att undersöka hur rummet av sökande var strukturerat – som möjliggörs i specifik multipel korrespondensanalys men inte i mer traditionell faktoranalys såsom PCA – är att projicera in *supplementära variabler* i det rum som konstruerats. I vår analys undersöktes exempelvis hur de supplementära variablerna ålder och kön var relaterade till de grundläggande spänningsförhållanden som de aktiva variablerna utmynnat i. Rummet av sökande visade sig då vara strukturerat efter biografisk ålder och kön i flera för oss intressanta avseenden.<sup>74</sup>

För att komplettera denna analys av tillgångarnas fördelning i rummet av sökande med en social karaktäristik av hur tillgångarna *förkroppsligades* i olika grupper använde vi oss av en hierarkisk klusterteknik som, inom ramen för GDA, heter euklidisk klassificering (Le Roux & Rouanet, 2004, s. 106-115). På ett liknande sätt som i korrespondensanalysen letar den euklidiska klassificeringen efter latent skillnader och likheter i fördelningen av enkätsvar, men representerar i detta fall resultatet genom att föra samman individerna som svarat på ett liknande sätt till en och samma grupp och separera grupper av individer som matematiskt sett särskilt sig från varandra.<sup>75</sup>

Liksom i fallet med den multipla korrespondensanalysen kräver resultaten ett teoretiskt förankrat *tolkningsarbete* för att göra statistiken meningsfull. Tolkningsarbetet sker i en successiv process genom att forskaren, eller i detta fall forskarna, upprättar en dialog mellan de klassificeringar och det resultat som erhålls från det statistiska analysarbetet och de begrepp man låter konstruera för att förstå dessa data. En avgörande skillnad mellan dessa geometriska statistiska metoder och mer variabelorienterad ”mainstream”-statistik är således att variabler inte uteslutande betraktas som neutrala skapelser varigenom man kan testa hypoteser (Le Roux och Rouanet, 2010). Istället förs en kontinuerlig dialog mellan olika sätt att klassificera och tolka data, vilket gör metoden till en mer kvalitativ kvantitativ metod.

I fallet med klusteranalysen döpte vi de fyra grupper vi till sist stannade vid, vilket skedde på basis av deras respektive bidragsvärden och därefter undersökte vi hur respektive grupp - *Insiders*, *Outsiders*, *Inheritors* och *Underdogs* - klarade det selektionstest som de underkastats. Alternativa metodologiska tekniker för att spåra effekterna av auditionstestet är inte svåra att föreställa sig. Exempelvis hade man, man godtog postulatet om ”oberoende och beroende variabler”, kunnat genomföra en traditionell logistisk regressionsanalys. Ett mer geometriskt orienterat alternativ, som också

---

<sup>74</sup> För fler illustrativa exempel där denna metod används för att studera fördelningen av tillgångar i olika sociala rum, se t.ex. Bourdieu, 2010a; Bennett et al., 2009; Bourdieu, 2010a; Börjesson et. al., *forthcoming*; Flemmen, 2013, Le Roux et al., 2010, Prieur et al. 2008.

<sup>75</sup> Se Appendix i artikel III Tabell. tabell A4. och A5. för en mer fullödlig beskrivning av bidragsvärdena som gett upphov till grupperna.

prövades men till sist utslöts, var att lokalisera de utvalda individerna med hjälp av koncentrationsellipser i ett individmoln (Le Roux et al., 2010; Börjesson et al. *forthcoming*). Vi föredrog till sist klusteranalysen eftersom den hjälpte till att tydligare urskilja relativt distinkta grupper ur den samling individer (som här manifesterade sitt intresse för att lära sig spela jazz), förmådde karaktärisera deras gemensamma egenskaper samt utvärdera utfallet av selektionstestet i termer av exkludering och inkludering.

## Utbildningslandskapets sociala topografi

I den avslutande artikeln IV *Jazzklass: Folkhögskolan som intermediär utbildningsinstitution* återvände vi till det bredare fokus på utbildningslandskapet som hade påbörjats i Artikel I.<sup>76</sup> Eftersom folkhögskolornas utbildningslandskap i musik redan undersökts empiriskt med avseende på skol- och genrehierarkier, fokuserade vi där på folkhögskolelinjernas relation till det övriga utbildningssystemet och de sociala grupper som använde sig av folkhögskolelinjerna i musik (Frågeställning 4). För att ta reda på vilka sociala grupper som använde musiklinjerna samt vilka fortsatta studiekarriärer som präglade deltagarna gick vi tillbaka till studiekohorterna som var aktiva på folkhögskolorna mellan åren 2000 och 2002. Det statistiska material som presenteras i artikeln härstammar främst från SCBs individdatabaser. För att möjliggöra analyser av socialt ursprung och studie- och karriärbånar sammanförde vi uppgifter från ett flertal av SCB:s databaser.<sup>77</sup> Uppgifter om föräldrarnas yrke hämtades från Folk- och bostadsräkningen (FoB), primärt upplysningar baserade på yrkespositioner år 1990. Folkhögskoledeltagarnas fortsatta studiebanor analyserades med hjälp av Högskoleregistret i vilket vi gjorde flertal nedslag (1999 ht – 2009 ht) med avseende på kortare och längre universitet- och högskolestudier, detta för att minimera andelen bortfall. Data över de individer som var aktiva på folkhögskolorna 2000-2002, liksom uppgifter om föräldrarnas högsta utbildningsnivå, kommer även dessa från SCB:s individdataregister.<sup>78</sup> En sista källa från de officiella databaser som SCB tillhandahåller som också användes var data över hur studerandevolymer på folkhögskolornas estetiska respektive allmänna linjer förändrats de senaste decennierna.<sup>79</sup> Utöver detta användes även elevmatriklar från Fridhem och Skurups

---

<sup>76</sup> Artikeln har skrivits tillsammans med Tobias Dalberg vid forskningsavdelningen *Sociology of Education and Culture* (SEC) vid Uppsala Universitet. Dalberg har varit huvudsakligt ansvarig för att ta fram och syntetisera de individdata som statistiken i artikeln bygger på, medan Nylander är artikelns huvudsakliga författare.

<sup>77</sup> Datamaterialet som artikeln bygger på har tillgängliggjorts för oss genom medverkan i projektet ”*Konsten att lyckas som konstnär: Socialt ursprung, utbildning och karriär 1945-2007*” under ledning av Martin Gustavsson vid SCORE, Stockholms Universitet.

<sup>78</sup> För beskrivning av SUN-registret och nycklar för att översätta gamla och nya SUN-koder se SCB:s hemsida (hämtad den 2014-01-06): [www.scb.se](http://www.scb.se)

<sup>79</sup> Dessa uppgifter ligger tillgängliga för allmänheten på SCB's hemsida. Se länk (hämtad den 2014-01-06): <http://www.ssd.scb.se/databaser/makro/Produkt.asp?produktid=UF0510&lang=1>

jazzlinjer 1992-2010 för att studera hur könssammansättningen på jazzlinjerna förändrats longitudinellt. Ett sista material som användes för en mindre textorienterad analys var en annons införd i facktidskriften *Orkesterjournalen*, i vilken Skurups folkhögskola gjorde reklam för sina jazzlinjer genom att namnge den ordinarie lärarstaben, gästlärare samt ett urval tidigare framgångsrika elever.

I analysen av dessa data valde vi att jämföra rekryteringen till och karriärvägarna från *elitjazzlinjerna vid Skurup och Fridhems folkhögskolor*, med aggregerade data från *övriga musiklinjer* och folkhögskolornas *allmänna linjer*. Anledningen till att ett utbildningssociologiskt perspektiv valdes med dessa tämligen grova kategorier som grund berodde främst på att vi ville fortsätta studera utbildningslandskapet *relationellt*, men nu med ett fokus på hur skillnaderna i utbildningshierarkin och mellan linjeinriktningar (Artikel I) relaterade till skillnader i dess sociala användning i termer av klass, kön och tidigare studiemeriter (se även: Broady, Börjesson, Palme, 2002; Palme, 2008; Gustavsson, Börjesson, Edling, (red.), 2012). Att vi i artikeln valde att presentera kvantitativa data med hjälp av deskriptiv statistisk analys, såsom korstabulering och longitudinella volymdiagram, berodde på att studien var explorativt orienterad. Vi hittade förvånansvärt lite folkbildningsforskning där dessa grundläggande sociologiska dimensioner studerats i relation till samtliga folkhögskolors rekryteringsunderlag. Genom att vi i analysen tog hänsyn till folkhögskolornas linjedifferentiering (d.v.s. skillnaden mellan allmänna och särskilda linjer) och specialinriktningar som jazz, ansåg vi att studien riktades in mot hitintills outforskade områden (Jfr. Jonsson & Gähler, 1995).<sup>80</sup>

Sammanfattningsvis följer avhandlingen en *relationell epistemologiskt och metodologisk tradition*. Artiklarna syftar till att avtäckta utbildningslandskapets sociala strukturer samt till att beskriva, mer i detalj, vilka symboliska värden som tillerkänns ett värde på särskilda platser i detta utbildningslandskap. För att behandla avhandlingens olika frågeställningar prövas en mängd olika undersökningsstrategier – kvantitativa analyser, etnografiskt fältarbete, intervjuer och textanalys – i avsikt att på bästa sätt förstå och tolka det specifika utbildningslandskap som studerats. Valet av forskningsmetoder är långt ifrån eklektiskt i den meningen att metoderna valts med hänsyn till de specifika forskningsfrågornas och forskningsobjektet karaktär snarare än för att testa någon på förhand formulerad hypotes eller för att det teoretiska ramverk som forskaren arbetar efter på förhand postulerar vilka forskningsmetoder som anses ha relevans.

---

<sup>80</sup> Dessa statistiska metoder är tämligen lättbegripliga, även för läsare som inte är så förtroligförtroliga med kvantitativa samhällsvetenskaplig metoder, därför har en mer detaljerad förklaring till datametoder i detta fall utelämnats.

## 6. Sammanfattning av artiklarnas resultat<sup>81</sup>

Artikel I *Folkhögskolan som musikaliskt förmak: Om musiklinjer, deras rykte och position* (2010) ger en allmän orientering över det utbildningslandskap som står i fokus för avhandlingen. Med hjälp av analyser av söktrycket till musiklinjerna och de olika musikgenrer som där erbjuds påvisas hur jazzmusiken, i synnerhet jazzlinjerna vid Skurup och Fridhems folkhögskolor, tillerkänns ett högt symboliskt värde. Argument presenteras för att folkhögskolornas musiklinjer – liksom eventuellt andra estetiska speciallinjer – utvecklats i riktning mot ”estetiska college” skiktade mellan elit- och massutbildningar. Genom att undersöka sambandet mellan nykonsekrerade jazzartister (baserat på symboliskt viktiga erkännanden i två priskategorier inriktade på ung och nyskapande svensk jazz) och elevmatriklarna på Skurup och Fridhems jazzlinjer visar sig jazzlinjerna ha betydande konsekreringsmakt i relation till det samtida svenska jazzfältet.

I Artikel II *Mastering the jazz standard: Sayings and doings of artistic valuation* (2013) ges en mer inträngande etnografisk beskrivning av vad portvakterna vid några av jazzens mest selekterade auditionstester gör och säger för att komma överens kring vilka kandidater som ska välja ut. Ett spänningsförhållande i värderingspraktikerna identifieras, då ett lyckosamt framförande, å ena sidan, sägs vara avhängigt romantiska föreställningar om att vara musikaliskt unik (originalitet, personlighet, autentisk) men, å andra sidan, görs med hjälp av mer institutionella utvärderingspraktiker där exempelvis numerisk ranking och en standardiserad och familjär repertoar (s.k. jazzstandards) tycks spela en avgörande roll. Jazzens konstnärliga *doxa* betraktas som en adekvat adresserad balansakt mellan två negativa oppositioner, den ena för epigonisk och lam, och den andra för kättersk.

I Artikel III *Playing with Capital: Inherited and acquired capital in jazz school auditioning (under review)* studeras jazzens auditionstester med hjälp av relationella statistiska metoder baserade på 211 enkätsvar från kandidaterna på en eftersökt jazzlinje. Genom en specifik multipelkorrespondensanalys isoleras tre dimensioner som har avgörande betydelse för hur den sociala strukturen för hur rummet av jazzsökanden är utformat: (i) den totala mängden musikkapital (ii) hängivenheten till det professionella fältet och (iii) tidpunkten då de musiktillgångarna förvärvades. Vi visar också att auditionstestet tenderar att favorisera kandidater som har mest tillgångar att improvisera med från första början, i synnerhet de kulturella arvtagare som förenat en hög grad av ärvda tillgångar med rikliga och rätt placerade utbildningsinvesteringar i vad vi kallar *musikkapital*.

Den sista Artikeln IV *Jazzklass: Folkhögskolan som intermediär utbildningsinstitution* (manus) återvänder till det breda utbildningslandskap som analyserades i första artikeln, men denna gång för att studera hur sociala grupper använder sig av de olika folkhögskolelinjer som står dem till buds och vart de tar vägen efter avslutad utbildning. Resultaten visar på interna skiljelinjer mellan musiklinjerna, där Fridhem

---

<sup>81</sup> Följande två avsnitt (sammanfattning & konklusion) har, på grund av tidsskäl, blivit mycket kortfattat och preliminärt formulerade.



och Skurups jazzlinjer i högre grad levererar deltagare vidare till prestigefyllda musikerprogram på högskolan och övriga musiklinjer har en tätare förbindelse till musiklejarutbildningarna. Jazzlinjerna visar sig främst vara befolkade av unga män från familjer där föräldrarna har högre utbildning och som arbetar inom yrken vilka räknas in ibland de högre klassfraktionerna i samhället. Musiklinjerna i stort har ett tydligt koncentrat av barn till medelklassfamiljer, medan familjebakgrunden på folkhögskolornas allmänna linjer mer liknar ett tvärsnitt av Sveriges befolkning. Vi argumenterar för att folkhögskolornas musiklinjer i huvudsak kan betraktas som en *intermediär utbildningsinstitution*, med tydliga förbindelser till gymnasier och högskoleprogram, men att vissa av linjer också fyller en konsekurerande funktion. Medan de flesta av folkhögskolornas musiklinjer endera syftar till att fostra fram amatörmusiker eller musiklejare, tycks Skurup och Fridhems jazzlinjer fylla en delvis annorlunda roll då de också fungerar som konsekureringsinstanser på jazzens och improvisationsmusikens fält.

## 7. Tentativa konklusioner: ett (synnerligen preliminärt och kort) utkast

Resultaten i avhandlingens artiklar pekar mot att folkhögskolorna karaktäriseras av en *intern klassklyvnad* mellan specialiserade estetlinjer, som i huvudsak rekryterar sina deltagare från medelklassen eller högre samhällsklasser, och allmänna linjer, vars rekrytering domineras av sociala grupper från lägre medelklass och arbetarklass. Det betyder, å ena sidan, att deltagare ur mycket skilda sociala grupper möts på folkhögskolorna, detta i en tid då det obligatoriska skolsystemet blir alltmer polariserat på basis av hur stora ekonomiska och kulturella tillgångar eleverna har med sig hemifrån. Å andra sidan bidrar även folkhögskolorna till att hålla isär eller segregera deltagare på basis av just deras klassmässiga ursprung. Deltagarna inom estetiska ämnen och musik umgås därmed med likasinnade, och linjedifferentieringen mellan allmän och särskild kurs gör att studierna i huvudsak sker i parallella universum (om än stundtals under samma tak). Att folkhögskolorna *både samlar och segregerar deltagare på basis av klass* hänger antagligen ihop med att kursutbudet är så diversifierat och pluralistiskt, och att kunskapsnivåer och motiv bland deltagare skiljer sig åt avsevärt.

Musiklinjerna på folkhögskolorna kan betraktas som en *intermediär utbildningsinstitution* (Artikel IV). Som exemplet med Skurup och Fridhems jazzlinjer från denna avhandling illustrerar, kan folkhögskolornas musiklinjer inte uteslutande betraktas som "förskolor" eller "förberedelse" till mer etablerade musikprogram på konservatorier och högskola (Jfr Mangset, 2004; Melldahl, 2012, Börjesson, 2012a och b). Visserligen fungerar många musiklinjer i realiteten som förberedelser till konservatoriernas högskoleprogram till musiker eller högskolornas musiklejarprogram, men musiklinjerna fyller många andra funktioner som är väl värda att lyfta fram. Dels verkar musiklinjerna bidra till att odla kunskaper för blivande musikanter och amatörmusiker. Efter att ha studerat musik något år på folkhögskola har dessa individer lärt sig behärska ett instrument tillräckligt bra för att exempelvis spela i band på fritiden, vara del av musicerandet inom kyrkor och föreningsliv, eller för egen förkovran och tidsfördriv.

Den här avhandlingen har också visat att Skurups och Fridhems jazzlinjer utvecklats till elitlinjer i jazz. Även här leder det fel att betrakta folkhögskolelinjerna som ”förberedande”. Att Skurup och Fridhems jazzlinjer fått en viktig funktion i att återskapa den svenska jazzeliten kan, i ett Bourdieuperspektiv, förstås genom att konsekvreringen till de kulturella fälten inte nödvändigtvis följer på den standardiserade utbildningshierarkin (gymnasie- folkhögskola – universitet). Istället bygger konstnärlig konsekvrering på betydligt mer komplexa värderingspraktiker där rykte och fältspecifika tillgångar (bland deltagare och lärare) ges en överordnad betydelse. Faktum är att styrkan i dessa informella värderingspraktiker kan fullständigt omvända gängse utbildningshierarki. Universitetskurser i litteratur kan mycket väl fungera som förberedande utbildningar för välrenommerade skivartister såsom den på Biskops-Arnö. Och somliga av kandidaterna till jazzlinjerna på Skurup och Fridhems folkhögskolor som undersöktes 2009 och 2010 hade redan blivit antagna på renodlade musikerprogram på konservatorier och högskolor (dock i synnerhet mindre prestigefyllda sådana).

Folkhögskolans relativa autonomi att själva utforma sina studieinriktningar och värdera deltagarnas prestationer (Larsson, 2005, 2013), har bildat goda ramvillkor för att sociala grupper med förankring i - eller en strävan mot – deltagande i vissa kulturella produktionsfält blivit en allt viktigare målgrupp (t.ex. jazz, skrivande, teater). Folkhögskolornas klassiska betoning av bildningsorienterade kunskapsideal (personlig utveckling, bildning, kamratskap) snarare än kunskapsideal som är målorienterade eller snävt nyttoinriktade (betyg, mätbara kunskapsresultat) har förmodligen varit en viktig anledning till varför konstnärliga uttryck som jazz- och improvisationsmusik eller skönlitterärt skrivande funnit en hemvist där.

En stor del av den empiri som presenterats i avhandlingen visar på användbarheten av Bourdieus begreppsapparat och visar på utbildningssystemets intrikata relation till de kulturella produktionsfälten (Bourdieu, 1971, 1987, 1989; Gustavsson, Börjesson, Edling (red.) 2012). Det breda utbildningssociologiska greppet att analysera hur utbildningar relaterar till såväl deltagarnas sociala ursprung som de kulturella produktionsfält mot vilka de orienterar sig, har också bekräftat Bourdieus teser om kulturella fält på ett par centrala punkter. Exempelvis presenterar vi i Artikel III tre dimensioner som har avgörande betydelse för den sociala strukturen i vad vi där kallar ”rummet av sökande”: (i) den totala mängden musikkapital (ii) hängivenheten till det professionella fältet och (iii) tidpunkten då musiktillgångarna förvärvades. Detta resultat kan relateras till Bourdieu (1989) modell för de kulturella fältens mest särskiljande krafter, vilka han menar är (i) volymen av ackumulerat kapital, (ii) kompositionen av kapitaltillgångarna, och (iii) tidpunkten då kapitalet förvärvades.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> I vår tolkning av rummet av sökande föreligger alltså en liknande triptyk, då uttryckt som skillnader mellan kandidater med mycket respektive lite musikkapital ”att improvisera med”, ett spänningsförhållande mellan dom som hade *tilltro* (*commitment*) respektive dom hade en *misstro* till en framtida karriär som musiker eller musiklärare, och, till sist, en tidsaxel vilken ställde dem med en tidig musiksocialisering mot dem som förvärvat musikkunskaperna mycket senare i livet. För två andra artiklar som nyligen diskuterat Bourdieus tillämpbarhet i musiksociologin se: Atkinson, 2011, Rimmer, 2012.

Relationen mellan jazzen och det Bourdieu kallar för ”kulturellt kapital”, framträdde redan i Artikel I, där de kollektiva genrepreferenserna bland deltagarna i folkhögskolelinjerna i musik analyserades empiriskt. Jämförelsen av hur stort intresse olika musikgenrer och folkhögskolelinjer skapade bland ansökningskohorterna till musiklinjerna 2009 pekade mot att jazzinriktningarna hade ett klart högre söktryck än andra musikgenrer (klassisk musik, pop-rock, folkmusik, osv). Jazzens symboliska värde vis-s-vi andra musikgenrer representerade i folkhögskolans genresystemhierarki kunde inte förklaras på ett enkelt sätt med bättre arbetsmarknadsutsikter eller musikstilarnas popularitet hos dagens ungdomsgenerationer mer generellt sett. Värdet att lära sig jazz på folkhögskolor verkade istället relatera till de positioner vissa av musiklinjerna etablerat till fältet för jazz- och improvisationsmusik. Det väldiga intresset att lära sig spela jazz vid Skurup och Fridhems folkhögskolor pekade mot att folkhögskolelinjer i vissa fall kan betraktas som *elitutbildningar*, jämförbara med andra prestigefyllda utbildningsinvesteringar som medicin och juridik, men med en kulturellt som deras primära rekryteringsbas. En för folkbildningsforskningen intressant detalj från avhandlingen, som också förtjänar att lyftas fram till diskussion, är att många av folkhögskolekandidaterna till elitlinjerna kommer från musikstudier vid åter andra folkhögskolor. De interna studiekarriärerna mellan folkhögskola och folkhögskola vittnar om hur musiklinjernas *inofficiella status* spelar en avgörande roll för deltagarnas strategier och orienteringsförmåga i de kulturellt inriktade linjerna på folkhögskola.

I Artikel III och IV, som zoomade in särskilt på prestigeutbildningar i jazz, visade sig en stark ackumulation av ärvda och förvärvade tillgångar kännetecknande för dem som kvalificerade sig till musiklinjerna i jazz- och improvisationsmusik. Det var inte vilka tillgångar som helst som erkändes som värdefulla i jazzens auditionsförfaranden. Exempelvis visade vi i Artikel III hur de i snäv ekonomisk mening privilegierade kandidaterna som kom från gymnasieprogram med naturvetenskapliga inriktningar tenderade att exkluderas i urvalsförfarandet, till förmån för de kandidater som förenade en hög grad ärvda tillgångar med en riklig ackumulation av förvärvat fältspecifikt *musikkapital*.<sup>83</sup> Jazzforskare har tidigare pekat på nödvändigheten att relatera jazzmusikers karriärer till dess inbäddning i utbildningssystemet (t.ex.: Ake, 2012, Whyton, 2010b). Vad artiklarna i denna avhandling visar är att jazzens institutionalisering också medfört att musikutövandet *stratifierats socialt*, och att jazzen primärt används av deltagare från familjer från de kulturella fraktionerna av medelklassen och högre samhällsklasser.

I Artikel II analyserades konsekreeringsdynamiken till jazzens prestigelinjer utifrån vad portvakterna, det vill säga jazzlinjernas *gatekeepers*, gör och säger för att etablera en intern hierarki mellan en stor samling jazzmusikaliskt intresserade kandidater. Där argumenteras för att tillerkännandet av jazzens symboliska kapital *inte* ska tolkas som

---

<sup>83</sup> Redan i den initiala kartografiska övning som till dels presenteras i Appendix 1, i vilken Fridhem och Skurups jazzlinjers sociala rekrytering analyseras med hänsyn tagen till elevmatriklarnas bostadsadresser, visade sig jazzmusikalisk skolning relaterad till sociala dispositioner med förankring i kulturelliten (t.ex. genom koncentrationen deltagare från Södermalm).

en ortodox efterrapning av jazzstandards, utan snarare bör relateras till det Bourdieu i ett annat sammanhang kallat ”*en känsla för spelet*” (Bourdieu and Wacquant, 2004, pp. 120–121).<sup>84</sup> Den konstnärliga *doxa* som ligger till grund för urvalet, såsom det verbaliserades av auditionens gatekeepers, balanserar mellan en legitimerande exkluderingsprincip som uppfattas som *kättersk* mot jazzens etablerade genrekonventioner, och den motsatta exkluderingsprincipen där framförandet klassificeras som musikaliskt *epigonisk*. Ytterligare en spänningsförhållande i auditionen - som relateras till besläktad forskning som bland annat Boltanski & Thévenot (2006), Sapiro (2007), Perrenoud (2007), Karpik (2010) genomfört – är relationen mellan institutionella och konstnärliga värderingsregimer, vilka här framträder som motsägelsefulla eftersom auditionen både rankar kandidaterna numeriskt på basis av en standardiserad och familjär repertoar (institutionell värderingslogik) och tillskriver de framgångsrika kandidaterna individualiserade konstnärsdygder baserade på en karismatisk konsekureringslogik (personlighet-i-uttrycket, originalitet, autenticitet).

---

<sup>84</sup> Bourdieu beskriver, emellanåt, den huvudsakliga konfliktlinjen i kulturella fält som den mellan *ortodoxi* och *kätteri* (se t.ex. Bourdieu, 1995, s. 57). Det mer pragmatiska begreppet som han också använder ”*en känsla för spelet*”, tycks passa mycket bättre för att beskriva jazzens konsekureringsdynamik. Detta eftersom en alltför ortodox återgivning av jazzstandards leder till att kandidaterna klassificeras som *epigoner* av dem som kontrollerar inflödet till utbildningarna med närhet till det konstnärliga produktionsfältet (Artikel II).

## Referenser

Ake, David (2002) *Jazz Cultures*. Berkeley: University of California Press.

Ake, David (2012) *Jazz Matters: Sound, Place, and Time Since Bebop*. Berkeley: University of California Press

Andersen, Patrick Lie & Marianne Nordli Hansen (2012) "Class and Cultural Capital: The Case of Class Inequality in Educational Performance." *European Sociological Review* 28(5): 607-621.

Atkinson, Will (2011) "The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed." *Poetics* 39(3), s. 169-186.

Arvidson, Lars et. al. (red.). (1988) *Folkhögskolans pedagogiska miljö*. Linköping: Linköpings Universitetet.

Arvidsson, Alf (1991) *Sågarnas sång: folkligt musicerande i sågverkssamhället Holmsund 1850-1980*. diss. Umeå: Umeå universitet.

Arvidsson, Alf (2002). *Från dansmusik till konstnärligt uttryck: framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920-1960*. Umeå: Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet (DAUM)

Arvidsson, Alf (2011). *Jazzens väg inom svenskt musikliv: strategier för självständighet och erkännande 1930-1975*. Möklinta: Gidlund

Becker, Howard S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: Univ. of California Press

Benjamin, Walter (1997 [1936]). "Konstverket i reproduktionsåldern" i Lars Furuland & Johan Svedjedal (red.) *Litteratursociologi*. Lund : Studentlitteratur s. 100-129

Bennett, Tony, et. al. (2008). *Culture, Class, Distinction*. Routledge.

Biggart, Nicole W. & Thomas D. Beamish. (2003): "The economic sociology of conventions: Habit, custom, practice, and routine in market order." *Annual Review of Sociology*: 443-464.

Bjurström, Erling (1993). *Spelar rocken någon roll? Kulturell reproduktion och ungdomars musiksmak*. Stockholm: Statens ungdomsråd (SUR)

Bjurström, Erling (1997). *Högt och lågt: Smak och stil i ungdomskulturen*. Diss. Stockholm: Stockholms Universitet.

Bohman, Stefan (1985). *Arbetarkultur och kultiverade arbetare: en studie av arbetarrörelsens musik*. Diss. Stockholm: Stockholms Universitet.

Boltanski, Luc & Laurent, Thévenot, (1983) "Finding one's way in social space: a study based on games" *Social Science Information*, 22(4-5): 631-680

Boltanski, Luc & Laurent Thévenot (1999) "The sociology of critical capacity." *European journal of social theory* 2.3: 359-377.

Boltanski, Luc & Laurent, Thévenot (2006). *On justification: economies of worth*. Princeton: Princeton University Press

Boltanski, Luc (2011) *On Critique: A sociology of emancipation*. Cambridge: Polity press.

Bourdieu, Pierre (1971a) "Intellectual Field and Creative Project" i M. Young (ed.) *Knowledge and Control*. London: Collier-Macmillan.

Bourdieu, Pierre (1971b). "System of education and systems of thought" i M. Young (ed.) *Knowledge and Control*. London: Collier-Macmillan.

Bourdieu, Pierre (1985) "The market of symbolic goods." *Poetics* 14(1): 13-44.

Bourdieu, P. (1987) "L'institutionnalisation de l'anomie". *Cahiers du Musée national d'art moderne* 19– 20: 6-19

Bourdieu, Pierre (1988). *Homo Academicus*. Cambridge: Polity Press

Bourdieu, Pierre (1989) "Social space and symbolic power" *Sociological theory*, 7(1), s. 14-25

Bourdieu, Pierre (1993). *Kultursociologiska texter*. 4. uppl. Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposion.

Bourdieu, Pierre (1994) "The link between literary and artistic struggles" I Collier & Lethbridge (Eds.) *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*. Yale University Press.

Bourdieu, Pierre. (1995). *Praktiskt förnuft. Bidrag till en handlingsteori*. Göteborg: Daidalos.

Bourdieu, Pierre (1998). *Om televisionen: följd av Journalistikens herravälde*. Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposion.

Bourdieu, Pierre (2000). *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion.

Bourdieu, Pierre (2004). *Science of science and reflexivity*. Oxford: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (2007). *Sketch for a self-analysis*. Cambridge: Polity

Bourdieu, Pierre (2008) "A conservative revolution in publishing" i *Translation*

*Studies*, 1(2), 123-153.

Bourdieu, Pierre (2010a [1984]). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.

Bourdieu, Pierre (2010b [1986]). 'The Forms of Capital', i Halsey, et. al. (Eds.) *Education, Culture, Economy, and Society*, New York: Oxford University Press. pp. 46–58

Bourdieu, Pierre (2010c) *Sociology Is a Martial Art: Political Writings by Pierre Bourdieu*. Gisèle Sapiro (Ed.). New York: The New Press.

Bourdieu, Pierre & Luc, Boltanski (1985) "Titeln och ställning. Om förhållandet mellan produktionssystemet och reproduktionssystemet" i *Kultur och utbildning. Om Pierre Bourdieus sociologi*, Donald Broady (red.), FoU-enheten, Stockholm: Universitets- och högskoleämbetet.

Bourdieu, Pierre & Monique de Saint Martin (1998). *The state nobility: elite schools in the field of power*. Stanford University Press,

Bourdieu, Pierre, Jean-Claude, Chamboredon, & Jean Claude, Passeron (1991). *The craft of sociology: epistemological preliminaries*. Berlin: Walter de Gruyter.

Bourdieu, Pierre & Loïc J. D., Wacquant, (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Broady, Donald (1991). *Sociologi och epistemologi: om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. 2., korr. uppl. Stockholm: HLS.

Broady, Donald (1998) *Kapitalbegreppet som utbildningssociologiskt verktyg*. Skeptronhäften nr 15, Uppsala: Uppsala Universitet.

Broady, Donald (2002) "Nätverk och fält", pp. 49-72 i Håkan Gunneriusson (red.) *Sociala nätverk och fält*, Opuscula Historica Upsaliensia 28, Uppsala: Uppsala universitet

Broady, Donald (2012). "Inledning" I Martin Gustavsson *et al.* (red.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*.

Broady, Donald, Mikael Börjesson & Mikael Palme (2002). "Det svenska högskolefältet under 1900-talet. Den sociala rekryteringen och konkurrensen mellan lärosätena" i Thomas Furusten (red.) *Perspektiv på högskolan i ett förändrat Sverige*, Stockholm: Högskoleverket, s. 13-47 och 135-154.

Bruér, Jan (2007). *Guldår och krisår: Svensk jazz under 1950- och 60-talen*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.

Bruér, Jan & Lars Westin (1989). "Kvinnliga jazzmusiker - finns dom?" i Öhrström, Eva (red.) *Kvinnors musik*. Stockholm: Utbildningsradion. s. 120 -125.

Brändström, Sture (2006). "Musikutbildning för arbetare rekrytering och studiemiljö vid Framnäs folkhögskola 1952-1957" *Arbetarhistoria*. 120(4).

Brändström, Sture & Christer Wiklund (1995). *Två musikpedagogiska fält: en studie om kommunal musikskola och musiklejarutbildning* Avhandling av båda författarna. Umeå Universitet.

Buscatto, Marie (2007). Contributions of Ethnography to Gendered Sociology: the French Jazz World. *Qualitative Sociology Review* 3 (3). Retrieved 6 October 2013. [http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive\\_eng.php](http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive_eng.php)

Börjesson, Mikael (2005). *Transnationella utbildningsstrategier vid svenska lärosäten och bland svenska studenter i Paris och New York*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet

Börjesson, Mikael (2006) "Om att klassificera sociala grupper. Några svenska exempel" i Mikael Börjesson et al. (red.) *Fältanteckningar. Utbildnings- och kultursociologiska texter tillägnade Donald Broady*. Uppsala: Uppsala universitet, SEC, Skeptronserien.

Börjesson, Mikael. (2012a) "Konstnärliga utbildningar och produktion av exklusivitet." I Martin Gustavsson, et al. (red.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*. Göteborg: Daidalos, s. 39-66.

Börjesson, Mikael (2012b) "En artegen rekrytering" I Martin Gustavsson, et al. (red.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*. Göteborg: Daidalos

Börjesson, Mikael, Mikael Palme, Ida Lidegran, Brigitte Le Roux, Donald Broady (*forthcoming*) "Cultural and Field-Specific Capital among Students in the Elite Segment of Swedish Higher Education", *Manuscript-sent-for-review*.

Cassirer, Ernst (1910). *Substanzbegriff und Funktionsbegriff: Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. Berlin: Cassirer

Chan Tak Wing & John, Goldthorpe (2007). "Social stratification and Cultural Consumption: Music in England" *European Sociological Review* 23 (1), 1-19.

Carlson, Stig (red.) (1959). *Tolv blå toner: en svensk jazzantologi*. Stockholm: Rabén & Sjögren

Cicurel, Aaron V. (1966) *Method and Measurement in Sociology*, London Collier-Macmillan.

Coulangeon, Philippe (1999). *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle: sociologie des carrières et du travail musical*. Paris: L'Harmattan



- Coulangeon, Philippe., Lemel, Y., 2007. "Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France." *Poetics* 35(2), 93-111.
- Dahlstedt, Sten (2013). *Folk, kultur och folklig musikkultur: idéer bakom Folkliga musikskolan, Ingesund*. Karlstad: Karlstad University Press
- Desrosières, Alain (1998). *The politics of large numbers: a history of statistical reasoning*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press
- Desrosières, Alain (2003) "Bourdieu et les statisticiens" I Encrevé & Lagrave (red.) *Travailler avec Bourdieu*, Paris: Flammarion, pp. 209-218.
- Dosse, François (1999). *Empire of meaning: the humanization of the social sciences*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Duchamp, Marcel (2009). *Marcel Duchamp på radio: Georges Charbonniers intervjuer med Marcel Duchamp i franska radion 1960-1961*. Stockholm: Errat
- Durkheim, Émile (1978). *Sociologins metodregler*. Göteborg: Korpen
- Edling, Marta (2010) *Fri Konst? Bildkonstnärlig utbildnings vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kung. Konstskolan 1960-1995*, Makadam
- Edling, Marta & Mikael Börjesson (2008) "Om frihet, begåvning och karismatiskt lärande inom den högre bildkonstnärliga utbildningen" I *Praktiske Grunde Tidsskrift for kultur- og samfundsviden*, Nr 1, 2008.
- Edström, Olle (1989). *Schlager i Sverige 1910-1940*. Göteborg: Musikvetenskap,
- Everling, Bo (1993) *Blå toner och svarta motiv: svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding*. Östlings bokförlag Symposion.
- Espeland, Wendy Nelson & Mitchell L. Stevens (1998). "Commensuration as a social process." *Annual review of sociology*, 24. s. 313-343.
- Faulkner, Robert R., & Howard S. Becker. (2009) "Do You Know...?" *The Jazz Repertoire in Action*. University of Chicago Press.
- Fejes, Andreas (red.) (2013). *Lärandets mångfald: Om vuxenpedagogik och folkbildning*. Lund: Studentlitteratur.
- Flemmen, Magne (2013) *Class Analysis and Social Differentiation: An Approach to Contemporary Class Divisions*. Diss., Oslo: University of Oslo
- Frykman, Jonas (1988). *Dansbaneeländet: ungdomen, populärkulturen och opinionen*. Stockholm: Natur och kultur.
- Fornäs, Johan (2004). *Moderna människor: folkhemmet och jazzen*. Stockholm:

Norstedt

Fornäs, Johan, Lindberg, Ulf & Sernhede Ove (1988) *Under rocken: Musikens roll i 3 unga band*. Stockholm: Symposion.

Furuland, Lars (1968) "Folkhögskolan - en bildningsväg för svenska författare" i Degerman, Allan, et al. (red.), *Svensk folkhögskola 100 år. D. 4*, Liber, Stockholm.

Furuland, Lars (1971). *Folkhögskolan - en bildningsväg för svenska författare*. Stockholm: Utbildningsförlaget.

Furuland, Lars (2007). *Folkbildningens och folkrörelsernas betydelse för arbetarlitteraturen i Sverige*. Linköping: Mimer

Furuland, Lars & Johan, Svedjedal (2006). *Svensk arbetarlitteratur*. Stockholm: Atlas

Gombrich, Ernst. H. (1996). *The essential Gombrich: selected writings on art and culture*. London: Phaidon.

Gorski, Philip (2013) "Bourdieu as a theorist of change" in Philip, Gorski (ed.) *Bourdieu and historical analysis*. Durham: Duke University Press.

Gustavsson, Martin, Börjesson, Mikael & Edling, Marta (red.) (2012). *Konstens omvända ekonomi: tillgångar inom utbildningar och fält 1938-2008*. Göteborg: Daidalos.

Grandin, Ingemar. (2009). Ungdomskultur–och sen? Musikutbildning och utövande i svenska 1900-talsgenerationer. *Kulturellt Reflektioner i Erling Bjurströms anda*. Linköping University Electronic Press. Linköping.

Gustafsson, Jonas (2000) *Så ska det låta: Studier av det musikpedagogiska fältets framväxt i Sverige 1900-1965*. Uppsala Studies in Education. Uppsala: Uppsala University.

Hammersley, Martyn & Paul, Atkinson (1995). *Ethnography: principles in practice*. London: Routledge

Hartman, Per (1993). *Skola för ande och hand: en studie av folkhögskolans praktisk-estetiska verksamhet*. Avhandling i pedagogik, Linköping Universitet. Linköping

Hartman, Per (2009). *För nöje och nytta: en studie av amatörism inom den svenska kulturpolitiken*. Linköping: Skapande, vetande, Linköpings universitet

Hazell, Ed (1995) *Berklee: The first fifty years*. Berklee Press Publications.

Heyman, Ingrid (1995). *Gånge hatt till...: omvårdnadsforskningens framväxt i Sverige - sjuksköterskors avhandlingar 1974-1991*. Diss. Stockholm: Stockholms Universitet.

- Hirsch, Paul Morris (1973) *The structure of the popular music industry: the filtering process by which records are preselected for public consumption*. Ann Arbor, Mich: Institute for Social Research, The University of Michigan.
- Hjellbrekke, Johs (1999). *Innføring i korrespondanseanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget
- Hobsbawm, Eric J. (1989 [1959]). *The jazz scene*. Rev. ed. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Jagd, Søren (2004) "Laurent Thévenot and the French Convention School: a short introduction." *Economic Sociology* 5(3), s. 2-9.
- Jonsson, Jan O. & Michael, Gähler (1995). *Folkbildning och vuxenstudier: rekrytering, omfatning, erfaringer : delbetänkande*. Stockholm: Fritze
- Johnson, Eyvind (1927). *Stad i ljus*. Stockholm: Tiden.
- Jönsson, Ingrid, Mats Trondman, Mikael Palme & Göran Arnman (1993). *Skola - fritid - framtid: en studie av ungdomars kulturmönster och livschanser*. Lund: Studentlitteratur.
- Karpik, Lucien. (2010). *Valuing the unique: the economics of singularities*. Princeton: Princeton University Press
- Kjellberg, Erik (1985). *Svensk jazzhistoria: en översikt*. Stockholm: Norstedt
- Kvalbein, Astrid & Anne, Lorentzen, (red.) (2008) *Musikk og kjønn - i utakt?*, Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforl., Bergen,
- Korsnes, Olav, Rune, Sakslind, Ole Johnny, Olsen, & , Johs, Hjellbrekke. (red.) (2007). *Arbeid, kunnskap og sosial ulikhet*. Oslo: Unipub.
- Kris, Ernst & Kurz, Otto (1979 [1934]). *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment*. New Haven: Yale Univ. Press
- Laginder, Ann-Marie, & Jorun M. Stenøien (2011) "Learning by interest: experiences and commitments in lives with dance and crafts." *Vocations and Learning* 4.(2), s. 151-167.
- Laginder, Ann-Marie & Landström, Inger (red.) (2005). *Folkbildning - samtidig eller tidlös? Om innebörder över tid*. Linköping: Linköpings Universitet
- Larsson, Anna (2007). *Musik, bildning, utbildning: ideal och praktik i folkbildningens musikpedagogiska utbildningar 1930-1978*. Göteborg: Makadam
- Larsson, Staffan (1993) "Initial encounters in formal adult education." *International Journal of Qualitative Studies in Education* 6(1), s. 49-65.
- Larsson Staffan (2005a) "Om kvalitet i kvalitativa studier" *Nordisk Pedagogik*, 25(1),

s. 16-35.

Larsson, Staffan (2005b). "Förnyelse som tradition" i Laginder & Landström (red.) *Folkbildning - samtidigt eller tidlös? Om innebörder över tid*. Linköping: Linköpings Universitet, s. 169-194

Larsson, Staffan (2013). "Folk high schools as educational avant-gardes in Sweden." I Ann-Marie Laginder, Henrik Nordvall & Jim Crowther (red.) *Popular education, power and democracy Swedish experiences and contributions*. NIACE, s. 72-96.

Lash, Scott (1993) "Pierre Bourdieu: Cultural economy and social change." i Calhoun, et al.(red.) *Bourdieu: critical perspectives*. Cambridge: Polity Press, s. 193-211.

Le Roux, Brigitte & Rouanet, H., 2004. *Geometric data analysis*. Kluwer Academic, Dordrecht.

Le Roux, Brigitte & Rouanet, H. 2010. *Multiple Correspondence Analysis*. Sage, London.

Le Roux, Brigitte, Rouanet, H., Savage, M., Warde, A. (2008) Class and cultural division in the UK. *Sociology*, 42(6), 1049-71.

Lebaron, Frédéric (2009). How Bourdieu 'Quantified' Bourdieu: The Geometric Modelling of Data. I: Robson, & Sanders. (Eds.), *Quantifying Theory: Pierre Bourdieu*. Dordrecht: Springer Science, s. 11-29

Leonard, Neil, (1962). *Jazz and the white Americans: the acceptance of a new art form*. University of Chicago Press, Chicago.

Lemieux, Cyril (2013) "The twilight of fields: Limitations of a concept or disappearance of a historical reality?" *Journal of Classical Sociology*. doi: 10.1177/1468795X12474056. OnlineFirst Version of Record - Jul 18, 2013 (hämtad: 2013-09-01)

Levi- Strauss, Claude. (1981) "Structuralism and myth" *The Kenyon Review* 4(2): 66-88.

Lewin, Kurt. (1947a) "Frontiers in group dynamics: concept, method and reality in social science; social equilibria and social change." *Human relations* 1(1): 5-40.

Lewin, Kurt. (1947b) "Frontiers in Group Dynamics II. Channels of group life; social planning and action research". *Human relations* 1(2): 143-153.

Lewin, Kurt (1948). *Resolving social conflicts: selected papers on group dynamics*. New York: Harper & Brothers.

Lidegran, Ida (2009) *Utbildningskapital: om hur det alstras, fördelas och förmedlas*, Avhandling i Utbildningssociologi, Uppsala: Uppsala universitet.

Mangset, Per (2004) 'Mange er kalt, men få er utvalgt' *Kunstnerroller i Endring*, Bø, Telemarksforsking-Bø.

Menger, Pierre-Michel (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology* 25, s. 541–74

Menger, Pierre-Michel. (2002) "Are there too many artists?" In: *Actes du Colloque international sur les statistiques culturelles*. International symposium on Cultural statistics, October 21-23 2002, UNESCO, Montreal, Canada, pp. 151-172

Maliszewski, Tomasz (2008). *Den svenska folkhögskolan: en betraktelse från andra sidan Östersjön*. Linköping: Linköpings Universitet.

Melldahl, Andreas. (2012) "Utbildningsvägen till Kungl. Konsthögskolan: Förberedande utbildningar bland elever antagna 1938-1984". I Martin Gustavsson, et al. (red.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*. Göteborg: Daidalos, s. 143-161

Monson, Ingrid (1995) "The problem with white hipness: Race, gender, and cultural conceptions in jazz historical discourse." *Journal of the American Musicological Society*. 48(3), s. 396-422.

Duchamp, Marcel (2009). *Marcel Duchamp på radio: Georges Charbonniers intervjuer med Marcel Duchamp i franska radion 1960-1961*. Stockholm: Errata

Nicholson, Stuart (2005). *Is jazz dead? (or has it moved to a new address)*. New York: Routledge.

Nordvall, Henrik (2008). *I skärningspunkten mellan det globala och det lokala: Tolkningsprocesser och koalitionsbyggande i organiseringen av lokala sociala forum*. Diss. Linköping: Linköpings universitet.

Nordvall, Henrik (2010) "Publikdragande namn eller aktivister med drag i? Om symboliskt kapital i organiseringen av ett lokalt socialt forum". *Sociologisk forskning*, 47(2), s. 73-97.

Nylöf, Göran (2006). *Kampen om jazzen: traditionalism mot modernism : en värdekonflikt speglad i svensk jazzpress under efterkrigstiden*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Olsson, Bengt (1993). *SÄMUS - musikutbildning i kulturpolitikens tjänst?: en studie om en musikutbildning på 1970-talet*, Musikvetenskapliga institutionen, Univ., Diss. Göteborg: Göteborgs Universitet.

Paldanius, Sam (2007). *En folkhögskolemässig anda i förändring: En studie av folkhögskoleanda och mässighet i folkhögskolans praktik*. Linköping: Institutionen för beteendevetenskap och lärande, Linköpings universitet. [Elektronisk resurs: hämtad via <http://liu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:298337> - 2014-01-15]

Paldanius, Sam & Charlotte, Alm (2009). Folkhögskoleanda och folkhögskolemässiga handlingar. *Folkhögskolans praktiker i förändring*. Lund: Studentlitteratur, s. 79-120

Palme, Mikael (2008). *Det kulturella kapitalet: studier av symboliska tillgångar i det svenska utbildningssystemet 1988-2008*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.

Palme, Mikael, Lidegran Ida & Andersson, Barbro (2012) ”Konststudenterna och det symboliska kapitalet.” I Martin Gustavsson et. al.. (red.), *Konstens omvända ekonomi*. Daidalos, Göteborg, pp. 111-143.

Partanen, Pirkko. (2009). *Koko talo soi: Klemetti Opisto suomalaisen musiikkikulttuurin kehittäjänä 1953- 1968*. Report 310. Faculty of Behavioural Sciences. University of Helsinki. Helsinki: University Press.

Peterson, Richard A. & Roger Kern. (1996) “Changing Highbrow Taste: from Snob to Omnivore,” *American Sociological Review* 61 (5): pp. 900-907.

Perrenoud, Marc (2003) "La figure du musicos." *Ethnologie française* 33(4), s. 683-688.

Perrenoud, Marc (2007). *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris: Découverte

Prieur, Annick, Rosenlund, Lennart, Skjott-Larsen, Jakob, (2008) “Cultural capital today: A case study from Denmark.” *Poetics* 36(1), s. 45-71.

Ragin, Charles C. (1987). *The comparative method: moving beyond qualitative and quantitative strategies*. Berkeley: University of California Press

Rimmer, Mark (2012) “Beyond omnivores and univores: The promise of a concept of musical habitus”. *Cultural Sociology*, 6(3), 299-318.

Rustin, Nichole T. & Sherrie, Tucker, (red.) (2008). *Big ears: listening for gender in jazz studies*. Durham: Duke University Press

Rummel, Rudolf J., (1970) *Applied factor analysis*. Evanston: Northwestern University Press

Royseng Sigrid, Mangset Per & Borgen Jorunn (2007) “Young artists and the charismatic myth”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol 13. No. 1, p 1-16

Sandler, Rickard (1930). ”Folkets musikaliska fostran: inledningsanförande till ABF:s musikkommittés verksamhet 28 september 1930”. *Bokstugan*. 1930 (14:9), s. 277-283

Savage, Mike. (2006) “The musical field”, *Cultural trends*, 15(2-3), s. 159-174.

Sapiro, Gisèle (2007) “La vocation artistique entre don et don de soi” *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 3, s. 4-11

Sapiro, Gisèle (2010) "Introduction" i *Sociology is a martial art: political writings by Pierre Bourdieu*. New York: New Press

Sapiro, Gisèle (2013). Structural history and crises analysis: The literary field in France during the second World War. In: Gorski, P.S. (Ed.), *Bourdieu and Historical Analysis*. Duke University Press, Durham, pp. 266-285.

Sapiro, Gisèle (forthcoming) *The French Writers' War, 1940–1953*. Durham: Duke University Press.

Sapiro, Gisèle & Mauricio Bustamante, (2009). "Translation as a Measure of International Consecration. Mapping the World Distribution of Bourdieu's Books in Translation". *Sociologica*, 3 (2-3).

Shoemaker, Pamela J. & Tim Vos, (2009). *Gatekeeping theory*. New York: Routledge

Small, Mario Luis. (2011) "How to conduct a mixed methods study: Recent trends in a rapidly growing literature." *Annual Review of Sociology* 37(1) s. 57-86

SOU 1976:16 *Folkhögskolan*. Huvudbetänkande av givet av 1973 års folkhögskoleutredning. Stockholm, 1976.

Strauss, Frithjof (2003). *Soundsinn: Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*. Diss., Zugl.: Greifswald, Univ.

Sundgren, Per (2007). *Kulturen och arbetarrörelsen: kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.

Trondman, Mats (1989). *Rocksmaken: om rock som symboliskt kapital: En studie av ungdomars musiksmak och eget musikutövande*. Växjö: Växjö Högskola.

Trondman, Mats (1990). "Rock tastes: on rock as symbolic capital: A study of young people's music tastes and music-making." *Popular music research : An anthology from NORDICOM-Sweden, Gothenburg*. s. 71-85

Viala, Alain (1985) *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature l'âge classique*. Paris: Éditions de minuit.

Weber, Max (1998 [1922]) *Ekonomi och Samhälle*. Lund: Argos förlag.

Wennhall, Johan (1994). *Från djäkne till swingpjatt: om de moderna ungdomskulturernas historia*, Diss. Uppsala: Uppsala Universitet.

White, Harrison. C. and White, C. A. (1965) *Canvases and careers: institutional change in the French painting world*. New York: John Wiley & Sons.

Whyton, Tony, (2010a). *Jazz icons*. Cambridge: Cambridge University Press

Whyton, Tony. (2010b). Jazz research in Britain. *Jazzforschung/Jazz Research*, 42(1), s. 129-145.

Wittgenstein, Ludwig (1998). *Filosofiska undersökningar*. [Ny utg.] Stockholm: MånPocket.

Öhrström, Eva (red.) (1997). *Musiken, folket och bildningen: glimtar ur folkbildningens historia*. Linköping: Mimer, Linköpings Universitet.



Nylander, Erik ”*Folkhögskolan som musikaliskt förmak- Om musiklinjer, deras rykte och position*”. Den ursprungliga versionen av denna text publicerades i antologin *Två sidor av samma mynt? Folkbildning och yrkesutbildning vid de nordiska folkhögskolorna*, Fey Lundh Nilsson & Anders Nilsson (red.) Lund, Nordic Academic Press, 2010.<sup>85</sup>

ARTIKEL I.

## Folkhögskolan som musikaliskt förmak Om musiklinjer, deras rykte och position

Många ungdomar drömmer om en framtid som yrkesmusiker. Folkhögskolan utgör en betydande lärandearena där en del av dem får hänge sig åt sina drömmar. Inom den institutionaliserade folkbildningen i Sverige har musik vuxit till att bli det studieområde som attraherar flest deltagare av alla folkhögskolekurser, och det ämne som har flest cirkeltimmar hos studieförbunden. Ändå vet vi förvånansvärt lite om hur musikens rum inom folkbildningen är konstituerade socialt, didaktiskt och genremässigt. Detta antologibidrag är ett försök att fylla några av dessa kunskapsluckor.<sup>86</sup>

Jag kommer här att analysera folkhögskolornas musiklinjer med avseende på genreutbredning och söktryck och jag hämtar inspiration från en utbildningssociologisk forskningstradition vars mest kända namn förmodligen är Pierre Bourdieu (1996, 2000). Den här texten berör emellertid inte hur olika grupper använder utbildningssystemet, eller hur kulturens koder och vanor är strukturerade och återskapas i relation till habitus. Ambitionen är istället att med hjälp av genrefrekvenser och söktrycksstatistik resonera kring musiklinjernas plats i det större utbildningslandskapet samt visa på folkhögskolornas roll som ett yrkesmusikaliskt förmak.<sup>87</sup> Den deskriptiva statistiken följs av en diskussion kring de specialiseringstendenser som vissa av de praktisk-estetiska folkhögskolekurserna genomsyras av idag. Avslutningsvis frågar jag mig om musiklinjerna håller på att utvecklas till estetiska collegeutbildningar.

---

<sup>85</sup> En smärre korrigerig har skett i hänvisningen till den ena tabellens numeriska ordningsföljd, på grund av felaktig rubriksättning i första tryckningen. På sidan 76 har således en hänvisning till ”Tabell 4.” byts ut till ”Tabell 2 och 3”.

<sup>86</sup> I min kommande avhandling om folkhögskolornas musiklinjer kommer jag att utveckla några av dessa teman ytterligare.

<sup>87</sup> Begreppet ”förmak” har jag hämtat från Marita Flisbäcks läsvärda avhandling *Att lära sig konstens regler* (2006).

## Musiklinjernas folkhögskolehistoria – en kort resumé

Folkhögskolan som institution har förhållit sig ambivalent till processer som direkt och indirekt sökt inlemma verksamheten i den statliga utbildningshierarkin, eller anpassa den efter arbetsmarknadens specialisering och temporära behov. Å ena sidan har folkbildningens företrädare förfäktat utbildningsformens autonomi och egenart såsom varande ”fri och frivillig”, utan fast läroplan, strikta betygssystem och så vidare. (Larsson, 2005). Å andra sidan löper ett yrkesorienterat spår rakt igenom den svenska folkhögskolehistorien (Landström, 2004). I folkhögskolans genes finns till exempel den praktiska orienteringen mot lantmannasysslor och lanthushållning (Landström, 2004, s. 50–51). Strategin att freda folkhögskolan från kast i den politiska ekonomin har ändå genomsyrat många statliga regleringsbrev och betänkanden. I en formulering från Skolkommissionens folkhögskoledelegation från 1952 heter det till exempel:

[Folkhög]skolan bör icke, såtillvida icke särskilda traditionsskäl föreligger, meddela undervisning i sådana ämnen, som ger yrkesskolor och andra anstalter för yrkesutbildning deras speciella karaktär. Inte heller skall skolan anpassa undervisningen inom sina ämnen efter yrkesanstalternas kursplaner eller sträva efter att ta upp samma kunskapsstoff som dessa. Vad folkhögskolan på denna punkt bör göra är endast att ge sina elever tillfälle att pröva, om deras intresse för ett visst ämnesområde är så starkt, att det kan bära upp en framtida utbildning. (SOU, 1953, 43)

Genom att betona bildningsbegreppets öppnare och icke-formaliserade sida och kontrastera sig mot utbildningsväsendet och regelrätta ”yrkesanstalter”, konstituerar delegationen i denna passus folkhögskolan som en bredare arena för vuxnas lärandeambitioner och allmän medborgerlig fostran (Gustavsson, 1991). Visst skall man under folkhögskolans tak få testa huruvida ens intressen för olika yrkespraktiker är starka nog att satsa på, men folkhögskolan får aldrig bli en yrkesutbildningsanstalt i mängden, tycks man resonera. Folkhögskolan skall dana människor – icke facklärd, om vi får tro folkhögskoledelegationen. Citatet innehåller emellertid den intressanta brasklappen ”såtillvida icke särskilda traditionsskäl föreligger”, varför man får känslan av att det finns undantag.

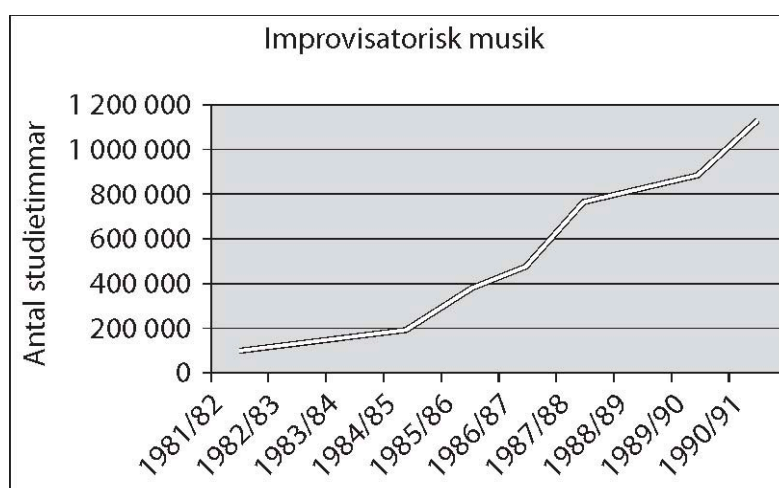
Från och med läsåret 1952/1953 fick Folkliga musikskolan i Ingesund status som musikfolkhögskola och gjorde därmed Lillsveds gymnastikutbildning och Varas jordbruksskola sällskap som special- eller undantagsskolor (SOU 1953:24, s. 70). Vid dessa skolor var verksamheten helt inriktad på ett enskilt ämne. Historikern Anna Larsson har i *Musik, bildning, utbildning. Ideal och praktik i folkbildningens musikpedagogiska utbildningar 1930–1978* (2007) skildrat den väg som den ”folkliga musikskolan” tog för att vinna legitimitet som folkbildande verksamhet och erhålla de resurser som följde av att officiellt klassificeras som (musik)folkhögskola. Det undantag som möjliggjorde att först Folkliga musikskolan och sedan Framnäs kunde inlemmas i folkhögskolegemenskapen, trots sina utpräglade musikaliska nischer, gick under namnet Ingesundsstadgan (Larsson, 2007, s. 78ff). Den innebar att musikundervisningen fick vara mer yrkesinriktad och specialiserad än vad den ordinarie folkhögskolestadgan föreskrev. Både specialskolor som Ingesund och linjedifferentiering mellan allmän och särskild kurs var vid 1900-talets mitt

uppseendeväckande fenomen i folkhögskolevärlden. Larsson refererar en annan nyckelpassage i ändamålsbeskrivningen, enligt vilken *Folkliga musikskolan* skulle ”verka till det folkliga musiklivets gagn genom att bereda musikintresserad ungdom god, fackmässig undervisning i instrumentalmusik och sång jämte därav betingade teoretiska ämnen samt att utbilda studieledare för de folkliga musiksammanslutningarnas behov” (Larsson, 2007, s. 78).

På 1950-talet fanns det bara en handfull folkhögskolor som erbjöd renodlade musiklinjer. Fram till denna tid frodades emellertid andra amatörmusikaliska inslag vid många folkhögskolor, främst i form av unison sång. Allsången var ett närmast obligatoriskt inslag vid det sena 1800-talets och det tidiga 1900-talets samkväm och morgonsamlingar, och är så fortfarande vid folkhögskolorna i Danmark (Nylander, 2008; Bohman, 1985). Expansionen av den mer specialiserade musikutbildningen på folkhögskolorna började ta fart ordentligt under 1960-talet då ett tiotal skolor etablerade musikkurser. Från 1972 till 1990 öppnade ytterligare 26 folkhögskolor särskilda musiklinjer (Grandin, 2009, s. 104, Larsson, 2007, s. 121). Mot slutet av 1970-talet omvandlades delar av verksamheten på folkhögskolorna Ingesund och Framnäs till musikhögskolor (Larsson, 2007, s. 125). Ombildningen av de bägge skolorna är ett intressant exempel på ambivalensen mellan amatörism och professionalism inom folkhögskolan. Gränsdragningarna mellan folkhögskolans bildningsarbete och högskoleutbildningarna har inte alltid varit så tydliga som man ibland låtit vilja påskina. Utvecklingen är också ett typfall på att folkhögskolorna gått i bräsch för någonting som med tiden knoppat av sig i andra verksamhetsformer (Larsson, 2005). Musiklinjerna på folkhögskolorna fortsatte att expandera under de sista decennierna av 1900-talet. I skrivande stund finns det runt 50 folkhögskolor som erbjuder musiklinjer och musikerutbildningar.

Musikinstruktörerna som skulle utbildas på Ingesund och Framnäs från mitten på 1950-talet var ämnade till ”det folkliga musiklivets gagn”. Det nya behovet av musikinstruktörer kan bland annat ses i ljuset av att studieförbunden, företrädesvis ABF och IOGT, alltsedan 1930-talet tagit en relativt ny studieform under sina vingar, nämligen musikcirkeln (Larsson, 2007, s. 32ff). Folkbildningssatsningarna på amatörmusicerande cirklar gick från att vara ett kontroversiellt och småskaligt experiment till att utgöra en stabil och viktig del av studieförbundens totala cirkelverksamhet vid början av 1950-talet. Den kommunala musikskolan och de sociala rörelsernas körer och musikkårer var andra verksamheter som skulle gagnas. Studieförbundens musikcirklar är i kulturrapporteringen indelade i något besynnerliga kategorier, som ”improvisatorisk musik” och ”sång och musik i grupp”, vilket omöjliggör innehållsanalyser. Vad man kan se är att musikcirkelarna i studieförbunden växer lavinartat under andra halvan av 1900-talet och att en betydande del av ökningen skedde just inom området ”improvisatorisk musik” (Håkansson, Lundin, Nilsson, 2008).

Figur 1. Antal studietimmar i "improvisatorisk musik" 1981–1992



Källa: *Statistiska meddelanden*. Ku 10, 1984–1992

Från 1990-talet fortsätter sedan det totala antalet musiktimmar per år att öka, liksom andelen "improvisatorisk musik" visavi andra statsbidragsberättigade ämnen (Håkansson, Lundin, Nilsson, 2008). I dagens studieförbundsrapportering är de improvisatoriska cirklarna och gruppmusicerandet de mest populära cirkelämnena i antal cirklar och timmar räknat.<sup>88</sup> Även inom ramen för folkhögskolornas särskilda linjer svarar området "musik" för den mest populära kursinriktningen idag, oavsett om man räknar deltagarveckor eller deltagare.<sup>89</sup>

### Folkhögskolans musiklinjer idag

Anna Larssons (2007) idéhistoriska tillbakablick över Ingesund och Framnäs folkhögskolor är intressant av flera skäl. Som vi såg infördes ett undantag från rådande folkhögskolestadga och från prioriteringen av den "allmänna och medborgerliga bildningen". Ingesundsstadgan finns ett behovsorienterat motiv till den renodlade musikundervisningens existens. Sverige behövde, lite förenklat, musikinstruktörer som kunde odla och kultivera folkets musicerande och musikintresse i önskvärda riktningar. Men Ingesundsstadgan markerar också början på en enorm expansion av mer specialiserade folkhögskolekurser, där man inte minst inom musikens område kan

<sup>88</sup> <http://www.folkbildning.se/page/435/amne.htm> (hämtad 2009-05-29) Musikcirklarna består dock till stor del av band som repar mycket studieintensivt. Lusten att spela driver, som Grandin påpekat, upp antalet timmar per individ (Grandin, 2009, 105).

<sup>89</sup> <http://www.scb.se> (hämtad 2009-09-03, tabellen "Deltagare i folkhögskolekurser efter län, kön och kursstyp (grupperad). Termin 1997/1VT–2008/2HT")

ana en successiv förskjutning från de mer allmänbildande folkbildningsidealen mot en allt högre grad av estetisk specialisering.

## Musikaliskt utbud: samtida genreutbredning

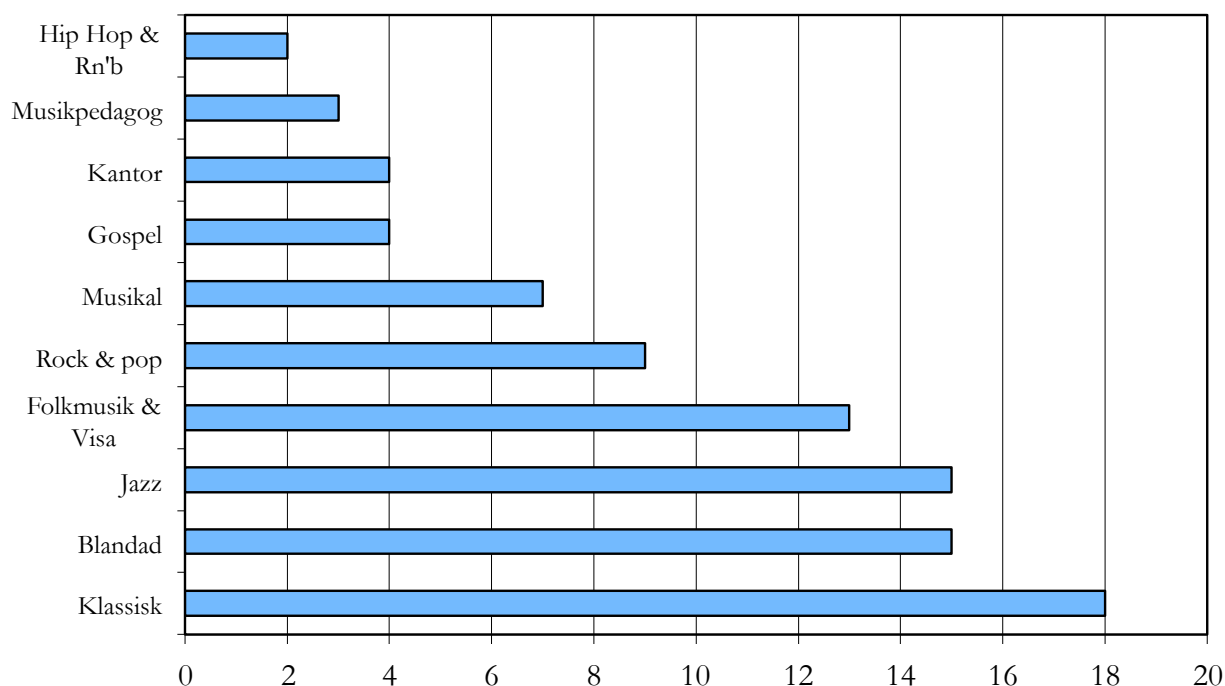
Expansionen av de specialiserade kurserna i musik på folkhögskolorna har också inneburit att fler genrer trängts in i den institutionaliserade musikundervisningen. Kursutbudet låter sig svårigen summeras på något enkelt sätt efter genre, eftersom de musikaliska gränserna är flytande och många linjer består av blandning av genrer. Figur 2 är ett försök att konstruera en genretabell som bygger på hur folkhögskolorna själva väljer att beteckna sina musiklinjer på hemsidor och i programblad. Listan består av en blandning av musikaliska genrer (jazz, klassiskt, rock, etc.) och profiler såsom utbildningar till kantor eller musikpedagog. Sätten att beskriva verksamheterna varierar något mer än vad figuren avslöjar. I klassificeringen av genrerna har jag letat efter jämförbara och någorlunda betydelsebärande kategorier.<sup>90</sup> Folkhögskolorna som finns representerade i figuren är 50 stycken till antalet vilket baseras på det register som FIN (Folkhögskolornas Informationstjänst) tillhandahåller över existerande skolor i Sverige. Drygt en tredjedel av landets folkhögskolor erbjuder således musikutbildningar.

Att en musikalisk genre institutionaliseras inom utbildningsväsendet kan ses som en indikation på att musiken kanoniseras och görs legitim. Att döma av figur 2. har jazzen och den klassiska musiken nått sanktionerade positioner i folkhögskolornas musikutbildningslandskap. Institutionaliseringsen av jazzmusiken under senare delen av 1900-talet är ett exempel på hur en musikalisk genre kan färdas från bespottad ”dans- och negermusik” (sic) till den kanoniserade kulturens finrum (Arvidsson, 2002). I distinktionerna mellan högt och lågt, som präglat många av de svenska folkbildningsdebatterna om musik under andra halvan av 1900-talet, kan man se hur jazzmusiken rör sig från fult till fint (Sundgren, 2001). Denna successiva genresystemförändring sammanfaller, som av en händelse, även med att det musikaliska ”avantgardet” från 1960-talet växer upp och når inflytelserika positioner som musiklejare, kritiker, medlemmar i konstnärsnämnder, beslutsfattare på skivbolag och så vidare. Motsvarande resa, om än i betydligt modestare form, går förmodligen även att följa i vissa av rockens och popens musikaliska stråk.

---

<sup>90</sup> Även uppgifter om kursernas ”musikaliska tonvikt” och liknande har här räknats in som en *genreprofil*. Den bland folkhögskolorna spridda benämningen ”afro” har till exempel ofta hamnat under jazz, (det vill säga i de fall då ”jazz” uppgetts som huvudsaklig musikgenre inom den afroamerikanska genrepertoaren) eller i kategorin ”blandad” då flera genrer radas upp som likställda. Singer/songwriter har för det mesta hamnat under folkmusik & visa, även om genren ibland varit svår att skilja från popmusik.

**Figur 2. Genreutbredning på Folkhögskolornas musiklinjer höstterminen 2009.  
Antal musikprofiler efter genre/inriktning**



Vad som vid första anblick slår en i ovanstående frekvensdiagram är hur det avviker drastiskt från lyssningsvanorna hos ungdomar såsom den presenterats i tidigare kartläggningar (se till exempel Bjurström, 1997; Elofsson, 2002). Populärmusikaliska genrer som pop, rock, metal, hip hop, techno och reggae har under en längre tid stått högst i rang i ungdomsgenerationerna medan den klassiska musiken, jazzen, visan och folkmusiken fört en mer undanskymd tillvaro (Bjurström, 1997). Vi skulle av lyssningsvanorna att döma kunna förvänta oss en väldig rusning till det fåtal kurser som ges under populära genrebeteckningar som hip hop, rock och r'n'b. En mer kontroversiell tolkning skulle kunna vara att det är med musikaliska genrer på folkhögskolor som med museer, de upprättas först när föremålen är på väg att fasas ut av strukturella samhällsomvandlingar (jfr Edqvist, 2009). Folkhögskolemusiken intar i en sådan tolkning en slags respiratorfunktion, där tidigare generationers musikaliska skötebarn får hjälp att överleva i samtidens kommersialiserade musiklandskap. Men i en sådan tolkning skulle folkmusiken, jazzen och den klassiska musiken förhålla sig till samtiden ungefär på samma sätt som ett friluftsmuseum gör i relation till industrialiseringen, vilket inte känns som en hållbar tes rakt igenom.

Genremönstret och dess tonvikt på pop och rock går delvis igen i Manfred Scheids enkätstudie i avhandlingen *Musiken, skolan och livsprojektet* (2009). Scheid undersöker den för oss än mer relevanta frågan vilken typ av musik gymnasieungdomar idag väljer att spela, och finner betydande skillnader mellan elever på musikestetiska programmet och elever som har musiken som tillval (Scheid, 2009, s. 53ff). Framförallt uppgav esteteleverna i högre utsträckning jazz som favoritgenre (Scheid, 2009, s. 58). Eftersom esteteleverna i denna studie visar sig ha högre



antagningspoäng och föräldrarna uppvisar längre utbildningsmeriter reser Scheid frågan om det inte inträffat en förskjutning i den kulturella kapitallogiken där jazzen vunnit mark i relation till andra genrer.

Ytterligare en intressant aspekt av detta genredigram är hur den förhåller sig till en föreställd arbetsmarknad och till möjligheter till fortsatta akademiska studier. Å ena sidan kan man konstatera att sådana specialiserade profiler som kan förväntas ge en relativt god arbetsmarknad idag, såsom efter genomförd kantorsutbildning, är relativt få i antal jämfört med de något mer diffusa arbetsmarknadsutsikter som förknippas med en helhjärtad investering inom de populärmusikaliska inriktningarna. Inte heller är de musikpedagogiska nischningarna på folkhögskolorna speciellt många, detta trots att lärarbanan förmodligen är ett mer ”realistiskt” framtidsscenario än idéer om att försörja sig som frilansmusiker. Utsikterna att få arbete tycks alltså inte räcka till som förklaring. Å andra sidan dominerar folkhögskoleutbildningarna av jazz och konstmusik, vilka är de största och mest välrenommerade genreprofilerna på de musikhögskolor där en ansevärd mängd av deltagarna verkar sträva efter att ta sig in. Jazzens och den klassiska musikens dominans i genretabellen skulle alltså kunna peka mot att musiklinjerna blivit ett slags obligatoriskt förmak för stundande musikhögskoleutbildningar. Att jazzen och den klassiska musiken dominerar här kan således bero på pull-effekterna från det högre stratat i utbildningssystemet.

### Musikalisk efterfrågan: genremässigt söktryck

För att ytterligare nagelfara hur det förhåller sig med musikgenrernas ställning inom folkhögskolornas många utbildningskontexter är söktrycket till linjerna en intressant indikator att använda. Om musikhögskolorna kan sägas utgöra en central pull-effekt i sammanhanget är den kollektiva viljan att bli antagen inom en viss genre en avgörande push-effekt. Söktrycket på en linje förtäljer något om den popularitet utbildningen är jämfört med andra, och genrernas sammanlagda söktryck torde vara en god värdemätare på hur stark rekryteringsbas olika musikaliska uttryck vilar mot. I tabell 1 presenteras söktrycket för hösten 2009 differentierat efter genre. Tabellen bygger på en enkät som mejlades ut till alla folkhögskolor med musiklinjer, och som kompletterades med uppgifter som erhöles per telefon.<sup>91</sup> De ansvariga på musiklinjerna har svarat på frågorna 1) Hur många sökte er musiklinje hösten 2009? 2) Hur många platser konkurrerade de om? samt 3) Hur ser söktrycket ut på varje genre/profil? Söktrycket beräknas genom att man delar antalet sökande med antalet tillgängliga platser. ”Antal skolor” står för hur många genrer och profiler som finns representerade i undersökningen.

---

<sup>91</sup> Ingen allmän linje med musikundervisning, distans- eller halvfartsutbildning ingår i materialet.

Tabell 1. Söktrycket till folkhögskolornas olika genreprofiler, Ht 2009

Genre & profiler:	Antal sökande:	Antal platser:	Söktryck (medelvärden):	Antal skolor:	Standardavvikelser:
Jazz	2433	224	10,9	15	3,9
Rock & pop	833	133	6,3	9	2,9
Musikal	690	141	4,9	7	3,2
Blandade	1103	274	4,0	15	3,5
Klassiskt	1104	330	3,3	18	1,8
Folkmusik & Visa	581	216	2,7	13	2,2
Gospel	151	59	2,6	4	2,0
Hip hop & Rn'b	112	43	2,6	2	0,5
Pedagogik	85	40	2,1	3	0,6
Kantor	103	66	1,6	4	0,6
<b>Totalt</b>	<b>7195</b>	<b>1526</b>	<b>4,7</b>	<b>90</b>	<b>3,7</b>

Källa: Enkätdata från musiklinjerna verksamhetsåret 2009 <sup>92</sup>

I tabell 1 kan man se att musiklinjerna överlag ligger en bra bit över det genomsnittliga söktrycket till folkhögskolornas särskilda kurser, som höstterminen 2009 låg på 2,3 sökande per studieplats.<sup>93</sup> De eventuella skillnaderna mellan enskilda instrumentprofiler redovisas inte i tabellen. Variationen dem emellan kan visserligen vara ganska stor, men att få in ett heltäckande underlag från samtliga skolor på instrumentnivån bedömdes helt enkelt vara en alltför tidskrävande uppgift. I tabellen går det att skönja en ganska klar hierarki mellan olika genrer. Folkmusik & visa och jazzlinjerna erbjuder till exempel lika många studieplatser, men har en väsensskild efterfrågesida. Det mest iögonfallande i den sammanlagda statistiken är de extremt höga söktrycksvärden som jazzutbildningarna frambringar. Det genomsnittliga söktrycket till kurserna med jazzmusikalisk tyngdpunkt låg höstterminen 2009 på över 10 sökande per plats. Standardavvikelsen, alltså söktrycksspännat, är förhållandevis stort inom jazzgenren (3,9), varför vi redan nu kan dra slutsatsen att skolornas söktryck skiljer sig åt i hög grad. Jazzsång är den enskilda instrumentprofil som har

<sup>92</sup> Egenrapporterade data är alltid behäftade med olika typer av problem. Viss försiktighet i uttolkningarna av statistiken är därför på sin plats. Det är i detta fall, för det första, inte helt ovanligt att man söker fler än en enskild folkhögskola eller inriktning. Söktrycksstatistiken drivs därför sannolikt upp av att parallella ansökningar ofta sker till mer än en skola/inriktning. En annan osäkerhetsfaktor, där det kan förekomma skillnader uppgiftslämnarna emellan, är om uppgifterna gäller för antalet *mottagna ansökningar* eller det antal som *infann sig för audition*. Som regel har uppgifterna gällt antalet ansökningar, men det kan finnas skolor som rapporterat in de som inrättade sig för audition, och andra som inkluderat efteranmälningar. Tabellens generella mönster på genrenivån torde emellertid vara tillförlitliga, eftersom eventuella skillnader i rapporteringen borde drabba genreprofilerna någorlunda jämt och genom att det totala antalet observationer i detta fall är relativt omfattande, (90 genreprofiler och 7195 sökningar sammanlagt).

<sup>93</sup> Söktryck till folkhögskolan hösten 2009, se <http://www.folkbildning.se/page/579/uppfoljning.htm> (hämtad 2010-02-22).



högst söktryck, ibland långt över 50 sökande per studieplats.

Den andra dominerande genreprofilen, den klassiska, uppvisar inte tillnärmelsevis samma popularitetsnivåer som jazzmusiken. Standardavvikelsen inom de klassiska profilerna är så pass stor (1,8) i relation till medelvärdet (3,3), att vi kan misstänka att de på vissa håll nästan helt saknar återväxt. Detta kan naturligtvis få långtgående konsekvenser i både andra och tredje led. För på samma sätt som folkhögskolans rekrytering bygger på musikundervisningen på gymnasienivå och de kommunala musikskolornas verksamhet, kan musikhögskolorna få problem att rekrytera studenter när *push*tendensen är så pass svag som den är inom den klassiska musiken. Om musikhögskolorna får problem att fylla sina klassiska linjer, riskerar symfoniorkestrarna i sin tur att utarmas.<sup>94</sup>

När man har de olika utvecklingskurvorna för jazzen och den klassiska musiken i åtanke blir man inte direkt förvånad över att jazzeliten idag mobiliserar för att få en större del av statsanslagen, eller över att *Rapport* går ut med nyheter om hur svårt det börjar bli att rekrytera musiker till de symfoniorkestrar som ligger utanför storstäderna.<sup>95</sup> Och om jag för en sekund tillåter mig själv att agera framtidsforskare föreställer jag mig att den genresystemförändring vi här ser konturerna av kommer att fortgå så länge folkhögskolekohorterna ser ut som de gör. De klassiska musiklinjerna på folkhögskolorna lär bli färre och de improvisatoriska linjerna fler. Men troligen kommer också den klassiska musiken successivt att få vänja sig vid att lämna ifrån sig delar av statsanslagen till det jazzmusikaliska fältet.

En annan tolkning skulle förstås vara att alla som vill ägna sig åt klassisk musik söker sig direkt till musikhögskolan. Det skulle i så fall delvis kunna bero på att högskolorna är djupare rotade i den konservatorietradition ur vilken så mycket lärande inom det klassiska området stammar, medan jazzens mer informella improvisatoriska lärandelandskap bättre harmoniserar med folkhögskolan och dess pedagogik. Musikalisk fostran till klassisk musiker har dessutom en något tydligare ungdomskult kring sig, än dess jazzmusikaliska dito. En något mer försiktig tolkning av söktrycksstatistiken skulle nöja sig med att konstatera att folkhögskolan verkar utgöra en mer obligatorisk bildningsinstans för blivande jazzmusiker, än den är för blivande klassiska musiker.

Inom rock & pop-linjerna och musikalprofilerna är återväxten lite kraftfullare än inom de klassiska profilerna, men den kommer inte i närheten av jazzen. Rockmusiken har redan letat sig in på landets musikhögskolor men tycks fortfarande lida av en ganska

---

<sup>94</sup> Det kan vara värt att notera att Musikkonservatoriet i Falun etablerat sig som en plantskola främst för klassiska musiker, och att de till nivå och studieform har mycket likheter med de folkhögskolor vi diskuterar här. Elevantalet vid Faluns konservatorium är dock så litet att det inte påverkar de generella tendenserna nämnvärt.

<sup>95</sup> "Svårt rekrytera svenska musiker", Rapport 2009-01-10, <http://svt.se/> (2009-01-10), Kampanjen "Släpp-in-Jazzen" <http://www.svenskjazz.se> (2010-12-16) och "Musikernas ekonomiska situation är ohållbar" debattartikel av Lina Nyberg på <http://www.orkesterjournalen.com/>, Publicerad 2010-01-29

otyddlig infrastruktur (i form av till exempel nischade spelställen, institutionell inbäddning, kritiker, skivbolag etc.). Rockmusikens formation liknar på det hela taget mindre ett autonomt fält, i Bourdieus mening, än vad exempelvis jazzen eller den klassiska musiken gör (jfr Bourdieu, 2000). Längst ner i tabell 1 återfinns KY-utbildningarna till kantorsexamina, förberedande kantorsutbildningar samt musikpedagog. Detta förstärker bilden av att renodlade yrkesmusikaliska utbildningar på folkhögskolorna inte förmår locka så många sökande. Kulturekonomiska logiker och arbetsmarknadslogiker är på många sätt väsensskilda. Men det finns inte heller, av vad vi kan se, något självklart samband mellan ungdomarnas lyssningsvanor och vilka musikkurser som är populärast (jfr Bjurström, 1997; Elofsson, 2002). Utbildningarna inom hip hop och r'n'b är dock så få, och dessutom relativt nystartade, att det är vanskligt att generalisera utifrån deras söktryckstendenser från 2009.

Höga söktryckstal innebär att konkurrensen om platserna är hård. Vanligtvis löser musiklinjerna detta genom att kandidaterna får genomgå en audition, där deras förmågor testas på grundval av musikaliska kriterier som gehör, rytmik, känsla och melodi. Som vi såg i genretabellen tycks spannet på söktrycket (standardavvikelsen) inom vissa genrer vara ganska stor. Detta skulle kunna peka på att vissa folkhögskolors popularitet driver upp det totala genremässiga söktrycket, och omvänt att vissa skolor drar ner den genremässiga medelvärdesumman. Kanske räcker det med att en riktigt populär skola erbjuder vissa inriktningar för att lyfta hela genren? För att kontextualisera söktrycksstatistiken ytterligare ska vi därför studera hur de olika skolornas söktrycksnivåer ser ut mer i detalj.

### Söktryck per folkhögskola

I nedanstående tabell presenteras söktrycket efter det namn som folkhögskolan har. Även denna tabell bygger statistiken från den mailenkät jag skickat ut till musiklinjerna, och de kompletterande uppgifter och verifikationer som erhållits över telefon. I tabell 2 kan man se hur många som söker respektive skola, och hur många platser de erbjuder. Söktrycket får man, precis som i förra fallet, genom att dela det totala antalet sökande, med summan av antalet platser som står till förfogande. N står för antal genreprofiler som finns på varje enskild skola, medan St.d står för eventuella standardavvikelser.

Tabell 2. Söktryck efter namn på folkhögskolan, Ht 2009

Folkhögskola	Antal Sökande	Antal platser	N	Profiler i text	Söktryck/medelvärden	Std
Fridhem	450	25	1	Jazz	18,0	.
Skurup	340	20	1	Jazz	17,0	.
Billströmska	230	20	1	Blandad	11,5	.
Furuboda	156	15	1	Blandad	10,4	.
Åsa	120	12	1	Blandad	10,0	.
Ljungskile	182	20	2	Jazz/Klassisk	9,1	5,6
Sundsgården	240	28	2	Jazz/Klassisk	8,6	4,2
Wiik	140	17	1	Folkmusik	8,2	.
Strömbäck (ht-08)	127	16	1	Musikal	7,9	.
Birkagården	572	77	2	Rock/Klassisk	7,4	,9
Sundbyberg	110	16	1	Musikal	6,9	.
Vadstena	100	15	1	Klassiskt	6,7	.
Bergslagen	200	32	1	Blandad	6,3	.
Skeppsholmen	120	20	1	Blandad	6,0	.
St.sigfrid	101	17	2	Jazz / Klassisk	5,9	2,5
Bollnäs	350	66	4	Jz/Kl/Fk/Fk	5,3	3,8
Kaggeholm	80	15	1	Blandad	5,3	.
Solvik	48	9	1	Gospel	5,3	.
Kävesta	185	36	2	Jazz/Klassisk	5,2	5,5
Framnäs	194	37	4	Jz/Kl/Rk/Fk	5,2	2,9
Sjövik	222	43	3	Jz/Rk/Fk	5,2	3,5
Lunnevad	240	48	2	Jazz/Klassisk	5,0	3,7
Liljeholmen	171	35	4	Jz./Kl./Fk/Bl	4,9	4,4
Nyköping	87	18	1	Rock	4,8	.
Sommenbygden	80	17	1	Jazz	4,7	.
Markaryd	280	60	1	Musikal	4,6	.
Öland	84	20	1	Musikal	4,2	.
Hjo	91	24	4	Kl/Ms/Bl/Knt	3,8	4,0
Ingesund	287	75	4	Jz/Kl/Fk/Fk	3,8	2,5
Dalkarlså	95	25	2	Rock/Blandad	3,8	,3
Mellansel	159	46	4	Jz/Rk/Gs/Knt	3,5	4,7
Birka	170	48	2	Jazz/Klassisk	3,5	1,5
Södra Vätterbygden	114	35	2	Gospel/Blandad	3,3	2,9
Glimåkra	71	24	1	Gospel	3,0	.
Glokala	57	19	1	Hip Hop	3,0	.
Ålsta	36	13	1	Musikal	2,8	.
Helsjön	66	25	1	Klassisk	2,6	.
Geijerskolan	252	111	5	Kl/Rk/Bl/Ms/Knt	2,3	0,9
Dalsland	55	24	1	Hiphop & Rn'b	2,3	.
Härnösand	93	42	2	Klassisk/Pedagogik	2,2	,2
Oskarshamn	86	44	4	Kl/Bl/Knt/Knt	2,0	,5
Sverigefinska	40	22	2	Pedagogik/Blandad	1,8	1,0
Högalid	28	16	1	Blandade	1,8	.
Nordiska	35	20	1	Folkmusik	1,8	.
Gamleby	22	12	1	Folkmusik	1,7	.

Brunnsvik	30	18	1	Pedagogik	1,7	.
Malung	121	72	1	Folkmusik	1,7	.
Gotland	68	41	3	Fk/Fk/Rock	1,6	,3
Ågesta	10	16	1	Klassisk	0,6	.
TOTALT	7195	1526	90	--	4,7	3,7

Förkortningar i Tabell 2.: **Bl** = Blandad, **Jz** = Jazz, **Kl.** = Klassisk, **Rk** = Rock & pop, **Fk**= Folkmusik & Visa, **Ped.**=Musikpedagogik, **Gs** = Gospel, **Knt** = Kantor, **Ms**= Musikal

Källa: Enkätdata från musiklinjerna verksamhetsåret 2009

Vi kan i tabell 2 se att det är stora skillnader både på hur många som söker till de olika skolorna och på hur många elever folkhögskolorna tar in. Bland de skolor som tar in allra flest musiker *in spe* erbjuder de flesta mer än en musikinriktning. Vad som också är utmärkande för de riktigt storskaliga utbildningsinstitutionerna är att de har en lång tradition av att erbjuda musikundervisning. På Malungs folkhögskola har man funnit spår av reguljär musikundervisning redan 1946 (Larsson, 2007, s. 87). På 1950-talet startade Geijerskolan och Lunnevad var sin musiklinje. Kapellsberg i Härnösand är från och med 1961 en filialskola till Framnäs (Larsson, 2007, s. 89). Även bland de övriga skolorna med stora studerandevolymer finns det musiklinjer eller musikkurser relativt tidigt: Birkagården (1960), Bollnäs (1963) Mellansel (1966), Birka (1967), Kävesta (1967), Oskarshamn (1968) och Södra Vätterbygden (1969). Tillsammans rymmer denna ”första generation” folkhögskolor med musiklinjer (till vilken jag också räknar Framnäs och Ingesunds musikfolkhögskolor) närmare hälften av alla nyantagna musiker 2010.

Rent geografiskt verkar det vara en fördel för skolan att ligga i närheten av en större stad (Skurup och Fridhem nära Malmö, Billströmska nära Göteborg, Birka nära Östersund, Birkagården och Sundbyberg nära Stockholm, Lunnevad och Vadstena nära Linköping, Strömbäck nära Umeå, Sundsgården nära Helsingborg, Wiik nära Uppsala, o.s.v.). Detta geografiska mönster är visserligen inte heltäckande, men det gäller för de flesta populära musikutbildningar. Mönstret står i viss motsättning till det agrara ursprung som folkhögskolorna har då de urbana bildningsprivilegierna länge tjänade som motiv när den självägande bondeklassen etablerade folkhögskolornas positioner i tid och rum (Larsson, 2005).<sup>96</sup> Många deltagare på skolorna vittnar dock om att folkhögskolornas positioner ute på den svenska landsbygden, och det tillhörande livet på internatet, varit avgörande faktorer för deras musikaliska förkovran. Internatlivet tycks borge för en kreativ musikalisk bubbla att lära, leva och frodas i. Musikaliska läroprocesser bygger, åtminstone inom de populärmusikaliska genrerna, påfallande ofta på informella och kollektiva jam. Till stadslivet hör

<sup>96</sup> Att en folkhögskola ligger nära en stad behöver naturligtvis inte betyda att upptagningsområdet är koncentrerad dit. Detta är, som det brukar heta, en empirisk fråga. Men man kan spekulera i om inte närheten till städerna underlättar rekryteringen och kanske upplevs som ett skönt komplement till det lantliga internatlivet.

svårigheter att hitta replokaler, synkronisera reptider, koordinera transporter och så vidare. Andra fördelar med internatlivet som framhålls är att man kan spela dygnet runt, när andan faller på.

I tabellen kan vi också se att två folkhögskolor verkligen sticker ut när det gäller generella söktrycksnivåer. Till Fridhems och Skurups musikutbildningar söker nästan 20 personer per plats. Båda dessa utbildningar orienterar sig mot jazzmusik, och de har en geografisk rekryteringsbas som omfattar hela Sverige och ofta inkluderar andra länder.<sup>97</sup> En av skillnaderna mellan dessa båda skolor och andra populära folkhögskolor med musikprofiler är att de förra är helt inriktade på en enda genre.<sup>98</sup> Platsantalet är också strängt begränsat. Det kan finnas goda pedagogiska skäl till att hålla nere antalet antagna, till exempel att det möjliggör mer lärarledd undervisning. Det är därtill sannolikt svårare att bedriva storskalig undervisning i jazz än rock. Samtidigt bidrar de restriktiva kvoterna till att hålla utbildningarnas ”marknadsvärde” på en högre nivå, än de skulle vara om fler fick tillträde till undervisningen. Möjligtvis skulle kunna se detta som en sofistikerad form av utbildningsmässig inflationsbekämpning. Eftersom så många söker kurserna kan skolorna välja och vraka mellan ett mycket stort antal musikaliska pretendenter. Detta innebär förstås också att möjligheterna att etablera en hög musikalisk lägsta nivå och välja ut de mest talangfulla deltagarna, är betydligt större än på andra musikkurser. De låga intagningskvoterna förenat med den höga efterfrågan, producerar även en speciell känsla av konstnärlig utvaldhet. Många är kallade, men få är utvalda.

## Det goda ryktet och dess effekter

Eleverna vid de mest prestigefyllda musiklinjerna tycks ha siktet inställt på musikhögskolestudier i Stockholm, Köpenhamn, Trondheim eller Göteborg.<sup>99</sup> För många blir därför folkhögskolevistelsen en konstnärlig förberedelse där de får möjlighet att öva på ett eller flera instrument, förbereda sig för de högre musikutbildningarnas antagningsprov samt experimentera musikaliskt med likasinnade. Om man undersöker vilken musikalisk utbildningsbakgrund som 2000-talets vinnare av jazzutmärkelser har upptäcker man, vid sidan om vissa högre akademiska studier, förvånansvärt ofta ett eller flera år på folkhögskola. Och kopplingen mellan utmärkelse och skola är slående. Listorna över vem som har tagit emot två av Sveriges finaste priser som tilldelas unga och nydanande musiker inom modern jazz – Jazz i Sverige<sup>100</sup> och Jazzkatt-utmärkelsen för Årets nykomling<sup>101</sup> – ser ut

---

<sup>97</sup> Främst är det då danska ungdomar som söker sig till dessa prestigelinjer. Mellan åren 1992-2010 återfanns till exempel inte mindre än 33 danska ungdomar i elevmatriklarna på Fridhems folkhögskola.

<sup>98</sup> Från och med höstterminen 2010 har dock Skurup aviserat om att expandera genom att starta två nya musiklinjer. En med rockmusikalisk profil och en folkmusiklinje. I skrivande stund håller därför en intressant förändring på att sjösättas.

<sup>99</sup> Jag bygger mina utsagor i detta stycke delvis på intervjuer jag genomfört med ett tiotal deltagare och musiklinjeansvariga vid några av de mest eftertraktade folkhögskolorna.

såhär:

Tabell 3. Vinnare av "Jazz-i-Sverige priset" och Jazzkatter för "Årets nykomling"

År	Jazzkatten "Årets Nykomling"	Instrument	Folkhögskola	Antagen år
2001	Mattias Ståhl	Vibrafon	----	-----
2002	Fredrik Kronkvist	Saxofon	Skurup	1994
2003	Ludvig Berghe	Piano	Skurup	1995
2004	Jon Fält	Trummor	Skurup	1998
2005	Kristian Harborg	Saxofon	Skurup	1998
2006	Fredrik Lindborg	Saxofon	Skurup & Fridhem	1998 & 99
2007	Linus Lindblom	Saxofon	Skurup	1996
2009	Lisen Rylander	Saxofon	Skurup	1996
2010	Elin Larsson	Saxofon	Fridhem	2004

År	"Jazz-i-Sverige-Vinnare"	Bandnamn & "Album"	Folkhögskola	Antagen år
2001	Lindha Svantesson	"Far from alone"	Skurup	1993
2002	Fredrik Nordström	"On purpose"	Skurup	1993
2003	Josefine Cronholm	"Hotel Paradise"	Skurup	1994
2004	Fredrik Ljungkvist	YunKan: "12345"	Skurup	1987
2005	Daniel Karlsson	"Pan Pan"	Skurup	1993
2006	Fabian Kallerdahl	Galore: "MaxiMusic"	Skurup	1996
2007	Nils Berg	"Sailors fighting in the dance hall"	Skurup	1996
2008	Mariam Wallentin & Anders Werlin	Wildbirds & Piecedrums: "The Snake"	Skurup & -	2000
2009	Josefin Lindstrand	"There will be stars"	Fridhem	2000
2010	Samuel Hällkvist	"Samuel Hällkvist Center"	Skurup	2000

Genom att jag här valt ut två priser som har en relativt ung prägel, riktas

---

<sup>100</sup> Orkester Journalen (OJ) och Rikskonserter har sedan 1971 haft en omröstning, där vinnaren fick möjlighet att spela in en s.k. "Jazz -i-Sverige skiva" samt åka på efterföljande riksturné. Omröstningsförfarandet har ändrats med tiden men utses av en referensgrupp som har som uttalat mål att "fästa uppmärksamhet på det nya och högkvalitativa i svensk jazz, gärna av "ungt spjutspetsartat slag". För mer info se: <http://www.rikskonserter.se> (2010-02-25)

<sup>101</sup> Jazzkatten är Sveriges Radio P2s Jazzpris som delats ut sedan 1993, efter ett omröstningsförfarande som inbegriper ett urval av Sveriges Jazzskribenter. Stipendiaten för "Årets nykomling" 2008 delades aldrig ut, efter att stor turbulens utbrutit kring nomineringsprocessens maskulina hegemoni. Prisvinnaren tillkännages numera årligen på *Swedish Jazz Celebration*, och nomineringsprocessen sköts av delvis nya personer.

undersökningen mot en generation jazzmusiker i vardande. Men eftersom listorna inkluderar namnen på pristagarna sedan ett tiotal år tillbaka ingår artister som idag är ytterst väletablerade på fältet.<sup>102</sup> På folkhögskolesidan kan man se en frapperande dominans av Skurups folkhögskola, med lite inspel från Fridhem här och där. Tillsammans täcker de bägge skolorna imponerande 90 procent av alla pristagare på 2000-talet. Resultatet pekar mot att de bägge skolorna har utvecklats till en närmast obligatorisk språngbräda ut mot att etablera sig i jazzskräet. En av den samtida jazzens mest centrala passager går alltså genom två skånska folkhögskolor. De flesta som fortsätter sina musikaliska bildningsvägar efter folkhögskolorna hamnar nog varken i jazzens eller popmusikens statusfyllda (men osäkra) frilanstillvaro, eller i en fast anställning vid någon av landets symfoniorkestrar. En betydligt vanligare karriärväg lär vara den som utmynnar i ett musklärarjobb. Framtidsförhoppningar bland folkhögskoleelever följer en hierarki där musiker kommer överst och muskläraryrket ofta dyker upp som ett slags komplement eller andrahandsval (Brändström & Wiklund, 1995, s. 134, 139).

I relation till söktrycksstatistiken finns det – både genom de blivande yrkesmusikerna och de framtida musikpedagogerna – en intressant potential i de yrkesroller folkhögskoleeleverna kan komma att inta. Mytbildningen och ryktesspridningen kring folkhögskolans musikundervisning är avgörande för att locka nya kandidater till intagningarna. Diskurscirkulationen kring vilka folkhögskolor som tillerkänns värde är a och o för att etablera högt söktryck. De konsekrerade artisterna fyller en central funktion i dessa diskursflöden. Musikerna som så småningom erkänns i jazzkretsar verkar fungera som reklampelare och garantier för återväxten till musiklinjerna. I porträtten av erkända artister på olika jazzforum nämns exempelvis Skurups folkhögskola väl så ofta som någon av de väletablerade musikhögskolorna.<sup>103</sup> De deltagare som jag intervjuat säger sig ofta ha grundat sina skolval på samtal med kompisar på olika musikestetprogram, äldre deltagare som påbörjat eller avslutat en folkhögskoleutbildning eller tips de erhållit från musklärare de haft. Till detta kan läggas något diffusare former av ryktesspridning. På internetforum flödar till exempel långa konversationer om hur pass svårt det är att ta sig in på de olika ”folkisarna” och vilka musiklinjer som man bör försöka ta sig in på.<sup>104</sup>

Folkhögskolans estetiska linjer är ett intressant förmak till den högre konstnärliga utbildningen i Sverige. Mikael Börjesson et al. (2008) har i ett pågående forskningsprojekt, ”Konsten att lyckas som konstnär”, visat att antalet år som tillbringas på förberedande utbildningar inom konstens fält ökat successivt under

---

<sup>102</sup> I min avhandling kommer bildningsvägarna från nämnda skolor att kartläggas mer ingående med hjälp av olika sociologiska jämförelser och analyser. Till den som misstänker att utfallet ovan bygger på någon konspiratorisk länk mellan jurymedlemmar och musikpersonal på skolorna, kan sägas att jag inte har funnit något som tyder på att så skulle vara fallet. Jurymedlemmarna i priskategorierna ser olika ut och ambulerar. Jag har inte funnit skäl att tro att musklärarna på nämnda skolor har inflytande på denna ”rotation”.

<sup>103</sup> Se t.ex. porträttbeskrivningarna på *Digjazz*: <http://www.digjazz.se/Artiklar.start.html> (2010-03-04).

<sup>104</sup> Se t.ex. <http://www.flashback.org/t282120> eller <http://www.flashback.org/t290069> (2010-12-16)

1900-talet. Inom folkhögskolans musikverksamhet kan man se en liknande utveckling bland de specialiserade musiklinjerna. Mot slutet av seklet skedde också en genremässig breddning. Det som verkar ackompanjera denna boom för de förberedande estetutbildningarna är att vissa skolor etablerar sig som elitskolor. Elitfolkhögskolekurser är förmodligen inte unika för musikens område utan går nog att identifiera i korsningen mellan fler utbildnings- och produktionsfält (såsom i teaterns, konstens, fotografins och skrivandets olika förmak).

Sedan gymnasiereformen 1991 har de estetiska programmen på gymnasienivån vuxit kraftigt i antal och studerandevolymer då kommunerna fick större frihet att själva avgöra vilka program de skulle erbjuda. Detta har i sin tur lett till en galopperande konkurrens inom musikens utbildningsfält där kampen om de utbildningsplatser som anses erbjuda bäst framtidsutsikter hårdnat betänkligt. De konstnärliga selektionsprocesserna tycks med massutbildningen flytta allt längre ner i utbildningssystemet.

Diskursirkulationens logiker kan leda oss fram till ett resonemang som gör Tabell 2. och 3 något mer begriplig. Ju fler som söker din skola desto sannolikare är det också att du kan komponera ihop högkvalitativa ensembler. Ju svårare det är att komma in på en skola, desto mer sannolikt är det att den tillerkänns ett värde bland andra musiker. Ju mer högkvalitativa och ambitiösa deltagare som befolkar din folkhögskola, desto kraftigare megafon får din utbildning gentemot omvärlden, och kommande års rekryteringskullar. Detta tycks vara en kulturell ekonomi som präglas av klassiska Matteuseffekter: ”Var och en som har, han skall få, och det i överflöd” (Matteusevangeliet 25:29).

### Mot en estetisk collegeutbildning?

Ur det här utbildningssociologiska perspektivet skulle man kunna fråga sig om folkhögskolans musikaliska speciallinjer har förvandlats till ett slags estetiska collegeutbildningar. Ordet college härstammar etymologiskt från latinets *collega* som betyder ”att bli sammanvald med”.<sup>105</sup> I länder med ett mer utpräglat elitistiskt utbildningslandskap än det svenska finns det gott om exempel på hur utbildningsinstitutioner kan etablera sig som obligatoriska passager till en framgångsrik karriär inom konst, politik och näringsliv. Den anglosaxiska utbildningsforskningen talar ofta om detta i termer av så kallade ”Oxbridge-fenomen”, eftersom den politiska eliten i Storbritannien har visat sig härhöra från just Oxford och Cambridge (Norris & Lovenduski, 1997). Möjligtvis är det konturerna av någonting liknande ett ”Skurhem-fenomen” vi har stött på när vi börjat undersöka hierarkierna ibland svenska folkhögskolor med musikprofil.

Den svenska folkbildningsforskaren Bernt Gustavsson har i *Bildningens väg* (1991)

---

<sup>105</sup> Enligt Odhners *Etymologiska ordlista* (1967) relaterar kollega till latinets ”colligere” som betyder samla eller legeras (”legere”). Men det relateras också till ord som ”ämnetsbroder” och ha någonting ”gemensamt” (collectivus) (Odhner, 1967, 91).



redogjort för hur bildningsbegreppet sedan en lång tid bär på motsättningar ”mellan process och mål, elitism och jämlikhet, specialisering och integrering” (Gustavsson, 1991, s. 233). Eftersom musiklinjerna är mångfacetterade till sin karaktär, och denna undersökning rör sig på en ganska generell nivå, kan man inte säkert uttala sig om hur bildningsbegreppet förhåller sig till musikverksamheten i stort. Det förberedande utbildningslandskapet i musik som har folkhögskolan som bas genomsyras emellertid av både hierarkiserande och differentierande processer. Så vad man avslutningsvis kan fråga sig är vad som händer med de fria, jämlika och integrerade bildningsidealen när en liten kvartil utvalda jobbar med en särskild genre? Hur man än väljer att svara på den frågan utgör folkhögskolornas musiklinjer en viktig och voluminös lärandearena med intressanta kopplingar både uppåt och nedåt i utbildningssystemet. Folkhögskolorna har länge varit platser där ungdomsdrömmar spirat. Idag är det också där som framtidens improvisatoriska musikelit dansas.

## Litteratur

Bibel 2000 (2000) *Matteusevangeliet (25:29)*. Stockholm: Fritzes offentliga publikationer

Bjurström, Erling (1997) *Högt och lågt*. Boréa förlag. Diss. Stockholms Universitet.

Bohman, Stefan (1985) *Arbetarkultur och kultiverade arbetare*. Stockholm: Diss. Stockholms Universitet.

Bourdieu, Pierre (1996) *The state nobility*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (2000) *Konstens regler*. Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion.

Bourdieu, Pierre & Passeron, Jean-Claude (2008) *Reproduktionen*. Lund: Arkiv förlag.

Broadly, Donald (1998) *Kapitalbegreppet som utbildningssociologiskt verktyg*. Skeptonhäften. Nr 15. Uppsala.

Brändström, Sture & Wiklund, Christer (1995) *Två musikpedagogiska fält*. Diss. Umeå: Umeå Universitet.

Börjesson, Mikael, Gustavsson, Martin, Galli, Raoul, Melldahl, Andreas & Wistman, Christina G. (2008) ”En prosopografisk studie över konsthögskoleelever och konstnärer 1939- 2005”, *Praktiske Grunde Tidsskrift for kultur- og samfundsvidenskab*, Nr 1. Århus: Hexis.

Gustavsson, Bernt (1991) *Bildningens väg*. Wahlström & Widstrand, Diss. Göteborg: Göteborgs Universitet.

Grandin, Ingemar (2009) ”Ungdomskultur - och sen? Musikutbildning och utövande hos svenska 1900-talsgenerationer” i Johan Fornäs, & Tobias Harding (red.) 2009: *Kulturellt*. Linköping; Linköping University Press.

Edqvist, Samuel (2009) *En folklig historia*. Umeå: Boréa förlag.

Flisbäck, Marita (2006) *Att lära sig konstens regler*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet

Håkansson, Peter, Lundin, Johan A., Nilsson, Fredrik (2008) "Rock'n roll och folkbildarnas gränser" i Berggren, Lars et al. (red.) *Populärmusik, uppror och samhälle*. Malmö: Malmö University Press.

Landström, Inger (2004) *Mellan samtid och tradition*. Diss. Linköping: Linköpings Universitet.

Larsson, Anna (2007) *Musik, bildning, utbildning*. Göteborg: Makadam.

Larsson, Staffan (2005) "Förnyelse som tradition" i Ann-Marie Laginder & Inger Landström (red.) *Folkbildning- samtidig eller tidlös?* Mimer, Linköping: Linköpings universitet.

Norris, Pippa & Lovenduski, Joni (1997) *Political recruitment*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Nylander, Erik (2008) "Ungdomens segrande tro"- *Unison sång som social och kultiverande folkhögskolepraktik*. D-uppsats. Umeå: Umeå Universitet.

Odhner, Einar (1967) *Etymologisk ordlista*. Stockholm: Liber.

SOU 1953: 43: *Folkhögskolans ställning och uppgifter*. Statens Offentliga Utredningar. Stockholm.

Scheid, Manfred (2009) *Musiken, skolan och livsprojektet*. Diss. Umeå: Umeå Universitet.

Sundgren, Per (2001) *Smakfostran*. Stockholm: Univ., Avd. för idéhistoria.

## Internet

<http://www.info.umu.se/FoDB/Projektbeskrivning.aspx?id=158> "Jazzen och Jazzmusikern: förändrade genresystem i svenskt musikliv under 1900-talet", Projektbeskrivning av Arvidsson, Alf (2002) (2009-09-07)

<http://www.digjazz.se/Artiklar.start.html> (2010-03-04)

<http://www.etymonline.com/index.php?term=colleague> (2010-03-10)

<http://www.flashback.org/t290069> & <http://www.flashback.org/t282120> (2010-05-11)

<http://www.folkbildning.se/page/435/amne.htm> (2009-05-29)

<http://www.folkbildning.se/page/579/uppfoljning.htm> (2010-03-10)

<http://www.scb.se> "Deltagare i folkhögskolekurser efter län, kön och kursstyp (grupperad). Termin 1997/1VT-2008/2HT" (2009-05-29)

<http://www.svenskjazz.se> (2010-12-16)

<http://svt.se/>: "Svårt rekrytera svenska musiker" i Rapport den 2009-01-10, (2010-03-15)

<http://www.orkesterjournalen.com/>: "Musikernas ekonomiska situation är ohållbar", Debattartikel av Nyberg, Lina. Publicerad: 2010-01-29 (2010-03-15)

<http://www.rikskonserter.se> (2010-03-15)

Nylander, Erik (2013) ”[Mastering the jazz standard: Sayings and Doings of artistic valuation](#)” Artikel publicerad i *American Journal of Cultural Sociology* . Advance online publication 1 october 2013, doi:10.1057/ajcs.2013.13. Macmillian Publishers. Palgrave.

ARTIKEL II.

## Mastering the jazz standard Sayings and Doings of artistic valuation

### Introduction

Over the twentieth century, jazz evolved from being perceived as disgraceful, commercial and popular to occupying a place among the most legitimate forms of cultural expression. This structural change in the position of jazz within music genre systems is identifiable across most of the western world (Hobsbawm, 1989; Faulkner and Becker, 2009; Whyton, 2010; Nicholson, 2005; Coulangeon, 2005; Arvidsson, 2012). Faulkner and Becker (2009) note that the early generations of jazz musicians learned to play music predominantly through informal performances and jam sessions at jazz clubs, piano bars and weddings, whereas contemporary musicians study in formal, institutionalized training programs. The gradual institutionalization of “jazz” can be seen as a case, where actors negotiate and struggle around a certain “standard” (Bourdieu, 2004). The advancement of jazz as a separate field of music production and the corresponding separation from other forms of entertainment (e.g. dancing, talking and drinking) relates to the strengthening power of the earlier jazz generation who currently hold prominent positions as teachers, critics and members of art committees.

For Bourdieu, the outcome of institutionalized entry-tests depends on the meeting of “two histories” (Bourdieu, 2004). On the one hand, there are the social and musical dispositions that the candidates bring to the audition, which supposedly condition their “improvisations” according to the uneven distribution of symbolic assets. On the other hand, there are the field-specific rules of entry.<sup>106</sup> One characteristic feature of artistic fields that Bourdieu himself seem to have been particularly fascinated by was the non-formalized nature of their rules of entry (Bourdieu, 1996, p. 226). At the time when newcomers seek their way into autonomous fields of cultural production, the entry conditions are rarely straightforward, explicit or outspoken; rather they tend to be vaguely or scarcely defined. Bourdieu’s favorite metaphor, when trying to characterize

---

<sup>106</sup> As the analysis of assets and dispositions in the audition space of applicants is published elsewhere (Nylander and Melldahl, 2013), this paper is limited to what Bourdieu saw as the field-specific “rules of entry”, i.e. the rules and regulations appropriated by the gatekeepers in order to produce selection.

the permeability involved when seeking to enter an artistic field, is having “a sense of the game” (cf. Bourdieu, 1996, p. 290; Bourdieu and Wacquant, 2004, pp. 120–121).

Many great social scientists in the twentieth century – most notably Max Weber and Claude Lévi-Strauss – have remarked that music has religious pretensions. Lévi-Strauss (1981) argued that music is the most prominent inheritor of the myths that religion has left behind when the western world moved into secularization, starting from the seventeenth century and onwards. Weber even singled out instrumental music as being especially inclined to becoming a modern day *ersatz* (replacement) to religious experiences and characterized the charismatic communities as operating with a “virtuoso religiosity” (Weber, 1998, pp. 343–344). According to Bourdieu, autonomous cultural fields develop more fully in the eve of modernism, and in and around 1880s, music became the ultimate “art of reference” in the symbolic revolution of the artistic fields and came to purify poetry and literature as well as painting (Bourdieu, 1996, p. 391). In *L'institutionnalisation de l'anomie* (1987) Bourdieu compared the symbolic revolution of modern art to the religious revolutions, a parallel further accentuated by the introduction of sociological concepts such as that of *doxa*.

According to a recent definition by Gisèle Sapiro, Bourdieu’s concept of cultural fields is meant to designate “the functioning of social spaces that have their own rules and within which the agents compete around specific issues” (Sapiro, 2010, p. xi). As later pointed out by Sapiro (2013), the proliferation of institutions of artistic consecration is one of the essential components in the *autonomization of a cultural field* as different agents then set out to compete about the legitimate definitions - and accompanied career positions - of what is now considered a specific art form. Today, the selection procedures leading up to a career in jazz typically involves educational institutions such as conservatories, institutes, colleges, programs or clinics. With the embeddedness of jazz in educational institutions, admission into prestigious educational sites is arguably becoming more and more important for aspiring musicians.<sup>107</sup> The procedure that determines the question of access and helps reconstitute the rules of artistic entry in jazz is that of music auditions.

Bourdieu and researchers working in his tradition have shown empirically that in early selection processes, candidates are typically tested out on specific qualities cherished within the social field that they aspire towards (Bourdieu and Boltanski, 1981; Bourdieu, 1996; Menger, 1999; Royseng *et al*, 2007; Palme *et al*, 2012, Börjesson *et al.*, forthcoming). What is less clear from previous research within the Bourdieusian tradition, however, is how the selection processes to these fields are produced *in situ*. In order to address the practice of jazz-gatekeeping in greater detail I will, apart from Bourdieu’s work, draw on work within French pragmatism and economical sociology, in particular Boltanski and Thévenot’s (2006) typology on different “regimes of worth” and Karpik’s (2010) conceptualization of “judgment devices” for assessing quality in markets with a high degree of uncertainty.

---

<sup>107</sup> For general sociological accounts on the importance of college admission, see Palme, 2008; Stevens, 2009; Bourdieu, 1998; Cookson and Persell, 1985.

## The problem

The topic of this paper concerns how gatekeepers within jazz education go-about to select their heirs. What does, for instance, this overarching process of jazz institutionalization mean for artistic selection? What are the practices of artistic valuation and evaluation in jazz music auditioning? How can the rather composite and opaque expression of sounds be converted into a final ordinal ranking?

Methodologically, observations and interviews with gatekeepers of two prestigious institutions in Swedish jazz education were carried out. In addition, the analyses also relied on recordings of music, discussions and deliberations as they unfolded in audition rooms. Conceptually, an analytical distinction is drawn between what Schatzki (2012) refers to as the social practices of *saying* and *doing*. Making a distinction between *sayings* and *doings* allows the relationships and tensions between the practice of playing together, discussing and judging these performances to surface. The findings will eventually be related to the concept of an artistic *doxa*, a concept Bourdieu used to designate the collective and taken-for-granted beliefs of any particular field (Bourdieu, 1996, pp. 185ff; Bourdieu and Wacquant, 2004, p. 98).

## Earlier research

The literature on gatekeeping and valuation in artistic fields is vast and growing. Here, I will limit my review to studies that relate to the cultural selection of gatekeepers. Also of interest are studies on musicians and their vocational careers, particularly those related to jazz. From its original formulation by Kurt Lewin (1947a; 1947b) the concept of “gatekeeper” has been used extensively to analyze processes of evaluation and selection within the arts and cultural fields. The simple and elegant idea of Lewin (1947b) was that the study of entry logics (frontiers) could reveal the *modus operandi* of social fields. Gatekeepers are thus particularly interesting agents to scrutinize as they control the social and aesthetic influx and thus the value associated with the institution or field of practice (Bourdieu and Wacquant, 2004).<sup>108</sup> Since Lewin’s publication, gatekeeping has been studied widely within the various fields of cultural sociology spanning the music industries (cf. Hirsch, 1973; Becker, 1982; Foster *et al*, 2011) to the classification of art in exhibitions (cf. White and White, 1965; Bystryn, 1978; Greenfeld, 1988; Zolberg, 1995), in the social fabrication of news and newsworthiness (cf. Manning White, 1950; Franssen and Kuipers, 2013; Whitney and Becker, 1982), as well as within peer-review and scientific evaluation itself (cf. Janssen, 1997; Lamont and Huutoniemi, 2011). Apart from the influential work of Bourdieu, it is also possible to identify other alternative models of addressing the question of

---

<sup>108</sup> Bourdieu acknowledged Lewin’s work, alongside that of Weber and Cassirer, as paving the way to his own model of cultural fields and having laid the foundations of a relational thought in the social sciences more generally (Bourdieu and Wacquant, 2004, p. 97; Broady, 1995, p. 196).

gatekeeping within cultural spheres theoretically – most notably through the work of Hirsch (1972) and Becker (1982).<sup>109</sup>

In Howard Becker's classical work *Art Worlds* (1982, pp. 40ff, 242) the creation of artistic conventions is portrayed as an interplay between innovation and the established tradition in which gatekeepers have the crucial role of shaping where the rules of the convention should be placed. According to Becker, innovators in music are a particularly rare specimen, something he goes on to accentuate by dubbing them as cultural "mavericks". Faulkner studies musicians in the Hollywood film industry (Faulkner, 1983; Faulkner and Anderson, 1987) and finds that collaborations and networks in the early parts of an artistic career – in his case, at a time when composers are trying to establish themselves as "a name" among the movie-makers – are likely to follow the cultural producers onwards, conditioning opportunities for future success. In their jointly written book "*Do you know...*" Faulkner and Becker (2009) writes about the collective customs of jazz in terms of an unfolding "repertoire-in-action", focusing particularly on what it takes to "jamming" together successfully. By a "repertoire-in-action" they mean an open-ended process that is constantly being "made and remade as people acquire, exchange, learn and teach the relevant elements" (Faulkner and Becker, 2009, p. 194).<sup>110</sup>

Research on valuation and evaluation of artistic practices is another relevant research field to this study. In the aftermath of Bourdieu's death, an extensive body of literature has evolved on the topic of how value is fabricated and evaluated in different social settings. Two particularly influential works within what Lamont (2012) calls "the sociology of valuation and evaluation" have been carried out by Boltanski and Thévenot (2006) and Karpik (2010), both expanding the classical bourdieusian emphasis of value (as symbolically derived from economical, social, and cultural domains of capital) to embrace what they see as multiple "regimes of worth" (Boltanski and Thévenot) and "regimes of coordination" (Karpik).<sup>111</sup> In stark contrast to Bourdieu, Boltanski and Thévenot (2006) do not embark on the ambitious task of relating their different "regimes" to a single societal whole. Instead, they argue for an open-ended multitude of "orders" in which the question of value is established through

---

<sup>109</sup> Cultural sociology related to "symbolic boundaries" lies close to the concept and function of gatekeeping, see particularly the anthology by Lamont and Fournier (eds.) (1993) and Lamont and Molnár (2002), for a more recent review. Another more extensive review on the theory and literature of gatekeeping – with an emphasis on research carried out within communication and media research – has been written by Shoemaker and Vos (2009).

<sup>110</sup> The micro-processes involved in successful jazz performances is elaborated more thoroughly by Faulkner and Becker (2009); Monson (1996) in the analytical framework of symbolic interactionism and Sudnow (2001) in the spirit of phenomenology. See also Berliner (1994).

<sup>111</sup> The original French publications of Boltanski and Thévenot and Karpik were available well before Bourdieu's death, but their research was translated into English more recently and thus gained wider international recognition.

practical negotiations and conventional forms of legitimation-procedures.<sup>112</sup> Perrenoud (2003; 2007) previously started a discussion on how the “regimes of worth”, as they were once characterized by Boltanski and Thévenot (2006), might come into play in the social formation of “ordinary musicians”. Perrenoud (2003) argues that the formation of musicians is split between the strategy of “professionals” that focuses on the “competences” among a larger collective of musicians, and those that propel the more romantic discourse of artistic “uniqueness”.

Karpik (2010) examines how the aggregation of value is produced in different markets for unique products, i.e. in environments with a particularly high degree of uncertainty regarding the question of value. He finds that the work of experts and different “judgment devices” play a crucial part in classifying and differentiating unique products. Towards the end of his book on “the market of singularities”, Karpik (2010) explicitly address the tensions and transformations of quality judgements, and expresses a fear of the possible “de-singularization of qualities” through overarching societal processes of standardization, marketization and bureaucratization, especially so in relation to music. The valuation of artistic practice through an audition can, following Karpik (2010), be seen as a “judgment device” to reach collegial agreement regarding the question of quality under the situation of uncertainty.

## The setting

Jazz education in Sweden is offered in many different kinds of institutions: a number of upper-secondary schools (gymnasium) have jazz-oriented streams. Jazz can be studied in 15 different programs within folk high schools and it is an often-selected specialization in the Music Conservatories. This article is based on two weeks of observations, recordings and interviews at two folk high schools in Sweden, *Big Baker* (henceforth *BB*) and *Eight Miles High* (*EMH*). A folk high school is a Scandinavian educational institution typically characterized by its relative independence from the state. Music programs at folk high schools occur at an intermediate stage in the trajectory towards more professional music practice, roughly amounting to a ‘junior college’ level, i.e. before entering higher education (conservatory) and after finishing compulsory education.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Heilbron (2001) argues that this difference amounts to the stronger Durkheimian legacy in Bourdieu’s work, something that is considered suspiciously “holistic” among many pragmatists and scholars working within the theoretical frames of the “economy of conventions”.

<sup>113</sup> To give a very brief historical background of these educational institutions, the folk high schools first emerged in Denmark during the mid-nineteenth century to provide post-elementary education for farmers. Since the 1950s, the folk high school has established a role in art education in Sweden, especially in relation to music (Larsson, 2012). The number of programs available for young musicians aiming for a career within Swedish improvisatory music has expanded during the second half of the twentieth century. The expansion of Swedish music education has both taken the form of independently established ‘study circles’, as well as in post-secondary levels of institutionalized music education (Nylander, 2010).



The relative abundance of possibilities of jazz enculturation and jazz institutionalization is related to transformations in the educational system as a whole. In the case of Sweden, Börjesson (2012) has shown how the last 20 years of morphological changes in the educational landscape – following reforms of decentralization and marketization – has unintentionally resulted in enhanced artistic rivalry for the most established institutions of artistic consecration. Börjesson (2012) argues that the “exclusivity” of higher art education grows as the number of pretenders increases. Sweden has had a long history of producing and exporting musicians. In an international comparison, Nicholson (2005) has identified Scandinavian and Swedish jazz as an especially vibrant scene, something that he connects to the welfare states’ generous cultural subsidies and the tradition of free music education. What goes largely unnoticed from Nicholson’s interesting discussion however is the key role education plays in the cultivation of emerging generations of musicians.

Out of the 15 folk high schools that offered long-term jazz music programs in 2010, the auditions studied here are among the most selective (Nylander, 2010). *BB* and *EMH*’s strong position in the Swedish music education landscape is reflected in previous studies (ibid) as well as in the fact that all the interviewed gatekeepers (music teachers) are currently working part-time as freelance musicians, and all but one are themselves alumni. The positions that *BB* and *EMH* uphold in the field of Swedish music production, especially in relation to jazz, seem at least partly established by the successful trajectories of previous generations of students, many of whom have gone on to win music awards or work as musicians professionally. Consequently, these few available positions available at *Big Baker* and *Eight Miles High* promote a breeding ground for intense rivalry. Among the 300 to 500 candidates<sup>114</sup> who auditioned at each of the music programs in 2010, only 20 were finally admitted.

## Research strategy

This article forms an integral part of a larger project that builds on Bourdieu’s theory and methods to address issues of cultural heredity and educational selection (Nylander, 2010; Nylander and Melldahl, forthcoming). This paper sets out to study the audition as a selection device to guard the field of jazz, and is seen as constituted by social practices (Bourdieu and Wacquant, 2004, pp. 11-15). Auditions are dramatic events in which the value of a vast number of candidates is determined in a few highly decisive musical performances. In what seems like a single moment, all the hours devoted to musical practice, training, and jamming with friends are suddenly evaluated at once. The principal analytical distinction of social practice that will be perused here is between *sayings* and *doings* (Schatzki, 2012; Khan and Jerolmack, 2013). What is *said* about the selection is predominantly analyzed through interviews and evaluatory deliberations; whereas what the gatekeepers *do* in order to objectify the quality of the

---

<sup>114</sup> The number of candidates who auditioned is stated approximately because any exact number would risk identification of the schools.

performances and reach agreements will rely on field-observations and notes taken during the course of action.<sup>115</sup>

Pursuing an analytical distinction between “doings” and “sayings” has been done by Schatzki (2012) and Khan and Jerolmack (2013). Though it is not my intention to follow Schatzki’s full ontology, there are many affirmatives between his philosophy of “bundles of action” and Bourdieu’s praxeology, the most obvious one being the emphasis on practices and its interconnectivity (see also Schatzki *et al* (eds.), 2000). Khan and Jerolmack (2013) have argued that the methodological distinction between *sayings* and *doings* is particularly useful in ethnographic research as it helps us unravel the discrepancies between what people *say* they do and what they actually *do*, i.e. by focusing on incongruities rather than interconnection. Khan and Jerolmack (2013) exemplify this approach by contrasting the meritocratic discourse of elite education with the underlying material privileges that tend to condition successful educational careers.

Auditions can also be seen as what Ball (1984) and Larsson (1993) term initial encounters. Through detailed school ethnographies on initial encounters in Britain and Sweden, the outset of classroom interactions are unraveled when teachers and students meet for the first time and set their agendas. These authors argue – as did perhaps Lewin, Goffman and Bourdieu before them - that in such meetings “the rules of the game” become particularly visible because it provides a chance to view conflicts between participants’ expectations. These conflicts later become invisible, as routines are “negotiated”. Auditions are structurally similar to these two case studies (Ball, 1984; Larsson, 1993) as it deals with the question of institutional matching between student (expectations) and the evaluation formed in the jury committee.

My time spent observing, interviewing and residing with teachers, students and candidates in the audition amounted to one week at each school. The data used in this paper is partly based on live-recordings and observations made from the inside the audition rooms *in situ*. Open-ended, semi-structured interviews conducted with gatekeepers are another important source of information. While all of the gatekeepers were invited to participate as informants in the study, only half of the senior members of the gatekeeping staff at the two schools were interviewed (six of 12, three from each school). However, the interview sample does represent all the instruments of the different juries in jazz (i.e. piano, voice, bass, drums, trumpet/saxophone/trombone, and guitar).<sup>116</sup> All in all, the data used for the analysis in this paper consists of two weeks of field-observations, two full days of music and jury recordings inside the

---

<sup>115</sup> To be more exact, the focus here is primarily on the *doings of the gatekeepers* (valuation and evaluation), and more indirectly on the practices of candidates, i.e. the performances.

<sup>116</sup> Obviously, there is no possibility of comparing data from the jury members that consented to be interviewed with the ones who did not want to participate. More semi-structured interviews, in total 20 of them, were conducted with candidates and the current students of *BB* and *EMH*. Among these, only the interviews with the informants that partook in the jury discussions were included in this presentation.

audition rooms<sup>117</sup>, six longer semi-structured interviews with gatekeepers, as well as fieldnotes and photographs from the sites of observation. The interviews with the gatekeepers lasted between 40 minutes and 1.5 hours each, both the interview material and the discussions of the jury members *in situ* were carried out in Swedish language and transcribed as such before being translated into English.<sup>118</sup> The material was then coded in relation to the underlying hierarchies verbalized by the gatekeepers and three themes identified: (i) the rule-following of rhythm, melody and harmony; (ii) to play the standard and to play with the standard; and (iii) the artistic personality and perceived originality of the performance. These thematic *sayings* were also compared to the notes on what the gatekeepers were *doing*, thus bringing certain tensions in the audition between artistic valorization and institutional evaluation to the fore.

## Findings

“Jazz is a very big word.”

Leonard Bernstein, *The World of Jazz* (1955)<sup>119</sup>

The findings will now be presented along the three major themes that relate to the overarching research problem. In particular, this section illustrates a temporal chain of artistic valuation and evaluation – from the set up of the standard and composite expression of sounds, to the final grading and ordinal ranking. The presentation will also proceed in a hierarchical order of artistic valuation as expressed by the gatekeepers, starting out with what they tend to see as more basic qualities (following rhythm, melody and harmony), before moving on to more abstract, opaque and abstruse notions of quality (personality, presence, artistic originality).

In both schools, *Eight Miles High* and *Big Baker*, each candidate is primarily expected to play two songs at the audition. One song must be chosen from a fixed repertoire of jazz standards – including classics such as *Footprints*, *Lady Bird*, *Softly as in a Morning Sunrise*, *I Remember You* and, for vocalists, *My Romance* and *Angel Eyes* –

---

<sup>117</sup> The reason why these recordings were limited to just two full days, and do not cover the whole period of the one-week auditions at each school, is because recording the auditions require approval from all of the participating agents (candidates, juries, comping band, principal, etc.), something that was hard to arrange. Indeed, one of the toughest challenges of doing fieldwork in prestigious art venues is gaining access. In this case, access was facilitated by music acquaintances and friends that were alumni and who operated as brokers to the gatekeepers.

<sup>118</sup> Because auditions are sensitive events, I have found it necessary to take several measures to ensure the anonymity of my informants, e.g. concealing the participants’ exact areas of instrumental expertise. This prevents me from providing detailed discussions of the particularities of the instrument expertise, and might be considered at risk of over-generalizing my results as I emphasize the general themes of musical judgment. See Monson (1996) and Gibson (2010) for arguments where the instrumental differences and soloist/rhythm divisions in jazz ensembles are emphasized.

<sup>119</sup> “The World of Jazz” was part of a television series called *Omnibus* featuring music lectures by Leonard Bernstein. This particular episode was first aired in the US on CBS on 16 October 1955.

while the other song may be freely chosen by the auditioning candidate. To assist the candidates in the test, a comping band is organized from freshmen and sophomores currently enrolled in the jazz program. Other enrolled students assist the main instrument teacher in the jury. The teacher, who evidently leads the jury work, often begins by asking the novices about their current work or study, before asking them to explain their plans for the particular performance. Here is one example of what was said prior to the performance:

*Comp\_Bass player:* What are we playing?

*Candidate\_Drums:* I was thinking *Footprints* and *Nardis*, starting up with *Nardis*... To me the form is not of utmost importance but I was thinking of something along the lines of Theme-Solo-Solo-Theme... We can start off with a saxophone solo... and then I can have a drum solo... There I was thinking if you guys could play the first two chords openly, so we go “duom, duom, duom... duom, duom, duom” like...

*Comp\_Bass player:* Any particular bass-line there or...

*Gatekeeper:* You will make something up.

*Candidate\_Drums:* Yes, something to a suitable degree inspired by Metal.

*Gatekeeper:* Hahaha! “Something to a suitable degree inspired by Metal.”  
Hahaha, you’re funny!

*Candidate\_Drums:* ... eh, I don’t know why I am so terribly nervous. I have never been this nervous in my life!

When presenting their songs, the novices are expected to play the role of *bandleader* as they structure their chosen jazz standard, choose the themes, cue who should play the solo at what point in time. As seen in the quote, the candidate’s ability to address and select from the jazz repertoire is valued, and some initial sayings are needed, well before the performance per se. In this particular case the candidate is interested in fusing jazz with a genre that is not considered appropriate by the gatekeeper, i.e. heavy metal.<sup>120</sup> In fact, the gatekeeper seems to understand the suggestion of merging Heavy Metal and Jazz as an entertaining joke, something that then appears to accentuate the candidate’s inherent insecurity. The heterodoxy of the genre preferences of the particular candidate is nevertheless evidenced in practice, as s/he sets up a drum solo with an effort to fuse in some “blast-beats” (a repetitious sixteenth-note figure played at a very fast tempo) into the more familiar jazz convention and its canonic standards (here in the form of Wayne Shorter and Miles Davis compositions). Once the candidate

---

<sup>120</sup> For an influential study on the symbolic boundary work within music, in particular related to the exclusion of Heavy metal, see Bryson (1996).

and the comping band are done talking, valuation move to the more intrinsic aspects of the artistic performance, i.e. sounds and judgements that evolve from music practices.

### The rule-following of rhythm, melody and harmony

According to the interviews and live-recorded valuations, the gatekeepers value candidates' competency in terms of harmonic, rhythmic and melodic knowledge. However, these aspects tend to be portrayed as rather basic by the gatekeepers, and are often placed in contrast to more abstract spiritualistic notions. There seems to be a tendency among the gatekeepers to take these sonic properties of rhythm, melody and harmony somewhat for granted. Anna, who is an instrument teacher at BB and has a relatively successful career as a solo musician, is an exception to this observation. In my interview with her, she stated the following:

I can be very clear about this... What we look for is harmonic knowledge, rhythmic knowledge, melodic knowledge and personal expression. The last one being a little bit more abstract than the other ones. So harmony, melody and the rhythmic parts – that is really what we are after!

Anna is optimistic about explaining the criteria that determines the outcome of the audition. She says that it is about harmony, melody and the rhythmic “knowledge”, something that is tested out in conventional ‘jam sessions’ (cf. Dempsey, 2008; Faulkner and Becker, 2009; Gibson, 2010). By describing jazz excellence in a clear, concrete manner, and concentrating the description to the fundamentals of harmonic, melodic and rhythmic knowledge, Anna is stressing trainable skills and competences. However, Anna’s description of the final critical dimension, that of “personal expression”, refers to the more abstract and opaque dimension of the performance, indicating qualities that is not reducible to these properties. Other than Anna, most other interviewees were reluctant to reduce their aesthetic valuations to a restricted set of rules.

More frequently, the issue of selection and the cutting-edge “criteria”, was addressed at great length and with a general sense of imponderability, ineffability or even mystery. The case of Anton could be illustrative of how more qualities than harmony, melody and the rhythmic “knowledge” can be said to be involved. Anton is a senior teacher at BB and is responsible for one of the solo instruments. Summarizing the recent selection in the jury, he remarks:

As I recently told my student representatives in the jury, I normally think of musicality as some sort of talent... something like: “is there musicality here that we could develop?” The expression: “do you succeed in directing what you do so that it reaches us, the audience?” Technique: “how have they acquired the abilities... in a more... in a very physical sense...” And then improvisation and flow: “have they developed their phrases?” “Can they play by ear?” “Have they developed a pitch?”

Anton refers to a series of rule-following procedures that need to be acquired in order for the candidate to be considered. His aesthetical summery of artistic virtue is expressed as either/or alternatives: “Can they play by ear?” “Do you succeed in...?” These questions are both categorical and normative as they can be answered with “yes” or “no”, “good” or “bad”. Anton refers to some qualities that carry slightly different labels used by Anna, including “musicality”, “improvisation” and “expression”. “Musicality” seems to be a key quality according to Anton, something he understands as similar to natural talent: “Is there musicality here that we could develop?” Musicality is contrasted to technique that is described as a physical ability that one can “acquire” by training.

This valorization of musicality, as opposed to acquired technique, exemplifies a more generalized rhetorical maneuver performed by the gatekeepers – consciously or unconsciously – that sets up an opposition between physical and trainable “competence” and the more sacrosanct notions of musicality and personal expression. What is evident, at least, if we take the gatekeepers *sayings* to be somewhat legit, is that although a successful performance relies on harmonic, rhythmic and harmonic knowledge, these rule-following procedures are rarely understood as sufficient for elite admission. Other qualities of the craft are considered much more decisive.

### To play the standard and to play with the standard

One reason why the gatekeepers do not explicitly discuss the basic rule-following practices of rhythm, melody and harmony, it may be argued, is that they take it for granted and see no need to lecture on “the basics”. In the excerpts above, the gatekeepers also refer to additional qualities such as musicality, personality and “playing-by ear”. Among the most crucial *doings* on the candidates’ part is the ability to elaborate on the harmonies and tempo of the standard in smooth compassionate collaborations with the comping band, and create something seemingly new out of it.

Here is an extract from the audition room discussions of the rhythmic jury at EMH in which the collaborative dynamics of time and picking up on ‘cues’ are evident (or rather missing):

*Comp\_Piano\_player*: Now I am really eager to hear what you think about him. I thought it was such a pity! Because if he would have it played out a bit more he would have it... (...)

*Gatekeeper*: I think he had a nice sound, but a bit undefined and afloat. Time is an issue for many. They can’t play it out clearly.

*Jr. Gatekeeper*: I thought he tried to do something a bit fuzzy, but that it was not at all fuzzy, it was only very very dark all the time. Like an evolving pulp..

*Gatekeeper*: Yeah, the thickness of it all... With long phrases like that – broooó p – it ends up like a wall, just like you are saying. What one would want are variations in the texture. And it strikes me that there is very few

(candidates) that really pick up what you are doing. Most of the time it is the same... They play something like a’hhhhh (monotonic illustration of a tonality gradually coming down). It seems like they are busy “holding it together”. No one is really communicating. (Long Silence)

*Jr Gatekeeper:* ...so far?

*Gatekeeper:* So far.

Having just closed the door for a round of (e)valuatory talks, the rhythmic gatekeepers of *Eight Miles High* here embark on a short summary of a young guy who just played *Windows* by Chick Corea, and *Autumn Leaves* originally composed by the Hungarian folk musician József Kozma. Apart from stressing how the rhythmic instrumentalist needs to be able to pick up “cues” and elaborate on what the comping band is doing – virtues more commonly associated with jazz soloists (Monson, 1996) – we see how the audition at EMH is carried out in a very open and deliberative mode. At EMH, the discussions of quality did even, at times, cross the invisible boundary between the comping band and the jury, involving all individuals in the audition room (*sans* the researcher and the candidate that just left the audition room). EMH has a far more open and liberal approach to student participation and cross-instrumental judgments than BB. However, this seemingly democratic and collegial system of sharing opinions, both vertically and horizontally, needs to be related to the institutionalized evaluation practice of EHM where candidates are evaluated in two distinct stages (as opposed to one stage at BB) – an arrangement that allows for more open procedures at the very outset, as the senior gatekeepers know that further (e)valuations await the best candidates.<sup>121</sup>

Another extract that illustrates the importance of the interactions and dynamics that occur during the audition jam is identified in an interview with Per. On top of being a senior teacher at *EMH*, Per teaches at a Swedish conservatory. Per is rumored to possess a strong influence in the Swedish jazz community and determines who appears at certain festivals and receives government grants. In addition to still being active as a freelance musician, he is married to another well-known musician. When asked what he listens for at auditions, Per replied:

*Per:* Musicality of course! ... If that person communicates something to us... But, we also look upon the craft. We can judge whether they have good technique, if they have good rhythm, if they have good harmonic skills. We consider all that to be important too. Some are really talented; when they take stage they say: “it shall be played like this! [Per snaps his finger one time] and

---

<sup>121</sup> Lamont and Huutoniemi (2011) have studied how scientific strategies of evaluation differ depending on if they are structured in one or two chamber evaluations, and the degree of multi-disciplinarity in the juries. Similarly, the two-stage evaluation of *Eight Miles High* allows the jury to incorporate students in the initial stage of evaluation. The straightforward one-stage evaluation of *Big Baker*, on the other hand, requires more respect to the immediate impressions of instrument expertise, and fosters more cautionary discussions that centers on the judgment of the senior gatekeeper as an (ultimate) authority.

like this [snap (2), snap, snap (4)] and like this [snap (2), snap (3), snap (4)]. I am going to play *this*, and I want you guys to play *that, that and that...*”

I also observe how they function in the group, as in... some might run everyone else over and push things so strongly that no one gets any space... Well that's not so good.

*Interviewer:* So *that* is what you mean by musicality, then?

*Per:* Well, yeah, I mean if I become affected to some extent. Some people can play for sure, but you know... it's like “ahaaa”. [Per move his shoulders up and down, calmly]. And some people, they really try to *do* something... I mean artistically...

During the interview, Per continually returns to the question of whether or not the candidates “*do* something”. Listening to the audition performances that Per endorsed as the best, one can clearly hear candidates proving themselves capable by commenting on small discursive fragments of sound played by the comping band, what in the jazz literature is sometimes referred to as *cues* (cf. Monson, 1996; Berliner, 1994). This quality is all about noticing signals, developing phrases and elaborating the standard repertoire in accordance with tiny little markers made up over the course of the performance. As the standard repertoire is performed with the accompanying band, sounds emerge that Per valorize as true artistry. When referring to these successful candidates, Per snaps his fingers as if to recreate the sonic experience of a successful candidate, as opposed to a more mediocre one. The very precise snap of his fingers captured on the tape and carried out in the unmistakable rhythm of syncopation, exemplifies that *this* is how it should sound like, got it?

The observations and fieldnotes taken from inside Per's audition room included an interesting case where two student representatives on the jury reached opposing conclusions regarding the quality of a performance. This episode can be taken to illustrate how delicate the appropriation of the rules of jazz entry can be. The particular candidate, who had played a rather long and experimental composition, clearly aspired to play free-form jazz with vague connections to melodic structure. The performance greatly impressed one of the sophomores in the jury, who claimed that this was the sort of performance he “had been waiting for”. This student valued the candidate's sophisticated “alteration of sparse and dense textures”, which he believed should be appreciable to any musician “since Coltrane”. However, the other student representative said that while he typically does not object to musicians who play “completely out”, this performance did not impress him at all. According to this other student representative, this particular free-form performance could qualify as almost anything – why even call it jazz?

Apparently, it does not suffice to locate oneself within the jazz tradition more broadly for the performance to be valued and valorized, as it is the more fine-grained frontiers that are at stake in the practice of aesthetical classification among the gatekeepers. It could also be noted that the rare occasion of open disagreement among the junior jury members were caused by a performance of free-form jazz. This is perhaps not



surprising because within this subgenre, not much is left of the most obvious rule-following procedures of harmony, melody and rhythm, the conventional use of structure, notion of key and so on. One student assumed a more conservative position with regards to rule-following, while the other wanted to abandon what he saw as outdated rules in our “post-Coltrane” era. The conflict was eventually settled by the senior musician Per who concluded by saying that, “There is more to it than that”. During the succeeding coffee break, Per explained that he considered these disagreements of quality assessment to be particularly useful. By engaging in these discussions, he said that the sophomore students learn to be more observant of the sound conventions and acquire a more developed sense of the open-endedness of the genre.<sup>122</sup>

Because the band consists of enrolled students who will use any opportunity to test the novices’ skills, this musical encounter resembles a “can-you-match-us?” initiation ritual in which the novices strive to improvise on the standards with their potential peers. In the interview with Per he discusses the successful candidates (person), rather than only characterizing a situation where impersonal rules produce an individual decision. He also turns affectionate and makes frequent usage of gestures and shorthand expressions. According to Per, thematic and procedural confidence is decisive in the audition. “I am going to play *this*, and I want you guys to play *that, that and that*”. Sudnow once labeled these path-finding procedures as the ‘forward confidence’ of jazz improvisation (Sudnow, 2001, pp. 92, 113).<sup>123</sup> To make an artistic move or, as Per says, to “do something”, the candidates need both the know-how and a steady belief in themselves and their artistic ability.

However, as Per attests, this confidence should be balanced with the ability to follow new and unexpected leads. Temporary functioning as the bandleader does not mean that you can have your way altogether. In the performance of the standard repertoire, the candidates must be both confident and responsive. They must balance their own performance in tone and style with what the members of the comping band are up to, so as not to make moves at the expense of others. If the candidates make moves that are too aggressive and idiosyncratic, they are likely to be considered egoistic and out-of-touch. If they do not promote their own sound or voice enough, they will fail due to a lack of artistic engagement. This is a delicate act of balancing between listening and leading - what Bourdieu calls “a practical sense of the game”, a deciphering in the present of the different possibilities that future pathways hold (Bourdieu and Wacquant, 2004). Consequently, it is not sufficient to say that these candidates attempt to follow rules. Rather, jazz demonstrates how following artistic rules means something else than showing oneself capable of devote mimicking of a standard.

---

<sup>122</sup> Yet, it should be evident that there is a fostering aspect at play here. As Per takes a stance between the two conflicting view-points of the students, here siding with the more “conservative” jazz-jazz denomination, he inevitably marks out where the appropriate line of delimitation should be and who among the students he agrees with.

<sup>123</sup> For a case study where confidence and authenticity are studied as a “trick of the trade” among popular musicians, see Grazian (2004).

## Epigones and Heretics

As illustrated above, at the time when the gatekeepers distinguish between legitimate and illegitimate expressions, a boundary is formed between the candidates who are attuned to jazz conventions and those who try too assiduously to follow the rules, and those who depart too much from them. In the case when the candidates lean too heavily towards what Becker (1982) refers to as the “artistic convention”, they display a mode of playing that is bound to appear as *epigonic* in elite school admission. This is the type of candidate that Per thought “could play for sure” but was anyhow considered as lame legions of the craft. From the live-recordings, it is notable how the rhythmic jury reasoned about the rarity of candidates who could both provide texture to their phrases, as well as pick up on the more subtle sonic communication that occurs as the jam progresses and interaction unfolds. The emphasis on not being *epigonic*, lame or undefined seems to withstand this artistic division of jazz labor, as in between soloists and the rhythm session. The bulk of gatekeeping utterances marking out the behavior of epigones suggest that this constitute the most common criteria of artistic rejection in jazz.

Yet, as we have also seen from the field-recordings and interviews, the candidates might as well fail due to the opposite reasons, i.e. because they depart *too much* from the tacit and uncodified rules of the artistic field. At the other extreme, then, there are those aspiring newcomers whom Bourdieu classified as *heretics* (Bourdieu, 1996, pp. 239ff, 253), those who are not considered fully attuned to the sounds and procedures that the gatekeepers identify as essential for their specific stylistic appropriation of the repertoire. From this research, one obvious case of heretic rule-breaking is the case of the free-form candidate. A second extreme case, evidenced by our own data, is the heterodox genre merge of fusing heavy metal “blast-beats” into a Wayne Shorter composition.<sup>124</sup> We also hear reoccurring statements about the pitfall of egoistic mannerism – s/he is “taking up too much space” or “driving everyone else over” and so on. Simply put, the heretic pretender must learn to pay a closer tribute to the local deployments of the jazz standard, or the activity in the comping band.

American scholars have described the strong emphasis on listening and the practical mastery of “turn-taking” as reflective of a “democratic ethos” of jazz (cf. Faulkner and Becker, 2009, p. 133). In the social setting of elite music auditioning, these customs are however far from evident. To start with, the candidates differ widely in their capacity to respond to the higher demands of the jazz repertoire. Less adept candidates are quickly identified, and the ensemble could easily become a rather rude group of mockers instead of playing its role as a “collegial” comping band. Further examples of such negative rites include an inexperienced candidate being forced to speed up in

---

<sup>124</sup> The irony in this is that many see “blast-beats” as actually originating within Jazz drumming and, much later, growing into a conventional drum practice of music genres such as Metal and Grindcore. Musicologists have mentioned the 1965 recording of “Holy Ghost” with prominent jazz drummer Tony Williams and “heretic” Saxophonist Albert Ayler as one of many possible origins.

double tempo, and a series of cases where the comping band did not give of their best as they were under-stimulated by the candidates' initial moves.

### Saying Personality...

The last and perhaps most opaque theme verbalized by the gatekeepers is the conceived originality and artistic personality manifested in the performance. As frequently observed, the cherished person/performance is often put in contrast to the ubiquitous competences of technique. This section will elaborate on the final and most abstract quality of jazz performances: personality. Eventually, I will ask how the sayings on singularity and artistic uniqueness can coexist with the commensuration of the artistic performance in one and the same scoring matrix.

Apart from the statements and recordings featured so far, one of the interviews with sophomore student representative Jerker also illustrates the juxtaposition of mundane techniques and the spirituality of personalized improvisational mastery. Jerker appears to be a typical *BB* student: he is a native to Sweden's capital, Stockholm, and entered post-compulsory schooling immediately after completing a prestigious music program of upper-secondary education in the old city center of Södermalm.<sup>125</sup> Following his second round of judgments for the day, Jerker reflects on the difficulty of working in his instrument jury:

If someone has been working extremely hard and has developed very special technical skills, that could be something to be taken under consideration. I mean, that's cool. But in the end it is more about... the energy... or... I mean the expression...

Which feels a bit awful because it is as if we are judging their personality. What you decide here has to do with their own personal expressions and that is something you need to stop thinking about... Otherwise you start to feel bad. It's like [saying]: "Who is the best person?"

Jerker can be seen struggling to distinguish between aesthetics and ethics, between the individuals he meets outside the realm of music and the individuals who express themselves to him through music. By assuming, yet hesitating, to equate the value of the candidate with the quality of the performance according to the artistic ordination of *you-are-what-you-play* and *you-play-what-you-are*, Jerker's testimony reveals one of the pivotal components of the artistic *doxa*, namely the oscillation of value attributed to the person by their specific artistic performance.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Södermalm is a neighborhood in the city-center of Stockholm where there is a high density of what the French informally call "bobo" or *bourgeois bohème*, e.g. journalists, established artists, academics and other representatives of the cultural fraction of the elite and middle classes.

<sup>126</sup> In her book on Von Gogh, Heinich (1996) laid out the grammar of this type of artistic *charismatic fallacy* in greater detail. The "slippage towards biography" is considered among the foundational myths in the romanticism of artists, as it emerged from the eve of modernism and onwards.

In the above quote, Jerker seems first to assume a complete identification of the player with the particular expression he hears manifested in the more abstract dimension of the musical performance. Yet, as the biography of the candidate inevitably needs to be reduced to the internal musical manifestation of worth, at least in the case of a relatively autonomous music audition, Jerker hesitates on the legitimacy of such aesthetical purism. Later on in the interview, this hesitation regarding the aesthetic valuation is explicitly oriented towards ethics, as Jerker says that even though he has been brought up in an environment where music is self-evident, he considers such a legacy as a rare and enabling force of “privilege”.<sup>127</sup>

The idea that technique can be acquired through practice, while personal expression is of a more ineffable or mysterious origin is not limited to sophomores; instead it is a central component of most gatekeepers’ sayings. The valorization of artistic personality is expressed by Roger, a rhythm teacher who has been active in *Big Baker’s* jazz music program for many years. Roger’s *sayings* are another example of how comparisons between the profane skills of technique and sacrosanct notions of the artist’s personality play out in auditions. At first, Roger states that there are “universal aspects” to the quality of the performances, such as time and rhythm. However, there are also more pure artistic dimensions:

It could be more interesting to pick someone that you feel has a special expression and doesn’t really ‘play straight’... even though they are not as skillful as the others on their instruments. It is anyhow possible that we prioritize that person, since what we are after is... You feel that *here* is something artistically interesting which can be further developed... (...)

That it feels genuine... that they believe in what they do... are grounded in their own expression... They all come here in various ways. Some can really play but you feel it’s only got to do with displaying practical skills; they are not fully *there* in the expression, even though it sounds right. In others you feel a strong presence, an expression of being *there*... which is, if not authentic, at least a presence, some kind of personality.

Although Roger does not teach a solo instrument, he values the same idiosyncratic virtues of genuineness and personal expression as his colleagues who are soloists. To clarify his most cherished qualities, Roger considers the candidate who is merely “displaying practical skills” but has not fully developed the level of personal expression of “being *there*”. “Being *there*” is the musical manifestation of personality, a quality that is, “if not authentic, at least a presence” according to Roger.

---

<sup>127</sup> The intense labor and inherited capital that Bourdieu (1996) argues is a misrecognized ‘condition of possibility’ when entering elite institutions in the arts is partly acknowledged as such by Jerker. However, this apparent built-in reflexivity of the social world does not necessarily invalidate Bourdieu. One could easily imagine that Jerker adheres to the *doxic* attitude of “inspirational personalities” as soon as he is put back into the audition room. Indeed, such an ideological “double bid” is not uncommon among “well-informed” musicians and cultural workers.

However, it is also possible to identify a slightly more realistic line of *sayings* in the interviews with one of the gatekeepers, in which having “it” during the audition depends on *both* the rule-following procedures of harmony, rhythm and melody (so often associated with technique and “mere” practical skill) and the qualities that are considered more decisive, e.g. the ability to answer up on “cues” or being grounded in one’s own “expression”. Returning to Anton, we hear a realistic summary of the art of artistic judgment along these lines:

In the end you tend to pick the ones, how should I put it... the ones that take us aback... In the end these are the ones we pick, no matter what. The ones that *really move us*... but normally you would need all these tools and qualities in order to reach *it*... that includes technique, knowledge, expression and... everything!

Anton sums up the question of selection by saying that the candidate requires all the qualities he has mentioned to satisfy his understanding of the “it” of jazz mastery. To reach the point at which the jury is taken aback by the performance, the candidates appear to be required to prove their ability to follow the rules of the repertoire and, at best, use these for expressing themselves in what is considered a personalized way. According to Anton, the candidates who master their instrument fully also have the best chance to *do* something in relation to the repertoire that ultimately “moves” the gatekeepers and transcend the rules in the right way.<sup>128</sup>

... Doing Numbers.

The emotional intensities, verbal interjections and the many references to artistic personalities evident in the gatekeepers’ *sayings* need to be compared to the evaluatory procedures or *doings* that they deploy while the candidates’ play. In the case of an audition, several techniques are used in order to reach an agreement, produce and justify social selection (Boltanski and Thévenot, 2006; Karpik, 2010). Among the more curious means by which the gatekeepers operationalized the audition, there is numerical grading and the commensuration of the music performances into a fixed scoring matrix. For the gatekeepers, the standard songs used in the audition – *Footprints*, *Lady Bird*, *Autumn Leaves* and so on – also work as a *familiar soundtrack* against which artistic virtues of personality and idiosyncratic improvisatory charm can be identified and evaluated more easily. Over the course of evaluating the candidates, the gatekeepers translate their spontaneous judgements of quality into two different kinds of scoring matrixes, depending on the routines of the institution. The final

---

<sup>128</sup> From Nylander and Melldahl’s (2013) quantitative analysis, we will see that such “personality” is rarely recognized when candidates come with a general scarcity of inherited and acquired music resources. In total, 13 out of the 16 individuals who were successful in the EMH audition (and whom we studied in greater detail in this other publication) come from two groups that we classify as *Insiders* and *Inheritors* and had the most assets “to improvise with”.

outcome of the audition thus depends on a kind of *semiquantity*<sup>129</sup> marked on a scale that ranges from 1 to 10 at *EMH*, and 1 to 100 at *BB*. A numerical grading lower than 6 at *EMH* or 70 and below at *BB*, typically means that the candidate has no chance of entering the institution. When asked about the relationship between aesthetic classification and numerical ordering of the performances to a fixed scoring matrix, the gatekeepers comment that the latter is sometimes a tricky task. According to Roger for instance:

The top is rarely a problem. They are distinguishable, immediately. But it is rare that the top is filled up completely. Many of them end up in the range there in-between 5 – 7... So if there are a lot of candidates – like this year on guitar – our job can be extremely difficult. Sometimes. Cause it ends up being about “what quality do I want to prioritize?” Someone has a more pronounced expression, someone else has better technique; it can also become a matter of stylistic preferences.

Roger points out the need to prioritize between conflicting notions of quality, something that is a shared experience among the gatekeeping community. For instance, one of the piano teacher dwells on this topic by comparing a young pianist who plays beautifully but lacks the particular “craftsmanship of jazz” (*jazzhantverket*), with another candidate who knows this specific “language of tonality” (*tonspråket*) yet plays utterly boring. Both gatekeepers representing soloist instruments and rhythm section assert that their judgements evolve out of the practice of prioritization, and include an inevitable element of aesthetical compromise (Karpik, 2010, pp. 117ff). But how are we to understand the evaluation strategy of ordering these relative numbers, against the backdrop of what the gatekeepers say about these performances?

Whereas grading procedures make comparisons across time and styles of performances possible through a ordinal standardization of performances along a fixed set of numbers, they also represent a kind of generalization that is in tension with the aesthetic inclination of treating every musical performance as a singular and unique event. Yet, without standardizing the music performances into these numbers, the gatekeepers would probably find it difficult to hierarchize the performances due to the sizeable number of candidates arriving at the audition and the spread of aesthetical expression they come to represent. Without any objectifying record of what has been happening within the audition rooms, the gatekeepers and schools can also be questioned on the bases of other “regimes” of justification, such as selection

---

<sup>129</sup> Bunge (2012) suggests that a *semiquantity* is a numeral (a number name) rather than a plain or additive number. Though Bunge is known as an orthodox realist of science, he notes that a “semiquantity may consort with quantities and it may stimulate the formation of the corresponding magnitude” (Bunge, 2012, p. 72). For a historical analysis on the emergence of *pseudoquantities* in contemporary capitalist economies that contrast *quantity* and *quality*, see Liedman (2013). On the emergence of “sociology of quantification”, see Espeland and Stevens (2008). Another influential account, trying to embrace the continuum between judgment and calculation (*qualqulation*), is outlined by Callon and Muniesa (2005).

rationalities based on political or pedagogical primacy (cf. Boltanski and Thévenot, 2006).

By translating their aesthetical judgments into fixed numerical scores, the gatekeeping community can compare and keep track of each performance in relation to the rest. As some of the gatekeepers kept the score of last year's auditions open in excel sheets on their laptops, returning candidates could often face evaluations based on their relative "progress" from previous entry tests, apart from the scores of the other candidates. This indicate that *time* is a crucial factor here, not only in musicological terms.

Yet, against the backdrop of what is being *said* about the performances, the wide use of numeral grading and semi-quantification is a curious practice of artistic evaluation. The discussion of the audition presented so far includes in-depth descriptions of the *doings* and *sayings* of artistic gatekeeping in jazz. I will now conclude by further elaborating on these two interrelated practices of the audition: first, by addressing the audition as a procedure to hand down tacit forms of connoisseur knowledge; and, secondly, by focusing on the inherent tensions, paradoxes and pitfalls of artistic auditions.

## Discussion: The art of sound judgments

*"It is as though you needed some criterion, namely the clicking, to know the right thing has happened."*

*Wittgenstein, 1966, III, §2*

Auditions constitute one of the rare occasions in an educational trajectory in which everything that a student has learned, experienced and diligently practiced is evaluated at once, in one single entry test. Studying auditions means intervening at a decisive moment in the students' educational careers. From the time the performance begins, there is no hiding place, no turning back. As the performance evolves, the candidates must act according to what they believe is correct and fall back on muscular memories and ways of moving that they have acquired through previous practice. The senior instrument teachers interviewed frequently claimed to be able to distinguish a candidate's potential within the first few seconds of an audition performance. One bass teacher even claimed to be able to *predict* the outcome of the event on the basis of how the candidates carry their instruments! Because the jury members are so well acquainted with both "the original" jazz standards and the fairly established ways of departing from it, these ranking systems only occasionally produce disagreements.

However, stark differences between the students' and teachers' degrees of exposure to the jazz tradition are apparent in the collected data. As musicians-to-be, the auditions become a site of training for the student gatekeepers, not only in jazz practice as such but also in the art of appreciation, i.e. the way you introduce, listen to, and talk about jazz performances with others. Therefore, students' participation in the juries might have less to do with democratic principles of collegiality (as one would perhaps expect from a folk high school in Sweden) than with the exposure to a wide range of musical cases. Per's authoritative statement, that one of the major benefits of adding

sophomores to the jury at EMH is to prompt and cultivate their aesthetic judgments, supports such interpretation. During the course of the auditioning week, numerous performances – a few good and many not so good – were listened to, aesthetically classified, judged and numerically scored. Included in the work of aesthetic classification and ranking, sophomores become keener at determining what to listen for, how to listen for it and how to valorize and verbalize what they have heard. These aspects of judging other musicians' sound and technique and justifying those judgments are important in their continuing journey towards becoming a musician.

As noted by Bourdieu in *Rules of Art* (1996, pp. 223-224) and, more recently, by Menger (1999), Royseng *et al* (2007) and Palme *et al* (2012), the institutions of preparatory art education tend to foster abilities and values related to the requirements and ideals of the artistic labor market to which these students aspire. In this case study, the inclusion of sophomore students in the jury provides a way to hand down connoisseur knowledge (Bourdieu, 2004, pp. 3, 7–38), as well as ordinate them the status that comes by functioning as a gatekeeper in their particular field and artistic denomination. Because the gatekeeping agents function as musical mentors for the admitted student, the audition could be seen as a vehicle for cultivating the “ears” of future jazz connoisseurs. What the design of auditions effectively tests is how attuned candidates are to the field-specific standards, as these are appropriated locally in the specific institution.

Returning to our analytical distinction between *sayings* and *doings*, it seems reasonable to remark on certain overarching tensions in the audition. On the one hand, the gatekeepers launched a series of romantic notions of artistic uniqueness (originality, personality, authenticity) and on the other, they seem to rely on the requirements of jurisdiction and equal assessment (numerical grading, standardized repertoire). The ethnographic usefulness of the analytical distinction between *sayings* and *doings* lies, partly, in the friction that manifests when comparing these two layers of social practice (see also Schatzki, 2012; Khan and Jerolmack, 2012). Auditions are a particularly pertinent venue to observe the incongruences between expectations and actual practice. By focusing on the procedures of action as well as what is being said, this analytical distinction also favors an interconnected view of social practice, where the whole chain of artistic valuation can be outlined, and different forms of valuation and evaluation related to one another.<sup>130</sup>

Although the whole point of attending these auditions is to become recognized as a promising musician in-the-making and get the opportunity to develop these proficiencies further, the entry-talk of the gatekeepers is allied with the esoteric artistic hagiographies of charisma and individuality (Kris and Kurz, 1979). Jazz gatekeepers

---

<sup>130</sup> An analysis of the practices of *sayings* and *doing* thus moves well beyond the inaudible textual fundamentalism so often encountered within mainstream forms of discourse analysis. To follow the terminology of Schatzki, such analyses should also pay attention to how sayings and doings are “*bundled together*” and not stop at a simplistic contrasts between what people say and what they do (cf. Khan and Jerolmack, 2012). On the ethnographic strategy of comparing and connecting interviews and observations, see also Becker and Geer (1957).



are not unique in overemphasizing the heroic and inspired personality it takes to qualify to their exclusive community. But in the case of music auditions, this charismatic fallacy is especially ironic as the entire point of the event is to seek artistic recognition by more experienced musicians. This wider framing of the audition also means that successful candidates stay far away from the performance of “mavericks” – the ones who Becker (1982) claims to be responsible for revitalizing artistic production.

Furthermore, we have seen how the test situation requires some standards of comparison to make selection a synchronized and “fair” game. Recall, for instance, the widespread use of standardized songs or the way the gatekeepers assessed the musician’s sound using a fixed scoring matrix. Given the problem of keeping track of how the composite sounds of jazz performances correspond to the great number of candidates in the audition, such evaluation procedure is fully understandable. Yet, posed against the backdrop of what is being *said* about the performances, the use of semi-quantifiable grading routines is a somewhat curious practice. The paradox should be apparent as a performance can hardly be “unique” and scored as 8 at one and the same time. If the performance would be truly unique, the gatekeepers would hardly recognize it as such, no less reduce it to a plain number. On a more philosophical note, one might feel inclined to ask how a previously unrecognizable musical expression can become recognizable to them, if not based on previous experiences? And what sound can possibly emerge outside the sonic properties of rhythm, melody and harmony?

Perrenoud (2003) notes a similar ambiguity in the formation of “the figure of the musician” when he writes that the principle tension among musicians is the one between a strategy of presenting one’s self “as a competent class” and one that clings on to the romantic image of “artistic uniqueness”. The evaluation of jazz in auditions congregate around a similar opposition of clear Weberian resemblance; on the one hand, practices that are allied with institutional rationality and competence-oriented assessment, and the charismatic discourse of artistic uniqueness on the other. With Boltanski and Thévenot’s (2006) different regimes of worth in mind,<sup>131</sup> one could consider the *doings of evaluation* – screening of familiar standard songs, numerically ranking the contestants – as oriented towards justification principles based on domestic and institutional forms of legitimization, whereas the *sayings* of the gatekeepers point in a different direction, drawing its rationality from the “inspirational” principle of worth so common among artistic fields.

The paradox of artistic valuation thus centers on an inherent tension between the valorization of artistic connoisseurs, transgressing the formal competence-based procedures, and the assessment procedures of standardized evaluation. In his mini-taxonomy of valuation, Vatin (2013) suggests a conceptual distinction between the valuation practices of *valorization* and *evaluation*. Valorization could, now applying

---

<sup>131</sup> As is probably well known by now, Boltanski and Thévenot (2006) outline an entire ‘grammar’ of justification by focusing on the conventional forms such action take in different social situations. They identify six ‘orders of worth’ (*grandeur*) to be particularly forceful ways of establishing equivalence and generality. These are: the inspired, the domestic, the industrial, the market, public opinion and the civic.

Vatins (2013) formula, be taken as the more dynamic term of artistic appreciation whereas evaluation would be ascribed to the less aesthetically puristic practices, such as when the gatekeepers convert their aesthetical inclination of “sound judgements” to a relative scale and standardized outcome; i.e. the institutional side of testing.

According to Karpik (2010), the two overarching processes of establishing artistic selection is *incommensurable* insofar as the numerical assessment procedures are based on a pseudo-additive, logic of “calculativeness”; whereas jazz music is an artistic practice of singularity, something that exacerbates additive forms of quantification. As also pointed out by Karpik (2010, pp. 117ff), it is not necessary, however, to treat judgment as an antinomy to calculation altogether. From our data, we have seen examples of how the use of numerals can differ if the gatekeepers are addressing a candidate who “really moves” them or if the score is meant to merely differentiate among the mass performances. Rather, as Karpik (*ibid*, p. 41) proposes, these musical judgments seem to “ground the comparison of incommensurabilities”, thus urging us back to the overarching structural conditions within which calculation occurs.

Artistic judgements and the rules that guard access to prestigious forms of art education are as we have seen never fixed or settled; rather they are gradually developed and need to be related to the artistic fields where they are cultivated, negotiated and appropriated locally (Bourdieu, 2004; 1996). Contrary to the type of transparent and profane value systems that dominate in society as a whole, proper artistic valuation seem to evade bureaucratic and political principles of justification in favor of the charismatic mythology of metaphors and ineffable notions of uniqueness and singularity.

As Karpik’s (2010) recent work on the market of singularities clearly illustrates, the different ways that agreements are reached and judgments are formed, eventually go on to shape how the specific market of singularity will work – in our case, how jazz will sound and what we will mean by having “it”.<sup>132</sup> Though the results of these ethnographic explorations indicate that jazz is a highly privileged expression of individuality among the gatekeepers – an aspect that again needs to be related back to the historical formation of jazz as a relatively autonomous artistic field in the early twentieth century – the valuation processes that guard access to this field is certainly not without tensions and contradictions. Even if jazz has undergone a process of institutionalization, its rules of entry seem to resist codification in the name of autonomy.

Following Bourdieu’s (1996) lead on the dynamics of consecration to artistic fields, we have seen how candidates must not only subject themselves to the underlying rules in the audition – here manifested in the play of harmonies and in following the comping band’s pace and tempo – but also display a more general ability of musical

---

<sup>132</sup> Karpik (2010, p. 243) notes that the processes of standardization and de-qualification in the music industries are related to what he calls “the common-opinion regime” and the symbolic authority of *charts*.

precognition or “feeling for the rules”. Observations, interviews and live-recordings from my two weeks of auditions at *Big Baker* and *Eight Miles High* have shown that a subtle “play with the standard” – manifested as moves and distinctions made at the course of eight- or four-bar-turn-takings is setting the aesthetic jazz connoisseurship apart from other kinds of evaluation. The more decisive marks of artistic valuation as proposed by the gatekeepers of jazz included (but were not limited to) being able to respond to cues, adjusting to changes, accelerating or decelerating in tempo, playing behind or ahead of the beat, quoting canonic phrases and finding one’s own phrase and texture.<sup>133</sup> Perhaps opaque and obtrusive to an untrained ear, these practices can in fact be likened to questions posed during other job interviews.

It is important to note here that according to Bourdieu’s theory of cultural fields (1996), access to fields is dependent both on “the rules of entry” as they are deployed and appropriated by the gatekeepers guarding access to the field, *and* the social dispositions of the candidates and how they match the former. At the auditions, each candidate embodies and makes use of abilities and resources accumulated up to the point of examination, which is a dimension of the entry-test that will be presented elsewhere (Nylander and Melldahl, forthcoming). In this regard, Bourdieu’s approach departs from takes on jazz practices as it has been derived in cultural sociology rooted in Goffmanian interactionism and Wittgensteinian contextualizations (cf. Faulkner and Becker, 2009; Becker, 2000; Monson, 1996; Gibson, 2010; Dempsey, 2008) – in that it seeks to anchor the “language games” in the deeper dispositional habitus that each candidate carries to the performance. When the jury finally distinguishes between legitimate and illegitimate expressions – or, what amounts to the same thing: if the candidates are attuned to the conventions or not – these aesthetic and social selection games merge.

Following Bourdieu’s reading (1996, pp. 297–298) of Wittgenstein (1966), one could argue that the language game of the gatekeepers is not as dependent on the precise *sayings* (descriptions of mastery or by unified criteria of evaluation) as much as on the function these appreciating notions have within the specific test-situation and how the gatekeepers, in return, situate these performances within the wider realm of the artistic field of jazz. Though there certainly are ways to prepare for the entry-test-situation, jamming your way through the entry test also means being led in quite unexpected sonic directions; the successful candidate will thus inevitably prove capable by responding to the open-endedness of jazz as a repertoire. The rare conflict between the two students regarding “post-Coltrane” free-form jazz demonstrates that differing interpretations of the rules can prove incompatible, as the evaluation criteria of jazz quality is open-ended and pluralistic. The way the gatekeepers reached agreements – and cultivated the students to do so – is facilitated by the relative proximity of the

---

<sup>133</sup> This presentation has not ventured into the musicology of these performances. In such analysis, the overarching tension identified in this sociological analysis of the audition – roughly oscillating between institutional testing and artistic individuality – would probably need to be related to a possible homology in relation to the musical elements of *composition* and *improvisation*. The musicology of jazz practice and its rather genre-specific argot has been described more thoroughly by Berliner (1994).

lifestyle and taste-preferences of those mastering the jury of *Big Baker* and *Eight Miles High* (Bourdieu's habitus), but also seem to rely on what Karpik (2010) calls "judgment devices" such as the establishment of a canon (the standard of the standards), the use of technology (data, software) and the ordinal ranking of performances into semiquantities.<sup>134</sup>

### Concluding remarks: Towards a doxology of jazz

The overarching argument of this article has been that the romantic discourses of jazz entry, as free from all structural constraints and as an expression of idiosyncratic personalities is more sociologically understandable as a *doxic* principle of artistic valuation. However, these findings suggest that the *doxa* of jazz is constructed in relation to two excluded characters: the *heretics* and the *epigones*, a modification of Bourdieu's original framing of orthodoxy versus heterodoxy.<sup>135</sup> The *heretic* rule-transgressions that Bourdieu himself identified is one possible ground of artistic rejection according to the gatekeepers of jazz, potentially blasphemous to the local appropriation of the repertoire. The heretics of the audition thus run the risk of being denounced as they have distanced themselves too much from the tacit code-of-conduct, dictating the rules of entry at the specific point where they seek to enter.

More commonly, however, the candidates were seen to mimic the jazz standard too closely. The analysis suggested that this was an artistic failure of the *epigones* – an aspiring musician who, instead of proving themselves capable of keeping up to the higher demands of jazz mastery such as responding to discursive fragments during the performance ("cues"), playing slightly behind or in front of the beat and providing a sense of personality to the expression, "play the standard in a standard way". Here the selection of jazz heirs is hindered by candidates echoing the jazz standard too closely, often in rather devote servitude to well-known themes and ways-to-go-about. Another somewhat paradoxical conclusion is, that the institutional ethos of jazz is anti-institutional at its core.

The oppositions launched between mundane mass technical skills to the more charismatic notions of individual excellence of the selected few, and the equation of the biography ("who-you-are") and the artistic expression ("how-you-play"), as well as the ineffability of the gatekeepers to specify a finalizing criteria of jazz mastery, all

---

<sup>134</sup> Boltanski (2011) argues that the kind of tensions identified here, between the realms of semantics (sayings) and pragmatics (doings), points towards a more general "hermeneutical contradiction". Boltanski asserts that "a world where pragmatics always win over semantics is difficult to conceive, because it would generate an infinite fragmentation of significations, a reality entirely subject to a semantics stabilized from institutional positions would also be one where action either become impossible, or was condemned to be performed by serving the links that relate it to language or even any other type of semiotics" (Boltanski, 2011, pp. 91-92).

<sup>135</sup> However, this dual characterization of the pitfall of the epigones and heretics has some affinities to Zolberg's (1995) categorization of high-end art collectors in the US.

ought to be related back to the historical roots of artistic fields as a processor of religious belief-systems (Kris and Kurtz 1979; Bourdieu, 1996; Sapiro, 2007).

At its most general we have argued, similarly, that the inherent paradoxes of valuation in jazz operate in a Weberian dialectic between the institutional need to formalize certain standards (where all candidates can compete with each other on equal terms), and a treatment of jazz as a true artistic performance where the expression of an inner state of mind, an individuality, is pronounced. Improvisatory romanticism can perhaps, then, be situated as lingering on a fine line separating rule-following from its inevitable correlative – that of rule-breaking.

## References

- Arvidsson, A. (2012) *Jazzens väg till svenskt kulturliv.*: Sala: Gidlunds förlag.
- Ball, S. (1984) Initial encounters in the classroom and the process of establishment. In: M. Hammersley, and P. Woods (eds.) *Life in school*. Milton Keynes: Oxford University Press, pp, 108-121.
- Becker, H. (1982) *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, H. (2000) The Etiquette of Improvisation. *Mind, Culture, and Activity* 7(3): 171-176
- Becker, H. S., and Geer, B. (1957) Participant observation and interviewing: A comparison. *Human Organization* 16(3): 28-32.
- Berliner, P. (1994) *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: Chicago University Press.
- Boltanski, L. (2011) *On Critique A sociology of emancipation*. Oxford: Polity Press.
- Boltanski, L., and Thévenot, L. (2006) *On justification: Economies of worth*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bourdieu, P. (1987) *L'institutionnalisation de l'anomie*. *Cahiers du Musée national d'art moderne* 19–20: pp. 6-19
- Bourdieu, P. (1996) *The Rules of Art*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1998) *The state nobility: Elite schools in the field of power*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (2004) *Science of science and reflexivity*. Chicago: University of Chicago Press.

- Bourdieu, P. and Boltanski, L. (1981) The educational system and the economy: Titles and jobs. In: C. Lemart (ed.) *French sociology: rupture and renewal since 1968*. New York: Colombia University Press, pp. 141-51.
- Bourdieu, P. and Wacquant L. (2004) *An invitation to reflexive sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Börjesson, M. (2012) Konstnärliga utbildningar och produktion av exklusivitet. In: M. Gustavsson, M. Börjesson, and M. Edling (eds.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*. Göteborg: Daidalos, pp. 39-66.
- Börjesson, M, Palme M. Lidegran, I., Le Roux, B. Broady D. (forthcoming) "Cultural and Field-Specific Capital among Students in the Elite Segment of Swedish Higher Education". *Poetics*, In press.
- Broady, D. (1995) *Sociologi och epistemologi: om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS.
- Bryson, B. (1996) "Anything But Heavy Metal": Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review* 61 (5): 884-899.
- Bunge, M. (2012) *The sociology-philosophy connection*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Bystryn, M. (1978) Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists. *Social Research* 45 (2): 390-408.
- Callon, M. and Muniesa, F. (2005) Peripheral Vision Economic Markets as Calculative Collective Devices. *Organization studies* 26(8): 1229-1250.
- Coulangeon, P. (2005) Social stratification of musical tastes: questioning the cultural legitimacy model. *Revue Francaise de Sociologie* 46: 123-154.
- Cookson, P. W. Jr. and Persell, C. H. (1985) *Preparing For Power: America's Elite Boarding Schools*. New York: Basic Books.
- Dempsey, N. (2008) Hook-Ups and Train Wrecks: contextual parameters and the coordination of jazz interactions. *Symbolic Interaction* 31: 57-75
- Espeland, W. N., and Stevens, M. L (2008) A sociology of quantification. *European Journal of Sociology* 49(3): 401-436.
- Faulkner, R. (1983) Credits and Craft Production: Freelance Social Organization in the Hollywood Film Industry. *Symbolic Interaction* 6: 111-123.
- Faulkner R. and Anderson, A. (1987) Short-Term Projects and Emergent Careers: Evidence from Hollywood. *American Journal of Sociology* 92 (4): 879-909.

- Faulkner, R. and Becker, H. (2009) “Do you know... ?”: *The jazz repertoire in action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foster, P., Borgatti, S. and Jones, C. (2011) Gatekeeper search and selection strategies: relational and network governance in a cultural market. *Poetics* 39: 247-265.
- Franssen, T., and Kuipers, G. (2013) Coping with uncertainty, abundance and strife: Decision-making processes of Dutch acquisition editors in the global market for translations. *Poetics* 41(1): 48-74.
- Gibson, W. (2010) The group ethic in the improvising jazz ensemble: a symbolic interactionist analysis of music, identity, and social context. *Studies in Symbolic Interaction* 35: 11-28.
- Grazian, D. (2004) The production of popular music as a confidence game: The case of the Chicago blues. *Qualitative Sociology* 27(2): 137-158.
- Greenfeld, L. (1988) Professional ideologies and patterns of “gatekeeping”: Evaluation and judgment within two art worlds. *Social Forces* 66(4): 903-925.
- Heinich, N. (1997) *The glory of Van Gogh: An anthropology of admiration*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Heilbron, J. (2001) Economic sociology in France. *European Societies* 3(1): 41-67.
- Hirsch, P. M. (1972) Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology* 77(4): 639-659.
- Hirsch, P. M. (1973) *The structure of the popular music industry: the filtering process by which records are preselected for public consumption*. Ann Arbor, Mich: Institute for Social Research, The University of Michigan.
- Hobsbawm, E. (1989) [1959] *The Jazz Scene* [First published under the name of Francis Newton]. London: The Guernsey Press.
- Janssen, S. (1997) Reviewing as social practice: Institutional constraints on critics' attention for contemporary fiction. *Poetics* 24(5): 275-297.
- Karpik, L. (2010) *Valuing the unique: The economics of singularities*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Khan, S. and Jerolmack, C. (2013) Saying Meritocracy and Doing Privilege. *The Sociological Quarterly* 54(1): 9-19.
- Kris, E. and Kurz, O. (1979) *Legend, myth, and magic in the image of the artist: An historical experiment*. New Haven: Yale University Press.

- Lamont, M. (2012) Toward a comparative sociology of valuation and evaluation. *Annual Review of Sociology* 38: 201-221.
- Lamont, M. and Fournier, M. (eds.) (1993) *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lamont, M. and Huutoniemi, K. (2011) Comparing customary rules of fairness: evaluative practices in various types of peer review panels. In: C. Camic, N. Gross and M. Lamont, M. (eds.) *Social knowledge in the making*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 209-32.
- Lamont, M. and Molnár, V. (2002) The Study of Boundaries Across the Social Sciences. *Annual Review of Sociology* 28: 167-195
- Larsson, S. (1993) Initial encounters in formal adult education. *Qualitative Studies in Education* 6(1): 49-65.
- Larsson, S. (2012) "Folk High Schools as Educational Avant-gardes in Sweden In: A-M Laginder, H. Nordvall, and J. Crowther (eds.) *Popular education, power and democracy: Swedish Experiences and Contributions*. Leicester: NIACE
- Levi- Strauss, C. (1981) Structuralism and myth. *The Kenyon Review* 4(2): 66-88.
- Lewin, K. (1947a) Frontiers in group dynamics: concept, method and reality in social science; social equilibria and social change. *Human relations* 1(1): 5-40.
- Lewin, K. (1947b) Frontiers in Group Dynamics II. Channels of group life; social planning and action research. *Human relations* 1(2): 143-153.
- Liedman, S-E. (2013) Pseudo-quantities, New Public Management and Human Judgement. *Confero: Essays on Education, Philosophy and Politics* 1(1): 45-66. Linköping: Liu Electronic Press.
- Manning White, D. (1950) The Gatekeeper: A case study in the selection of news. *Journalism Quarterly* 27: 383-90.
- Menger, P-M. (1999) Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology* 25: 541-74
- Monson, I. (1996) *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nicholson, S. (2005) *Is jazz dead (or has it moved to a new address)?* New York: Routledge.
- Nylander, E. (2010) Folkhögskolan som musikaliskt förmak: Om musiklinjer, deras rykte och position. In: F. L. Nilsson and A. Nilsson (eds.) *Två sidor av samma*



- mynt? Folkbildning och yrkesutbildning vid de nordiska folkhögskolorna*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 167-189.
- Nylander, E. and Melldahl, A., (2013) "Playing with Capital: On the social selection to jazz school auditioning". Paper to be presented at the 7<sup>th</sup> European conference of ESREA. 4-7 September 2013, Humboldt University in Berlin, Germany.
- Palme, M. (2008) *Det kulturella kapitalet: Studier av symboliska tillgångar i det svenska utbildningssystemet 1988–2008*. Doctoral dissertation, SEC, Uppsala University.
- Palme, M., Lidegran, I. and Andersson, B. (2012) Konststudenter och det kulturella kapitalet. In: M. Gustavsson, M. Börjesson and M. Edling (eds.) *Konstens omvända ekonomi*. Daidalos: Göteborg Publisher, pp. 111-143.
- Perrenoud, M. (2003) La figure du *musicos* Musiques populaires contemporaines et pratique de masse. *Ethnologie française* 4(33): 683-689.
- Perrenoud, M. (2007) *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris: Découverte.
- Royseng, S., Mangset, P. and Borgen, J. (2007) Young artists and the charismatic myth. *International Journal of Cultural Policy* 13(1): 1-16
- Sapiro, G. (2007) La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 3: 4-11
- Sapiro, G. (2010) Introduction. In: G. Sapiro (ed.) *Sociology is a Martial Art: Political Writings by Pierre Bourdieu*. London: The New Press.
- Sapiro, G. (2013) Structural history and crises analysis: The literary field in France during the second World War. In: P. S. Gorski (ed.) *Bourdieu and Historical Analysis*. Durham: Duke University Press, pp. 266-285.
- Schatzki, T. (2012) A primer on practices: Theory and research. In: Higgs, J. *et al* (eds) *Practice-based education: Perspectives and strategies*. Rotterdam: Sense Publishers, pp. 13 – 26.
- Schatzki, T. R., Cetina, K. K. and von Savigny, E. (2000) *The practice turn in contemporary theory*. London: Routledge.
- Shoemaker, P. J. and Vos, T. (2009) *Gatekeeping Theory*. New York: Routledge.
- Sudnow, D. (2001) [1993] *Ways of the Hand*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Stevens, M. L. (2009) *Creating a class: College admissions and the education of elites*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

- Vatin, F. (2013) Valuation as Evaluating and Valorizing. *Valuation Studies* 1(1): 31-50, Linköping: Liu Electronic Press.
- Weber, M. (1998) *Ekonomi och Samhälle*. Lund: Argos förlag.
- Wittgenstein, L. (1966) *Lectures and conversations on aesthetics, psychology and religious belief*. Oxford: Basil Blackwell.
- White, H. C. and White, C. A. (1965) *Canvases and careers: institutional change in the French painting world*. New York: John Wiley & Sons.
- Whitney, C. and Becker, L. (1982) "Keeping the Gates" for Gatekeepers: The Effects of Wire News. *Journalism Quarterly* 59(1): 60-65.
- Whyton, T. (2010) *Jazz icons: Heroes, myths and the jazz tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zolberg, V. (1995) The Collection Despite Barnes: from Private Preserve to Blockbuster. In: S. Pearce (ed.) *Art in Museums*. London: The Athlone Press, pp. 94-108.

Nylander, Erik & Melldahl, Andreas (*forthcoming*) "Playing with Capital Inherited and acquired capital in jazz school auditioning". Artikel inskickad för granskning i *Poetics*. Ett konferensbidrag av denna artikel har tidigare presenterats vid ESREA-konferensen vid Humboldt Universitetet i Berlin, 4-7 September 2013.

ARTIKEL III.

## Playing with Capital Inherited and acquired capital in jazz school auditioning

*"If you don't live it, it won't come out of your horn."*

- Charlie Parker<sup>136</sup>

### Introduction

Jazz has moved through the genre hierarchies over the course of the 20<sup>th</sup> century, from being conceived as commercial and "low-brow" to gaining acceptance as an expression of legitimate elite culture (Levine, 1988, pp. 221ff; Hobsbawm, 1989; Lenard, 1962). Parallel to this, the image of jazz musicians has shifted from being seen as disgraceful, populist to one based on the cultural charisma of the true artist as a "self-created creator" (Bourdieu, 1996, p.189; Whyton, 2010). As shown in a study of gatekeepers in contemporary jazz (Nylander, 2013), possessing "a unique voice" or playing an instrument with a sense of "personality" is now standard grammar of jazz-musical excellence, one that is repeatedly contrasted to more mundane "skills" such as technical finesse. To conceptualize jazz performers as virtuoso improvisers without social or musical constraints is a modern way to approach artistic consecration, as innate qualities of individuality and artistic singularity are considered key (Kris and Kurtz, 1979; Sapiro, 2007).

Entering the world of contemporary jazz, as any other mature artistic field, is generally considered as highly uncertain and dependent on the art-specific judgments of gatekeepers. In contrast to the strong juridical boundaries that protect established professions such as lawyers, medical doctors or university professors, the social and aesthetic regulation that protects artistic fields tends to operate with a particularly weak degree of "codification" (cf. Bourdieu, 1996, pp. 227ff; Karpik, 2010; Melldahl, 2012). Whereas careers that aim towards professionalized spheres of the labor markets typically select students based on grades, the institutions within art and music deal

---

<sup>136</sup> Quoted in Reisner's (1977, p. 27) *Bird: The Legend of Charlie Parker*.

with succession through auditions or by evaluating previously produced art (e.g. portfolios).

As the valuation formats of entering the advanced artistic production of jazz do not follow any explicitly formalized or standardized criteria, it is an intriguing area to study empirically. Educational auditions are suitable for such sociological enquiry, as the critical moment of institutional succession is determined in a rather concise test, where the properties and dispositions of these candidates are matched against the judgments and selection of a jury. The context of this study is the entry test at one prestigious program within Swedish jazz. The jazz program at *Eight Miles High*<sup>137</sup> has, in a previous study, been identified as one of two institutions among Swedish folk high schools that functions as an artistic breeding ground for the contemporary jazz elite (name-deleted-for-review). The data employed in this paper is a survey of the candidates that competed over the 20-25 places available at the program in 2010.<sup>138</sup> The analysis draws attention to aspects of the educational trajectories and social origins of these candidates, especially the distribution of assets related to *music capital*.

Drawing on Bourdieu's theoretical and methodological propositions (cf. Bourdieu, 1989; 1996; 2004), our aim is to trace the practical foundations of jazz improvisation back to their social conditions of possibility. We ask, how is the space of jazz auditions socially structured? In addition, we characterize the relationship between the structure of this social space of applicants and the outcomes of the audition, i.e. tackling the question of *who is being selected*. Methodologically, we run a specific multiple correspondence analysis on survey data and outline the most important factors in the social space of jazz applicants. Using cluster analysis, we also distinguish four kinds of dispositions among the applicants and highlight their respective prospects for being admitted.

## The fields of advanced musical production

In an earlier sociological account on jazz musicians, Faulkner and Becker (2009, pp. 88-93) observe how former generations of jazz musicians learned their craft by playing at social events, and eventually in jazz clubs, whereas contemporary musicians are dependent on an institutional system of formalized education. This process of institutionalization of jazz is not limited to the North-American continent that gave birth to the genre (Levine, 1988; Becker and Faulkner, 2009), rather it is a development observed in most parts of the western world (Nicholson, 2005; Perrenoud, 2003; Arvidsson, 2012). Many studies on jazz music have taken the social dynamics of jamming together in bandstands as their focal point (cf. Faulkner and

---

<sup>137</sup> *Eight Miles High* is a pseudo-name given to the particular folk high school studied for reasons of anonymity.

<sup>138</sup> The total number of candidates at the 2010 EMH-audition was 472 applicants.

Becker, 2009; Monson, 2009). Jazz musicians often seem to be subjected to qualitative forms of sociological analyses. One exception is a recent study by Pinheiro and Dowd (2009) where the career trajectories of jazz musicians in three American cities are explored through a large-scale survey. They find, somewhat surprisingly, that successful jazz musicians rely on “aesthetical and technical generalism” to a much higher degree than the less successful ones, and that conservatory training in jazz is not proven generative for prosperous career advancements. Though there might be an increasing emphasis on music education in contemporary jazz, the authors’ results suggest a less than straightforward pattern of jazz musical consecration, which highlights the importance of in-depth empirical analysis. Pinheiro and Dowd’s 2009 study is inspired by Faulkner’s classical 1983 study on the trajectories of freelance composers within the Hollywood industry. Faulkner argues that freelance composers rely on an informal conceptualization of previous “track records” and a reputation-based evaluation of certain status markers in order to navigate in the field. Faulkner (1983) also suggests that the high degree of competitiveness in the music industry results in early career selection.

Within quantitative cultural sociology more broadly, a very extensive body of research targeting music taste and social stratification has appeared, often either inspired by the work of Bourdieu (e.g. Bennett et. al., 2009) or attempting to critique his theories (cf. Peterson and Simkus, 1992; Chan and Goldthorpe, 2007). Here, jazz is often treated as a category of musical preference among others. Although jazz has a rather ambiguous meaning musically, the results of comparing its social usage seem to suggest that jazz is preferred more among the middle classes and those with relatively high educational attainment, than among the working class and those with a low degree of scholarly merits. For instance, in the case of the UK, jazz is clearly marked in studies from the *Cultural Capital and Social Exclusion* survey (summarized in Bennett et al., 2009) but interestingly enough, also in studies that have supported the hypothesis of an increasing omnivorousness<sup>139</sup> (Chan and Goldthorpe, 2007, pp. 6-7). Similar results on the social usage of jazz can be found in studies conducted in France and Sweden (cf. Coulangeon and Lemel, 2007, pp. 99 ff., Börjesson et. al., *forthcoming*), all indicating jazz music consumption as related to more ‘cultivated’ dispositions.

There are also several qualitative studies on musicians and the acquisition of musical knowledge in everyday life (De Nora, 2000). Inspired by Bourdieu’s ethnographic work and the concept of habitus, Rimmer (2012) recently questioned the way quantitative surveys have been mobilized to affirm the omnivore hypothesis and the supposed cosmopolitan-middle class musical taste. Instead of measuring the possible intensity between variables of lifestyle and social class and its possible correspondence to rather vaguely defined music genres, Rimmer (2012) argues that sociologists should try and trace out the generic elements of music acquisition and propose that the Bourdieusian neologism of “musical habitus” could serve as a heuristic tool. In a similar vein, Atkinson (2011) formulated a critique against omnivore-studies for

---

<sup>139</sup> The hypothesis of the omnivore is a particularly well-debated topic within the social sciences in the last few decades. For an impressive review of this body of research (including some criticism) formulated by one of its earliest proponents, see Peterson, 2006.

relying on what he sees as reductive readings of Bourdieu's sociology where, for instance, the temporal dimensions of social fields tend to be neglected.

## Music capital at play: a social space approach

This article largely adheres to the research tradition that, following Bourdieu, adopts a social space approach to cultural practices in order to map out pertinent properties within a specific field (cf. Le Roux et al. 2008; Prieur et al. 2008; Savage and Gayo, 2011). However, our analysis differs from many previous studies related to the social structuring of musical matters. Instead of focusing on questions of cultural *consumption* we zoom in on a specialized enclave of cultural *producers*. If musical consumption is a particularly well-studied area of scientific research, quantitative studies targeting the formation of music fields and the generic aspects of musical production seem less common. Our study does not take a heterogeneous population at large (or randomized sample thereof) as the basis of comparison; instead it will be a close-up investigation of an exclusive group of young aspiring musicians who are in the process of auditioning.

Akin to many of the aforementioned studies, we are inspired by the works of Bourdieu (1996; 2004) and want to test how his theories stand in relation to contemporary Swedish jazz music practices. For Bourdieu, the concept of habitus was tightly associated with the different assets that each individual embodies in particular social settings. Apart from its embodied state, the force of capital is also present (and preserved) by institutionalized means (schools, titles, examinations, etc.) and by objectified means (such as in the uneven distribution of material assets) (Bourdieu, 2004; Broady, 1992, p. 160). In this study we will introduce the concept of *music capital* in order to differentiate between individuals aspiring to enter the jazz field. Music capital is to be read as a pragmatic (rather than a programmatic) conceptualization, as we need a concept to designate and sort forces that were active within the specific jazz audition under scrutiny.<sup>140</sup>

The introduction of the concept of *music capital* is thus meant to designate the accumulation of musical assets: e.g. music production as well as music consumption, primary as well as secondary music socialization, inherited as well as acquired music assets. Hence, building on Bourdieu's proposal to put his theory to use in concrete case studies, we will focus on the distribution and efficacy of field-specific symbolic assets in jazz music auditions. The field-specific assets appropriated throughout the life-course of a music candidate will be seen as *acquired capital*, while the possible involvement of

---

<sup>140</sup> As the concept of music capital functions as a tool in statistical analysis, however tentative and preliminary, to identify assets loaded with value and active within this particular field, the definition of the same concept as proposed by Coulsons' (2010) study of pop musicians has been of little use for us. Coulsons base her findings on music capital among musicians in northern England from a number of interviews and seem interested in different questions than those posed in this study.

(parental) heredity will be designated as its *inherited* counterpart (Bourdieu, 2010). However, we are also interested in how music capital might be linked to other types of assets (economic, educational and cultural), and as will be clear by later argumentation we find many reasons as for why all these aspects should be studied synchronically as well as diachronically.

Following this theoretical starting point we will assume that the formation of an artistic field of production is related to the institutional infrastructure of educational venues that provide advanced training and qualification. As Sapiro (2013) points out, institutions that cultivate and consecrate artists is one of the most fundamental aspects of the formation of any cultural field. This is so because different agents are set to compete about the legitimate definitions of the art and the positions within the specific field (Sapiro, 2013; Broady, 1992, p. 190). As further argued and illustrated by Börjesson et al. (*forthcoming*), the educational system ought to be taken into consideration when studying the formation of social fields and production of cultural capital. In the case of Swedish upper-secondary music education, Börjesson (2012) has shown how full-time music programs have grown extensively in number and volume over the last 20 years, a morphological change that he claims produces “exclusivity” in the higher forms of art education as these positions do not expand as much as the number of pretenders.

Even though Sweden is often heralded as a country that has successfully produced and exported music, there has been surprisingly little in-depth inquiry into the socio-genesis of Swedish music production. Besides upper-secondary school music programs and music conservatories profiled towards music (cf. Arvidsson, 2012), there are various other institutional arrangements actively cultivating Swedish musicians. In relation to Scandinavian and Swedish jazz, more specifically, Nicholson (2005) argues that there has been prosperous development here in the last decades, something he claims to be related to the relatively “generous cultural grants” and the existence of “free music education”.

The most important institutions for the enculturation of Swedish musicians, apart from ordinary school system, are *public music education* (*Kommunala musikskolor*) (Brändström and Wiklund, 1995) that provides basic extra-curricular training at a low cost for kids and youth aged 6 to 20; *study associations* (Larsson and Nordvall, 2010) that offer financial and technical support for informal music practices in various genres; and *folk high schools* that offer specialized long-term programs (1-2 years). Among the approximately 50 folk high schools throughout Sweden that offer music education at a post-compulsory stage, 15 provide long-term programs specialized in jazz. The audition to *Eight Miles High* folk high school program was chosen as the site of this study, as they are one of the most selective program among the preparatory jazz program and has a track record of relatively successful alumni (Nylander, 2010). Focusing on the entry test of one of the dominating programs in the educational landscape of folk high schools is a research strategy we believe could display some wider patterns of musical enculturation and stratification. For many young candidates arrive at these auditions with varying levels and experiences of accumulating musical assets.

## Mapping out music capital among jazz applicants

In order to map out the social space of jazz applicants, we relied on responses from a questionnaire sent out to all candidates of the audition at *Eight Miles High's* jazz program that took place in 2010. Out of the 472 applicants that competed over the 25 places available, 227 completed the survey. After investigating the quality of the answers, our final sample was narrowed down to 211 individuals, representing 45% of the original testers.<sup>141</sup> Consequently, there is a risk of a bias within our sample as it can be noted that the material is more reliable for characterizing the winners of the auditions than in describing the less fortunate candidates. While the survey gathers responses from 16 of the 25 candidates that were finally admitted (65%)<sup>142</sup>, the response rate of the less successful candidates was lower (44%). There could be several reasons as to why candidates did not choose to respond to the survey. First, the ratio of successful candidates to unsuccessful candidates approximates 1:20. As the candidates knew the outcome of the audition at the time of our inquiry, the negative associations of an unsuccessful performance might lead to reluctance to respond. A similar sampling bias could also be active within the 'rejected' group, in particular among those who received relatively encouraging feedback (but were not enrolled), increasing the response rate from this second sub-group.

## Multiple Correspondence Analysis

Since the purpose of this article is to analyze the relations between individuals' sets of pertinent properties, the use of a *relational methodology* is essential. We have employed a version of multiple correspondence analysis (MCA) called specific multiple correspondence analysis (Le Roux and Rouanet, 2004; Le Roux and Rouanet, 2010). By this method, whose "elective affinities" with Pierre Bourdieu's mode of thinking has repeatedly been emphasized (e.g. Lebaron, 2009, pp. 12-14; Bourdieu, 2004, p. 33), a multidimensional space of properties is constructed using the data from the survey of the Folk High School applicants.

The structure of the space of jazz applicants is thus determined by the relations between the active variables, each based on a set of survey questions (see *Table 1* below) related to the candidate's musical experience, their family of origin, educational routes, musical preferences and vision for the future. Into this space, we have also projected two demographic variables – age and gender – that help us to interpret how the space of applicants is related to other social and mental structures. These 'supplementary variables' do not contribute to the structure of the space but help us expose where different qualities are located within the space (Le Roux and Rouanet, 2004, p. 237). As a final stage of the analysis, a Euclidian classification is performed

---

<sup>141</sup> This exclusion of 16 individuals was due to the lack of information gathered from foreign applicants, and few other cases where answers were incomplete.

<sup>142</sup> Note that the data gathered on outcome of the audition (successful/unsuccessful) is informed by the respondent, i.e. is self-reported.



that helps us distinguish four different clusters or profiles among the applicants (Le Roux and Rouanet 2004, pp. 106-115). In this study, the clusters are statistically founded tools to help analyze how characteristics are grouped together and how they are related to the applicants' chances of admission. To further assist our interpretation we have also benefited from ethnographic fieldwork, interviews and audition recordings that the first author conducted at the site of the auditions (name-deleted-for-review).

## Construction of the Space

Another important aspect of this study concerns the selection of active variables. The variables used to generate the structure of the space of applicants – in total 12 variables – are sorted into three general headings: *inherited assets*, *acquired assets* and *attitudes*. A detailed account of the active variables and categories that have been included under these headings is provided in *Table 1* below. In general terms, inherited assets relate to properties most closely connected to the family home of the respondents. Here three variables are included: the social class of the applicant, as classified by the applicants; a measure of the intensity of musical acquisition in their family of origin, based on how many in the respondent's family are considered "musical" and; the total number of music records in the household, as estimated by the respondent.

The classification of inherited assets used in the analysis is thus based on *the subjective view* of the candidates' class position provided in a rather crude estimate of social origin as a hierarchical order (Upper middle, Middle, Lower Middle, Working class, N/A). However, we also elaborated with a second more horizontal classification of class – constructed and classified by us as researchers – based on information from the respondents' describing what their parents' main occupations were during their childhood. In this second proxy of social class we differentiated between parents into the following groups: Musical professions, (other) cultural fractions, economy fractions and (all) lower classes.<sup>143</sup>

Under the second heading, we group five variables indicative of *acquired assets*. The age at which the respondent started playing music provides information on when the socialization towards the musical world began, while the question on whether or not they have studied at any public music school reveals if they have followed this Swedish standard route to musical proficiency. The question of which study program they followed during upper secondary school is particularly relevant, as it gives an indication of their already vested interests in a music career. The two final questions in this grouping is whether they have studied at a university or at another folk high school before, providing additional information about the respondent's previous educational investments. Although it could be objected that some of these variables on

---

<sup>143</sup> This second horizontal classification is based on Bourdieu's depiction of the fundamental cleavages in society, occurring between on the one hand groups depending more on cultural assets for the position and on the other hand groups depending more on economic assets (Bourdieu, 1984, pp. 114–125)

music *acquisition* might, be dependent on the social and cultural heredity explored under “inherited assets” (for instance, when an individual learns to play an instrument at a very early age), we are nevertheless compelled to place this question under the heading of acquired capital, as we take the category to represent the life-course of the candidate.

The third and final heading gathers questions that gauge the aspirations and orientations of the respondents. We have labeled this last heading *attitudes*, which is taken to include the commitment to pursue a professional music career for the rest of their life, and corresponding attitude towards becoming a music teacher. The two last questions complement the vocationally-oriented questions by giving an indication of the educational horizons of the candidates. The vocational attitudes towards teaching and artistic practices might contain important information on different strategies adopted in a labor market where over-supply is a permanent condition. The educational horizon is another area that has relevance against the backdrop of the inherent insecurities attached to the artistic trajectory. By engaging in the social stratification of educational choices, we are able to explore further the tensions exerted through labor market prospects.

**Table 1.** Active variables and categories in the analysis, absolute and relative frequencies

Heading	Variable	Category	N	Percent
Inherited assets	Social origin ■	Upper middle class	30	14,2
		Middle class	106	50,2
		Lower middle class	35	16,6
		Working class	38	18,0
		<i>Class N/A</i>	2	0,9
	Musical family ◆	Several	97	46,0
		One	68	32,2
		None	44	20,9
		<i>N/A</i>	2	0,9
	Number of records at parental home ●	500-	32	15,2
		180-499	63	29,9
		60-179	75	35,5
		0-59	37	17,5
<i>N/A</i>		5	2,4	
Acquired assets	Started playing music ■	1-6 y	45	21,3
		7-12 y	125	59,2
		13 y -	36	17,1
		<i>N/A</i>	5	2,4
	Public music education ▲	Public: Yes	172	81,5
		Public: No	38	18,0
		Public: <i>N/A</i>	1	0,5
	Upper secondary education study program ◆	U-S: Music-prestige	34	16,1
		U-S: Music-other	126	59,7
		U-S: Theoretical	39	18,5
		U-S: Practical	12	5,7
	Previous university studies ▶	Uni: Yes	27	12,8
		Uni: No	184	87,2
	Previous studies at Folk High Schools ◀	FHS: Yes	75	35,5
		FHS: No	136	64,5
Attitudes	Certainty in career as professional musician ■	ProfMusic: Certain	138	65,4
		ProfMusic: Hesitate	70	33,2
		<i>ProfMusic: N/A</i>	3	1,4
	Attitude towards becoming music teacher ◆	Teacher: Absolutely	44	20,9
		Teacher: Temporarily	101	47,9
		Teacher: Reluctantly	63	29,9
		<i>Teacher: N/A</i>	3	1,4
	Applied to university ▶	AppUni: Yes	35	16,6
		AppUni: No	176	83,4
	Applied to lower ranked Folk High School ◀	AppLow: Yes	127	60,2
		AppLow: No	60	28,4
		<i>AppLow: N/A</i>	24	11,4

Note 1: Categories in italics are set as passive in the analysis, altogether 7 categories, all containing non-responses.

Note 2: The symbols in the table are used to designate the variables in the graphs.

## The Social Space of Jazz Applicants

Before we analyze, in detail, the social space of jazz applicants and its structural oppositions, we need to give some rough characterization of the active elements based on our main headings: *inherited assets*, *acquired assets* and *attitudes* (Table A.1 in Appendix A). These overarching results emphasize the key role of acquired capital in the space of jazz applicants as these variables contribute substantially to all three axes retained for analysis. This finding is perhaps not unexpected since regardless of the

social origin and general attitudes, previous educational investments is likely to be formative for subsequent educational choices. However, the formative role of the acquired variables does not apply to all axes equally. The social space of jazz applicants also seem characterized by a particularly close interrelation between these acquired assets and the structure of inherited assets. Statistically, this is expressed by the fact that the two headings to a large extent define the first – statistically most important – axis of our analysis (*Table A.2* in Appendix A). The second axis of the social space, highlight the relation between the field-specific investments of the candidates and the formation of certain attitudes and aspirations, while we in the third axis, find the most pertinent force of acquired assets, while equally complemented by inherited assets and attitudes in shaping the structure.<sup>144</sup>

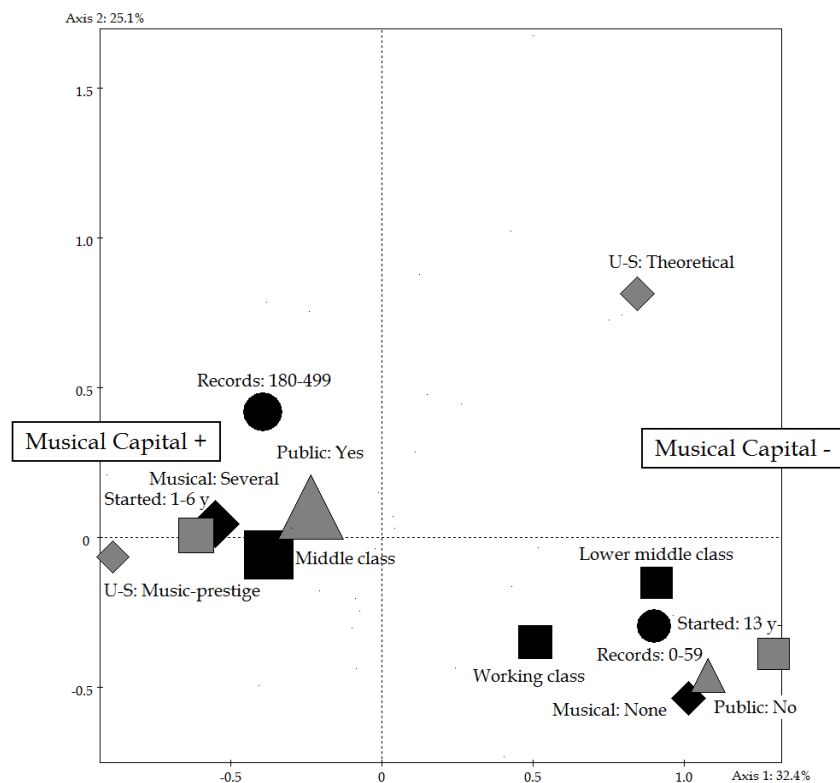
### Volume of musical capital

Turning in to the more fine-grained details of the analysis we see that the first - statistically most important axis - is structured by categories that all relate to properties associated with the *family of origin*. Almost exclusively, contributions to this axis come from the headings registering inherited and acquired assets. But as indicated above, several of the acquired assets that manifest themselves as significant here are — although individually acquired— accumulated at a very young age while still residing in the parental home.

---

<sup>144</sup> The first three axes comprise 72.3 percent of the modified rates. For the eigenvalues, modified rates and the scree plot, see *Table A.2* and *Figure A.1* in the Appendix A.

**Figure 1.** The Social Space of Jazz Applicants. Cloud of categories in plane 1-2. Categories contributing above average to axis 1.



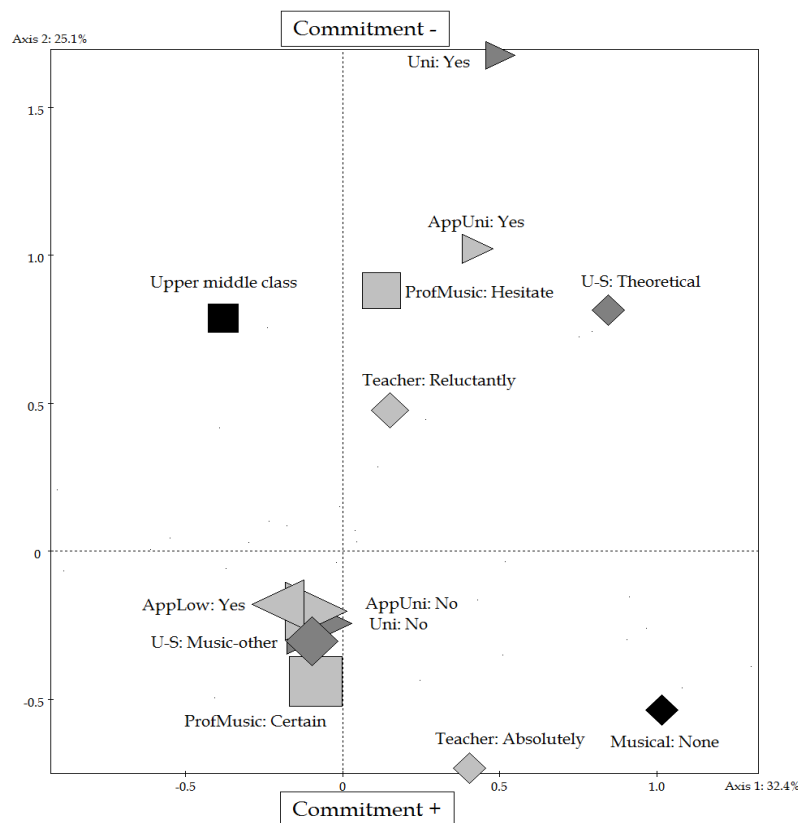
A clear opposition structures the axis depicted in *Figure 1*, where at one pole (left) categories indicating very early and intense familiarity with both consumption and production of music, and at another pole (right) categories representing distance to consumption and production, in volume, orientation and familiarity are located (see *Table A.3* in Appendix A). The opposition is effectively unmasked by the two most contributing — and probably closely interrelated — variables: the degree of musicality in the family and the point in time when the respondent started playing music. At the left pole, applicants considered several family members as being “musical” while at the right pole none was. We also find to the left a very early introduction into playing music and to the right a very late musical debut. In the same manner, the categories showing previous educational investments are dispersed. To the left we find both having studied at public music school and studies at one of the more selective upper secondary study programs in music (US: Music Prestige) and to the right not having studied at public music school and spent the upper secondary school in a theoretical program, i.e. programs preparing for university studies. Last, emphasizing that differences in relation to music to some extent also reflects differences in economic status, in the left, large record collections are found and also being raised in a middle

class home, whereas to the right small record collections and lower middle class or working class upbringing is located.<sup>145</sup>

### Commitment to the field

Alongside acquired assets, attitude contributes most to the second axis. The opposition along this axis cut between, on the one side (up, in Figure 2) a hesitant orientation towards a future in music, expressed both by previous investments and by present choices, and on the other side (down, in *Figure 2*) a greater commitment to invest in a musical career.

**Figure 2.** The Social Space of Jazz Applicants. Cloud of categories in plane 1-2. Categories contributing above average to axis 2.



Four variables are particularly important in this opposition. At the top side in the graph, we find what seem to be four interrelated categories: having studied at university, being hesitant towards the prospects of being a professional musician,

<sup>145</sup> However, the relative size of these record collections can be compared to Savage (2006, p. 160) findings where as much as 40% of the British households are reported to have over 200 records at home.

having applied to university studies and having studied at a theoretical program in upper secondary school. That is to say, at this side, other options than music-oriented ones are fully open and are even in the process of being explored. This interpretation goes both nominally, for having studied at an upper secondary school program that explicitly prepares for higher academic studies and dispositionally, for applying not only to further erudition in music. Since other extra-musical options are at play, it is not surprising that we also find a reluctant attitude towards the prospect of becoming a music teacher here.<sup>146</sup>

At the bottom side of *Figure 2*, the opposite characteristics surface: here, certainty about wanting to be a professional musician prevails, coupled with an enthusiastic attitude towards becoming a music teacher. Other academic endeavors are distant, since not having studied at the university nor applied to one are located at this end. Instead, the inclination towards a music career is expressed both by having been enrolled in a music program at upper secondary school and by applying to lower ranked music programs (at other Folk High Schools). However, added to these vocationally embracing inclinations is also the characteristic of being the only musical member in the family, thus potentially excluding the interpretation of a straightforward reproduction in musical belief.

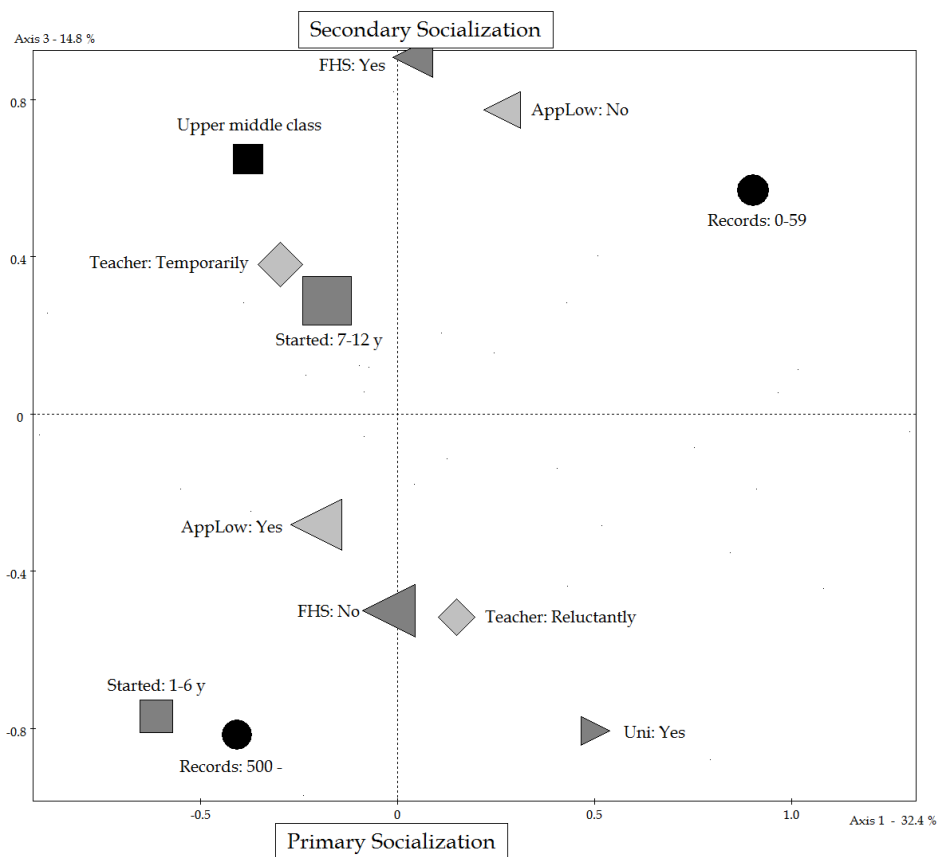
### Primary vs. Secondary music socialization

The contribution to the variance on the third axis mostly originates from musical assets acquired over the course of the candidate's lifespan, predominantly from very recent educational environments. It is a cleavage that seems to be structured around one pool of candidates that mainly rely on assets derived from secondary music socialization, whereas the opposing pool owes much of their preparation to primary forms of socialization (see also Rimmer, 2012). Upon closer examination of the contributing modalities, we see that the shape of the third dimension mostly pertains to the question of previous music training at other Folk High Schools (FHS) (see *Table 2* at Appendix A). In short, the opposition of the third axis is largely to be understood as a polarization between those who have been socialized into the world of music at an early stage and those pretenders that made a relatively late entry. It also separates those who seek folk high school music entry for the first time from those who are already experienced "FHS-sophomore" students, now trying to "climb the ranks" of the Swedish music school hierarchy.

---

<sup>146</sup> Also, we find upper middle class upbringing located up in the top of the graph, perhaps indicating that from the vantage point of the bourgeoisie – i.e. particularly the economical fractions of the middle class - music teaching represents a clear step downward, class-wise.

Figure 3. The Social Space of Jazz Applicants. Cloud of categories in plane 1-3. Categories contributing above average to axis 3.



Thus, on the top side of *Figure 3.*, we find an entry into the world of music during the age-span 7-12 grouped together with earlier music studies at a FHS and not having applied to a lower ranked FHS, while at the bottom of the graph, an early socialization towards music (1-6 years old) is accompanied by no earlier studies at a FHS and applications to lower ranked music programs. A rather fierce reluctance towards the prospect of becoming a music teacher, situated among the ones that have not entered the FHS-courses yet (bottom), is placed in opposition with a more pragmatic or realistic attitude towards music teaching among the FHS-sophomores (up in the graph).

### A structure related to age

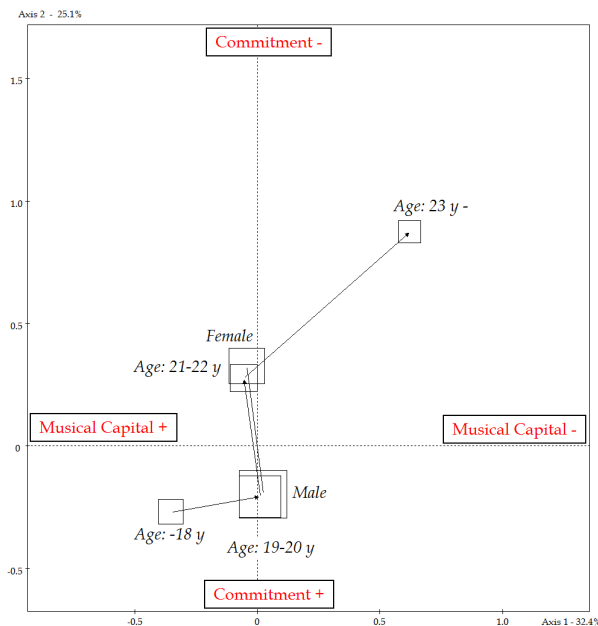
Another way to help illustrate how the space of jazz applicants relates to age is to project age-cohorts as a *supplementary variable* into the constructed space.<sup>147</sup> *Figures 4*

<sup>147</sup> The meaning of distances between supplementary elements in geometric data analysis can roughly be read as: 0.5 = notable, 1 = large. For a short explanation of our use of supplementary variables, see page 9. A more extended description of this method is found in Le Roux and Rouanet (2004).

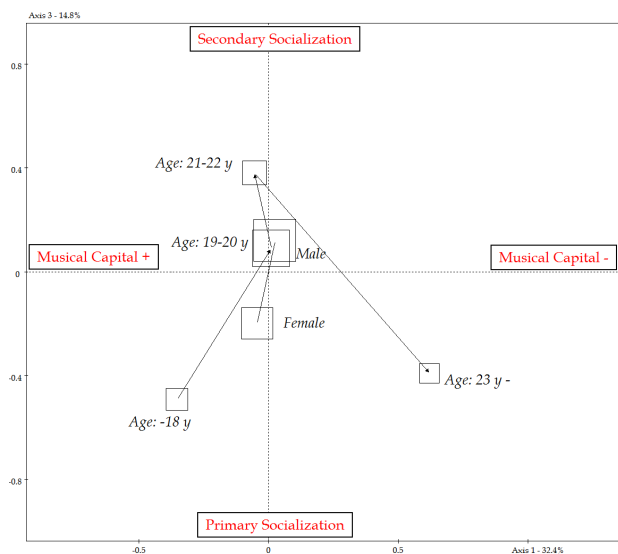


and 5 show how all three axes are structured according to age in important regards. That biographic age proves to be a crucial factor in this investigation can be read against the backdrop of the rather homogeneous characteristics of the focused population to start with, being dominated by the cultural fractions of the middle class and mostly well-trained in music from an relatively early stage. Any investment in extra-musical activities is, from the point of view of the field, perhaps time wasted?

**Figure 4.** Age and gender as supplementary element in plane 1-2



**Figure 5.** Age and gender as supplementary elements in plane 1-3



Along the first axis (left–right in *Figure 4* and *Figure 5*), that according to our initial interpretation relates to the *total volume of music capital*, we see large differences between the youngest and oldest candidates as well as notable differences between the oldest and all the rest. The reasons for the old group to have a relatively late entry effort to *Eight Miles High* is, consequently, due to the distant pathways that led them to embark on a music career to start with, often accompanied with educational investments oriented towards altogether different fields than music.

In the second axis (top–bottom in *Figure 4*), that according to our opening analysis seems to cut between the wholehearted and the halfhearted candidates, there is an intriguing gap between the two youngest groups and an emphasized difference towards the mean point of the oldest individuals (Age: 23 y-). Perhaps unsurprisingly, we see that the side where the life-long commitments towards music and music teacher careers find its best statistical expressions corresponds with young age. Yet, some of the youngest candidates, particularly located in the bottom left quadrant in plane 1-2, seem to have objective reasons to believe in the prospect of a music career (at least more than the other combatants do). It is therefore hard to draw any definite conclusion as to whether it is the naivety of uninformed youth or, rather, the objective

expressions of accumulated resources that produce the differences along the second axis.

In the third axis based on the projection of *age* as a supplementary variable (top–bottom in *Figure 5*), the cohorts are cut along a crooked line, rendering notable differences between the 21-22 year-olds and the two groups downward in the graph, the youngest (age  $\leq 18$ ) and the oldest (Age  $23 \geq$ ). Hence, one intriguing difference sets the two youngest groups apart, locating the  $\leq 18$  year olds far closer to the bottom of the graph than 19-20 year olds. This separation addresses our interpretation of the school-specific differentiation further since we have more evidence on a group of applicants trying to climb the ranks of the music programs and enter *a more prestigious school*, whereas the opposing group has not yet had the chance to study in any of these preparatory music programs.

From the point of view of a sophomore FHS music student, this move from one program to another can be justified by their desire to play with better musicians. Some of these candidates come from more generic music programs at the FHS, who after having experimented with different music styles now attempt to specialize further in jazz.<sup>148</sup> Another aspect of these internal movements among the folk high school programs relates to informational capital, especially among the students that started their journeys in peripheral positions, geographically as well as artistically. For them, it often takes a year at other music programs to become attuned to the educational and cultural hierarchies of the new universe. Another interesting detail is that among the youngest age-group, that also incidentally seem to be the most musically affluent one, a considerable number still have another year before finishing their upper-secondary. One strategy among these “inheritors”, to further an already vast advantage, seem to be to venture into the most prestigious auditions one year in advance, i.e. familiarize themselves with the repertoire and prepare for upcoming admission tests.

*Figures 4 and 5* also reflect how gender relates to the structure of the space. The only axis where gender differences seem to play a major part is the second one, separating the half- and wholehearted. One of the major reasons for this result is the *highly gendered application pattern* to the various instruments within contemporary Swedish jazz. The intense rivalry amongst women to be enrolled on song and the striking rejection rates that corresponds to that pattern, thus render these contesters more inclined to collective disbeliefs and of higher applicant age in average. In axis one, related to the volume of music assets, the gender differences are minimal. These findings suggest a fairly equal exposure to previous music practices and gender similarities in the social environments that generated an interest in jazz. The masculine domination within the audition space is largely rooted in a broader socialization towards various kinds of instruments.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> In this description we are relying on the interview material that (name-deleted-for-review) gathered during his ethnographic fieldwork.

<sup>149</sup> The reason why gender is not discussed more extensively in this paper is primarily because it plays out as a *non-notable* line of social differentiation along the first and the third factor of the Specific MCA.

To sum up our findings so far: three main axes were outlined within a space of young aspiring jazz applicants. The first axis displays a polarization between the musical “haves” and the “have-nots” of music capital, understood both in terms of inherited *and* acquired music assets. The second axis opposes those who express a wholehearted attitude to those who hesitate to pursue a career within music, whereas the third axis divides the candidates into primary and secondary music socialization, exhibiting the necessity to examine internal mobility within the local hierarchy of music programs. We also saw how the homogeneity in the social dispositions of the candidates produced a pattern of social differentiation much related to age. The significance of age seemed partly dependent on the time it takes to feel compelled to apply to the top-ranked music program. For some applicants, the awareness of the hierarchy is itself a type of knowledge that needs to be acquired (by attending other lower ranked programs), while for other applicants such educational route is so obvious of a thing that they spend much of their upper-secondary preparing for the specific music audition. Next we follow up on the question of how the auditioning candidates differ from one another in terms of musical dispositions and how they performed during the audition of *Eight Miles High*.

### Characterization of the applicants in four clusters

With a cluster analysis based on a Euclidean classification (Le Roux and Rouanet, 2004), we have identified four distinct groups among the applicants. In this method, applicants are assigned to the groups based on how similar or different they responded as compared to applicants classified into other groups.<sup>150</sup>

**Table 3.** Euclidian classification into four groups.  
Absolute and relative frequencies.

Cluster	n applicants	% applicants
Insiders	82	38.9
Inheritors	67	31.8
Outsiders	34	16.1
Underdogs	28	13.3
	211	100

The first cluster, which we have labeled *Insiders*, is the largest group of 82 individuals, representing 39% of the full sample. A majority among these has already studied one year in a folk high school program. The Insiders typically begin their acquisition of music competence at an early age and have made extensive investment of their own in what seems to be rather field-specific forms of educational capital (participation in

<sup>150</sup> The clustering presented is based on 5 axes, amounting to 85 percent of the total variation.

public music schools, upper-secondary programs in music as well some previous FHS-training in music).<sup>151</sup>

The experience gained from exiting FHS-music programs, clearly sets the *Insiders* apart from the second biggest cluster (67 individuals, 32%) that we have labeled *Inheritors*. Although musically affluent – with particularly high figures on parents themselves being professional musicians, the richest density of records at home, with plenty of other family members considered musical and considerable degree of own investments in music – the *Inheritors* are still often novices to the Folk High School music scene. Like the *Insiders*, most *Inheritors* have gone through a music-oriented program in upper-secondary school, with a considerable proportion of them having passed through elite upper-secondary music schools. This group is also characterized by a high percentage (85%) applying to lower-ranked music programs. Trying their luck auditioning in less competitive auditions, is of special importance for the *Inheritors* as they are over-represented among the most competitive soloist instruments. The clearest overrepresentation among the *Inheritors* as for instrument choice is song and the saxophone/trumpet. Overall, both *Insiders* and the *Inheritors* have succeeded in accumulating a considerable amount of music capital while still being of a relatively young biological age.

The *Inheritors* and the *Insiders* originate predominantly from the middle class, though the *Insiders* are more heterogeneous class-wise (see Appendix A, *Tables A.4-A.5*). A solid middle class origin is a feature even in the third cluster, the *Outsiders*. They consist of a smaller group of 34 individuals, representing 16% of the applicants. Like the *Inheritors*, the *Outsider* has a clear inclination towards the soloist instruments (particularly “bourgeoisie” instruments such as song and the piano). In sharp contrast to the other two groups described above, the *Outsiders* are hesitant towards a professional career in music. One major reason for this half-hearted commitment to the field, perhaps best described as a weak or stagnated *illusio* in Bourdieu’s sense (Bourdieu, 1996, pp. 286 ff.), can be that they often attended theoretical programs at upper-secondary level and therefore envisioned an alternative future (for instance at the university). Apart from being of the high average age this cluster is also dominated by women (62%). The *Outsiders*’ career trajectory and vocational stance thus point towards a serious ambiguity in relation to the world of jazz music, with a particular disinclination towards working in pedagogical positions.

The last cluster amounts to 13% of our sample. It is the *Underdogs* who seem to combine a low degree of inherited music capital with a relative scarcity of own music investments. Mainly originating from working-class and lower middle-class families, with no or relatively small music collections and rarely any other family member to practice with, they appear to have few objective parameters that make us believe that they will be selected. However, some of the *Underdogs* have worked themselves through the preparatory route available at other FHS music programs and their attitudes towards becoming music teachers are much stronger than what we find in the other three profiles. Together with the *Inheritors*, they also display the highest average

---

<sup>151</sup> See *Table A.4* and *Table A.5* in Appendix A for a full description on contributions.

on affirming the vision of working as a musician “for the rest of their life”. The incorporation of accepting a pedagogical role within their own vocational horizons can of course be interpreted as an inclination to find themselves in their own destiny, in “a choice of the necessary” to speak with Bourdieu (Bourdieu, 2013, pp. 372ff), but can also be seen as underscoring their wholehearted determination to play the game at all cost. Another striking characteristic of the Underdogs’ profile is the high-percentage of bass players and guitarists. The Underdogs in this sample is also the group least likely to play any of the soloist instruments (i.e. voice, piano, saxophone/trumpet), with no one of the 28 contesters trying out for piano.

### The selected few

Let us now finally examine the outcomes of the audition against the four clusters presented – *Insiders*, *Outsiders*, *Inheritors*, *Underdogs* – and see how well they matched the evaluating judgements of the music jury. *Table 4* shows the reported outcomes of the audition against the four groups.

**Table 4.** Four clusters and rates of admittance to the school.  
Number of admitted and share admitted

Cluster	N in cluster	n admitted	% admitted
Insiders	82	8	10
Inheritors	67	5	8
Underdogs	28	2	7
Outsiders	34	1	3
	211	16	8

The most successful group within our sample seems to be the Insiders. Out of the total of 82 individuals that were classified as Insiders, eight individuals reported that they were accepted at *Eight Miles High* jazz program in 2010. Next best track record comes from the second biggest group of applicants aggregated under the label of Inheritors. Closely following them, however, with an admittance rate of 7% of the subpopulation, are the Underdogs. This group did perform surprisingly well, based on the music capital handed down to them “to improvise with”. Finally, the remaining group of Outsiders was clearly out-performed by the rest of the clusters, with only one person out of 34 being admitted.

Overall the selection to the specific music program thus seems to follow largely upon the larger group of applicants that appeared in the audition. The results show that the evaluatory judgements of the gatekeepers do not change the social composition of jazz much. The two biggest groups applying, classified as *Inheritors* and *Insiders*, cover 13 out of the 16 admitted positions. As it was amongst these two groups that we found the dominant cultural characteristics as for *music capital*, the only surprising finding in relation to their enrolment rates is that their total admittance is not even greater. This is partly due to the sizable number of candidates sharing the same qualified features to start with. The dominant groups of the audition are also heavily overrepresented on

the soloist instruments, which make these applicants compete about much of the same prestigious positions. The surprisingly high percentage of enrolled *Underdogs*, on the other hand, build upon the inclusion of one guitarist and one saxophonist, whereas the only candidate that made her way into the prestigious jazz program originating from the group classified as *Outsiders* was a female singer.

One thing that seems worth studying further, based on the social composition of the jazz ensemble outlined here, is the class codes of the specific instruments. Together with the gender division of jazz labor – where, stereotypically speaking, “she sings and he plays” (cf. Buscatto, 2007) – socialization to the jazz ensemble seems to build less conspicuous social cleavages too. In particular, our data indicates that the formation of a jazz interest differs considerably whether it is a rhythmic or a soloist instrument. On the one hand, there are the generic aspects of instrument choice, where song, guitar, bass and drums all belong to various music genres and have as such no or little field-specific character related to jazz. On the other hand, there are candidates on soloist instruments such as saxophone, trumpet and piano whose instrument socialization seems to be, if not field-specific, at least more culturally exclusive.<sup>152</sup>

## Concluding remarks

Previous research on musicians’ career trajectories have emphasized the ways in which artistic evaluation is grounded within estimations of previous track records (cf. Faulkner, 1983; Pinheiro and Dowd, 2009). Against the backdrop of Faulkner’s (1983) findings of early career selection among the freelance composers of the Hollywood industry, the educational ramifications of contemporary jazz is particularly intriguing. How does, for instance, the career trajectories of musicians change as jazz enters among the educational institutions? Who is attracted to embark on an educational career within jazz to start with?

The scholastic embeddedness of contemporary jazz potentially changes the social foundations underpinning this art of improvisation. It is evident, from this study, *that mundane forms of social selection precede the more ceremonial rituals of artistic consecration*. We have found, for instance, that the distribution (and embodiment) of music capital is the most important factor structuring the space of young Scandinavian jazz applicants. Particularly important is the tight nexus between inherited and acquired forms of music capital in the first axis, something that might be taken to indicate proximity in social space at the time careers are formed. In relation to studies on the music industry that have been formulated from perspectives of art worlds and production of culture (cf. Faulkner, 1983; Faulkner and Anderson, 1987; Grazian, 2004; Dowd, 2004; Pinheiro and Dowd, 2009), the formative aspects of primary and secondary musical socialization seem worth taking into deeper consideration, particularly so for music education and schooling.

---

<sup>152</sup> Song has an ambiguous place between these two social poles, as it is both a soloist instrument and a very generic one. For data on how the social structures on instrument choice is distributed among our four clusters, see Table A.5 in Appendix A.

In our case study, a number of properties pertaining to the total volume of musical capital were grouped together, such as the number of CDs and LPs in the family of origin, the year of music enrolment, the number of family members that were considered musical and the parents' occupation. In comparison to the average Swedish citizen, those portrayed in the affluent cluster are particularly rare specimens as their music assets, in inherited and acquired form, are highly exceptional. Here we can ally ourselves with Bourdieu (1989, 1996), in that we find reasons for the study of cultural production to take on more nuanced measurements of educational capital and cultural heredity than the singular-variable-approach on the impact of social origin and cultural capital often used.

The second most important axis, isolated by the correspondence analysis, we read as a separation based on the level of commitment to the possible future career as a musician. This finding can be seen to affirm that the *vocational-educational prospects* of the candidates are an active element of musical enculturation and social differentiation from relatively young years (Bourdieu and Boltanski, 1981; Menger, 1999; Palme et al., 2012; Börjesson et al., *forthcoming*). The last interpreted dimension of our analysis highlights a cleavage between primary and secondary music socialization, emphasizing the difference between those who had already received post-secondary preparatory schooling in music and those who were trying to embark on it for the first time.

When examining who gets selected, the patterns follow the fundamental structure of the space, summarized in four distinct groups: *Insiders*, *Outsiders*, *Inheritors* and *Underdogs*. Representatives from each of the four groups were admitted to the prestigious jazz program, although their rates differed. 13 out of the 16 individuals who were successful in the audition came from the two groups classified as *Insiders* and *Inheritors*, e.g. those groups that had the most music capital to improvise with from the start. The major reason why candidates from such musically affluent backgrounds *still cannot be anywhere close to certain about the outcome of the audition* is that there are so many other contesters that share their privileged social characteristics in relation to music production. Most applicants to *Eight Miles High* share features that arguably are very rare in the population at large. For starters, a great interest in and devotion to jazz, an early acquisition of playing an instrument, being born into families where music was a natural element and having specialized further in music studies through public music schools and music programs in upper-secondary. However, our results indicate that inherited assets are, alone, not sufficient in extremely competitive auditions. Instead, it is the combination of various kinds of field-specific assets, in particular those that are acquired through intense and advanced training, that seem most generative.

For Bourdieu (2004, p. 35), the entry to cultural fields is determined by “the encounter of two histories”: on the one hand the historical trajectory of individuals seeking to enter (here represented as assets and abilities among a group of jazz applicants), on the other hand the historical formation of a specific cultural expertise (which in this case is defined by a group of jazz connoisseurs functioning as gatekeepers). At face value, the (e)valuation of the performances seem to be based on artistic criteria, internal to jazz as an art form – at least within the relatively sizeable subpopulation that have the

objective prerequisites in place. The stubborn opaqueness as for the rules of entry within art and music education can thus be interpreted as a reminder of the relative autonomy of artistic practices in relation to profane or foreign logics (e.g. political, pedagogical or other). Against the backdrop of the large amount of contesters that – through the incorporation and embodiment of inherited and acquired musical resources – have reached the level where higher educational enrolment could be expected of them, the selection at the *Eight Miles High* jury becomes even more charismatic (Bourdieu and Passeron, 1979; Palme, 2008).

However, just like Bourdieu and Passeron (1979) pointed out in relation to French elite schooling, the fuzzy and non-explicit rules of entry also seem to produce an even greater dependency on embodied forms of cultural capital. For instance, it is evident from our data that those decedents of the economical fractions of the bourgeoisie who have studied in socially exclusive preparatory classes in natural science (*Naturvetenskapligt program*) during upper-secondary school are excluded from an educational career within jazz. Since these candidates both hesitate in relation to the overarching vocational commitment and have lost valuable time practicing during the formative years in the gymnasium (upper-secondary), they are systematically filtered out from the selection devices of jazz. Improvisational jamming of jazz auditioning can indeed be seen as an extreme case of a charismatic test-format where a belief in the self and one's sense of artistic personality is a simultaneous requisite and outcome of the test.

Questions of how to play the jazz repertoire and who succeeds in the test are not easy to account for sociologically. Post-Bourdieuian sociological research inspired by pragmatic philosophy has come to stress the radical uncertainty of how the questions of value are assessed within the cultural fields of production (Karpik, 2010; Hennion, 1995; Boltanski and Thévenot, 2006). In the words of Karpik (2010), the audition can be seen as a “judgment device” designed to produce “singular goods” within a market with its own *modus operandi*. Without this radical openness and indefiniteness of music evaluations – as for how the qualities of the performances shall be judged and who shall be selected – auditions would hardly be a test format of such a charismatic and popular appeal (Nylander, 2013). Though the autonomy of music evaluation might help explain why the audition gathers so many applicants in the first place this, by no means, eliminates the force of inherited and acquired capital in the co-optation of the selected few.



## References

- Arvidsson, A., 2012. Jazzens väg till svenskt kulturliv. Gidlunds förlag, Sala.
- Atkinson, W., 2011. The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics* 39, 169-186.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, A., Warde, A., Gayo-Cal, M., Wright, D., 2009. *Culture, Capital, Distinction*. Routledge, London.
- Boltanski, L. & Laurent, T. (2006). *On justification: economies of worth*. Princeton: Princeton University Press
- Bourdieu, P., 1988. *Homo Academicus*. Stanford University Press, Stanford.
- Bourdieu, P., 1989. Social space and symbolic power. *Sociological Theory*, 7(1), 14-25.
- Bourdieu, P., 1996. *The Rules of Art*. Stanford University Press, Stanford.
- Bourdieu, P., 2004. *Science of Science and Reflexivity*. Polity press, Cambridge.
- Bourdieu, P., 2010. Forms of capital. In: Halsey et al. (Eds.), *Education Culture Economy Society*. Oxford University Press, Oxford.
- Bourdieu, P., 2013. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Routledge, New York.
- Bourdieu, P., Passeron, J. C., 1979. *The inheritors: French students and their relation to culture*. University of Chicago Press, Chicago.
- Bourdieu, P., Boltanski, L., 1981. The educational system and the economy: Titles and jobs. In: C. Lemart (ed.), *French sociology: rupture and renewal since 1968*. Columbia University Press, New York, pp. 141-51.
- Broadly, D., 1992. *Sociologi och epistemologi: om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. HLS, Stockholm.
- Brändström, S., Wiklund, C., 1995. *Två musikpedagogiska fält: En studie om kommunal musikskola och musiklejarutbildning*. Doctoral dissertation, Umeå University.
- Buscatto, M., 2007. Contributions of Ethnography to Gendered Sociology: the French Jazz World. *Qualitative Sociology Review* 3 (3). Retrieved 6 October 2013. [http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive\\_eng.php](http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive_eng.php)

- Börjesson, M., 2012. Konstnärliga utbildningar och produktion av exklusivitet. In: Gustavsson et al. (Eds.), *Konstens omvända ekonomi*. Daidalos, Göteborg, pp. 39-66.
- Börjesson, M. Palme, M., Lidegran, I, Le Roux, B., Broady, D. (*forthcoming*), Cultural and Field-Specific Capital among Students in the Elite Segment of Swedish Higher Education, *Manuscript-submitted*
- Chan T.W., Goldthorpe J.H., 2007. Social stratification and Cultural Consumption: Music in England. *European Sociological Review* 23, 1-29.
- Coulangeon, P., 2005. Social stratification of musical tastes: questioning the cultural legitimacy model. *Revue Française de Sociologie* 46, 123–154.
- Coulangeon, P., Lemel, Y., 2007. Is ‘distinction’ really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France. *Poetics* 35(2), 93-111.
- Coulson S., 2010. Getting ‘Capital’ in the music world: musician’ learning experiences and working lives. *British Journal of Music Education* 27(3), 255-270.
- De Nora, T., 2000. *Music in everyday life*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Faulkner, R., 1983. *Music on demand*. Transaction Publishers, London.
- Faulkner R., Anderson, A., 1987. Short-Term Projects and Emergent Careers. *American Journal of Sociology* 92 (4): 879-909.
- Faulkner, R., Becker, H., 2009. “*Do you know... ?*”: *The jazz repertoire in action*. University of Chicago Press, Chicago.
- Grazian, D., 2004. Opportunities for ethnography in the sociology of music. *Poetics* 32, 197-210.
- Hennion, A., 1995. The History of Art - Lessons in mediation. *Réseaux* 3(2), 233-262.
- Hobsbawm, E., 1989 [1959]. *The Jazz Scene*. The Guernsey Press, London.
- Karpik, L., 2010. *Valuing the unique: The economics of singularities*. Princeton University Press, Princeton.
- Kris, E., Kurz, O., 1979. *Legend, myth, and magic in the image of the artist*. Yale University Press, New Haven.
- Larsson, S., Nordvall, H., 2010. *Study circles in Sweden: An overview with a bibliography of international literature*. Linköping University Electronic Press, Linköping.

- Lebaron, F., 2009. How Bourdieu 'Quantified' Bourdieu: The Geometric Modelling of Data. In: Robson, K., Sanders, C. (Eds.), *Quantifying Theory: Pierre Bourdieu*. Springer Science, Dordrecht.
- Leonard, N., 1962. *Jazz and the white Americans: the acceptance of a new art form*. University of Chicago Press, Chicago.
- Levine, L.W., 1988. *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*. Harvard University Press, Harvard.
- Le Roux, B., Rouanet, H., 2004. *Geometric data analysis*. Kluwer Academic, Dordrecht.
- Le Roux, B., Rouanet, H. 2010. *Multiple Correspondence Analysis*. Sage, London.
- Le Roux, Rouanet, H., Savage, M., Warde, A. 2008. Class and cultural division in the UK. *Sociology*, 42(6), 1049-71.
- Melldahl, A.(2012) "Att definiera konstnärer". I Martin Gustavsson, et al. (red.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*. Göteborg: Daidalos, s. 143-161
- Menger, P-M., 1999. Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology* 25: 541–74
- Monson, I., 2009. *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. University of Chicago Press, Chicago.
- Nicholson, S., 2005. *Is jazz dead (or has it moved to a new address)?* Routledge, New York.
- Nylander, E. 2013 "Mastering the jazz standard: Sayings and doings of artistic valuation" *American Journal of Cultural Sociology*. Advanced online publication 1 of October 2013. Doi: 10.1057/ajcs.2013.13, Palgrave Macmillan.
- Nylander, E. (2010) "Folkhögskolan som musikaliskt förmak" i Lundh & Nilsson (red.) *Två sidor av samma mynt?* Lund: Nordic Academic Press.
- Palme, M., 2008. *Det kulturella kapitalet*. Doctoral dissertation, Uppsala University.
- Palme, M., Lidegran I., Andersson, B., 2012. Konststudenterna och det symboliska kapitalet. In: Gustavsson, M., Börjesson, M., Edling, M. (Eds.), *Konstens omvända ekonomi*. Daidalos, Göteborg, pp. 111-143.
- Peterson, R.A., 2006. Problems in comparative research: The example of omnivorousness, *Poetics* 33, 257–282

- Peterson, R.A., Kern, R.M., 1996. Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, 900-7.
- Peterson, R.A., Simkus, A., 1992. How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. In: Lamont & Fournier (Eds.), *Cultivating differences*. University of Chicago Press, Chicago, pp. 152 -179.
- Perrenoud, M., 2003. La figure du *musicos* Musiques populaires contemporaines et pratique de masse. *Ethnologie française* 4(33), 683-9
- Pinheiro, D & T. Dowd. "All that jazz: The success of jazz musicians in three metropolitan areas." *Poetics* 37.5 (2009): 490-506.
- Prieur, A., Rosenlund, L., Skjott-Larsen, J., 2008. Cultural capital today: A case study from Denmark. *Poetics*, 36(1), 45-71.
- Reisner, R., 1977. *Bird: The Legend of Charlie Parker*. Da Capo Press, Cambridge.
- Rimmer, M., 2012. Beyond omnivores and univores: The promise of a concept of musical habitus. *Cultural Sociology*, 6(3), 299-318.
- Savage, M., 2006. The musical field. *Cultural trends*, 15(2-3), 159-174.
- Savage, M., Gayo, M., 2011. Unravelling the omnivore: a field analysis of contemporary musical taste in the United Kingdom. *Poetics*, 39(5), 337-57.
- Sapiro, G., 2007. La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 3, 4-11
- Sapiro, G., 2013. Structural history and crises analysis: The literary field in France during the second World War. In: Gorski, P.S. (Ed.), *Bourdieu and Historical Analysis*. Duke University Press, Durham, pp. 266-285.
- Whyton, T., 2010. *Jazz icons*. Cambridge University Press, Cambridge.

## Appendix till ARTIKEL III.

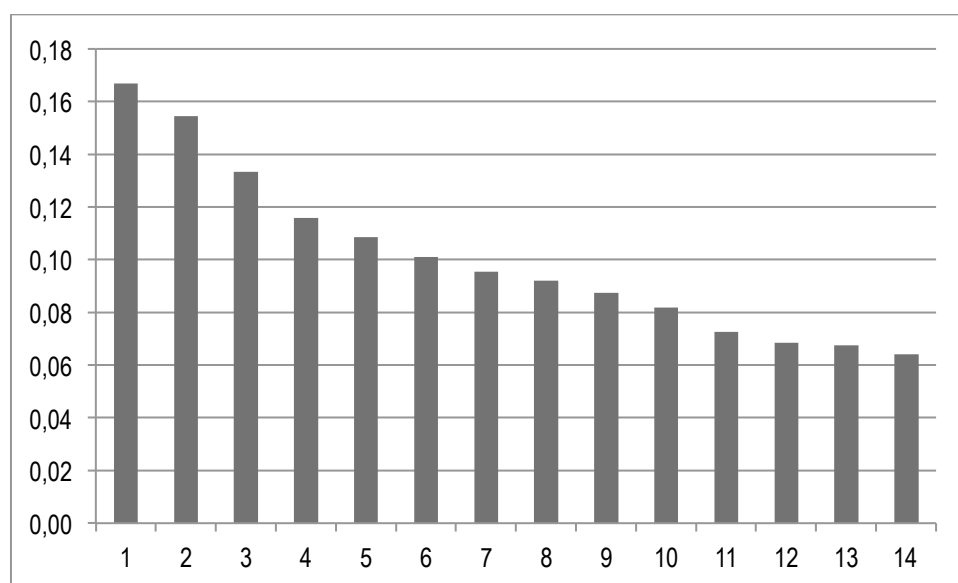
**Table 1.** Contribution of the three headings to the first three axes, First three axes comprise 72.3 percent of the modified rates.

Heading	Axis 1	Axis 2	Axis 3
Inherited assets	42.3	16.6	22.0
Acquired assets	48.9	37.8	53.5
Attitudes/Aspirations	8.8	45.6	24.6
Total	100.0	100.0	100.0

**Table 2.** Eigenvalues, modified rates and cumulated modified rates for axes 1-14

Axis	Eigenvalue	Modified rates (%)	Cumulated modified rates
1	0.167	32.4	
2	0.155	25.1	57.5
3	0.133	14.8	72.3
4	0.116	8.3	80.6
5	0.108	6.2	86.8
6	0.101	4.3	91.1
7	0.095	3.1	94.3
8	0.092	2.5	96.8
9	0.087	1.8	98.5
10	0.082	1.0	99.6
11	0.073	0.3	99.9
12	0.069	0.1	99.9
13	0.068	0.1	100.0
14	0.064	0.0	100.0

**Figure 1.** Scree plot of Eigenvalues, Axes 1-14.



**Table 3. Variables grouped by headings and categories retained for interpretation. Axes 1-3.**

Axis 1	Ctr	Left side in figure	Ctr	Right side in figure	Ctr
Started playing music	19.31	Started: 1-6 y	3.99	Started: 13 y-	14.38
Public music school	12.73	<i>Public: Yes</i>	2.22	Public: No	10.51
Upper secondary programme	15.01	U-S: Music-prestige	6.35	U-S: Theoretical	6.58
Musical family	17.90	Musical: Several	6.95	Musical: None	10.75
Social origin	13.69	Middle class	3.46	Lower middle class	6.88
				<i>Working class</i>	2.33
Nb of records	10.72	<i>Records: 180-499</i>	2.28	Records: 0-59	7.15
<b>Total</b>	<b>89.36</b>		<b>25.25</b>		<b>58.58</b>
Axis 2	Ctr	Bottom side in figure	Ctr	Top side in figure	Ctr
Certainty in musical career	20.62	ProfMusic: Certain	6.82	ProfMusic: Hesitate	13.80
Applied to university	11.17	<i>AppUni: No</i>	2.84	AppUni: Yes	9.32
Attitude towards becoming a music teacher	9.75	Teacher: Absolutely	6.06	Teacher: Reluctantly	3.66
<i>Applied to lower ranked FHS</i>	4.07				
Academic studies	22.16	Uni: No	2.84	Uni: Yes	19.32
Upper secondary programme	11.32	U-S: Music-other	2.99	U-S: Theoretical	6.60
<i>Social origin</i>	6.24			Upper middle class	4.73
<i>Musical family</i>	4.70	Musical: None	3.24		
<b>Total</b>	<b>85.96</b>		<b>24.79</b>		<b>57.42</b>
Axis 3	Ctr	Bottom side in the figure	Ctr	Top side in the figure	Ctr
Earlier FHS	28.41	FHS: No	10.10	FHS: Yes	18.31
Started playing music	10.98	Started: 1-6 y	7.91	Started: 7-12 y	3.04
<i>Academic studies</i>	5.96	Uni: Yes	5.20		
Applied to lower ranked FHS	13.62	AppLow: Yes	10.62	AppLow: No	3.00
Attitude towards becoming a music teacher	9.55	Teacher: Reluctantly	4.97	Teacher: Temporarily	4.33
Nb of records	12.07	Records: 500-	6.32	Records: 0-59	3.56
<i>Social origin</i>	7.83			Upper middle class	3.73
<b>Total</b>	<b>88.42</b>		<b>45.12</b>		<b>35.97</b>

Table 4. Four clusters. Relative frequencies on active categories

Variable	Category	Insiders	Inheritors	Outsiders	Underdogs
Social origin - Subjective classification	Upper middle class	22	6	21	4
	Middle class	40	79	50	11
	Lower middle class	10	7	21	54
	Working class	28	6	6	32
	<i>Class N/A</i>	0	1	3	0
	Total	100	100	100	100
Musical family	Musical: Several	39	72	44	7
	Musical: One	40	18	41	32
	Musical: None	21	9	12	61
	<i>Musical N/A</i>	0	1	3	0
	Total	100	100	100	100
Number of records at parental home	500-	1	34	12	14
	180-499	38	22	41	11
	60-179	35	39	41	21
	0-59	23	3	6	50
	<i>N/A</i>	2	1	0	4
	Total	100	100	100	100
Started playing music	1-6 y	40	42	24	4
	7-12 y	81	50	58	29
	13 y -	8	8	18	68
	<i>N/A</i>	1	0	0	0
	Total	100	100	100	100
Public music education	Public: Yes	94	84	88	32
	Public: No	5	16	12	68
	Public: <i>N/A</i>	1	0	0	0
	Total	100	100	100	100
Upper secondary education program	U-S: Music-prestige	22	19	6	4
	U-S: Music-other	72	72	24	39
	U-S: Theoretical	6	7	53	39
	U-S: Practical	0	1	18	18
	Total	100	100	100	100
Previous university studies	Uni: Yes	0	1	74	4
	Uni: No	100	99	26	96
	Total	100	100	100	100
Previous studies at Folk High Schools	FHS: Yes	60	13	21	36
	FHS: No	40	87	79	64
	Total	100	100	100	100
Certainty in career as professional musician	ProfMusic: Certain	67	82	21	75
	ProfMusic: Hesitate	32	18	76	21
	<i>ProfMusic: N/A</i>	1	0	3	4
	Total	100	100	100	100
Attitude towards becoming music teacher	Teacher: Absolutely	17	24	6	43
	Teacher: Temporarily	60	45	44	25
	Teacher: Reluctantly	22	31	47	29
	<i>Teacher: N/A</i>	1	0	3	4
	Total	100	100	100	100
Applied to university	AppUni: Yes	18	3	44	11
	AppUni: No	82	97	56	89
	Total	100	100	100	100
Applied to lower ranked Folk High School	AppLow: Yes	49	85	47	50
	AppLow: No	44	4	41	25
	<i>AppLow: N/A</i>	7	10	12	25
	Total	100	100	100	100

**Table 5.** Four clusters. Relative frequencies on supplementary categories

Variable	Category	Insiders	Inheritors	Outsiders	Underdogs	Total
Gender	Male	70	61	38	79	63
	Female	30	39	62	21	37
	Total	100	100	100	100	100
Age	-18 y	12	31	9	18	18
	19-20 y	57	54	24	54	50
	21-22 y	26	15	32	21	21
	23 y -	5	0	35	18	10
	Total	100	100	100	100	100
Parents occupation – “Vertically classification”	P: Music	9	31	9	4	15
	P: Culture	63	51	76	57	61
	P: Economy	16	10	12	7	12
	P: Lower	11	6	0	29	10
	P: N/A	1	1	3	4	2
Instrument	Wind/Brass	13	21	15	7	15
	Bass	12	16	6	36	16
	Guitar	23	12	6	32	18
	Piano	15	4	21	0	10
	Voice	20	31	38	18	26
	Drums	13	13	15	7	13
	Instrument N/A	4	1	0	0	2
	Total	100	100	100	100	100

(For reference to Appendix B see end of the manuscript)



Erik Nylander & Tobias Dalberg (*forthcoming*) ”Jazzklass: Folkhögskolan som intermediär utbildningsinstitution” Artikelmanus avsedd för svenskspråkig pedagogisk eller sociologisk tidskrift.

ARTIKEL IV.

## Jazzklass Folkhögskolan som intermediär utbildningsinstitution

**Skurups folkhögskolas JazzMusiklinjer presenterar**

**Musiker och lärare som undervisar på JazzMusiklinjerna:**  
Fredrik Kronkvist - ensemble, blås // Torben Waldorff - musikteori, gitarr, studio  
Maggi Olin - ensemble // Daniel Fredriksson - ensemble // Peter Nilsson - trummor, ensemble  
Jens Ulvsand - ensemble, konsertverksamhet // Göran Schelin - ensemble, repertoarkännedom  
Almaz Yebio - sång, sångensemble // Daniel Franck - bas, ensemble // Loïc Dequidt - piano, ensemble  
Lennart Persson - gehör // Andreas Andersson - ensemble, blås

**Några av våra gästlärare:**  
Joe Lovano, Steve Coleman, Chris Potter, Jason Marsalis, Joakim Milder, Antonio Sanchez  
Kurt Rosenwinkel, Ingrid Jensen, Dave Liebman, Joey Calderazzo, Adam Nussbaum, Bobo Stenson  
Jonas Kullhammar, Steve Swallow, Amanda Sedgwick, Mats Gustafsson, Palle Danielsson  
Linda Kallerdahl, Jeremy Pelt, Jacob Karlzon, Thomas Jäderlund, Erika Angell, Anders Jormin  
Anders Kjellberg, Mattias Windemo, Thomas Gustafsson, Kent Wenmann, Lee Konitz

**Ett axplock av våra tidigare elever och ett stort grattis till alla framgångar!**  
Fredrik Ljungqvist\*, Fabian Kallerdahl\*, Samuel Hällkvist\*, Amanda Sedgwick\*, Ludvig Berghe  
Jon Fält, Klas Nevrin, Daniel Karlsson\*, Lisen Rylander Löve, Fredrik Nordström\*, Miriam Aida  
Nils Berg\*, Pernilla Andersson, Matti Ollikainen, Krister Jonsson\*, Karl-Martin Almquist  
Josefin Cronholm\*, Anders Vestergård, Klas Lindquist, Mariam Wallentin\* (Wildbirds & Peacedrums)  
Pontus Winnberg, Beldina Nyadwe, Mattias Hjorth, Fredrik Rundqvist, Linus Lindblom  
Fredrik Lindborg, Kristian Harborg, Staffan Svensson, Linda Kallerdahl\*  
Jeanette Lindström\*, Nils Ölmedal, Johan Bertling, Jacob Karlzon\*

\* Jazz i Sverige-vinnare

Snart utökar vi med Folk och Rockutbildningar i samma berömda koncept som på Jazzutbildningarna  
Besök oss på [www.fhsk.skurup.se](http://www.fhsk.skurup.se) // 0411-558900 // Skurups Folkhögskola, Kyrkogatan 6B, 274 33 Skurup

Skurups folkhögskola

Figur 1. Annonstext från Skurups folkhögskolas jazzmusiklinjer i Orkesterjournalen, 2010,#2, s. 77.

I en annons i facktidskriften *Orkesterjournalen*<sup>153</sup> (2010, #2, s.77) gör Skurups folkhögskola reklam för sina jazzmusiklinjer. Annonseren är en halvsida lång och består av en huvudrubrik och tre underrubriker. Annonserens huvudtitel - ”Skurups folkhögskolas Jazzmusiklinjer presenterar..” – tycks anspela på filmens värld där

<sup>153</sup> *Orkesterjournalen* grundades i oktober 1933, vilket gör den till världens äldsta jazztidskrift som fortfarande existerar. Målgruppen är läsare som är intresserade av jazz på scen och skiva. Tidskriftens framsida har av tradition porträtterat en framstående svensk eller internationell jazzmusiker.

kända skådespelare enligt konventionen presenterats före första aktens händelseutveckling. Annonsens tre underrubriker namnger musiker och lärare för jazzlinjernas instrument- och ensemblespel, jämte en rad internationellt ryktbara jazzmusiker som fungerat som gästlärare på skolan samt ”ett axplock” av framgångsrika alumni. Totalt består annonsen av ett sjuttiototal namn, varav ett tiotal kvinnor.

Undersöker vi annonsen noggrannare ser vi att det bredvid namnen på vissa av de tidigare eleverna finns en asterisk\* som visar att eleverna erhållit den prestigefyllda ”Jazz-i-Sverige”-utmärkelsen.<sup>154</sup> Avsändaren passar också på att rikta ”ett stort grattis till alla framgångar” till forna jazzelever vilka på så sätt tycks vara en naturlig målgrupp för annonsen. De dryga 70 namn som figurerar i meddelandet är antagligen relativt okända för de flesta svenskar och dess placering i facktidsskriften *Orkesterjournalen*, dess förtroliga tilltal och de många namngivelserna anger att man vänder sig till en bestämd men begränsad läsekrets musiker och jazzkonnässörer. Annonsen tycks vilja illustrera hur jazzlinjerna på Skurups folkhögskola har en lång tradition att fostra fram framgångsrika jazzartister, och därmed bli föremål för ett högt symbolvärde inom jazzens värld.

Dessa anspråk på legitimitet inom jazzens värld som annonsen ger uttryck för har också visst stöd av tidigare forskning på området. Nylander (2010) visar till exempel att nio av elva ”Jazz-i-Sverige”-vinnare mellan åren 2001-2010 var elever på just jazzlinjen vid Skurups folkhögskola.<sup>155</sup> Även i *Sveriges Radios* pris Jazzkatten för ”Årets nykomling” dominerar Skurups alumni åren 2001-2010. Tillsammans med före detta elever vid Fridhems jazzlinje i Svalöv svarar deltagarna för över 90 procent av alla utmärkelser orienterade mot yngre nyskapande svensk jazz.<sup>156</sup> Det genomsnittliga söktrycket till Skurup och Fridhems jazzlinjer för höstterminen 2009 var därtill hela 17 respektive 18 sökande per utbildningsplats, medan motsvarande siffra för Kungliga Musikskolans kandidatlinje i jazz var 7 sökande per utbildningsplats.<sup>157</sup>

Hur kommer det sig då att två folkhögskolelinjer belägna långt ute på den skånska landsbygden vuxit fram som centrala reproduktionsinstanser inom det samtida svenska jazzfältet? Är inte folkhögskolor till för den personliga bildningen? Och varför detta

---

<sup>154</sup> ”Jazz-i-Sverige”-utmärkelsen delades ut av Rikskonserter fram till myndighetens lades ned år 2010. 2011 tog Svenska Jazzriksförbundet (SJR) över priset men under delvis nya premisser.

<sup>155</sup> Det tycks även vara från denna forskning som annonsmakaren hämtat inspiration till annonseringens uppgifter om pristagarna för ”Jazz-i-Sverige”.

<sup>156</sup> I den fortsatta texten kommer vi att använda benämningen deltagare istället för elev när det gäller folkhögskolorna.

<sup>157</sup> Söktrycket för Fridhem och Skurups jazzlinjer hösten 2009 rapporteras i Nylander (2010, s.180). För söktrycket till Kungliga Musikskolans kandidatutbildning i jazz förlitar vi oss på uppgifter från deras egen årsberättelse: [http://www.kmh.se/assets/files/pdf/KMH\\_arsberattelse\\_2010.pdf](http://www.kmh.se/assets/files/pdf/KMH_arsberattelse_2010.pdf) (hämtad: 2013-11-13)

fokus på spets men inte bredd? I den här artikeln ska vi försöka förstå den roll som folkhögskolornas profillinjer i musik tillskansat sig på jazzens fält i relation till bredare omvandlingsprocesser för folkhögskolorna. Vi ska också jämföra folkhögskolelinjerna åt med avseende på vilka sociala grupper som använder utbildningarna.<sup>158</sup>

## Historisk bakgrund om rekrytering och karriär vid svenska folkhögskolor

Folkhögskolans sociala rekryteringsunderlag har ändrat karaktär genom dess snart 150-åriga historia. En viktig bakgrund till detta att folkhögskolan inte har någon nationell läroplan, vilket möjliggjort för folkhögskolorna att ändra kursinnehåll för att appellera till nya målgrupper i takt med att det allmänna skolsystemet expanderat (Larsson, 2005b, 2013). Den första perioden som storskalig utbildningsinstitution var folkhögskolorna primärt till för söner till självägande bondsöner (Zeuner, 2010; Larsson, 2013). De första svenska folkhögskolorna Hvilan och Önnestad öppnade sina verksamheter 1868, en tid då en överväldigande majoritet av befolkningen bodde och arbetade på landsbygden (Tengberg, 1968). Swensson (1968) föreslår i jubileumsskriften *Svensk folkhögskola 100 år* att folkhögskolornas framväxt ska förstås i ljuset av tre genomgripande förändringar som sker i Sverige under mitten av 1800-talet; markreformerna (enskitte och, något senare, laga skifte), en ökad kapitalackumulation hos den självägande bondeklassen samt representationsreformerna (Kommunallagarna 1862 samt upplösandet av ståndsriksdagen). Genom industrialiseringen och urbaniseringen, och de bredare maktförskjutningar som inträffar i slutet på 1800-talet då dominansförhållandena inte längre kom att vila på jordegendom i lika hög utsträckning, kom folkhögskolornas roll som enbart "Bondehögskolor" att bli alltmer problematisk (Larsson, 2013; Runesdotter, 2010, s. 65ff; Sundgren, 1980, s. 1-12).

Men det var efter tämligen långdragna kontroverser (se. t.ex. Sjöqvist, 1986), som folkhögskolornas rekryteringsbas vidgades till att även omfatta barn till industriarbetare. Från sekelskiftet 1900 och fram till 1930-talet förändras dock folkhögskolorna successivt sin rekrytering till att i högre grad innefatta även arbetare och icke-jordägande bönder (Arvidson, 1988; Larsson, 2013). Lundh Nilsson (2010, s. 100-103) visar i en historisk exposé över hur folkhögskolornas kursinnehåll förändrats över tid hur de kvinnliga deltagarna visserligen vann entré till utbildningsinstitutionerna relativt tidigt, men att de samtidigt ofta begränsades i sina studiemöjligheter så att de i hög grad begränsades till yrkesorienterad träning i lanthushållning, slöjd och husmoderskunskap. Samtidigt var de manliga deltagarna på

---

<sup>158</sup> Artikeln har skrivits inom ramen för projektet "Konsten att lyckas som konstnär: Socialt ursprung, utbildning och karriär 1945-2007". Artikelförfattarna vill därför passa på och rikta ett tack till övriga medarbetare involverade i detta VR-finansierade forskningsprojekt. Vi vill också särskilt passa på och tacka Staffan Larsson och Ann-Marie Laginder vid Linköpings Universitet samt Mikael Palme vid Uppsala Universitet som alla bidragit till att förbättra texten genom att kommentera och kritisera ett tidigare artikelutkast.

de s.k. vinterkurserna i betydligt högre utsträckning sysselsatta med det som kallades ”allmän medborgerlig bildning”.<sup>159</sup>

## Folkhögskolan och de kulturella fälten

De svenska folkhögskolorna kom att bli viktiga institutioner i relation till politikens och kulturens fält. Böndernas behov av politisk-demokratisk skolning var ett viktigt argument redan vid tiden för de första folkhögskolornas framväxt (Tengberg, 1968; Runesdotter, 2010, s. 56). Senare, efter sekelskiftet 1900, är det främst folkhögskolornas skolning till arbetarrörelsen och dess organisationsliv (SAP, LO, ABF) som uppmärksammas i tidigare folkbildningsforskning, då i synnerhet kopplingen mellan numera nedlagda Brunnsvik folkhögskola och det ledande skiktet inom den svenska arbetarrörelsen (Berggren, 1988 s. 180-182; Helldén, 1968, s. 61, 74; Jansson, 2012).<sup>160</sup>

Folkhögskolornas roll i kultiveringen till litterära och journalistiska karriärer har studerats av litteratursociologen Lars Furuland (Furuland, 1968, s. 483ff, 1971, Furuland & Svedjedal, 2006, s. 113ff). Furuland menar att folkhögskolans allmänna linjeutbud tjänat som betydelsefull bildningsinstans för de skrivande yrkena (författare, publicister, journalister, osv) för elever från relativt blygsamma hemförhållanden, primärt pojkar från bonde- och arbetarklasshem. Den svenska arbetarlitteraturens historia – och delar av den process som Furuland tillsammans med Svedjedal omnämner som ”parnassens demokratisering” (Furuland & Svedjedal, 2006, s. 114) - går i deras framställning att läsa som ett möte mellan de bildningsmöjligheter som öppnade sig för nya sociala grupper och de historier som de bar med sig in till sin författargärning. Följer man Furulands litterära detektivarbete in i vår egen tid finns flera kanoniserade författare - till exempel Sara Stridsberg, Ove Knausgård, Monika Fagerholm, Daniel Sjölin och Susanna Alakoski – i elevmatriklarna på skivrarlinjerna på Biskops-Arnö och Skurups folkhögskola (Furuland, 2007, s. 61).

På ett ytligt plan kan man konstatera att de författare som Furuland studerade vanligtvis var verksamma på ospecialiserade och allmänbildande linjer - vilka då kallades för vinterkurser och sommarkurser - alltmedan dagens kulturella skolning oftast tycks ske via så kallade *särskilda linjer* som till exempel skivrarlinjer. Mellan

---

<sup>159</sup> För en mer fullödig redogörelse av kvinnornas intåg i folkhögskolevärlden rekommenderas Berit Larssons (1997) *Ljus och Upplysning äfven för kvinnan: kvinnors medborgarbildning i den svenska folkhögskolan 1868-1918*, Göteborg: Anamma. För en statistisk redogörelse av rekryteringen till folkhögskolans långa vinterkurser efter kön; se även Arvidson, 1988, s. 51-52.

<sup>160</sup> I Henrik Berggrens (1988) genomgång av studerande på Brunnsvik fram till 1920 noterar han fyra personer med framträdande positioner i Socialdemokraternas VU (två ifrån LO och två från partiet) vid sidan av ett större antal ledamöter, funktionärer, folkbildare, osv. Helldén (1968) konstaterade i en undersökning från 1967 att antalet riksdagsledamöter ur samtliga partier med folkhögskolebakgrund motsvarade hela 19 % av riksdagsledamöterna. Allra störst var andelen f.d. folkhögskoledeltagare inom Socialdemokratiska Arbetarpartiet.

tidpunkten för Furulands forskning av svenska arbetarförfattare och dessa skrivarlinjer sker dock en rad skolreformer som skapar en bred utbildningsexpansion i den svenska befolkningen. En rak jämförelse mellan tidpunkterna kan därför vara direkt vilseledande.

Den generella utbildningsökningen som inträffade under andra halvan av 1900-talet skapade t.ex. en diskussion om ”linjedifferentiering” på folkhögskolorna, där vissa menade att skolformen borde kunna förbereda för vidare högskolestudier. Terning (1967, s. 247) har beskrivit hur det redan under 1940-talet artikuleras ett behov av att inrätta särskilda linjer på folkhögskolorna, vilka skulle erbjuda mer specialiserad undervisning. Specialiseringen var samtidigt kontroversiell. Å ena sidan uttrycktes farhågor för att de särskilda linjerna skulle få ”realskolekaraktär”, å andra sidan såg man en risk att folkhögskolan skulle härbärgera regelrätta ”yrkesutbildningar” - två ”hotbilder” som fördjupade folkhögskolestudier alltså tycks haft att navigera emellan.<sup>161</sup> De studier som finns att tillgå om linjedifferentieringens effekter har pekat på hur det estetiska verksamhetsområdet expanderar, i synnerhet de särskilda linjerna i musik, när väl folkhögskolorna ges chansen att erbjuda mer specialiserad undervisning koncentrerad till ett särskilt ämne (se t.ex. Terning, 1967, s. 251; Hartman, 1993; s. 309, 322; Larsson, 2007, s. 86ff).<sup>162</sup> Antalet särskilda linjer i musik växer i synnerhet mellan åren 1972 och 1990 då 26 nya folkhögskolor inrättar musiklinjer (Grandin, 2009, s. 104). Denna numerära expansion under 1970-talet bör relateras till tillkomsten av Komvux 1968, vilken kom att bli en direkt konkurrent till folkhögskolornas allmänna kursutbud om att erbjuda behörighetsgivande kurser.<sup>163</sup>

### Tillkomsten av Skurups och Fridhems jazzlinjer

Skurup och Fridhem var bland de folkhögskolor som öppnar musiklinjer under 1970-talet. Från början hade dessa linjer en mer allmänmusikalisk karaktär, men i slutet av

---

<sup>161</sup> Förändringarna av folkhögskolornas syfte och mål såsom det verbaliserades i folkbildningstidskrifter under 1900-talet, har tidigare analyserats utifrån ett konstruktivistiskt perspektiv i ett delbetänkande inom ramen för SOU 2003:94; *Folkbildningens särart? Offentlighet, forskning och folkbildares självförståelse*, Andersén, Lundin och Sundgren (2003). Utredarna konstaterar där att kriget också medförde att större vikt lades vid de demokratiska frågorna om medborgarskap (ibid., s. 87ff).

<sup>162</sup> Anna Larsson (2007, s.78ff) har spårat förändringarna i folkhögskolornas funktion till ändringar i folkhögskolornas regelverk under 1940-talet. Larsson är primärt intresserad av tillblivelsen av Framnäs folkhögskola samt Folkliga musikskolan i Arvika. Hon härleder födelsen till dessa bägge utbildningsinstitutioner till 1950-talet då den s.k. *Ingesundsstadgan* tillerkände Folkliga musikskolan i Arvika status som folkhögskola (även fast de i praktiken var en yrkesutbildning för ”musikinstruktörer”).

<sup>163</sup> Andra policyförändringar av relevans för utvecklingen av estetiska speciallinjer under 1970-talet är att skyldigheten att bedriva undervisning i vissa ämnen avskaffades 1977 och kravet på att folkhögskoleklasserna skulle vara av en viss storlek avskaffats under 1950-talet (Arvidson, 1988, s. 43). Relationen mellan 1900-talets skolreformer och folkhögskolans funktion har analyserats utifrån ett nyinstitutionellt perspektiv av Caroline Runesdotters (2010) i avhandlingen *I otakt med tiden? Folkhögskolan i ett föränderligt fält*.

1970-talet övergår båda musiklinjerna till mer specialiserad undervisning inom jazz (Skurup) och rytmik (Fridhem). Verksamhetsutvecklingen verkar ha haft ett samband med rekryteringen av en ny lärarkår på musiklinjerna, och då i synnerhet nyutexaminerade musiker och lärare från musikhögskolan i Malmö.<sup>164</sup> Det första improvisationsbaserade programmet på svensk högskola var ”Improvisationspedagogutbildningen” vid Malmö Musikhögskola, vilken startade i mitten på 1970-talet som en av flera utbildningar med ”bimusikalisk tvåämnestruktur” (Olsson, 1993, s. 75, Arvidsson, 2011, s. 205). Den första årskullen av ”Improvisationspedagogutbildningen” utgjordes av jazzgruppen Nexus vars medlemmar - Ulf Rådelius, Jörgen Nilsson, Håkan Rydin och Anders Lagerlöf - mot slutet på 1970-talet startade sommarkurser i improvisation på Skurups folkhögskola. Ulf Rådelius var sedan, enligt egen utsago, med om att omforma dåvarande musiklinjen vid Skurups folkhögskola till att bli en mer renodlad jazzlinje vilket var en förändring som skedde 1980.<sup>165</sup>

Ungefär vid samma tid övergick även musiklinjen vid Fridhems folkhögskola från att ha varit en musikterapeutisk och allmänmusikalisk kurs till att alltmer fokuserad på dess rytmiska och improvisationsbaserade inslag.<sup>166</sup> Också Fridhems musiklinje har tydliga kopplingar till Musikhögskolan i Malmö, dels genom att många av de första musikerna och musiklärarna var utbildade inom rytmik på denna högskola, men också genom att många av de som kom att tjänstgöra på skolan fortsatt sina karriärer där eller varit verksamma i bägge skolformerna parallellt.<sup>167</sup> När linjerna vid Skurup och Fridhem i slutet på 1970-talet gjordes om från dess allmänmusikaliska inriktningar till att fokusera alltmer på jazz- och improvisationsmusik, vilket tycks ha varit en mindre entydig inriktning i Fridhems fall, ökade också söktrycket på de bägge linjerna. Eftersom antalet sökanden kom att överstiga antalet tillgängliga studieplatser, inrättades det särskilda antagningsprov, så kallade auditions, där kandidater fick

---

<sup>164</sup> Denna bakgrundsbeskrivning av Skurup och Fridhems jazzlinjer bygger på telefonintervjuer genomförda med Ulf Rådelius, Roger Johansson och Ann-Krestin Vernersson under vintern 2013.

<sup>165</sup> Rådelius var också linjeledare på Skurup åren 1986-1996. Före honom hette linjeledaren Kjell Åke Nilsson (1980-1986). Rådelius efterträddes av Bengt ”Mulle” Holmqvist (1996) vilken i sin tur lämnade över till Skurups nuvarande linjeledare Fredrik Kronkvist i mitten på 00-talet.

<sup>166</sup> Fridhems musiklinjes initiala period 1975-1980 finns beskriven av dess grundare Kerstin Heden i skriften *Fridhems folkhögskola 1873-1998*, s. 18-21. I den första kullen av mer musikterapeutiskt orienterade kursdeltagare på Fridhem fanns en ung tjej som hette Marie Fredriksson. Via bandet Roxette kom denne Fredriksson sedermera att röna stora internationella framgångar inom popmusiken.

<sup>167</sup> Exempelvis var nuvarande rektor på Musikhögskolan i Malmö 2013, Ann-Charlotte Carlén, ledare för musiklinjen på Fridhem under en treårsperiod i begynnelsefasen. Del av det tidiga lärarlaget var även Ann-Krestin Vernersson som numera är professor i Rytmik på samma högskola. Efter Ann-Charlotte Carlén var det Fridhems nuvarande rektor Roger Johansson linjeledare vid Fridhem under en lång rad år, även han med musikerutbildning i botten. Under ett par år i mitten på 1990-talet leddes musiklinjen av Carl-Axel Andersson (nu gehörlärare på Malmö musikhögskola) och Anna Arvidsson, Rytmikpedagog utbildad på Malmö Musikhögskola, för att från och med 1999 komma under ledning av Mats Holtne, som även tjänstgör som Gitarrlärare på Malmö Musikhögskolas jazzmusikerutbildning.

provspela för inträde. Väl antagen gav folkhögskolelinjerna relativt stort utrymme för ensemblespel och mer informella lärandepraktiker, något som inte betonades i lika hög utsträckning på de flesta musikkonservatorier vid denna tid, då dessa dominerades av konservatorietraditionens traderingsideal och ett lärande baserat på noter (Olsson, 1993, s. 134-136; Larsson, 2007; s. 144-145).<sup>168</sup> Sedan 1980 fram tills idag har Skurup och Fridhems jazzlinjer både konkurrerat och samarbetat kring frågor om till exempel personal- och studentrekrytering, turnéer och internationella samarbeten. Båda musiklinjerna är också medlemmar i det internationella nätverket *International Association Schools of Jazz* (IASJ) som träffas årligen för att utbyta tankar och idéer om jazzutbildningar samt jamma ihop över nationsgränserna.

## Ett utbildningssociologiskt perspektiv

Inom utbildningssociologiska perspektiv ställs ofta frågor om hur fördelningen av olika slags tillgångar i samhället relaterar till positioner inom utbildningssystemet. Ett centralt tema är således de utbildningsstrategier genom vilka olika sociala grupper försöker återskapa en position på arbetsmarknaden (se t.ex. Bourdieu & Boltanski, 1985). I en svensk kontext har utbildningssociologen Mikael Palme i avhandlingen *Det kulturella kapitalet* (2008) undersökt hur sociala och kulturella hierarkier tar sig uttryck i rekryteringen till svenska gymnasieskolor i Stockholmsområdet. Palme har, inspirerad av Pierre Bourdieu, lanserat begreppet *utbildningslandskap* för att beskriva ett strukturerat fält ”där utbildningsinstitutioner och utbildningar med olika historia befinner sig på olika avstånd från varandra, horisontellt såväl som på höjden, och i vilket individen efter förmåga förflyttar sig” (Palme, 2008, s. 13). En viktig teoretisk utgångspunkt är att enskilda utbildningar får en position i relation till andra utbildningar i funktion av vilka grupper som befolkar dem, med andra ord får de en mening socialt och relationellt. Utbildningslandskapet kan i detta perspektiv betraktas som strukturerade rum vilka uppvisar både horisontella och vertikala skillnader i termer av socialt användande.

Att utforska utbildningslandskapet utifrån detta relationella utbildningssociologiska perspektiv förutsätter empiriska fallstudier. Vid sidan av Palmes undersökningar av Stockholms gymnasieskolor föreligger även ett par fördjupade studier av estetiskt profilerade gymnasieutbildningar (Börjesson, 2012a, 2012b) samt en fallstudie där de sociala konturerna av Uppsalas gymnasieskolelandskap avtecknas med hjälp av statistiska korrespondensanalyser (Lidegran, 2010). Även det högre utbildningslandskapet med universitet och högskolor har kartlagts empiriskt vad beträffar dess vertikala och horisontella relationer (Broady & Palme, 1992; Broady, Börjesson, Palme, 2002). Resultaten påvisar vissa likheter med de statistiska

---

<sup>168</sup> Bengt Olsson (1993) argumenterar i sin avhandling om SÄMUS-utbildningarna 1971-1979, bland vilka vi finner just Malmös improvisationspedagogutbildning från och med mitten på 1970-talet, att utbildningsinnehållet där uppvisade både skillnader och likheter i förhållande till konservatorietraditionen. Olsson ställer det han kallar ”traditionell” eller ”reproducerande” konservatorieutbildning mot något han kallar ”det kreativa idealet”, vilket delvis ses som införlivat i de tidiga högskoleutbildningarna involverade i SÄMUS, vilka senare gradvis införlivas i Konservatorietraditionens lärandepraxis.

kartläggningarna av gymnasieskolan. Palme sammanfattar tre skiljelinjer som tycks skapa bestående skillnader i det svenska utbildningslandskapets sociala topografi (Palme, 2008, s. 156). Den första strukturella motsättningen är bekönad och skiljer ut manligt dominerade utbildningar från kvinnliga motsvarigheter. En andra motsättning står mellan utbildningar för elitens barn och de utbildningar som rekryterar från betydligt bredare samhällslager. Till sist tycks det finnas en svag men observerbar motsättning mellan utbildningar som står ekonomins fält nära och andra utbildningar som har en större närhet till kulturens produktionsfält.<sup>169</sup>

Inspirerade av dessa studier, har vi här tänkt utforska hur den sociala användningen av Skurup och Fridhems jazzlinjer ser ut om de jämförs med övriga musiklinjer och folkhögskolans rekryteringsbas i vidare mening.<sup>170</sup> Innebär dessa jazzutbildningars status som reproduktionsinstanser för samtida jazzelit att de rekryterar deltagare från andra sociala grupper än övriga musiklinjer och folkhögskolan i stort? Och vad kännetecknar studieförloppen i dessa folkhögskolekohorter om man relaterar dem till de musikorienterade program som högskolorna erbjuder? För att svara på hur den sociala användningen av folkhögskolan och dess differentierade linjeutbud relaterar till klass, kön och studiemeriter behövs kvantitativa utbildningssociologiska metoder.

Att överhuvudtaget studera folkhögskolornas verksamhet med hjälp av kvantitativa utbildningssociologiska metoder är ovanligt, åtminstone i vår närtid. Det går dock att identifiera ett par sociologiska studier av folkhögskolan som diskuterar sociala rekryteringsmönster och dess ”förberedande” position i utbildningssystemet. Sociologerna Jonsson och Gähler (1995) har till exempel, inom ramen för en statlig utredning av vuxenutbildning och folkbildning, undersökt folkhögskolans rekrytering med hjälp av regressionsanalyser baserade på telefonintervjuer genomförda med ett urval deltagare. De finner att den grupp som är tydligast överrepresenterade på folkhögskolan är de funktionshindrade. I relation till yrkeskategorier finner Jonsson och Gähler (1995) en relativt jämn klassmässig fördelning vad beträffar folkhögskolestudier. Jonsson och Gählers (1995) resultat är dock synnerligen svårtydda, inte minst eftersom de i analysen inte skiljer mellan olika typer av folkhögskolestudier. Det går exempelvis att misstänka att eventuella sociala skiljelinjer som finns mellan folkhögskolans olika ämnen och linjeprofiler göms i den allomfattande kategori Jonsson och Gähler (1995) i undersökningen kallar ”folkhögskola”.

---

<sup>169</sup> Fält kan här, i enlighet med Broadys (1991, s. 270) förslag till minidefinition, betraktas som ”ett system av relationer mellan positioner besatta av specialiserade agenter och institutioner som strider om något för dem gemensamt”. För ett liknande definitionsförslag av fältbegreppet förankrat i Bourdieus mer kultursociologiska arbeten, se Sapiro, 2010, s. xi.

<sup>170</sup> Detta har rest en del frågor av metodologisk karaktär om hur man egentligen ska gå tillväga för att undersöka dessa specifika folkhögskolelinjer; ska man relatera dem till folkhögskolan i helhet och studera dem på ett liknande sätt som utbildningssociologer studerat både den svenska gymnasieskolan och högskolan? Eller ska man snarare förstå dem genom deras positioner i förhållande till jazzmusikens fält? Vi har i denna artikel främst undersökt de utbildningssociologiska aspekterna av jazzlinjerna, och levererar bara i mindre utsträckning ett svar på utbildningarnas relation till jazzens produktionsfält.



Det går också att urskilja ett par mer avgränsade analyser av de särskilda folkhögskolelinjerna med estetisk profil. Genom att fokusera på skärningspunkten mellan konstens fält och dess vad som kallas ”förberedande utbildningar” har Melldahl (2012) påvisat hur folkhögskolor och studieförbund etablerat sig inom det organisatoriskt heterogena segment som förbereder till de mest prestigefyllda konstutbildningarna. Melldahl (2012) undersöker vilka utbildningsbakgrunder som dominerat bland studenterna på Kungliga Konsthögskolan 1938-1984, den dominerande konstskolan för Sveriges del, och finner att behovet av förberedande utbildningar ökar under undersökningsperioden men att endast ett fåtal av alla skolor som lanserar sig själva som förberedande i realiteten fungerar som sådana, dvs. att deltagarna verkligen tar sig vidare till den mest betydelsefulla högskoleutbildningen. Melldahl (2012) visar att det finns en tydlig hierarki mellan de olika preparandutbildningarna som vuxit fram, där folkhögskolorna i bildkonstens utbildningssystem konkurrerar med många klassiska målarskolor och fristående konstutbildningar.<sup>171</sup>

På musikens område har musikpedagoger belyst hur Framnäs folkhögskola rekryterat deltagare vid två tidpunkter under 1900-talet. Dels har Brändström och Wiklund (1996) analyserat rekryteringen till Framnäs musiklinje under läsåret 1990-1991 och dels har Brändström (2006) gjort en mer historiskt orienterad undersökning av rekryteringsbasen för musikerutbildningen på Framnäs Folkhögskola åren 1952-1957. Jämför man resultaten av Brändströms båda undersökningar ser vi att rekryteringen till Framnäs musikundervisning tycks genomgått en förändring vad beträffar vilka sociala grupper som använt sig av utbildningen. I undersökningsperioden 1952-1957 dominerar musiklinjen av studerandegrupper med ursprung i arbetar- och bondefamiljer, medan urvalsgruppen från 1990-1991 dominerar av deltagare från familjer som försörjer sig som tjänstemän och lärare. En annan observerbar skillnad är att Framnäs musiklinje i början av nittiotalet rekryterade ungefär lika många kvinnor och män, alltmedan deras matriklar mellan åren 1952-1957 består av mer än dubbelt så många män som kvinnor. I jämförelserna mellan musikleäroinbildningen på Musikhögskolan och Musiklinjen på Framnäs folkhögskola 1990/1991 visar att musikleäroinbildningen har en betydligt mer provinsial rekrytering i kontrast till musikerlinjen som då var mer riksrekryterande. Pedagogutbildningarna visade sig också i jämförelse med folkhögskolans musiklinje vara mer dominerad av kvinnor (Brändström & Wiklund, 1995, s 130ff).

Nylander (2010) har kartlagt samtliga folkhögskolelinjer i musik i vår närtid och visat hur utbildningarna fått karaktären av ett utbildningslandskap med både breda allmänmusikaliska linjer och elitlinjer inriktad på mer avancerad musikalisk förkovran. Nylander (2010) undersökte söktrycket till samtliga musiklinjer på folkhögskolenivå höstterminen 2009 och fann att jazzprogrammen vid Fridhems och Skurups

---

<sup>171</sup> Börjesson (2012a, 2012b) har som tidigare påtalats två artiklar i samma antologi som kompletterar Melldahls (2012) analys av Konsthögskolans rekrytering, bland annat genom att betona de estetiska gymnasieprogrammets roll och gradvisa expansion under 1990- och 2000-talet som diskuteras mer ingående längre fram i artikeln. För en analys av praktisk-estetiska ämnenas inslag på folkhögskolan i bredare mening se Hartman (1993).

folkhögskolor är de mest selekterade linjerna bland folkhögskolelinjerna med musikprofil. Nylander (2010) menar att den selektiva rekryteringen indikerar att utbildningarna tillerkänns ett högt symboliskt värde och frågar sig om folkhögskolornas musiklinjer håller på att utvecklas till en typ av ”estetiska college” skiktade mellan elit- och massutbildningar.<sup>172</sup>

## Forskningsdesign och datamaterial

Mot bakgrund av den relativa avsaknaden av tidigare forskning på området finns det anledning att analysera hur folkhögskolans rekryteringsunderlag ser ut om man tar hänsyn till vilken linje individerna är antagen vid, vilken social bakgrund de har och vart de tar vägen efter avslutad utbildning. I vår analys har vi koncentrerat oss på *rekryteringen till Skurup och Fridhems jazzlinjer*, vilka sätts i relation till rekryteringen vid *övriga musiklinjer* samt rekryteringen till *allmän linje*. Anledningen till att vi koncentrerat oss på rekryteringen till, och karriärvägarna från Skurup och Fridhems jazzlinjer har att göra med deras dominerande ställning bland de förberedande utbildningarna i musik och centrala position inom svensk jazz (Nylander, 2010).

Att studera förberedande elitutbildningar är särskilt angeläget, inte minst eftersom tidigare forskning pekat på att selektionen under förberedelseåren kan vara väl så viktiga som den högre utbildningen för att reproducera maktrelationer och kulturella värdehierarkier (se t.ex. Bourdieu, 1995; Cookson & Persell, 1985). För svenskt vidkommande associeras nog förberedande elitutbildningar primärt med riksinternat för den ekonomiska eliten, såsom Lundsberg eller Sigtuna (se t.ex. Sandgren, 2010, Hellström, 2013). Något mindre uppmärksammade är skolor som härbärgerar kulturelitens barn såsom, i gymnasieskolornas fall, Södra Latins estetprogram på Södermalm i centrala Stockholm (se t.ex. Palme, 2008, s. 146ff).

I vilken mån folkhögskolorna kan fogas in i de utbildningsstrategier som de kulturella fraktionerna av medelklassen och högre klasser i bredare mening anammar låter vi här vara en öppen fråga. Anledningen till varför en jämförelse mellan de strängt selekterade utbildningslinjerna i jazz kan vara intressanta att jämföra med andra musiklinjer och allmänna linjer på folkhögskolor är teoretiskt motiverad genom att vi valt att studera utbildningslandskapet *relationellt*. En annan orsak till varför vår statistiska jämförelse konstruerats på detta vis beror på att folkhögskolorna ofta rymmer flera typer studerandeprofiler under ett och samma tak. Eftersom folkhögskolornas utbildningar i tidigare analyser ibland klumpats ihop till en och samma kategori (Jonsson och Gähler, 1995) kan det vara intressant att undersöka på vilka sätt rekryteringen till de olika linjerna skiljer sig åt.

Vi har valt att benämna samtliga undersökta folkhögskoleprofiler som *linjer* för att markera att lärandet är relativt utsträckt i tiden och att studierna oftast bedrivs i en internatmiljö. Vi har följaktligen också avgränsat studien så att folkhögskolornas

---

<sup>172</sup> Höstterminen 2009 var det hela 50 folkhögskolor som erbjöd musiklinjer och det sammanlagda antalet genrepröfver uppgick då till 90 stycken (Nylander, 2010).

sommarkurser, distanskurser, särskilda kortkurser och deras uppdragsutbildningar inte ingår i den statistiska dataredovisningen. De särskilda musiklinjerna som står i fokus för undersökningen löper normalt mellan en till tre terminer, även om det är långt ifrån självklart att individerna stannar på samma musiklinje under hela den period de är aktiva på folkhögskola. Nylander & Melldahl (2013) visar till exempel att det är vanligt att individerna på musiklinjer med lägre informell status söker sig vidare till musiklinjer på andra folkhögskolor med större ryktbarhet. De allmänna linjerna på folkhögskola är vanligtvis, och till skillnad från det särskilda linjeutbudet, inte helt specialiserade till ett enda ämne som säg studier i jazzmusik eller bildkonst. Istället syftar den allmänna kursprofilen på folkhögskolorna till att komplettera (tidigare även stärka) de betyg som eleverna fått på gymnasiet.<sup>173</sup>

Frågorna som vi söker svar på rör, för det första, hur vi kan förstå Skurup och Fridhems framskjutna positioner inom jazzens produktionsfält i relation till folkhögskolans mer allmänna historiska utveckling, i synnerhet utvecklingen på det estetiska verksamhetsområdet de senaste två decennierna. Här utforskar vi bland studerandevolymerna inom det estetiska området i relation till de svenska gymnasieskolornas transformation. En andra fråga handlar om vad som karaktäriserar rekryteringen till Skurup och Fridhems jazzlinjer om man jämför dem med övriga musiklinjer, och med folkhögskolans rekrytering i dess helhet. Huvudsakligen svarar vi på den frågan genom att studera deltagarmönster baserade på klass och kön. Till sist analyserar vi vilken roll Skurups och Fridhems jazzlinjer har för framgång till annan högre utbildning som kan anses central för inträdet på musikens fält. Här har vi sammanfört våra folkhögskoledata med högskoleregistret för att se i vilken mån deltagarna tar sig vidare för att studera på musikerprogram och musikleäroinbildningar.

I vår framställning kommer vi först att presentera mer övergripande statistik om hur studerandevolymerna på folkhögskolornas estetiska linjer samt allmänna linjer förändrats under de senaste tjugo åren. Därefter följer en analys av musikedtagarnas sociala ursprung, vilket vi baserar på uppgifter om föräldrarnas yrken hämtade från Folk- och bostadsräkningarnas register.<sup>174</sup> Sedan följer en analys av de genusmönster som präglar rekryteringen till musiklinjerna och folkhögskolan i stort.<sup>175</sup> Den sista

---

<sup>173</sup> Det finns även allmänna linjer på folkhögskola som är på grundskolenivå och åter andra som vänder sig särskilt till långtidsarbetslösa eller elever med olika former av diagnoser (t.ex. Asperger). En annan variant på allmän linje är kurser där man kompletterar gymnasiebetygen genom att samtidigt utöva en estetisk verksamhet, såsom att spela musik eller arbeta med keramik. Dessa hybrid-utbildningar sorteras här under allmän linje då de i huvudsak betraktas som inriktade på formell högskolebehörighet.

<sup>174</sup> Uppgifter om föräldrars yrke har företrädesvis hämtats från Folk- och bostadsräkningen (FoB) 1990. Om uppgifter saknats just detta år har uppgifter hämtats från den FoB där det senast fanns uppgifter. För att förenkla framställningen har vi valt att sammanfatta det sociala ursprunget i en variabel som anger hushållets yrkesposition.

<sup>175</sup> Här har vi utöver SCBs register data, även använt elevmatriklar över antagna deltagare på Skurups och Fridhems jazzmusiklinjer under perioden 1992-2010. Anledningen till att vi emellanåt slagit ihop deltagarkohorterna vid Skurup och Fridhem jazzlinjer i analysen är för att de tillsammans bildar ett stort nog underlag i antal individer räknat för att göra kvantitativa jämförelser meningsfulla. De har därtill en snarlik rekrytering socialt sett.

aspekten som undersöks empiriskt rör deltagarnas fortsatta karriärvägar inom högskolesystemet. Här har vi valt att koncentrera undersökningen till de som är aktiva på de särskilda musiklinjerna och deras studiegång mot musikrelaterade högskolestudier (musikerprogram och musikinlärautbildning). Valet att ägna sig åt högskolestudier kan göras vid olika tidpunkter i en livsbana varför det är en metodologisk utmaning att ge en heltäckande bild av dessa studieförlopp. Exempelvis finns det en tidsbegränsning för hur långt fram högskoleregistret sträcker sig i tiden, vilket också är en av anledningarna till varför vi gått tillbaka till att undersöka studiekohorterna 2000-2002. Frågan om den fortsatta studiebanan är därför formulerad så att den fångar upp hur många deltagare från en viss kohort som har påbörjat högskolestudier inom en given tidsram. Avslutningsvis finns en sammanfattande analys där vi testat olika sätt att generalisera och förstå våra resultat, särskilt i relation till tidigare utbildningssociologisk forskning på området.<sup>176</sup>

## Gymnasiets avreglering och folkhögskolornas estetisering

Rekryteringsunderlaget till folkhögskolornas linjer bör också relateras till gymnasieskolornas verksamhet, eftersom det i huvudsak är dom som förser folkhögskolorna med deltagare. Som vi såg i bakgrundsbeskrivningen får de allmänna linjerna på folkhögskolorna under 1950-talet sällskap av särskilda linjer där undervisningen är koncentrerad till enskilda ämnen, påfallande ofta inom estetiska verksamhetsområdena (musik, teater, konst). Om vi undersöker antalet deltagare i de särskilda linjerna i estetik i vår egen närtid, ser vi att musikstudierna förefaller vara del av en bredare tillväxtökning för de estetiska linjerna på folkhögskola de senaste två decennierna.

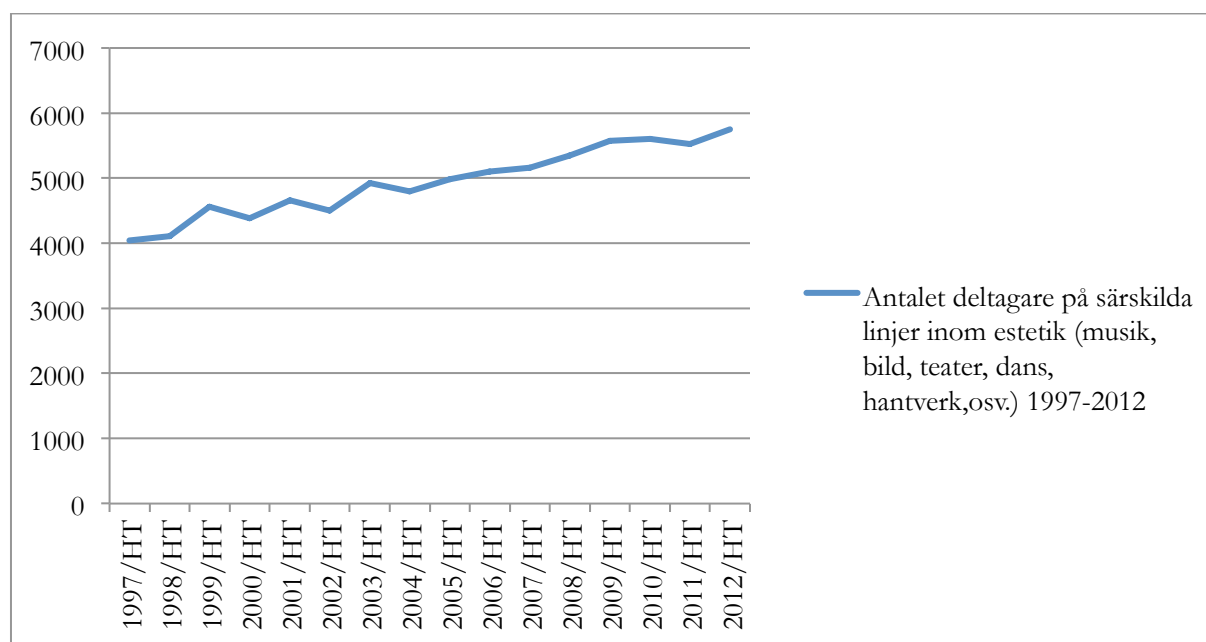
Av *Figur 1* framgår att bara mellan åren 1997 och 2012 sker en markant tillväxtökning av antalet deltagare på de särskilda linjerna inom det estetiska verksamhetsområdet. Under höstterminen 1997 låg antalet deltagare på folkhögskolornas estetiskt orienterade särskilda linjer på 4 043 stycken, för att hösten 2012 uppgå till 5 749 deltagare. Det är en tillväxtökning på närmare 50 procent. Även om andelen av varje given gymnasiekull som går vidare till dessa estetiskt orienterade folkhögskolelinjer fortfarande är tämligen blygsam om man relaterar dem till hela studentpopulationen, är expansionen under detta femtonårsintervall ändå anmärkningsvärd. Störst av de estetiska inriktningarna är den musikinriktade, vilken svarar för drygt en tredjedel av alla estetiskt verksamma deltagare på folkhögskolans särskilda linjer.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> CSNs särskilda studiestödsform för folkhögskolestudier är en annan betydelsefull faktor för att förstå folkhögskolornas rekrytering. För att bli fullt studiemedelsberättigad på folkhögskola skall man vara 20 år. Innan 20 år fyllda har man rätt till ett mindre studiebidrag (1050 kr/mån) samt ett inackorderingsbidrag på ca. 1500 kr/månad. Mer om detta regelverk finns på: [http://www.folkhogskola.nu/Documents/Studiestod\\_folkhogskolestuderande\\_2013.pdf](http://www.folkhogskola.nu/Documents/Studiestod_folkhogskolestuderande_2013.pdf)

<sup>177</sup> Uträkningen av andelen musikstudier inom det estetiska verksamhetsområdet bygger på SCB-statistik från studieåret 2009. Börjesson (2012) finner i sin undersökning av avgångselever i gymnasiet med estetisk profil att de svarar för ca. 7% av alla elever 2008. Detta ger en tydlig bild att esteterna, trots den samtida volymökningen, fortfarande svarar för en tämligen blygsam del av den totala populationen.

**Figur 1. Antalet deltagare i folkhögskolornas särskilda linjeutbud inom det estetiska verksamhetsområdet, 1997-2012**



En tolkning av denna utvecklingstrend är att den efterfrågestyrda utbildningsmarknad som initierades genom skolreformerna på 1990-talet öppnat upp för alltfler riskfyllda utbildningssatsningar inriktade mot musik och annan estetisk verksamhet.<sup>178</sup> När väl antalet avgångselever på gymnasieskolornas estetprogram ökat i den omfattning som skett under 1990-talet och tidiga 2000-talet ökar också efterfrågan på eftergymnasiala specialiseringsmöjligheter. Börjesson (2012b) visar till exempel att antalet avgångselever från olika estetiska inriktningar på gymnasiet mellan åren 1987- 1995 pendlade mellan 600 och 1000 stycken, för att vid ingången på 2008 ligga på cirka 5 800 individer. Musik utgör den största inriktningen även bland gymnasiets estetiska profiler, med dryga 2000 avgångselever år 2008.

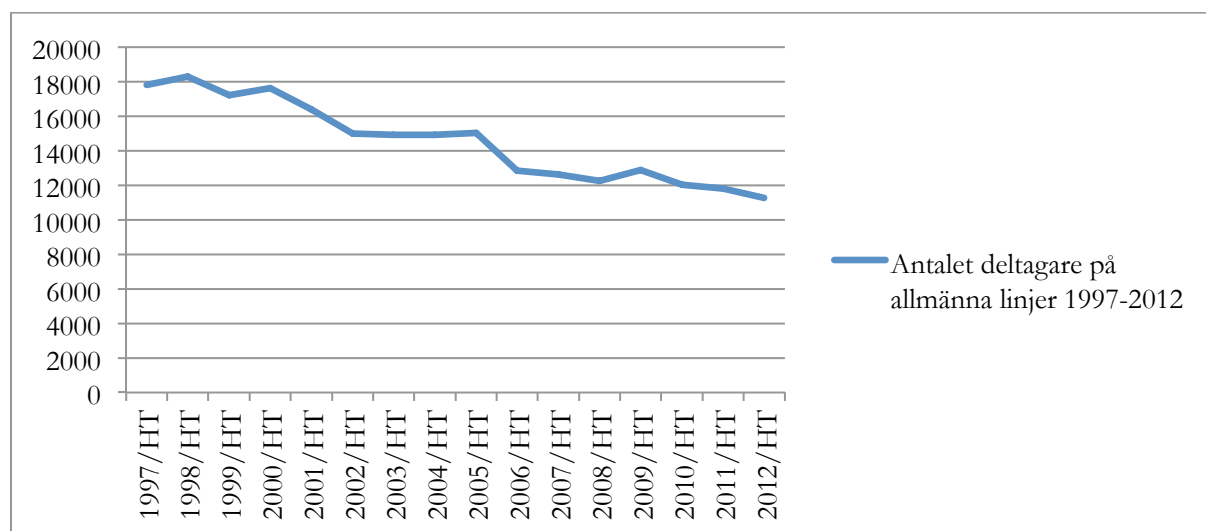
Inom den högre utbildningen som sker vid musikkonservatorier, konstakademier och teaterhögskolor ökade inte antagningskvoterna under samma period för att möta volymökningarna från gymnasienivån. En rimlig hypotes är således att det i hög utsträckning varit folkhögskolornas särskilda linjer i estetik som kom att härbärgera

<sup>178</sup> För en redogörelse av den simultana marknadisering och decentralisering som skett av den svenska gymnasiesektorn, se t.ex. Lisbeth Lundahl (2011) "The emergence of a Swedish school market". Richard Hatcher & Ken Jones (red.) *No country for the young: Education from New Labour to the Coalition*. London: Tufnell Press. p. 37-50.

dessa kulturellt orienterade ungdomskullar.<sup>179</sup> De mest exklusiva universitetsprogrammen inom musik, konst, dans, och teater har därtill ofta mycket sträng selektion baserat på auditions eller arbetsprover, varför förberedande folkhögskolestudier kan vara ett sätt att hävda sig i den tuffa konkurrens som råder till de mest välrenommerade högskoleutbildningarna (Nylander, 2010; Börjesson 2012a; Börjesson 2012b; Melldahl, 2012, Nylander & Melldahl, 2013).

Undersöker vi antalet deltagare som gått de längre allmänna linjerna mellan åren 1997-2012 ser vi att dessa profiler fortfarande är volymmässigt störst. Av *Figur 2.* framgår att de allmänna linjerna hade en sammanlagd deltagarbas för hösten 2012 på 11 270 individer. Men vi ser också hur de höga volymerna på folkhögskolans allmänna linjer hade på 1990-talet inleder en vikande trend i slutet på 1990-talet vilken tycks fortsätta under 2000-talet. Under hela perioden 1997-2012 har antalet deltagare på allmän linje minskat med 37 procent.<sup>180</sup>

**Figur 2. Antalet deltagare i folkhögskolornas allmänna linjeutbud, 1997-2012**



Sammanfattningsvis kan vi konstatera att studerandevolymer på allmän linje och estetiska profilinjer gått i motsatta riktningar de senaste två decennierna. Medan antalet deltagare på de allmänna linjerna har en negativ trend, har de särskilda linjerna inom det estetiska ämnesområdet en positiv utvecklingskurva. Eftersom det rör sig om

<sup>179</sup> Denna tolkning bygger på antagandet att volymökningarna på gymnasiet och folkhögskolan har med varandra att göra, men det går inte att påvisa några kausala orsakssamband här. Alternativt kan man tolka mönstren som parallella förändringar som i så fall bygger på ett generellt ökat intresse för musik och estetik i olika delar av utbildningssystemet.

<sup>180</sup> Det relativt höga antalet deltagare på allmänna linjer noterad från hösten 1997 beror delvis på "Kunskapslyftet" en politisk satsning som syftade till att minska arbetslösheten och kompetensutveckla delar av befolkningen. Vi har således i statistiken inkluderat den grupp som inom svensk utbildningsnomenklatur kategoriserades under "Särskild utbildningssatsning".

mycket olika typer av estetiska studier som bedrivs på folkhögskolorna bör man även studera varje enskilt ämnesområde för sig. I nästföljande stycke kommer vi att redovisa deskriptiv statistik över rekryteringen till och karriärvägarna från folkhögskolans musiklinjer, differentierat mellan Skurup och Fridhems jazzlinjer och övriga musiklinjer. Vi kommer också att presentera statistiken för allmän linje, eftersom det är folkhögskolornas största kursverksamhet volymmässigt sett.

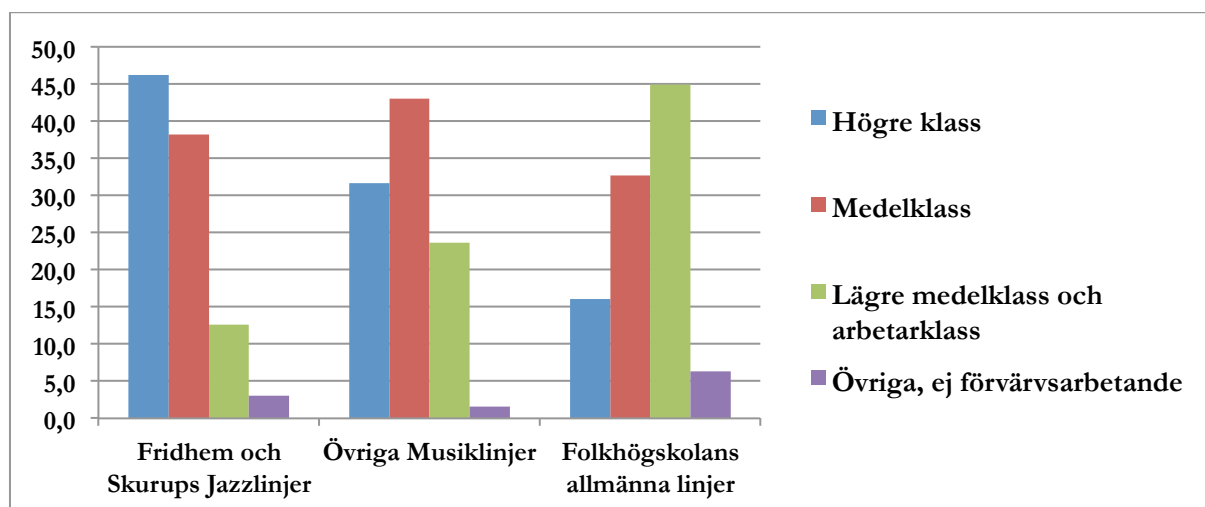
## Klass, kön och karriär i folkhögskolevärlden

I nedanstående *Figur 3*. ser vi hur rekryteringen till folkhögskolornas olika linjer såg ut mellan åren 2000-2002 om man tar hänsyn till en klassindelning baserad på föräldrarnas yrken. I redovisningen har vi för att förenkla framställningen delat in hushållen till en samlad yrkesposition indelad i fyra grovt sorterade sociala grupper, beroende på fördelningen av ekonomiska och utbildningsmässiga tillgångar inom respektive yrkesgrupp. Till lägre medelklass och arbetarklass har vi fört yrkesgrupper som kvalificerade och okvalificerade arbetare i produktion, bönder, småföretagare och kontorsanställda, för att nämna några. I kategorin medelklass har vi samlat yrken som tekniker, tjänstemän, klasslärare och journalister. Bland högre klass ingår yrken som läkare, universitetsprofessor, jurister och företagsledare.<sup>181</sup> Resultaten illustrerar hur folkhögskolans linjedifferentiering, åtminstone vid ett fokus på rekryteringen inom det musikinriktade ämnesprofilerna, i hög utsträckning kommit att användas av olika sociala grupper beroende på deltagarnas klassursprung. Medan allmän linje i huvudsak rekryterar deltagare från lägre medelklass och arbetarklass, karaktäriseras musiklinjerna av en medelklassorienterad rekryteringsbas. Vi ser också en observerbar skillnad mellan elitlinjerna i jazz på Skurup och Fridhem, vilka domineras av sociala grupper kategoriserade som ”högre klass”, i synnerhet genom en överrepresentation av läkarbarn och universitets- och ämneslärarbarn, och de övriga musiklinjerna som har en något starkare representation från medelklassen, lägre medelklass och arbetarklass. Skarpast är den sociala kontrasten mellan jazzelitlinjerna och de allmänna linjerna, vilka i klasshänseende i mångt och mycket är varandras inverterade spegelbilder.

---

<sup>181</sup> För en diskussion om vilka sociala klassificeringar som ligger till grund för våra analyser, se Börjesson (2006; s. 256). I relation till mer klassisk klassteori motsvarar vår yrkesindelningsprincip här (3+1) till viss del Webers (1983) modell av fyra samhällsklasser: (i) arbetarklass, (ii) småbourgeoisien, (iii) egendomslösa intellektuella och specialisterna (tekniker, tjänstemän, etc.) samt (iv) de besuttna och bildade klasserna.

Figur. 3 Rekrytering till Fridhem och Skurup jazzlinjer, övriga musiklinjer och allmänna linjer. Baserat på dominansprincip för föräldrarnas yrken, grupperat hierarkiskt och i procent efter 4 sociala grupper, 2000-2002.



Väljer man istället att undersöka vilka horisontella strukturer som präglar deltagandet på folkhögskolelinjerna, kompletteras denna vertikala uppdelningsprincip med en annan som bygger på information om föräldrarnas yrken (se: Appendix 1.). Den grova klassegregering som linjedifferentieringen visade sig vila på ovan, döljer exempelvis att musiklinjedeltagarna i hög utsträckning kommer från familjer som livnär sig som lärare, i synnerhet universitets- och ämneslärare, och tjänstemän av olika slag. Andra sociala grupper som är klart överrepresenterade i gruppen jazzlitedeltagare är konstproducenter och journalister, vilka tillsammans svarar för 8 procent i elitkohorten, vilket kan jämföras med de dryga 2 procent ibland de allmänna studiekohorterna.<sup>182</sup> Deltagarna på allmän linje har i mycket högre utsträckning föräldrar vars yrkessammansättning koncentrerar sig till kvalificerat och okvalificerat arbete inom produktions- och servicesektorn. På så sätt följer de allmänna linjerna i större grad yrkesfördelningen i den svenska befolkningen i dess helhet.

För att komplettera analyserna av yrke kan man undersöka föräldrarnas utbildning i respektive studerandekategori. Av denna statistik (Appendix 2.) framgår att mödrarna och fäderna till deltagarna på Skurup och Fridhems jazzlinjer i över 35 procent av alla registrerade fall har en eftergymnasial utbildning på 3 år eller längre. För övriga musiklinjernas del är motsvarande "akademikerkvot" 26 procent för fäderna respektive 21 procent för mödrarna.<sup>183</sup> Undersöker vi hur stor andel av de allmänna

<sup>182</sup> Inslaget av överrepresentation av konstproducenter och journalister liknar förövrigt resultaten från Börjessons (2012b, s. 97-98) studie om rekryteringen av studenter i högre utbildningar på bildkonstens område.

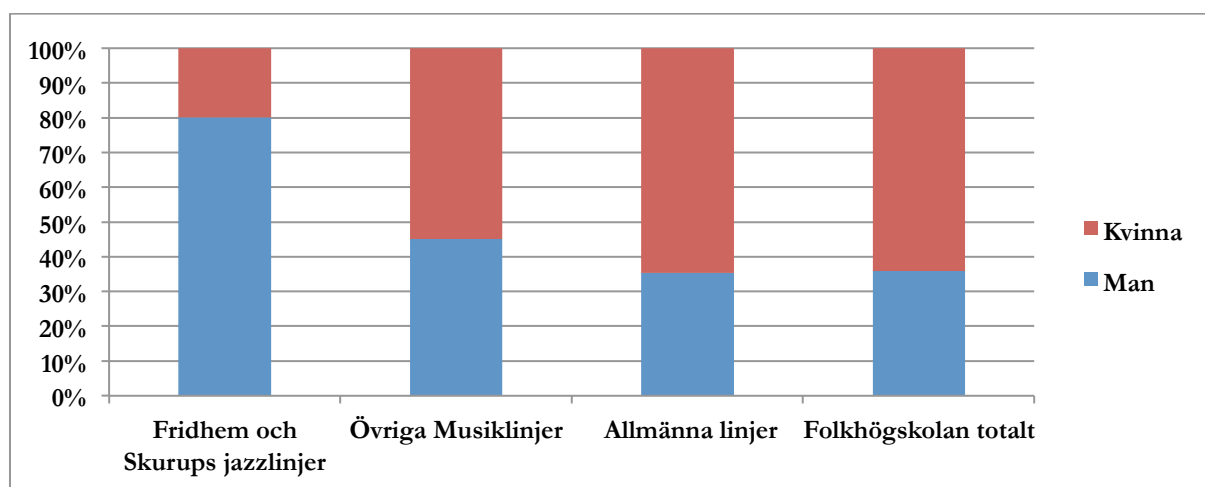
<sup>183</sup> De särskilda musiklinjerna i stort uppvisar på ett sätt tämligen snarlika mönster som jazzlinjerna vid Skurup och Fridhem, även om utbildningsmeriterna är något lägre oavsett om man mäter mödrarnas och fädernas sida. Antagligen delvis för att olika musikaliska utbildningsinriktningar slår ut varandra i statistiken. Övriga musiklinjer är ju här en synnerligen heterogen kategori som inkluderar allt från linjer i klassisk musik, folkmusik, hiphop och musikalmusik.



linjens deltagare som har en mor eller far med en eftergymnasial utbildning på 3 år eller längre svarar denna grupp för 6 respektive 7,5 procent. Detta utfall bekräftar bilden av folkhögskolans interna klassklyvnad mellan särskilda musiklinjer och allmänna linjer. De vanligast registrerade utbildningsbakgrunden hos föräldragrupperna på allmän linje, liksom i folkhögskolan i sin helhet, visar sig vara en gymnasial utbildning på 2 år.

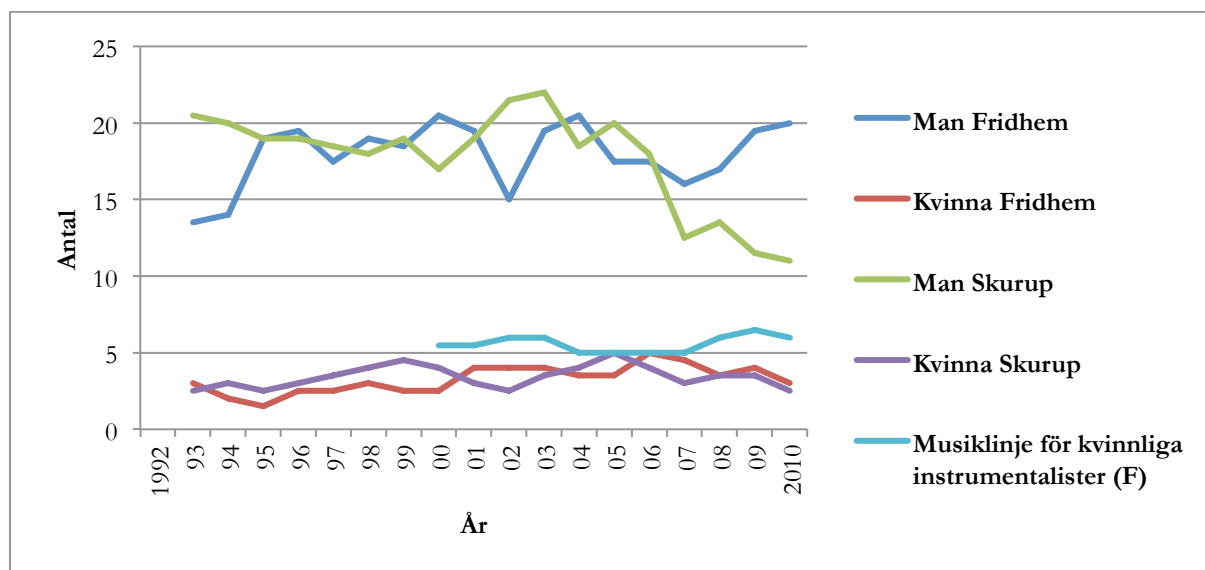
Utöver klassfaktorer och kulturellt kapital, har tidigare forskning påvisat att det svenska utbildningslandskapet är tämligen strängt genussegregerat (se t.ex. Stanfors, 2003; Lofström, 2004, s. 91ff; Wernerson, 2006), dvs. att skolor och specifika linjer ofta hålls isär, och håller isär, deltagare beroende på bekömda rekryteringsstrukturer. Undersöker vi hur vår övergripande linjeindelning förhåller sig till könsstrukturer åren 2000-2002, framträder jazzlinjerna vid Skurup och Fridhem som förhållandevis manliga bastioner. Medan folkhögskolan i sin helhet under undersökningsperioden dominerades av kvinnliga deltagare, var den kvinnliga representationen på jazzlitlinjerna inte mer än 20 %. I *Figur 4*. ser vi också att Fridhem och Skurup jazzlinjer skiljer sig från det generella mönstret på de särskilda musiklinjerna, vilka sammantaget uppvisar en jämn rekrytering i relation till kön.

**Figur 4. Rekrytering till Fridhem och Skurups jazzlinjer, övriga musiklinjer, allmänna linjer samt folkhögskolan i dess helhet. Grupperad efter kön, år 2000-2002.**



För att undersöka hur genusmönstren på jazzelitutbildningarna förändras över tid, kan vi ta hjälp av elevmatriklarna från de två folkhögskolorna mellan åren 1992 till 2010. I *Figur 5*. ser vi att både Fridhem och Skurup jazzutbildningar länge varit mansdominerade linjer. Mellan åren 1992 och 2005 tar Fridhem och Skurup in mellan 12 och 25 män per år, medan antalet kvinnor pendlar mellan en och fem. År 1999 inför Fridhem en särskild "Musiklinje för Kvinnliga instrumentalister" (MKI) som pressar tillbaka mansdominansen något om man fokuserar på antal. Denna särskilda utbildningsform för kvinnliga instrumentalister fungerade dock i realiteten som en förberedelseutbildning till den ordinarie "jazzmusiklinjen" – vilken trots denna konstruktion fortsätter sin manliga slagsida.

Figur 5. Antalet manliga och kvinnliga deltagare vid Fridhem och Skurups jazzlinjer, åren 1992-2010, glidande medelvärde.<sup>184</sup>



\* MKI-Fridhem stod för "Musiklinjen för kvinnliga instrumentalister" vilket var en speciellinje som erbjöds som förberedelseår för kvinnliga instrumentalister som ville studera jazz på Fridhem. Numera har Fridhem lagt ned "MKI" med hänvisning till vikande söktryck.

Skillnaden i den könsmissiga rekryteringen kan tolkas som att de prestigefyllda jazzlinjerna vid Skurup och Fridhem länge bidragit till att återskapa en mycket rigid genusarbetsdelning inom svensk jazz, eftersom det i huvudsak är på sång som kvinnor blivit antagna och i huvudsak bland instrumentalisterna som man återfinner männen. Instrumenten inom jazz-ensemblen har länge haft en strängt beköad uppdelning mellan sångare och instrumentalister (Bruér & Westin 1989, s. 120; Lorentzen & Stavrum, 2007; Kvalbein, & Lorentzen, 2008). I folkhögskolornas fall verkar denna arbetsdelning i huvudsak spegla den genuspolariserade rekryteringsbas som de har att utgå ifrån. I en undersökning genomförd på jazzlinje 2009 visade sig till exempel de kvinnliga kandidaterna koncentrera sig till sång, medan de manliga kandidaterna dominerade vid alla andra instrumentkategorier (Nylander & Melldahl, 2013). Nylander & Melldahls (2013) resultat pekar mot att urvalsprocessens rekryteringsbas till folkhögskolelinjerna följer hårt genussegregerade ansökningsmönster, snarare än att auditionen bidrar till att upprätta dessa. Intresserar man sig för orsakerna till den beköade arbetsdelningen på jazzfältet bör man således fokusera på hur intresset för instrument och vokalmusik växer fram långt innan antagningsförfarandet på folkhögskolenivå.<sup>185</sup>

<sup>184</sup> Ett glidande medelvärde reducerar inverkan från tillfälliga och årliga fluktuationer i en redan mycket begränsad rekryteringsbas.

<sup>185</sup> Det finns tecken i tiden som tyder på att jazzens könsstrukturer håller på att luckras upp. Exempelvis har en rad eminenta jazzinstrumentalister uppmärksammats på senare tid som också är kvinnor. Internationellt kan basisten Esperanza Spalding, trumslagaren Cindy Blackman Santana och frijazzpianisten Carla Bley nämnas. I Sverige har pianisten och kompositören Cecilia Persson rönt uppmärksamhet, detsamma gäller Saxofonisterna Anna Högberg och Elin Larsson (alla tre är förövrigt

## Musiklinje på folkhögskola - Men sen då?

En intressant aspekt av de estetiskt orienterade linjernas expansion i allmänhet, och musiklinjernas i synnerhet, är vart deltagarna tagit vägen efter de avslutat sina studier på folkhögskola. Vi har här försökt fånga in om musiklinjedeltagarna gick vidare till de högre utbildningarna vid landets musikkonservatorier och, i så fall, vid vilken typ av högskoleprogram de återfanns. Denna dataredovisning bygger på data från Universitets- och Högskoleregistret men vi har koncentrerat framställningen till övergångar till de långa högskoleprogrammen Musiker och Musiklärare. Av tidigare forskning vet vi att det råder ett hierarkiskt förhållande mellan de artistiskt inriktade musikerutbildningarna och de som syftar till en musikpedagogisk yrkesroll (se t.ex. Brännström & Wiklund, 1995, s. 138-139) – där de flesta förstahandssökande finns på de renodlade musikerprogrammen. Vi har i presentationen också skilt ut utbildningar vid Musikhögskolan i Stockholm (KMH) från dem som äger rum på andra universitet och högskolor, detta eftersom Musikhögskolan i Stockholm länge varit en dominerande institution bland musikutbildningarna i det svenska utbildningslandskapet i musik (Gustafsson, 2000; s. 258).

**Tabell 1. Tabell över andelen och antalet registreringar till Musikerutbildningar och Musiklärarutbildningar i Sverige grupperad efter två studiekohorter, år 2000-2002.**

Typ av Högskoleprogram	Lärosäte	Fridhem och Skurups jazzlinjer	Övriga Musiklinjer
		Andel (Antal)	Andel (Antal)
Musikerutbildning	..vid Musikhögskolan i Stockholm	23,4% (73)	5,4% (233)
	..vid annan Högskola/Universitet	17,3 % (54)	6,5% (280)
Musiklärarutbildning	..vid Musikhögskolan i Stockholm	0,3% (1)	2,6% (111)
	..vid annan Högskola/Universitet	7,4 % (23)	20,2% (867)
Övriga - ej uppgift		51,6% (161)	65,3% (2 805)
<b>Totalt av kohorten</b>		<b>100% (312)</b>	<b>100% (4 296)</b>

---

Fridhem alumni) och trummisen Michala Ostergaard-Nielsen (numera lärare Skurup). Bland äldre kvinnliga jazzmusiker, med längre förankring i svensk jazz märks t.ex. saxofonisten Amanda Segdwick (Skurup alumni), trombonisten Karin Hammar, avantgardebasisten Nina de Heney och pianisten Maggie Olin (som länge var pianolärare på både Skurup och Fridhem). För en genusorienterad kartläggning av de rytmiska musikutbildningarna i Norge, som i mångt och mycket delar genusmönstren i Sverige, se; Kvalbein & Lorentzen (red.) (2008).

Överlag var det lika stor andel bland Skurup och Fridhem som övriga musiklinjer som påbörjade någon form av högskoleutbildning - nästan 70 procent – oavsett inriktning. Skillnaden gentemot hela folkhögskolekohorten 2000-2002 var återigen iögonfallande, då det var 31 procent av alla folkhögskoledeltagare som påbörjade någon form av högskoleutbildning. De allmänna linjernas deltagare visar sig inte långt ifrån folkhögskolegenomsnittet i detta avseende, då andelen deltagare från allmänna linjer registrerade på högskolestudier var 27 procent. Av *Tabell 1*. framgår att det är ungefär varannan deltagare (50 procent) av Fridhem och Skurups kohorterna som gått vidare till att studera musikinriktade program på svenska högskolor. Motsvarande siffra på övriga folkhögskolelinjer i musik är 35 procent.<sup>186</sup> Det innebär att det är en relativt stor grupp, 20 procent för Fridhem och Skurups del och 30 procent bland övriga musiklinjer, som gått vidare till högskolestudier inom helt andra områden än musik. Rekryteringen till musikerutbildningarna på högskolan är klart mer utbredd bland

Fridhem och Skurup-deltagarna än bland övriga musiklinjedeltagare. Fyra av tio deltagare på nämnda skolor gick vidare till någon högre musikerutbildning, medan motsvarande övergångsratio för övriga musiklinjedeltagare var cirka en av tio. Medan ”övriga musiklinjer” i högre grad tenderar att producera musklärare, är övergångsfrekvensen för Skurup och Fridhems del koncentrerad till musikerprogrammen. Totalt återfinns vi 22,8 procent av alla deltagare på övriga musiklinjer på musiklärarutbildningar runt om i landet, alltmedan motsvarande siffra för Skurup och Fridhem del är 7,7 procent. Folkhögskolornas musiklinjer pekar alltså fram emot flera sinsemellan olika typer av musikkunnande; vissa verkar avbryta musiksatsningarna för att bli fylla andra yrkespositioner (amatörmusiker), medan andra blir musikanter och musklärare och ytterligare andra fortsätter på den inslagna vägen med sikte på ett mer renodlat musikyrke.

Ytterligare intressanta skillnader i statistiken på övergången till högskola kan begripliggöras utifrån ett fältperspektiv (Bourdieu & Boltanski, 1985, Bourdieu, 2000). Vi ser till exempel att sannolikheten att de högre studierna bedrivs vid Musikhögskolan i Stockholm är klart större för deltagarna på de två jazzlinjerna än bland deltagarna på övriga musiklinjer. Nästan var fjärde deltagare på Fridhem och Skurup mellan åren 2000-2002 har gått vidare till musikerprogrammen vid Musikhögskolan i Stockholm, vilket är exceptionellt höga tal. När det gäller rekryteringen till just Musikhögskolan i Stockholm framträder även ett annat kanhända mer förvånande mönster. Om man som jazzdeltagare på Skurup och Fridhem tar sig in på Musikhögskolan i Stockholm verkar man göra det just som musiker, eller inte alls. De deltagare från jazzlinjerna som går vidare till att studera en musiklärarutbildning gör detta vid andra lärosäten än Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Endast en person från Skurup och Fridhems jazzlinjer har studerat vidare till musklärare vid KMH.

En tänkbar förklaring till detta utfall ligger i de väsensskilda logiker som karaktäriserar karriärsatsningar inom de kulturella produktionsfälten, till exempel till jazzmusiker, till

---

<sup>186</sup> Förmodligen finns det en hel del musikdeltagare från folkhögskolan på musikprogram i andra länder som alltså inte är representerade i våra data. För jazzens del är det främst är det på Rytmska i Köpenhamn och de högre Jazzutbildningarna i Trondheim man kan misstänka att

skillnad från dem som syftar till en anställning till lärare. Alltmedan de hett eftertraktade karriärvägarna till ett framtida musikeryrke ofta betraktas som beroende av exakt vilken högskola och högskoleprogram som studenterna lyckas bli antagna på, är utbildningsvägarna för framtida musikhögskolor mindre fältspecifika och mer standardiserade. En tänkbar tolkning av dessa resultat är därför att de deltagare i elitfolkhögskoleklasserna som kom in på det mest välrenommerade musikprogrammet prioriterade fortsatta studier vid Musikhögskolan i Stockholm medan de som inte kom in där, inte heller fann någon anledning att flytta till Stockholm från Skåne.<sup>187</sup> För deltagare vid andra musiklinjer råder inte heller samma täta band till en specifik högskola, som det vi ser framträda mellan Musikerprogrammen vid Musikhögskolan i Stockholm och Fridhem och Skurups jazzlinjer. Sammanlagt är det ungefär en tredjedel av deltagarna på de andra musiklinjerna som går vidare till någon form av utbildning inriktad på musik- eller musikhögskolor.

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att deltagarna vid Fridhem och Skurups jazzlinjer kan karaktäriseras som en elit med avseende på de sociala bakgrunder som dominerar rekryteringen. Just dessa deltagare verkar också klara den svåra övergången till högskolans musikerprogram något bättre än den genomsnittliga musikhögskolestudenten på folkhögskolornas musiklinjer. Om sen deras ärvda och förvärvade tillgångar i såväl kulturell som ekonomisk mening och de rikliga studiemeriter de samlar på sig genom prestigefyllda folkhögskole- och högskolestudier räcker för att lyckas etablera sig som jazzartist är än så länge för tidigt att svara på. Yrkessatsningar inom de kulturella fälten karaktäriseras ofta av en strukturell osäkerhet (Menger, 1999, 2002), och det kvarstår för framtida forskning att ta reda på om elitlinjedeltagarna i jazzen verkligen lyckas återskapa en position på arbetsmarknaden som svarar upp mot deras relativt privilegierade och kultiverade klassbakgrunder.<sup>188</sup>

## **Folkhögskolan som intermediär utbildningsinstitution: en sammanfattande analys**

Syftet med denna artikel har varit att sätta in musikinriktade folkhögskolestudier i ett bredare utbildningssociologiskt perspektiv, där dels förbindelserna till deltagarnas sociala bakgrund och dels deras fortsatta karriär i utbildningssystemet tydliggörs. I redovisningen av resultaten har vi karaktäriserat folkhögskolornas musiklinjer som del av ett större utbildningslandskap med viktiga institutionella förbindelser till gymnasieskolesektorn och högskolesektorn, liksom till de sociala grupper som använder sig av utbildningarna som erbjuds (se t.ex. Bourdieu och Boltanski, 1985;

---

<sup>187</sup> Både Fridhem och Skurups folkhögskolor ligger i Skåne.

<sup>188</sup> Försök gjordes att analysera deltagarnas nuvarande position på arbetsmarknaden (anno 2013), men dessa ambitioner var svåra att realisera eftersom databaserna över arbetsmarknadsstatistik och utbildning är svåra att matcha på ett effektivt och systematiskt sätt. Undersökningen försvårades också av att förvånansvärt många deltagare i folkhögskolans särskilda linjer 2000-2002 fortfarande verkar ha varit kvar i utbildning under de år vi i nuläget har arbetsmarknadsstatistik för.

Palme, 2008). Baserat på det statistiska material vi presenterat kan folkhögskolorna betraktas som *intermediära utbildningsinstitutioner* vilka skapar förbindelser mellan de musikaliska utbildningskarriärer som inleds via kulturskolor och musikestetiska program på gymnasiet med efterföljande studier på högskoleprogram i musik. Men långt ifrån alla folkhögskolelinjer i musik fyller en intermediär funktion i utbildningslandskapet, det finns också musiklinjer som bättre kan förstås som en fostran av musikanter och amatörmusiker och åter andra som på allvar konkurrerar med Musikhögskolornas musikerprogram om att rekrytera och träna en artistelit. Vi har också argumenterat för att det inte bara är pusheffekterna från t.ex. gymnasiet som behöver tas i beaktande när man studerar folkhögskolans musiklinjer, utan även pulleffekterna som närheten/distansen som linjerna uppvisar vis-a-vi de specifika fält som studierna orienterar sig mot, och de inträdesregler som råder där (se även Menger, 1999; Mangset, 2004; Royseng, 2007; Palme et. al. 2012; Nylander & Melldahl, 2013).

Den ”valfrihetsreform” inom gymnasieskolan som initierades från och med 1991 tycks alltså inte bara bidragit till ett alltmer profilerat utbud av gymnasieutbildningar, en decentralisering och marknadisering av dess verksamhetsformer, utan även gett upphov till betydande volymökningar för estetiska studieinriktningar i bredare mening (Börjesson, 2012a, 2012b). Detta har i sin tur skapat en ökad konkurrens till *vissa* av de särskilda folkhögskolelinjerna inom musik, teater och annan kulturellt orienterad verksamhet.<sup>189</sup> På musikens område är den här utvecklingen särskilt påtaglig. I jämförelse med bildkonstområdet verkar folkhögskolorna inte haft lika många konkurrenter inom andra organisationsformer att förhålla sig till, vilket kanske kan bidra till att förklara att deras roll inte uteslutande kan betraktas som ”förskolor” (Mangset, 2004) eller ”förberedelseutbildningar” för högskoleprogrammen i respektive kulturellt fält (Melldahl, 2012, Börjesson, 2012b). Skurup och Fridhems jazzlinjer kan sägas vara exempel på folkhögskoleutbildningar som, trots sin till synes perifera position på två skånska folkhögskolor, kommit i åtnjutande av ett fältspecifikt kapital vilket gett dem en konsekurerande makt i egen rätt (Bourdieu, 2000).

Men även om närheten mellan Fridhem och Skurups jazzlinjer och det samtida produktionsfältet i jazz och improvisationsmusik tar sig till uttryck (och reproduceras) genom en dominans bland de nykonsekurerade artisterna inom svensk jazz (Nylander, 2010), bygger deras positioner på en betydligt längre historisk förbindelse mellan musiklinjerna och fältet för avancerad musikalisk produktion. Som vi såg i bakgrundsbeskrivningen har lärarna på dessa jazzlinjer påfallande ofta själva varit

---

<sup>189</sup> Vi menar alltså att dessa utvecklingstendenser indikerar att genomströmningen på gymnasiet och dess olika program påverkar vad folkhögskolorna har för rekryteringsunderlag. När de estetiska profilerna på gymnasiet ökat i antal och studerandevolym har detta *inte* lett till att folkhögskolelinjerna med estetisk profil utkonkurrerats, vilket man skulle kunna förledas att tro. Tvärtom indikerar morfologin som skissades i artikeln att den efterfrågestyrda och avreglerade utbildningspolitiken *hjälp* *folkhögskolornas estetiska linjer* att skola fram nya ”kulturella” potentater, och det i överflöd. Om denna tes stämmer borde man hitta liknande utvecklingstrender inom t.ex. teaterområdet, där det på ett liknande sätt finns både gymnasieprofiler, folkhögskoleutbildningar och strängt selekterade högskolor.

turnerande jazzmusiker eller involverade i Malmö musikhögskolas lärarstab. Att ha professionella jazzmusiker och akademiker som ledare och lärare för skolorna bidrar antagligen till att etablera och sprida ryktet om musiklinjerna runt om i landet, samt bibehålla kopplingen mellan utbildningens innehåll och det kulturella fältets symboliska värden och dess stilmässiga metamorfoser.

Att vissa av de musikinriktade linjerna framstår som särskilt efterfrågade och många folkhögskolor, från 1970-talet och framåt, öppnade upp dylika studiemöjligheter bör utöver Komvux tillkomst (1968) även relateras till de inträdestester som institutionaliserats på musikhögskolorna. Till skillnad från rekryteringen till de flesta andra högskoleprogram, vilka baserar sig på gymnasiebetyg eller resultat från Högskoleprovet, har de konstnärligt profilerade programmen satt i system att utvärdera kandidater via auditions (eller som i konstens fall arbetsprover). Dessa karismatiska testformat tvingar inte sällan gymnasieeleverna att gå förberedande år på folkhögskola, ibland även flera folkhögskolor efter varandra, för ha någon chans att komma in på vad som anses vara den ”rätta” eller ”hetaste” högskoleutbildningen. Som Nylander & Melldahl (2013) visar i en empirisk analys av auditionsförfarandet, tenderar jazzkandidater med en hög ackumulation av ärvda och förvärvade tillgångar att premieras i urvalsförfarandet, framför kandidater med en blygsammare mängd ärvt och förvärvat ”musikkapital”. Folkhögskolorna fungerar således som intermediära utbildningsinstitutioner även mellan familj och arbetsmarknad.

Som vi har sett av dataredovisningen här kan ”folkhögskola” betraktas som en samlingsbenämning för en synnerligen heterogen skara utbildningar vad beträffar rekrytering och socialt användande. Redan med tämligen grova mått på socialt ursprung kunde vi urskilja hur enskilda ämnen, såsom i vårt fall musikens, har en rekryteringsbas som skiljer sig avsevärt från sammansättningen i folkhögskolan i dess helhet. Som tidigare nämnts har musiklinjerna en betydligt större andel deltagare från medelklass- eller högre klassursprung, medan deltagarna på allmän linje kommer från familjemiljöer som mer efterliknar Sveriges yrkesverksamma befolkning i stort.

Det är alltså tydligt att det är stora skillnader i rekryteringen mellan olika ämnen på folkhögskola.<sup>190</sup> Ytterligare ett resultat från analysen är att det finns betydande skillnader inom ett och samma ämne på folkhögskola med avseende på rekrytering och studiekarriärer. I vårt exempel med musiklinjerna särskiljs jazzutbildningarna på Skurups och Fridhems jazzlinjer eftersom de har en klart högre social rekrytering än övriga musiklinjer. Jazzutbildningarna kan även i detta avseende, och i relation till folkhögskolan som helhet, klassas som elitutbildningar. Relaterar vi resultaten till Bourdieus (2000) fältteori påminner den oss om hur de kulturella produktionsfälten är

---

<sup>190</sup> Mangset (2004, s. 7, 106-107) noterar en liknande tendens i relation till somliga linjer på de norska folkhögskolorna vilka han menar har vuxit fram som ”forskoler”. Mangsets exempel bygger på informantintervjuer han genomför med studenter antagna på de norska kulturutbildningarna på högskolenivå inom musik, teater och bildkonst. I synnerhet är det musiklinjen vid Toneheim folkehøgskole i Hamar samt teaterlinjen vid Romerike folkehøgskole, som framhålls som förberedelseutbildningar till Musikkonservatorierna och Teaterhögskolan inom respektive fält.

lokaliserade inom den dominanta klassen i bredare mening. Skillnaderna mellan jazzutbildningarna och vad vi här klassats som ”övriga musiklinjer” tar sig inte bara uttryck i den klassmässiga rekryteringen. Elitlinjerna är i detta fall också mer präglade av manligt dominerade rekryteringsstrukturer, vilket i detta fall både speglar och återskapar jazzmusikens bekönte instrumentstruktur.

Skillnaderna inom ämnena slår också igenom i deltagarnas fortsatta karriärbanor. Medan övergången till högskoleutbildningar i allmänhet är densamma för jazzdeltagarna som deltagarna på övriga musiklinjer, framträdde intressanta skillnader om man preciserade vilka utbildningsvägar som deltagarna *de facto* trädde in på. Uppdelningen mellan musikerutbildningar och musikleäroinstitutt utbildningar avslöjade att övergången till högskolan skiljer sig åt avsevärt beroende på vilken särskild musiklinje deltagaren har vistats vid. De kohorter som förberett sig vid Skurup och Fridhems jazzlinjer var mer koncentrerade till högskolans musikerprogram, medan övriga musiklinjer i högre utsträckning borgat för vidare studier till musikleäroinstitutt. Bland samtliga musiklinjer finner vi dock ett stort antal individer som efter folkhögskolestudierna tycks växla över i andra typer av yrkesutövningar. Vad vi här kategoriserat som ”övriga musiklinjer” är också i sig självt en mycket heterogen grupp, varför det förmodligen föreligger betydande skillnader inom denna tämligen grova kategori.

Avslutningsvis kan vi konstatera att folkhögskolorna länge haft en intim relation till samhälliga eliter av olika slag. Under 1800-talet var folkhögskolorna i huvudsak var ett reservat för de självägande bönder och deras söner, som där fick lära sig saker om jordbruk och politik (Zeuner, 2010; Lundh Nilsson, 2010; Larsson, 2013). Under en kortare period i början av 1900-talet blev ett par folkhögskolor, såsom Brunnsviks folkhögskola, viktiga reproduktionsinstanser för den politiska eliten inom arbetarrörelsen (Berggren, 1988, Jansson, 2012) liksom för den uppåtsträvande arbetarklassen med ambitioner att bli författare och journalister (Furuland, 1969, 1971; Furuland & Svedjedal, 2006).<sup>191</sup> Från 1970-talet och framåt har skolformen blivit alltmer inriktad mot estetiskt profilerade linjer inom till exempel musik, teater, skrivande och bildkonst. Under 2000-talet hittar vi folkhögskolornas mest ansedda linjer bland dessa specifika estetiska nischer där de fortfarande tycks domineras av en elit, men i detta fall en *kulturelit*. I relation till jazzens fält har Skurup och Fridhems musiklinjer etablerat sig som två betydelsefulla reproduktionsinstanser, primärt för unga privilegierade män, som där lär sig spela vackert synkop improvisationsmusik.

---

<sup>191</sup> För en intressant problematisering av de svenska arbetarförfattarnas ”proletära ursprung” se; Sten Carlsson (1950) *Svensk ståndscirkulation 1680-1950*, s. 150-152 – i vilken han argumenterar för att flertalet utav de sedermera uppburna arbetarförfattarna i själva verket var från ”halvproletariserade småborgar- och bondefamiljer”, bland annat småbrukare, skollärare. Vad beträffar den feministiska rörelse vars politiska ambitioner också börjar artikuleras i offentligheten vid denna tid, upprättas inte någon regelrätt folkhögskola jämförbar med arbetarrörelseorienterade Brunnsvik. Däremot verkar det funnits tydliga kopplingar mellan den politiska eliten och den folkhögskoleliknande institutionen *Medborgarskolan vid Fogelstad* (1925-1954) (se t.ex.: Knutson, 2004; Eskilsson, 2001).



## Referenser

Andersén, Annelie, Anna Lundin & Gunnar Sundgren (2003). *Folkbildningens särart? Offentlighet, forskning och folkbildares självförståelse*, SOU 2003:94. Stockholm: Fritzes.

Berggren, Henrik (1988). Proletärerna vid Mimers brunn: bildning och politisk mobilitet inom arbetarrörelsen 1906-1920. *Historisk tidskrift*. 1988 (108), s. 178-200.

Bourdieu, Pierre (2000) *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Brutus Östlig. Stockholm

Bourdieu, Pierre & Luc Boltanski (1985) "Titel och ställning: Om förhållandet mellan produktionssystemet och reproduktionssystemet" i Donald Broady (red.) *Kultur och Utbildning: Om Pierre Bourdieus sociologi*. Universitet och Högskoleämbetet. Forskning och Utveckling för Högskolan. Liber, s.105-121.

Broady, Donald. (1991) *Sociologi och epistemologi: om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Diss. Stockholm: HLS.

Broady, Donald, Mikael Börjesson & Mikael Palme (2002) "Det svenska högskolefältet under 1990-talet. Den sociala rekryteringen och konkurrensen mellan lärosätena", i Thomas Furusten (red.), *Perspektiv på högskolan i ett förändrat Sverige*, Högskoleverket, Stockholm, s. 13-47, s. 135-154

Broady, Donald & Mikael Palme (1992) *Högskolan som fält och studenternas livsbanor*, SEC Research Report 1, HLS, Stockholm.

Bruér, Jan & Lars Westin (1989). "Kvinnliga jazzmusiker - finns dom?" i Öhrström, E. (red.) *Kvinnors musik*. Stockholm: Utbildningsradion. s. 120 -125.

Brändström, Sture & Christer Wiklund (1995) *Två musikpedagogiska fält: en studie om kommunal musikskola och musiklejarutbildning* Avhandling av båda författarna. Umeå Universitet.

Brändström, Sture (2006). Musikutbildning för arbetare: rekrytering och studiemiljö vid Framnäs folkhögskola 1952-1957. *Arbetarhistoria*. (30)4, s. 14-16.

Börjesson, Mikael (2006) "Om att klassificera sociala grupper. Några svenska exempel" i Mikael Börjesson et al. (red.) *Fältanteckningar. Utbildnings- och kultursociologiska texter tillägnade Donald Broady*. Uppsala: Uppsala universitet, SEC, Skeptronserien.

Börjesson, Mikael. (2012a) "Konstnärliga utbildningar och produktion av exklusivitet." I Martin Gustavsson, et al. (red.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*. Göteborg: Daidalos, s. 39-66.

Börjesson, Mikael (2012b) "En artegen rekrytering" I Martin Gustavsson, et al. (red.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*.

Göteborg: Daidalos, s.

Carlsson, Sten, (1950) *Svensk ståndscirkulation 1680-1950*, J. A. Lindblads Förlag, Uppsala.

Cookson, Peter Jr. och Persell, Caroline Hodges (1985) *Preparing for power: America's elite Boarding Schools*. Perseus Books Group.

Eskilsson, Lena, (1991). *Drömmen om kamratsamhället. Kvinnliga medborgarskolan på Fogerlsta*, Carlssons Bokförlag, Stockholm

Flisbäck, Marita, (2006) *Att lära sig konstens regler: en sociologisk studie av osäkra framtidsinvesteringar*, Avhandling vis Sociologiska Institutionen. Göteborg : Göteborgs universitet.

Furuland, Lars (1968) "Folkhögskolan - en bildningsväg för svenska författare" i Degerman, Allan, et al. (red.), *Svensk folkhögskola 100 år. D. 4*, Liber, Stockholm, 1968

Furuland, Lars, (1971) *Folkhögskolan - en bildningsväg för svenska författare*, Utbildningsförl., Stockholm.

Furuland, Lars, (2007) *Folkbildningens och folkrörelsernas betydelse för arbetarlitteraturen i Sverige*. Mimers småskrifter. Nationellt program för folkbildningsforskning. Linköpings Universitet.

Furuland, Lars & Johan Svedjedal, (2006). *Svensk arbetarlitteratur*. Stockholm: Atlas.

Grandin, Ingemar. (2009). Ungdomskultur–och sen? Musikutbildning och utövande i svenska 1900-talsgenerationer. *Kulturellt Reflektioner i Erling Bjurströms anda*. Linköping University Electronic Press. Linköping.

Gustafsson, Jonas (2000) *Så ska det låta: Studier av det musikpedagogiska fältets framväxt i Sverige 1900-1965*. Uppsala Studies in Education. Uppsala Uni.

Hartman, Per (1993). *Skola för ande och hand: en studie av folkhögskolans praktisk-estetiska verksamhet*. Avhandling i pedagogik, Linköping Universitet. Linköping.

Helldén, Arne (1968) *Regeringsmakt och demokrati.*, [Ny utg.], Liber, Stockholm.

Hellström, Agnes (2013) *Att vara utan att synas: Om riksinternaten Lundsberg, Sigtuna och Grenna*. Forum bokförlag.

Jonsson, Jan O. & Michael Gähler (1995) *Folkbildning och vuxenstudier. Omfattning, rekrytering, erfarenheter*. SOU 1995:141. Stockholm: Fritzes.

- Kvalbein, Astrid & Anne Lorentzen (2008) (red.) *Musikk og kjønn – i utakt?*. Norsk kulturråd. Fagbokforlaget.
- Knutsson, Ulrika (2004). *Kvinner på gränsen till genombrott. Gruppträtt av Tidevarvets kvinnor*, Albert Bonniers förlag, Stockholm.
- Larsson, Anna (2007) *Musik, bildning, utbildning: ideal och praktik i folkbildningens musikpedagogiska utbildningar 1930-1978*, Makadam förlag, Göteborg.
- Larsson Berit, (1997) *Ljus och Upplysning äfven för kvinnan: kvinnors medborgarbildning i den svenska folkhögskolan 1868-1918*, Göteborg: Anamma.
- Larsson, Staffan (2005) "Förnyelse som tradition", I Ann-Marie Laginder & Inger Landström (red.) *Folkbildning - samtidig eller tidlös? Om innebörder över tid.*, Linköpings Universitet, Skapande vetande, s. 169-194.
- Larsson, Staffan (2013). "Folk high schools as educational avant-gardes in Sweden." I Ann-Marie Laginder, Henrik Nordvall & Jim Crowther (red.) *Popular education, power and democracy Swedish experiences and contributions*. NIACE, s. 72-96.
- Lidegran, Ida (2009) *Utbildningskapital: om hur det alstras, fördelas och förmedlas*, Avhandling i Utbildningssociologi, Uppsala: Uppsala universitet.
- Lorentzen, Anne & Heidi Stavrum (2007) *Musikk og kjønn: Status i felt og forskning*. Noterat nr. 5/2007. Telemarksforskning-Bo.
- Lundahl, Lisbeth (2011). "The emergence of a Swedish school market". I: Richard Hatcher & Ken Jones (red.) *No country for the young: Education from New Labour to the Coalition*. London: Tufnell Press. p. 37-50.
- Lundh Nilsson, Fay (2010). "Den svenska folkhögskolans yrkesinriktade utbildningar 1868-1940", i Fey Lundh Nilsson & Anders Nilsson (red.) *Två sidor av samma mynt? Folkbildning och yrkesutbildning vid de nordiska folkhögskolorna.*, Nordic Academic press, s. 81-110.
- Löfström, Åsa. (2004) *Den könsuppdelade arbetsmarknaden. Kvinner och mäns karriärvägar på den svenska arbetsmarknaden*. SOU 2004: 43: 313. Fritzes.
- Mangset, Per (2004) 'Mange er kalt, men få er utvalgt' *Kunstnerroller i Endring*, Bø, Telemarksforskning-Bø.
- Menger, P-M., 1999. Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology* 25: 541-74
- Menger, Pierre-Michel (2002) "Are there too many artists?" International symposium on Cultural statistics, October 21-23 2002, UNESCO, Montreal, Canada.

Melldahl, Andreas. (2012) "Utbildningsvägen till Kungl. Konsthögskolan: Förberedande utbildningar bland elever antagna 1938-1984". I Martin Gustavsson, et al. (red.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*. Göteborg: Daidalos, s. 143-161

Nylander, Erik. (2010) "Folkhögskolan som musikaliskt förmak." i Fey Lundh Nilsson & Anders Nilsson (red.) *Två sidor av samma mynt?: folkbildning och yrkesutbildning vid de nordiska folkhögskolorna* Nordic Academic press, Lund. s 167ff.

Nylander, Erik & Andreas Melldahl (2013) "*Playing with Capital: Inherited and acquired capital in jazz school auditioning*". Papper presenterad på den 7:e ESREA konferensen. 4-7 September 2013, Humboldt Universitet i Berlin, Tyskland.

Palme, Mikael (2008) *Det kulturella kapitalet: Studier av symboliska tillgångar i det svenska utbildningssystemet 1988–2008*. Avhandling i Utbildningssociologi, Uppsala Universitet.

Palme, Mikael, Ida Lidegran & Barbro Andersson (2012) "Konststudenterna och det symboliska kapitalet" I Martin Gustavsson, et al. (red.) *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält, 1938–2008*. Göteborg: Daidalos, s. 111-143.

Olsson, Bengt (1993) *SÄMUS En musikutbildning i kulturpolitikens tjänst? . Studier från musikvetenskapliga avdelningen, musikhögskolan i Göteborg*.

Royseng, Sigrid (2007) *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestilinger om kunstens autonomi I kulturpolitikk og kunstledelse*. Avhandling, Rapport nr. 237, Telemarksforskning- Bo.

Sapiro, Gisèle (2010) "Introduction" to *Sociology is a martial art: political writings by Pierre Bourdieu*, The New Press. New York.

Sandgren, Petter (2010) " 'Mens sana in corpore sano' En studie om Lundbergs fostrande funktion 1910-1968" I Anna Larsson (red.), *Fostran i skola och utbildning: historiska perspektiv*, Fören. för svensk undervisningshistoria, Uppsala.

Sjöqvist Eric. (1986). *Spelet om Høla Kulturkamp kring en Folkhögskola*, Örnsköldsvik; Angermannia.

Sundgren, Gunnar (1980) *Folkhögskolan - En folkets högskola*, UMIL- rapport nr 14, Pedagogiska Institutionen, Stockholms Universitet.

Stanfors, Maria (2003) *Education, Labor Force Participation and Changing Fertility Patterns. A Study of Women and Socioeconomic Change in Twentieth Century Sweden*. Lund Studies in Economic History, Diss. Lund Universitet. Almqvist & Wiksell. Stockholm.

Tengberg, Eric (1968) "Folkhögskolans uppkomst" i Degerman, Allan, et al. (red.), *Svensk folkhögskola 100 år. D1*. Liber, Stockholm.

Terning, Paul (1967) "Folkhögskolan och den pedagogiska utvecklingen 1918-1968" i Degerman, Allan, et al. (red.), *Svensk folkhögskola 100 år. D3*. Liber, Stockholm.

Weber, Max (1998) *Ekonomi och samhälle. Förståendesociologins grunder*. Argos, Lund. [översättning: Agne Lundquist]

Wernerson, Inga (2006) *Genusperspektiv på pedagogik*, Högskoleverket i samarbete med Nationella sekretariatet för genusforskning, Stockholm.

Zeuner, Christine (2010) "Vuxenutbildningens början i Schleswig-Holstein" i Fey Lundh Nilsson & Anders Nilsson (red.) *Två sidor av samma mynt?: folkbildning och yrkesutbildning vid de nordiska folkhögskolorna* Nordic Academic press, Lund. s 57ff.

### Andra källor

Centrala studiestödsnämndens (CSN) regler för folkhögskolestudiernas lån och bidrag; [http://www.folkhogskola.nu/Documents/Studiestod\\_folkhogskolestuderande\\_2013.pdf](http://www.folkhogskola.nu/Documents/Studiestod_folkhogskolestuderande_2013.pdf) (Hämtad 12 oktober 2013.)

Kungliga Musikskolans årsberättelse. Antalet sökande respektive antagna se: [http://www.kmh.se/assets/files/pdf/KMH\\_arsberattelse\\_2010.pdf](http://www.kmh.se/assets/files/pdf/KMH_arsberattelse_2010.pdf) (Hämtad 12 oktober 2013.)

## Appendix till Artikel IV. Jazzklass

Tabell 1. Frekvenstabell över den sociala användningen av folkhögskolelinjer efter kurstyp. Grupperad i procent efter 19 sociala grupper, kohorterna 2000-2002

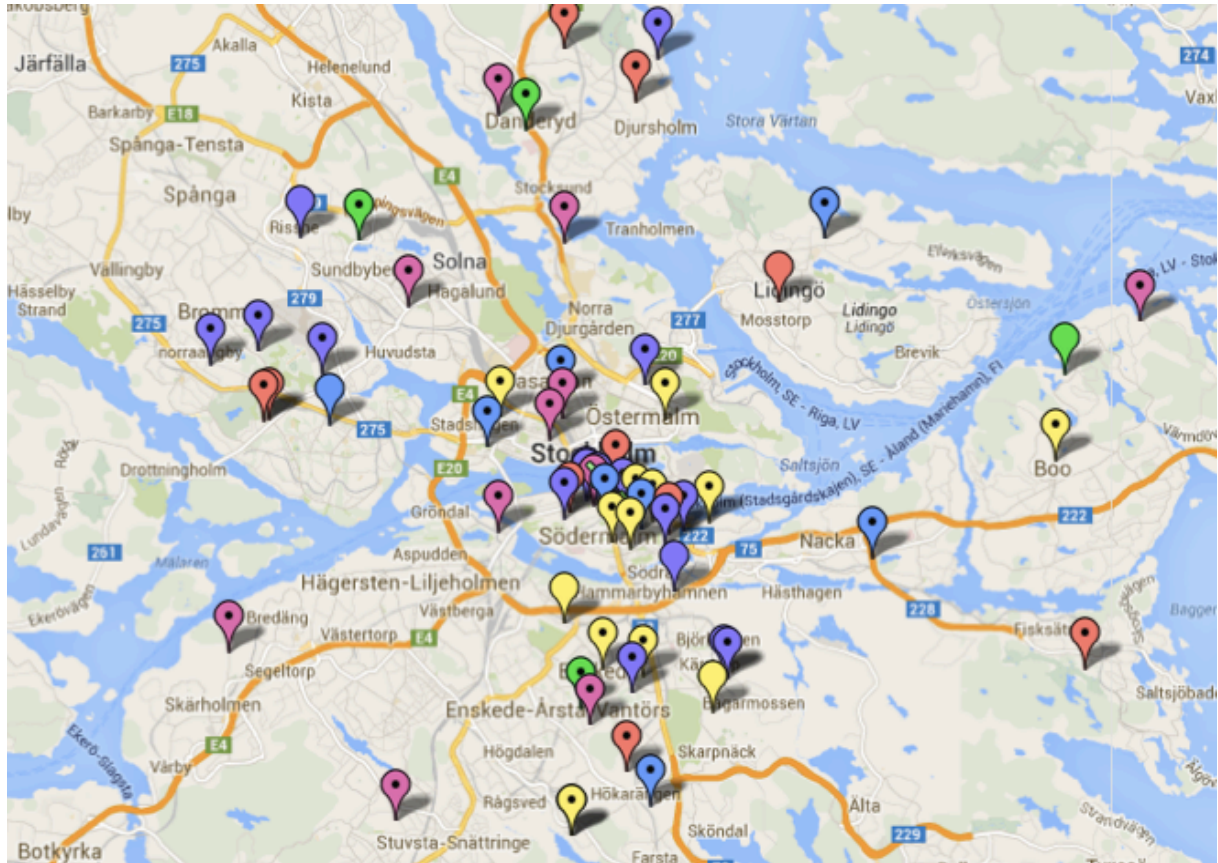
	Fridhems & Skurups jazzlinjer	Övriga Musiklinjer	Allmänna linjer	FHSK Totalt
Universitets-	2,7	1,8	0,8	0,9
Ämnes-	18,3	9,1	2,8	3,6
Klass-	10,3	10,0	5,8	6,0
<b>Lärare</b>	<b>31,3</b>	<b>20,9</b>	<b>9,4</b>	<b>10,6</b>
Högre offentlig-	3,4	3,4	2,1	2,3
Högre privat-	8,4	4,8	3,6	3,8
Mellan offentlig-	1,9	1,0	1,1	1,1
Mellan privat -	2,7	3,5	3,4	3,8
<b>Tjänsteman</b>	<b>16,4</b>	<b>12,7</b>	<b>10,1</b>	<b>11,0</b>
Kvalificerad i produktion-	3,1	5,5	11,0	10,2
Okvalificerad i produktion-	1,9	3,6	8,2	7,5
Kvalificerad i service-	0,4	0,1	0,8	0,6
Okvalificerad i service-	0,0	1,6	6,2	4,9
<b>Arbetare</b>	<b>5,3</b>	<b>10,8</b>	<b>26,2</b>	<b>23,2</b>
Kontorsanställd, offentlig-	1,9	1,6	2,8	2,5
Kontorsanställd, privat-	0,4	1,8	3,2	2,9
Handelsanställd	2,7	1,8	3,6	3,7
<b>Kontors- och handelsanställda</b>	<b>5,0</b>	<b>5,2</b>	<b>9,5</b>	<b>9,0</b>
Tekniker	5,0	10,8	8,6	9,3
Hälso- sjukvårdsanställd	9,2	11,1	10,1	10,2
Läkare	7,3	5,9	2,4	2,7
Jurister	0,8	0,4	0,4	0,4
Civilingenjör	2,7	4,3	2,3	2,9
Företagsledare	1,9	2,0	1,4	1,7
Småföretagare och Handelsmän	1,9	3,1	4,5	4,5
Journalister och konstproducenter	8,0	5,1	2,3	2,8
Bönder och lantarbetare	0,4	3,9	3,5	3,5
Poliser och officerare	1,9	1,8	1,7	1,6
Övriga (inkl. förmän)	1,1	1,3	3,0	2,5
Ej i förvärsarbete i FoB 90	1,9	0,9	4,6	4,1
<b>Total</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>

**Tabell 2. Högsta registrerade utbildningsnivå för föräldrarna till folkhögskoledeltagare i fyra kategorier, kohorterna 2000-2002.**

Kön	Högsta registrerade utbildningsnivå	Fridhem & Skurups jazzlinjer	Musiklinje (Särskild)	Allmänna linjer	Folkhögskolan totalt
<b>Far</b>	Ej i FoB	25,6	23,9	54,2	56,2
	Ej Uppgift	0,0	0,1	0,7	0,5
	Förgymnasial utbildning kortare än 9 år	2,2	2,4	3,8	3,5
	Förgymnasial utbildning 9 år	2,2	4,5	5,9	4,8
	Gymnasial utbildning högst 2 år	13,8	19,2	16,9	14,8
	Gymnasial utbildning längre än 2 år men max 3 år	4,8	6,8	3,9	3,7
	Eftergymnasial utbildning kortare än 3 år	16,0	16,7	7,0	7,5
	Eftergymnasial utbildning 3 år eller längre	35,3	26,1	7,5	8,8
	Forskarutbildning	0,0	0,3	0,1	0,1
	<b>Mor</b>	Ej i FoB	32,4	31,3	65,3
Ej Uppgift		0,0	0,3	0,5	0,4
Förgymnasial utbildning kortare än 9 år		2,6	5,7	4,6	4,7
Förgymnasial utbildning 9 år		1,6	4,6	4,0	3,7
Gymnasial utbildning högst 2 år		6,7	13,5	9,8	9,0
Gymnasial utbildning längre än 2 år men max 3 år		10,3	10,9	4,9	5,3
Eftergymnasial utbildning kortare än 3 år		7,4	10,7	4,4	4,6
Eftergymnasial utbildning 3 år eller längre		35,6	21,0	6,0	7,0
Forskarutbildning		3,5	2,0	0,6	0,6

## Appendix 1 till Skolning i jazz (avhandlingsmanus)

Figur 1. Rekrytering till Fridhems jazzlinje (1992-2010) och Skurups jazzlinje (2000-2010) efter listade hemadresser i elevmatriklar, upptagningsområdet Stockholms stad.





## Appendix 2 Skolning i jazz (avhandlingsmanus)

### Enkätundersökning till sökande till Eight Miles Highs jazzmusiklinje år 2010

#### Basfakta om mig

1. Huvudinstrument:

- Piano
- Sång
- Gitarr
- Bas
- Trummor
- Blås
- Piano

2. Ålder: (numerisk lista)

3. Kön:

- Man
- Kvinna

4. Min pappa arbetade under min skoltid huvudsakligen som.. Beskriv gärna ganska noga. (T.ex Frilansande dansbandsmusiker, Undersköterska inom äldreården, Musiklärare på högstadiet, Tjänsteman på mellannivå inom Landstinget, Arbetslös etc.) \_\_\_\_\_(löptext)

5. Min mamma arbetade under min skoltid huvudsakligen som.. Beskriv gärna noga. (T.ex. Anställd i klädbutik, Professor i pedagogik, Driver egen frisörsalong, Förskolelärare, Företagsledare med personalansvar etc.) \_\_\_\_\_(löptext)

6. Jag ser mig själv komma från en;

- Högre tjänstemannafamilj (t.ex. Läkare, Universitetslärare, Advokat, Civilingenjör)
- Tjänstemannafamilj på mellannivå (t.ex. Klasslärare, tjänsteman, bibliotekarie, journalist)
- Lägre tjänstemannafamilj (t.ex. Kontorsarbetare, småföretagare, administratör)
- Arbetarfamilj (Arbetare – facklärare eller ej- t.ex. arbete inom industri och service, butiksbiträde, undersköterska)

7. Hemort och postnummer: \_\_\_\_\_ (löptext) \_\_\_\_\_ (löptext)

#### Mina föräldrars högsta utbildning;

8. Vilken är din pappas högsta utbildningsnivå?

- Tre års högskoleutbildning eller längre
- Högskoleutbildning kortare än tre år
- Studieförberedande gymnasieprogram
- Yrkesförberedande gymnasieprogram
- Folkhögskola
- Grundskola/Högstadium

9. Mamma: Vilken är din mammas högsta utbildningsnivå?

- Tre års högskoleutbildning eller längre
- Högskoleutbildning kortare än tre år
- Studieförberedande gymnasieprogram
- Yrkesförberedande gymnasieprogram
- Folkhögskola
- Grundskola/Högstadium

### Min tidigare musikutbildning:

Fråga 10-13: Har du spelat/sjungit inom ramen för..

..den Kommunala musikskolan? (Ibland omnämnd "Kulturskola";- men Gymnasium räknas inte in) (Ja/Nej)

- \_Antal år på Kommunal musikskola?
- \_Hur många gånger i veckan?

.. privata musiklektioner? (Ja/Nej)

- \_ Antal år med privata musiklektioner?
- \_ Hur många gånger i veckan?

.. Studiecirkel eller musikcirkel? (D.v.s.. att spela musik inom Studieförbundens verksamhet, i utbyte mot t.ex. replokal, mindre finansiellt stöd, etcetera) (Ja/Nej)

- \_Antal år i musikcirkel?
- \_Hur många gånger i veckan?

.. kyrkliga eller frikyrkliga musiksammanhang? (Ja/Nej)

- \_Antal år av musicerande i kyrka eller frikyrka?
- \_ Hur många gånger i veckan?

### Min Gymnasieutbildning:

14. Namn på min Gymnasieskola: (löptext)

- a) Inriktning:
- b) Examensår:

**Tidigare samt nuvarande folkhögskoleutbildningar;**

15. Vilka andra folkhögskolekurser med musik har du gått eller går du på (om någon)?

\_\_\_\_\_ (löptext)

16. Har du gått någon annan form av utbildning t.ex. tagit Högskolekurser eller varit iväg på utlandsstudier (om ja, ange dessa nedan:)

\_\_\_\_\_ (löptext)

**Sökta utbildningar:**

17. Har du även sökt andra folkhögskolor och/eller högskoleutbildningar i år? Om ja, ange skolorna i din ”prioritetsordning”; Börja med den utbildning du helst vill bli antagen till. (Även icke musikinriktade program och kurser kan alltså listas).

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ (löptext)

18. Har du blivit antagen eller står som reserv på någon utav nyss nämnda utbildningar, om ja vilka?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ (löptext)

**Övriga frågor;**

19. Ungefär vid vilken ålder började du musicera? 1-100 (numerisk lista)

20. Skulle du kunna tänka dej att vara yrkesverksam musiker resten av livet?

- Självklart!
- Ja, åtminstone periodvis
- Kanske, om nöden kräver
- Verkligen inte!

21. Skulle du kunna tänka dej att vara yrkesverksam musiklektör resten av livet?

- Självklart!
- Ja, åtminstone periodvis
- Kanske, om nöden kräver
- Verkligen inte!

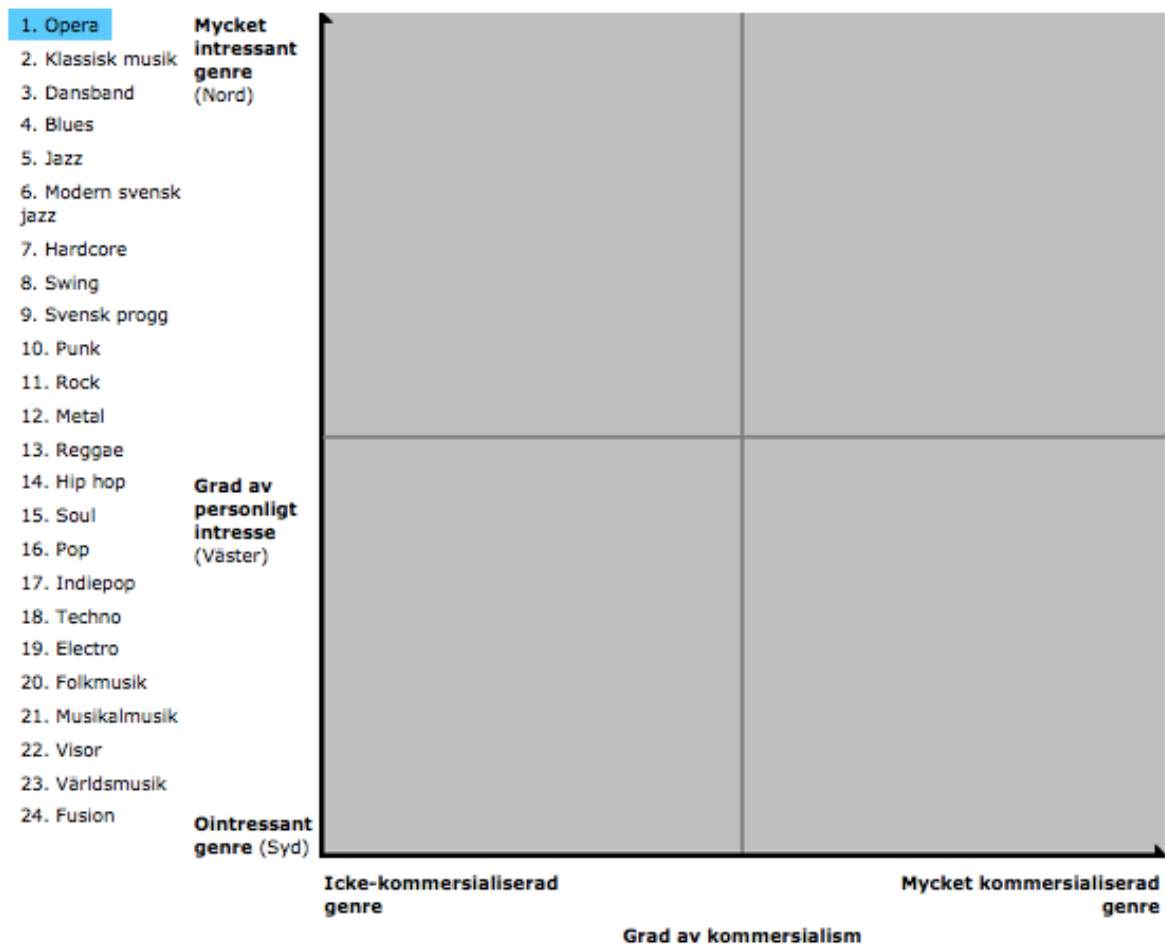
22. Spelar någon av dina familjemedlemmar något instrument eller sjunger?

- Syskon: (ja/nej)
- Pappa: (ja/nej)
- Mamma: (ja/nej)
- Annan släkting (ange)

23. Vilken "professionsgrad" stämmer bäst på dina föräldrars musicerande? (Vid olika skicklighetsgrader på föräldrarna välj högsta).
- De musicerar inte (har jag ju sagt)
  - Amatör/hobbymusiker
  - Halvprofessionell/Musikant
  - Professionell/Musiker/Musiklärare
24. Hur många Cd-/LP-skivor skulle du uppskatta att dina föräldrar har totalt sett hemma?
- 0-30
  - 30-60
  - 60-120
  - 120-180
  - 180-360
  - 360-500
  - Över 500

#### **Avslutande värderingsschema: Intresse & kommersialism**

25. Placera in musikgenrerna där du tycker dom hör hemma på kartan över intressant-ointressant samt kommersiell och icke-kommersiell musik. Genrerna kan placeras på kartan genom att klicka när markören är på en lämplig position i det grå fältet.



Ytterligare instruktioner: Denna värderingskarta består av två axlar. En handlar om *mitt intresse för musiken* och den andra om *hur kommersiell jag tycker den är*.

- Den övre nordvästra regionen = En genre som intresserar mig och som jag anser präglas av en låg grad av "kommersialism".
- I den övre nordöstra regionen skall kommersiella genrer som jag uppskattar placeras.
- I kartans nedre sydvästra region placeras jag icke-kommersiell musik jag finner ointressant.
- I den nedre sydöstra regionen återfinns den kommersiella musik jag är ointresserad av.

Vad som är "kommersiellt" får jag alltså tolka själv, men brukar ju som ord användas för att beskriva (otillbörligt) affärs- och profitinriktade former av musik. Vill jag kan jag enkelt omplacera genrer genom att klicka på deras nummer i listan. Vald genre blir då röd och omflyttningsbar. Vet jag inte vad det är för typ av musik som frågan gäller tycker jag på knappen "Hoppa över" nedanför rutan.