

förligt och gärna med ett reflexivt anslag.

I studien saknas vidare en mer övertygande koppling mellan mikro- och makronivå. Människor i äldre tid hade sannolikt en delvis annan rationalitet och andra bevekelsegrunder än vi, t.ex. när det gällde besluten att flytta. Hur vi kommer åt dessa bevekelsegrunder och resonemang är en intressant fråga. Förmodligen är forskningsuppgiften som sådan om inte omöjlig så åtminstone svår att lösa. Men en diskussion om denna problematik hade gett studien ytterligare en dimension. Den historiskt inriktade forskaren brottas som bekant alltid med vad som i forskningshänseende är önskvärt och vad som är möjligt.

Det skulle ha lättat upp läsningen om boken försetts med några illustrationer. Nu finns det visserligen diagram, tabeller och en karta samt en avfotograferad flyttningsattest att liva upp läsaren med, men några bilder av t.ex. samtida konstnärer hade gjort boken lite mindre kompakt.

Inger Lövkrona, Lund
Birgitta Meurling, Uppsala

Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag. Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag (red.). Gidlunds förlag, Hedemora 2007. 217 s., ill. ISBN 978-91-7844-734-3.

Varför forskar vi om musikinstrument? Besvarar inte musikerna själva de frågor som är mest intressanta kring ämnet, dvs. hur instrumenten låter när de används? Vördnadsfulla museiföremål i all ära, men har inte historien tagit ut sin rätt gällande gistna musikinstrument och deras värde som fysiska objekt. Svaret blir naturligtvis att en objektiviserad instrumentforskning alltid kommer att vara aktuell. Detta har sin naturliga förklaring i att så länge historien fylls på med faktiska instrument, traditionella som nyutvecklade, kommer det att finnas plats för forskning om dem. Ovanstående resonemang hindrar inte att fältet fortsätter att utvecklas på ett sätt som ger plats för ett brett spektrum av inriktningar.

Gunnar Ternhag tangerar ovan nämnda tankegångar i den första artikeln av *Musikinstrument berättar*, en bok som innehåller tio artiklar om instrumentforskning. Ternhag menar att detta övergripande forskningsfält, *organologi*, under en tid varit i dalande. Inte förrän under senare år har intresset för ämnet vaknat på nytt och han ser med tillförsikt på forskningsområdets framtid.

Numera är inte forskningen lika ofta som förr begränsad till att studera ett musikinstrumentets konstruktion och ljudande egenskap, idag ställer forskarna fler frågor kring vad fenomenen kan berätta om människor. Ternhag talar med andra ord om ett ökat kulturanalytiskt perspektiv, en ämnesinriktning som har sin givna plats för många av dagens forskare inom ämnen som etnologi och antropologi.

I bokens andra artikel diskuterar Ternhag begreppet organologi i termer av *systematik, morfologi och kulturanalys*. Han börjar med att konstatera att det övergripande forskningsfältet knappast existerar idag. Precis som andra sammanhållna discipliner tenderar att styckas upp i allt mindre specialområden, har organologin gått samma väg. Ternhag går först in på musikinstrumentens systematik och menar att ibland likställs detta begrepp felaktigt med organologi. Han redogör vidare för instrumentsystematikens historia, tar upp forskningens främsta pionjärer och sätter begreppet i ett utvecklingsperspektiv. I kapitlet om morfologi går Ternhag in på forskningen kring instrumentens material och uppbyggnad och resonerar kring instrumentens kontextuella placering, dvs. vem och vad är instrumenten till för. I kapitlet om kulturanalys behandlar han problemet med att kombinera denna samhällsinriktade forskningsinriktning med den traditionella organologin. Författaren menar att det är naturligt att det finns en koppling mellan systematik och morfologi, beroende på frågor kring objektens material och konstruktion, medan kulturanalysen inte lika självklart låter sig inrättas i en dylik inriktning. Ternhag framhåller dock att det numera är vedertaget att det kan bedrivas kulturanalytisk forskning under organologins överhängande regelverk.

Den norska *hardingfelan*, ibland kallad Norges nationalinstrument, är ämnet för Bjørn Aksdal, som börjar med att beskriva läget för den norska instrumentforskningen ur ett historiskt perspektiv. Forskningsfältet som sådant är ungt i landet och de arbeten som gjorts har till stor del varit knutna till Sverige och svenska forskare. Någon viktig specifikt norsk instrumentmonografi har förvisso publicerats, exempelvis Jon Faukstad's *Ein-raderen i norsk folkemusikk*, vilken behandlar det enradiga dragspelet. Aksdal menar att de flesta norrmän har något förhållande till hardingfelan; instrumentet har emellertid en odokumenterad äldre historia och det saknas än så länge något större verk om detta. Norges äldsta kända hardingfela är den s.k. *Jaastad-felan*, vilken dateras till 1651. Aksdal menar att denna fela är speciell i det avseendet att den är försedd med två understrängar.

Ställt i ett europeiskt utvecklingsperspektiv, med historiska hänvisningar till att felans konstruktion kan ha varit under påverkan av barockinstrumentet "viola d'amore", är detta en utrustningsdetalj som skall ha varit före sin tid. På grundval av dylika teorier kritiserades först Jaastad-felans datering. Idag är det vedertaget att dateringen sannolikt motsvarar felans ålder och Aksdal pekar på teorier om att felans konstruktion kan vara påverkad av äldre nordiska fiddlor och gigor snarare än av kontinentala förlagor. Längre fram i artikeln går Aksdal in på att i detalj beskriva *Hardingfeleprojektet*, vilket etablerades 1993. Bland projektets viktigare syften nämns att få en bredare kunskap om hardingfelans äldsta historia samt att sätta in instrumentet i en europeisk organologisk kontext.

Leif Jonsson skriver om ett intressant ämne, *musikikonografi*. Han börjar med att diskutera det ikonografiska kriteriet, vilket är ställt utifrån att bilden, skulpturen, fotografiet etc. tolkas efter dess signifikans utöver den primära funktionen. Ett avfotograferat instrument i en katalog faller med andra ord utanför det ikonografiska kriteriet, även om ett sådant fotografi ändå kan ha ett vetenskapligt värde. Jonsson antyder att forskningsfältet som sådant är omstritt och en anledning är att bilder av instrument generellt har svårt att slå igenom i vetenskapliga diskurser. Han menar att musikikonografiska studier traditionellt mest har varit förknippade med medeltidsforskning och efterlyser en vidare syn på bildliga jämförelser, s.k. *allegorier*. Jonsson påstår att det idag råder brist på illustrationer i avhandlingar. När bilder ändå förekommer används de alltför sällan i syfte att stärka den vetenskapliga analysen utan mer för att ge en allmänt mustigare framställning av publikationen. Jonsson visar också exempel på hur bilder kan tolkas och menar att en avbildning av ett instrument endast är en symbolisk avbildning som dessutom kan vara något ytterst abstrakt, enbart utifrån bilden kan det vara svårt att göra en meningsfull tolkning. Det är först i kombination med en förståelse för kontexten och vid samtida studier av relaterade textkällor som bildkonst blir en verklig tillgång i en analys. I artikeln visas några exempel på romantiska illustrationer föreställande trubadurer som spelar på gitarr och lyra och författaren ger förklaringar till hur detta fenomen har gestaltats på lite olika sätt genom historien.

I Sverker Jullanders artikel Om orgelns egenart – reflektioner från ett spelarperspektiv diskuteras inledningsvis orgelns historiska ställning. Orgeln har ibland behandlats som kungen bland instrument. Detta objekt

som delvis är ett slag av instrument men samtidigt kan tolkas vara kontentan av hela begreppet *organon*, dvs. det grekiska ordet för ett verktyg eller instrument i allmänhet. Jullander utvecklar ämnet genom att se orgeln som ett konstruktionsfenomen och samtidigt betrakta orgelns kontextuella funktion. Han betonar också spelaraspekten, inte minst uttryckt i det rent fysiska spelsättet. Orgeln skiljer sig jämfört med andra instrument genom att alstra en "teknisk" ton som är svårare att organiskt styra över. Ljudet från en trumpet eller gitarr kan böjas av musikerns mun eller fingrar, men motsvarande gäller inte lika självklart för en orgelspelare. En orgelton kan å andra sidan sägas ha en potentialitet att vara i det närmaste obegränsat varaktig, vilket kan jämföras med dylika egenskaper hos elektroniska instrument. Jullander ser orgeln som *de stora möjligheternas instrument*, då organisten i sin hand har ett instrument med enorma resurser och variationsmöjligheter.

Helen Lindström skriver om läns museernas insamling av musikinstrument 1856–1997. Artikeln är i själva verket en uppsats, vilken sammanställer en undersökning om insamlandets tillvägagångssätt, syften och mål. Lindströms metod är i grunden kvantitativ, men utförs i kombination med ett underliggande kvalitativt betraktelsesätt. Hon har studerat sammanlagt 1 500 instrument på läns museerna runt om i Sverige och gör en sammanställning av vilka olika *instrumentkategorier* som är representerade. Samtidigt presenterar hon en statistisk redovisning för hur museerna införlivat instrumenten i samlingarna. Det kan här röra sig t.ex. om inköp och gåvor, där den senare kategorin varit den största källan till museernas förvärvande av instrument. Lindström gör sedan en kvalitativ bedömning om vad som kan ligga bakom de faktorer som bestämmer museernas urval och prioriteringar. I en sammanfattning gör hon den bedömningen att sociala och politiska faktorer varit mer avgörande för läns museernas insamlingar än de rent stil- och idéhistoriska strömningarna. Hon menar att detta är direkt jämförbart med de faktorer som generellt styr musikhistoriens övriga aspekter.

Dan Lundberg beskriver ingående arbetet med att göra en kopia av en *spaltflöjt*, insamlad i byn Laxviken i västra Jämtland. Instrumentet har släktskap med flöjter insamlade exempelvis i Härjedalen, men har ändå sin egen prägel. Konstruktionsmässigt liknar den närmast en renässansblockflöjt, vilket är i linje med de flesta insamlade folkliga flöjter i Norden. Till utseendet har den emellertid vissa likheter med flöjter från barocken. Flöjten som kallas "Bjärkspipa", efter trädslaget björk,

har en materialskala som närmast motsvarar en ekvidistant skala. Lundberg menar att denna grundstämning eventuellt sammanfaller med ett äldre svenskt/norskt tonspråk. Flöjten var vid insamlandet sprucken, i det närmaste ospelbar, och därför konstruerades en kopia som efter en del justeringar blev fullt spelbar. Lundberg kommer fram till att originalflöjten troligen var ett mindre lyckat exemplar, bl.a. med hänvisning till en historia som berättade att konstruktören inte hade varit riktigt nöjd med sin skapelse. Mot bakgrund av detta beskrivs också själva tillverkningsprocessen i en jämförelse mellan då och nu. I artikeln diskuterar Lundberg även teorier om förhållningssätt till ”revivalprocessen”, dvs. själva återskapandet av det historiska objektet. Han ser bl.a. denna process som ett växelspel mellan tre aktörer inom området: *Göraren*, *Vetaren* och *Makaren*, vilka förvisso inte alltid entydigt skiljer sig från varandra.

Vad kan dragspelet säga oss? Den frågan ställer Stefan Bohman. I introduktionen diskuterar han ett intressant ämne, nämligen spänningen mellan det *materiella* och *immateriella* kulturarvet. Medan faktiska musikinstrument tillhör det förra begreppet blir de ljudande avtrycken en representant för det senare. Bohman betonar att de flesta museer idag är förvånansvärt ”tysta”; musikens kulturarv blir med andra ord gärna utställt som ett stumt konstföremål och mer sällan som ett klingande exempel. Han saknar även samhällsperspektivet, dvs. vad musikinstrumenten kan säga oss utöver deras fysiska aspekter. Han definierar sekelskiftets dragspel dels som ett *dansinstrument*, dels som ett *hemmainstrument* med betydelse för musikaliteten uttryckt av arbetare, drängar, och torpare. I artikeln diskuterar han vidare ”drängspelet” som symbol gällande utarmningen av den ”goda” folkmusiken – med andra ord den spänning som skapades mellan en kulturelits estetiska åsikter å ena sidan och den faktiska musikutövningens betydelse å den andra.

Bokens nionde artikel behandlar ett ämne som känns uppfriskande i ett sammanhang av mer traditionell instrumentforskning. Krister Malm och Gunnar Ternhag beskriver i Hur skivspelaren blev ett musikinstrument senare tidens elektroniska instrument ur ett lite annorlunda perspektiv. Oftast tänker vi oss de elektroniska instrumenten som datorstödda i form av synthesizers etc., men författarna vill med artikeln visa på en annan aspekt av dessa fenomen. Malm och Ternhag exemplifierar afro-amerikansk rap och dess utvecklingskällor, bl.a. jamaicansk toast-reggae, som en musik där rytm och klangfärg i viss mån är viktigare ingredienser än t.ex.

fixerad tonhöjd och harmonik. Malm och Ternhag menar att denna musik i kombination med dess funktionella sammanhang, dansen, passar utmärkt för att utvecklas och spelas i ett ”soundsystem”, dvs. en utvecklad musikspelare med möjlighet att redigera musiken genom pålägg av effekter, överlappande av musikspår samt med möjlighet att pratsjunga genom tillkopplad mikrofon. ”Soundsystemet” – hela det elektroniska arrangemanget i kombination med den musikaliska funktionen – tolkas i detta fall bli likställt med ett slags komplext musikinstrument.

HansErik Svensson avslutar en läsvärd och ämnesvarierad bok med sin artikel En död cembalo berättar, vilken kan sägas ha sin utgångspunkt i den klassiska organologin. Artikeln försöker att utgå från de gamla *instrumentbyggarnas perspektiv*. Svensson menar att den kunskap som dessa hantverkare hade sällan ses i dokument, vilket dels beror på den muntliga traditionen inom instrumentbyggarskrået, dels troligen även på en rådande konkurrenssituation vilken gjorde att uppgifter gärna hemlighölls. För att förstå varför äldre musikinstrument är konstruerade på ett visst sätt behövs noggranna mätningar av de föremål som finns bevarade. I artikeln beskriver Svensson ett exempel vilket avser en bevarad cembalo som konstruerades i Stockholm år 1748 av Philipp Jacob Specken. Instrumentet är numera i dåligt skick och saknar reell spelbarhet. Instrumentet har därför mätts upp noggrant i syfte att återskapa en fullt spelbar kopia. För att få en djupare förståelse för hur originalet kan ha klingat, i jämförelse med mer moderna klangideal, gjordes ingående studier på originalets ”dockor”, dvs. där taggen som knäpper till strängen är fastsatt. Det visade sig att originalinstrumentets dockor var i gott skick och vidare gjordes den bedömningen att deras inställning motsvarade dåtidens klangideal. Med stor sannolikhet härstammade dockornas inställning från tiden för instrumentets byggande.

Patrik Sandgren, Lund

Maria Sundkvist: *Klassens klasser: Gymnasieföreningar i läroverk och gymnasieskolor 1846–1996*. Carlsson Bokförlag, Stockholm 2006. 187s., ill. ISBN 91-7203-734-2.

”Vad händer när en skolform förändras från att vara ett exklusivt system, till att vara öppet för i stort sett alla i en viss ålder?” frågar skolhistorikern Maria Sundkvist. Enligt det utbildningssociologiska paradigmet följer