

Kortbuen – hvordan låt det?

Siri Dyvik

Abstract

In this article, I seek to describe my experiences with using the old concave short bow when playing Hardanger fiddle. I find that the old bow type challenges me in other ways than the modern type. The article first gives a historical view on the transition from the old to the new type of bow, and further I have some reflections on the style change in the Hardanger fiddle music, with emphasis on localities I know well: Hardanger, Tysnes, Suldal and Bjerkeim. I then try to put into words my experiences while playing with the short bow. A conclusion is that using the short bow gives me new ideas of how to interpret parts of my repertoire. It also gives a plausible explanation of the style I hear in certain archive recordings.

Innledning

Hardingfelemusikken har utvilsomt gjennomgått stilendringer de siste 150 årene på grunn av kulturhistoriske skifter, nasjonsbyggingsprosjektet og bruksendringen av musikken fra dansemusikk til konsertmusikk. Et viktig element i denne endringsprosessen har vært overgangen fra den eldre, konkave kortbuen til den moderne langbuen. Jeg gjorde noen overraskende erfaringer da jeg prøvde ut min nyinnkjøpte kortbue i oktober 2018. Den oppførte seg annerledes på strengen enn både vanlig fiolinbue (langbue), som jeg pleier å bruke, og en barokkbue jeg har. Den var svært urolig på strengen og *den gynet på strengen*. Siden det er et historisk faktum at bruk av denne buetypen var normalen da man spilte på fele i Norge fram til

første halvdel av 1800-tallet, dukket det opp mange tanker og spørsmål i mitt hode: Hadde de en annen spillestil den gang kortbuen var den vanlige buetypen? Hvordan lå det? Hva kan jeg finne ut om det? Som vi etter hvert skal se, sier skriftlige kilder at felespillere slår på fela med buen, og forteller om stilendringer som har skjedd. Kan kortbuen være noe av forklaringen på spillestilen jeg kjenner i visse regioner som for eksempel Suldal og Bjerkreim? Hvordan blir disse slåttene når jeg spiller med kortbue og korte strøk? Fikk det direkte innvirkning på framføringspraksis og spillestil at kortbuen ble byttet ut med langbue? I så fall, på hvilken måte?

Jeg vil i denne artikkelen dele mine tanker omkring de spørsmåla som dukket opp. I tillegg til å beskrive stilendringer, vil jeg prøve å sette ord på de praktiske erfaringene jeg har gjort gjennom utprøving av kortbue når jeg spiller visse hardingfeleslåtter. Hva kan valg av buetype ha betydd for nåværende og tidligere framføringspraksis av feleslåtter jeg kjenner? En særlig viktig metodisk forutsetning er at min egen utøvende praksis gir verdifull kunnskap om musikk og relevansen av instrumenttyper, særlig bruken av den eldre folkelige kortbuen vs. den moderne fiolinbuen. Jeg opplever en slik praktisk-estetisk metode som relevant og nyttig når man skal bygge kunnskap innen folkekunsthøgskolefag.

Utgangspunktet for mine studier

Jeg danset folkedans i ungdommen og har en musikalsk praksis som er forankret i tradert Hardanger-spel fra spelemenn som var født mellom 1900 og 1932. Jeg regner meg som tradisjonsopplært amatør-hardingfelespiller i Hardanger- og Vestlands-tradisjon. Jeg har fra starten av lært «direkte av fela» i en-til-en-læresituasjon, som har vært det vanlige, seinere også gruppelæring på mange kurs. I kontakt med spelemannsmiljøer har jeg fått tilgang til mye spennende muntlig tradert kunnskap om slåtter, feler og spelemenn og tida de levde i. I tillegg har jeg lest noe av litteraturen som finnes om emnet, og etter hvert på en ikke-systematisk måte skaffet meg en del historiekunnskap omkring hardingfeletradisjonene. I neste omgang ble erfaringen og kunnskapen jeg har som felespiller nyttig når jeg studerte arkivmateriale og kjente på og skulle forstå stiltrekk, og det lettet arbeidet

med å forstå og revitalisere feleslåtter fra arkivopptak. Kompetansen gir meg også nyttige verktøy til både det å «lese» kortbuen og forstå dens muligheter, og det å se mulige konsekvenser for framføringspraksis i alderdommelig slåttemateriale.

Det eldste slåttematerialet med halling/gangar og springar er stort sett danseslåtter, og jeg finner det mest interessant å se på disse i denne sammenhengen. Jeg har vært opptatt av hva som gjør slåttene gode å danse til, og ikke minst hvordan de må spilles for å inspirere danserne. En og samme slått kan spilles mer og mindre dansbart. Dansbarhet er en sammensatt kvalitet hvor bl.a. tempo, tydeliggjøring av puls, hvordan man bruker ornamentikk (kan forstyrre), og dynamisk buebruk inngår. Gjennom min egen danseglede og dansekompetanse kjenner jeg danserens behov fra dansegulvet, og drar nytte av den erfaringen når jeg selv spiller til dans. Det har særlig vært interessant og vellykket å få på plass suldalsspringarslåtter til suldalsspringar-dansen, som led under at man til da bare hadde hatt til rådighet springarslåtter fra andre regioner, vanligvis standard vestlandsspringarer. Dansen ble bedre å danse til suldalsspringarslåttene. Det ble tydelig at de hørte sammen.

I Syndebukken spelemannslag ble jeg i åra 1978–85 kjent med slåtte-tradisjonen fra Bjerkreim gjennom Ruth Anne Moen (1950–2011), Karen Time (f. 1958) og Dag Hovda Sture (f. 1955) fra Vibå spelemannslag på Jæren. Ruth Anne Moen kom seinere til å bygge opp folkemusikkarkivet på Sand, og ble en viktig samarbeidspartner når jeg seinere utforsket Suldals-tradisjonen. I 1986 flyttet jeg til Haugesund med familien, og da ble det naturlig å utforske feletradisjonene i Rogaland og Sunnhordaland. Jeg fant mye ukjent stoff da jeg tok fatt på å studere arkivopptak med felespillere fra Bjerkreim og Suldal, og jeg fikk lyst å revitaliserte dette materialet. I arkivopptak med felespillere i Suldal og Bjerkreim, hører jeg en litt annen spillestil enn jeg er vant til fra Hardanger. Erfaringene jeg nylig har gjort med kortbuen, har gitt meg nye tanker om forskjellene i de musikalske uttrykkene, og jeg tenker at spillestilen i Suldal og Bjerkreim kan ha sammenheng med historisk nærhet til bruk av kortbue. Er dette eksempler på før og etter kortbuen?

Kortbuen – beskrivelse og historikk



Figur 1: Øverst ser vi en nylaget kortbue av bjørk laget av Sigvald Rørlien (f. 1946) fra Voss. I midten en barokkbue av fernambuk laget av profesjonell barokkbuemaker i Praha – en buetype som brukes av barokkfiolinister i dag. Nederst en standard moderne fiolinbue av fernambuk, omtalt som langbue i denne sammenhengen.

Kortbuen her er ifølge Rørlien laget med inspirasjon fra flere gamle norske kortbuer, med streng og sagtakket beinstykke på froschen for hårstramming. Den er egentlig ikke spesielt kort med sine 70 cm (mot husets langbuer 73,5–74,5 cm). For å få plass i de små felehusene man hadde før, bør de ikke være mer enn 65 cm. Den veier bare 36 gram (mot husets langbuer 60–65g), og den har lite hår. I motsetning til dagens fiolinbuetype (her langbuen), er stokken på kortbuen i oppstrammet tilstand konkav i forhold til buehåra, og det er egentlig hovedforskjellen på kortbue og langbue. Konkaviteten ser man i sideplan som på bildet. Kortbuen (og barokkbuen) lages som en rett stokk og blir bøyd som en pilbue når den strammes opp. Ingeleiv Kjerland Kvammen (f. 1932) kaller kortbuen «tunnebogje» (tønnebue) etter formen. Hårene slakkes vanligvis ikke ned etter hver gang man har spilt med den, slik man må med langbuen for at stokken ikke skal miste spennet.

Langbuen er den buetypen vi fortsatt bruker i dag, og som ble utviklet på slutten av 1700-tallet i Paris av buemaker Francois Tourte (1747–1835) (Oxley 1999: 50) De beste buene er laget av fernambukk, et mørkt tropisk treslag fra Brasil som nå er utryddingstruet. Det har særlig gode egenskaper med tanke på klang. Buemakeren setter konvekst spenn i buen med varme når den er ferdig formet. Dette spennet er svært viktig for de spilletekniske kvalitetene til buen, og bidrar til at den ligger rolig på strengen. Når buen trykkes ned mot strengen, vil den ikke ha samme hang som kortbuen til å sprette opp igjen som en ball. Hårene strammes før bruk og må slakkes ned etter bruk med en skruemekanisme i froschen for at ikke spennet i stokken skal ta skade, «gå ut». Hvis langbuen spennes for mye opp, blir den konveks som kortbuen. Da får den også mye av kortbuens uro og kan gynte som den. Jeg setter selv som felespiller, stor pris på gode buer som ligger stødig på strengen og gir en stor og vakker klang, så jeg kan jo forstå hvorfor man ønsket å bytte ut kortbuen med langbuen når man fikk muligheten.

Historie

De historiske kortbuene som finnes i dag på museer og i privat eige, viser en stor variasjon i materialbruk og utforming, lite standardisering. Jeg tolker det som at det har vært mange forskjellige buemakere. Kanskje var de «hjemmelagde» på den måten at spelemennene selv laget sine buer, slik de også måtte gjøre med strenger, eller at det fantes mange lokale buemakere. Kanskje var buer forbruksmateriell i større grad enn feler. Vi vet ikke så mye om hvilke treslag som ble brukt eller foretrukket til slike buer. Eivind O. Hamre (1853–1934) i Setesdal spilte med kortbue fram til 1908 og muligens lenger. Den var laget av bambus, sannsynligvis tuppen av ei ødelagt fiskestang (Vidar Lande (f. 1949), personlig meddelelse 4.2.2019). Etter 1850 førte påvirkning blant annet fra vår kjente fiolinist Ole Bull (1810–1880) til at dagens langbue gradvis tok over også hos bygdespelemennene. Arne Bjørndal (1882–1965) virket i Setesdal og andre regioner i Norge fra tidlig på 1900-tallet med både slåtteinnsamling og opplæring i langbue-bueteknikk for lokale spelemenn. Eivind Hamre fikk etter dette langbue, og man mente dette ødela mye for spillestilen hans (Vidar Lande, personlig meddel-

else 21.11 2019). Det ser ut til at kortbuene ble kassert. Ole Bull og Lorentz Hop (1887–1954) hadde for øvrig enda lengre buer enn dagens standard. Håvard Kvandal (1919–2006) hadde en ekstra lang bue av slangetre som han måtte ta fram når han skulle spille en spesiell slått.

Det er ikke mye jeg har kommet over på min ikke-systematiske søken etter kunnskap verken i muntlige eller skriftlige kilder om kortbuebruk eller prosessen der kortbuen ble byttet ut med langbuen. Det er helst spellemennene, slåttene, felene og felemakere man har vært opptatt av. Men noe er det, og for eksempel i boka *Fanitullen* kan man lese:

Bueteknikken hos den gamle spellemann skilte seg også vesentlig fra den vi kjenner fra klassisk fiolinspill. Det var mest vanlig å ta et grep om buestokken med to eller tre fingre et godt stykke ovenfor froschen, og det i seg selv forkortet strøklengden. En slik praksis kan gjerne være overføring av en holdemåte som var i bruk fram mot midten av 1800-tallet, da man bare hadde kortere og mindre utviklede strykeredskaper til rådighet (Aksdal og Nyhus 1993: 86).

På s. 89: «Buestrøkene i eldre slåttetradisjoner er ikke særlig lange, men erfarne dansespelemenn la vekt på et strøkmønster som harmonerte godt med dansetakten».



Jeg har ikke sett bilder av spellemenn med kortbue som holder noe særlig oppe på stokken på buen. De holder som regel på froschen slik man gjør normalt på felebuen, eller enda lenger nede, på froschen og helt i enden av buen. Derimot er det mange bilder av spellemenn med langbue som holder oppe på stokken, se for eksempel figur 2.

Figur 2: Bildet viser Ola Olsen Li Topnes født 1845 i Skjold, Rogaland. Han har fela etter far sin, felespeler Ola Olsen Gullhaugen (f. 1817) også fra Skjold, som uten tvil utfra levetid må ha vært en kortbuespelemann. Foto utlånt av Aksdal bibliotek.



Figur 3: Sjur Helgeland, Voss, med kraftig oppspent langbue, nærmest konkav. Normalt buegrep. Foto: Olav Neste / Valdres Folkemuseum.

Bilder av kortbuer

Det er ikke bevart på langt nær så mange kortbuer som gamle feler. Det finnes imidlertid en del bilder av felespillere med kortbuer, se for eksempel figur 3. På de bildene jeg har sett, holder spelemannen buen på froschen. Noen plasserer 4. eller 5. finger, eller begge, på tommelsida av froschen. Det har jeg også sett på bilder av spelemenn med langbuer jf. figur 4.

Det ser ut som han plasserer lillefingeren på innsiden av froschen, og han legger buestokken godt over på siden, bort fra stolen.



Fig. 4: Petter Veum (1811–1889) fra Fyresdal. Foto: Olaf O. Rogndal / Vest-Telemark museum.

I Rikard Berges bok om Myllarguten (Berge 1972) er det to tegninger, en fra 1849 av Adolph Tidemand der Myllarguten, Torgeir Augundsson (1801–1872), sitter med fele og en kort bue, og en liknende tegning av Otto Valstad, ikke datert. Ole Bull traff Myllarguten første gang i 1831, og han var nok den som introduserte Myllarguten for langbuen, som han har fått på plass på et fotografi fra 1858 i samme bok. I boka om Ola Mosafinn (1828–1912) (Bjørndal 1922) er det på s. 34 et bilde fra ca. 1868 og på s. 45 et bilde fra 1888 der han poserer med fele og kortbue, mens han på s. 69 på bilde fra 1908 poserer med fele og langbue. Fela og langbuen er avbildet samme år på s. 112, og buen er så sterkt oppspent at stokken er helt rett.

Det er i dag en viss interesse for å ta i bruk kortbue igjen, og en del av dagens profesjonelle musikere knyttet til folkemusikk bruker kortbue, som for eksempel Nils Økland, Erik Sollid og Benedicte Maurseth. Sigvald Rørlien fra Voss og Nils Røine som bor på Lillehammer og flere andre lager nye kortbuer på forespørsel.

Kilder som omtaler kortbue eller spillestilen forbundet med denne

Det mest spennende finner jeg i Kjell Thomsens hefte om mester-spelemannen Lorentz Hop (1887–1954) i Fana (Thomsen 1982), og det var Silje Solberg fra Osterøy som satte meg på sporet av dette i et spørsmål hun postet på Forum for hardingfele på Facebook 9. nov 2018. Hun viste til sitatene fra Thomsens hefte som blir gjengitt her, og spør om det er noen som kan spille slik de gamle spilte. Om Haldor Hop (1847–1937), farbror til mesterspelemannen Lorentz, skriver han: «Haldor Hop var den einaste av dei eldre spelemennene i Fana som nytta lange bogedrag, og millom dei eldre spelemennene vart det sagt at det var hjå Ole Bull han hadde lært seg det» (Thomsen 1982: 5). Han var altså unntaket i sin generasjon. Men viser lange og korte bogedrag til spilleteknikk eller buetype, eller begge deler? Om bror hans Lauritz Hop (1861–1942), far til Lorentz, står det:

I sitt spel var han sterkt tradisjonsbunden, noko som kom fram i fleire kritikkar frå kappleikar, som til dømes i Bergen i 1923. Han spela slik som dei gamle spelemennene spela. Det verka som han slo med bogen (Thomsen 1982: 6).

Jeg har funnet et bilde av ham som eldre mann med hardingfele og langbue. Dermed finner jeg det mest sannsynlig at det er bueteknikken som omtales. Spilleteknikken med kortbuen kan ha blitt videreført helt eller delvis på langbue i en overgangsfase, og jeg tror det er det som omtales her som «å spele med korte bogadrag».

På museet på Utne har de fela til Ola Håstabø (1826–1899), og det følger kortbue med denne. Håvard Kvandal kunne fortelle at Ola Håstabø, som brukte kortbue, sa til brorsønn Sjur Håstabø (1872–1945) da han hadde skaffet seg langbue at «du kunne klart deg med ein kort ein du og» (Oddmund Hus, personlig meddelelse 28.1.2019). På Voss finnes en kortbue som har vært brukt av Sjur Helgeland (1858–1924). Han poserer for fotograf i 1888 med langbue på s. 109 i boka «Ervesylvet» (Mæland 1991). Ingeleiv Kjerland Kvammen besøkte i 1947 Magnus Dagestad (1865–1957) og fikk oppleve at han spilte med kortbuen han hadde. Hun la ikke merke til at det låt eller så ut på noe særskilt vis. Sannsynligvis brukte han den som en kuriositet, for han brukte vanligvis langbue (Ingeleiv K. Kvammen, personlig meddelelse 28.1.2019).

Det finnes ellers språklige elementer som muligens viser til spillemåten med kortbue: Slått, slag, for eksempel bruresslag i Bjerkreim.

Sterkt oppspent langbue og grep høyere på stokken

På de eldste bildene av spellemenn født i perioden 1850–1900 med langbue, synes jeg det er påfallende hvor ofte jeg ser:

1. at buen er kraftig oppspent slik at konveksiteten er opphevet, stokken er rett og buer også noen ganger feil vei, så den blir konkav.
2. at de holder buen et stykke oppe på stokken, ikke på froschen som normalt.

Både ovennevnte punkt 1. og 2. vil tilføre en langbue noen av de egenskapene jeg kjenner i kortbuen. Den rette stokken betyr at buen er kraftig oppstrammet, eller har mistet spennet. Kanskje har den stått oppstrammet for lenge slik at spennet har gått ut? Buen mister da kon-

veksiteten. Det skjer lettere med dårlige, billige buer enn med de som er av god kvalitet.

Hvis stokken blir konkav, får den noen av de samme egenskapene som kortbuen og blir urolig på strengen. Jeg ville oppfatte den som dårlig og ødelagt. Det kan jo være at mange spelemenn i denne overgangsfasen overførte praksisen med å ikke spenne ned kortbuen til langbuene og «ødel» dem. Jeg har sett mange slike skadde langbuer i felekasser med gamle fioliner og hardingfeler som ikke har vært i bruk på ei stund. Ofte har strammeskruen i froschen rustet fast, og en del buer ligger oppspente og har fått konkav form.

Dette kan passe med det Rolf Myklebust (1908–1990) fortalte Kjell Christian Midtgaard (f. 1948) om sine observasjoner av eldre spelemenn han møtte. De kunne ha gode feler, men hadde veldig ofte elendige, billige langbuer til (Kjell Christian Midtgaard, personlig meddelelse januar 2019). Mange hadde nok ikke råd til en god langbue og måtte tilpasse seg til det utstyret de hadde, og fant nok ut av det. Men det er ikke sikkert disse spelemennene oppfattet buene som så dårlige som vi nå ville synes de var. De var nok uansett bedre på mange måter enn kortbuene. En dårlig langbue med rett stokk eller som er konkav ved oppspenning kan brukes litt på samme måten som en kortbue, i hvert fall hvis man holder lenger opp på stokken. Jeg tenker også at spelemennene på bildene kan ha strammet buene så godt, og holdt så langt oppe på stokken fordi de fortsatt hadde en spillestil som beholdt en del av en eldre framføringspraksis (spilte med korte bogadrag), og det lettet denne praksisen. Disse spelemennene er jo de som kan ha hatt nær kontakt med kortbuespill, enten som egen praksis eller hos læremestre.

Under innspilling av CD-en Sordølen eksperimenterte Vidar Lande med å holde buen lenger oppe på stokken og brukte korte strøk for å legge seg nærmere spillestilen til onkelen Gunnar A. Lande (1897–1988) som han har lært av (Vidar Lande, personlig meddelelse, januar 2019).

Folkelige felespilleres spilleteknikk var nok mindre standardisert den gang de fortrinnsvis hadde lokale forbilder. De hadde heller ikke tilgang til tv, film eller fotografier av modeller å kopiere eller lære av. Det finnes gamle bilder som viser uvanlige måter å holde buen på, fingerplasseringen. For



Fig. 5: Bilde av Peder og Trygve Eftestøl (1901–1993) fra Fjotland. Foto utlånt av Sverre Eftestøl.

eksempel at 4. og/eller 5. finger holdes på samme side av froschen som tommelen (figur 5).

En mulighet er at splemennene kan ha lært å holde buen slik av noen som tidligere spilte med kortbue, eller de kan selv ha spilt med kortbue før. Det kan være det var mer vanlig å holde buen slik da man brukte kortbue. Kanskje det gav bedre stabilitet når man skulle balansere høyden på stokken i vertikalplanet? Når jeg tester det, kan det kjønes slik.

Stilendring i felemusikken

Det gamle og det nye spelet

Det er liten tvil om at spillestilen endret seg utover 1800-tallet, og det var flere grunner til det. Romantikken som kunst- og idéhistorisk epoke kommer inn og løfter fram skjønnklangen som ideal, mens melodi og rytme tones ned. Folkemusikken og hardingfelemusikken brukes som et element i nasjonsbyggingen, hardingfela blir nasjonalinstrument. Hardingfela og

spelemannen løftes opp på scenen, første gang Myllarguten av Ole Bull. Seinere kom ei lang rekke konsertspelemenn, og det er denne praksisen som videreføres og forsterkes i dag ved hjelp av blant annet kappleikssystemet og høyskoleutdanning for folkemusikere. Fela ble større for å yte mer lyd i større spillelokaler. Nye motedanser, valsens og runddansens inntog fra ca. 1820, krevde fornying av repertoaret til spelemennene.

Når det gjelder bygdedansmusikken, springar og halling/rudl/gangar, kom det òg mye nytt repertoar som ble komponert av kjente spelemenn. Dette erstattet ofte eldre slåttemateriale. Halldor Meland (1884–1972) i Hardanger komponerte mye selv og «bygde ut» og omformet gamle slåtter så de ble større og mer konsertvennlige. De store slåttene har vært og er fortsatt mye brukt. Meland var stort sett lite imponert av de gamle spelemennene i Hardanger, og omtalte spelet deres som «surr og durr» i Folkemusikkhalvtimen 15.12.1968 da han ble intervjuet av Rolf Myklebust (Myklebust 1968). Jeg oppfatter dette som at han distanserer seg klart fra den gamle spillestilen, og fra kvaliteten på spelemennene. Ola Mosafinn (1828–1912), Voss, «ryddet» i de gamle slåttene og lagde «bedre former», mer konsertvennlige, og briljerte teknisk og la inn ristetak-trioler.

Denne prosessen pågikk også i Telemark. Et eksempel jeg har funnet som omtaler dette er i Asbjørn Storesund sin bok om Torkjell Haugerud. Da broren Halvor dro til Amerika i 1890, var han opptatt av hvem Torkjell burde lære av:

Halvor gav han da det rådet å lære mest mogleg av Halvar Flatland og Gregar Nordbø og ikkje av Gregar Kåsine. Gregar Kåsine stod som representant for det gamle bygdedansspelet i Bø med noko enklare spelteknikk og mindre utbygde slåttar (Storesund 1995: 29).

Vidar Lande har vært svært opptatt av fenomenet i Setesdal og har skrevet om denne prosessen i flere artikler, både i sin artikkel «Mot forståing av folkeleg felemusikk i Tovdalsområdet» i boka *Spelemannen og slåttemusikken i Åmli* (Lande 2018), og han behandler temaet grundig i artikkelen «Instrumentskifte og folkemusikalske tenkemåter i Setesdal» (Lande 2003). Vidar Lande skriver at både skifte av feletype og buetype i Setesdal i andre halvdel av 1800-tallet har hatt betydning for endring av framføringspraksis, sammen

med kulturpolitiske og kulturhistoriske fenomener. I samtaler under skriving av denne artikkelen kommer det fram at han nå i 2019 tror skiftet av felebue har hatt størst betydning, og er mer usikker på om skifte mellom hardingfele og flatfele har hatt noen betydning.

Han forteller han lærte slåtter av sin farbror Gunnar Lande da han var 15–16 år, dvs. i 1964–65. Onkelen var opptatt av å lære ham de slåttene han selv hadde lært som ung av Eivind Hamre. Disse slåttene var korte, rytmiske, hadde lite ornamentikk og til dels klar melodilinje i enstrengsspel, noe Vidar tolker som alderdommelige slåtteformer som skiller seg fra det moderne setesdalsspelet med konsertslåtter. Enstrengsspelet gjør at han plasserer dem i kategorien vestlandsspel.

Vidar beskrev for meg hvordan Gunnar hermet hvordan Eivind Hamre spilte blant annet slåtten «Filleveren» med kortbue i ca. 1908: «Han satt fram-overbøyd i en liten krøll og trødde takten samtidig som buen gikk i korte «slagstrøk». Når Vidar demonstrerer dette for meg, blir «Filleveren» nærmest rock'n roll, og får et enormt eggende og suggererende dansedriv. Buesnu i åttendelstakt med strengeskift gir rytmiske 16-delsfigurer og mye lyd. Buen hopper og danser på strengen, mens fingringa er heller enkel, lager akkorder. Den tid Gunnar lærte dette, betegnet man denne umoderne spillestilen for «riksespel», noe nedsettende. Spillestilen passer svært godt med kortbuebruk, når jeg prøver det. Han «slo slåtten» på fela. Dette er en av svært få direkte observasjoner og beskrivelser av «kortbuespel» med «bueslag» jeg kjenner til.

Hardanger

Gjennom 1900-tallet var det som mange andre steder, også i Hardanger mest fokus på konsertspelet, med utbygde, «forstørra» slåtter og nykomponert slåttespel. Spelemannslagene og kappleikssystemet jobbet med å ta vare på det gamle spelet, springar og halling/gangar/rudl, som lenge hadde vært på vei ut av dansefestene og ble fortrent av runddansspelet, «valsaspelet». Jeg har lenge vært nysgjerrig på å få tak i slåttene «bak» Halldor Meland og konsertperioden. Hvis man leiter, finner man eldre og kortere slåtter i flere tradisjonslinjer. Jeg finner slikt i slåtter tradert etter Sørfjordspelemenn som for eksempel Per Bulko (1795–1876) og Oddmund

Urheim (1816–1905), i Granvin blant annet hos Ola Håstabø (1826–1899) og Halte-Lars, Lars Larsson Røynstrand (1822–1899).

I «Hardingfeleverket» (Gurvin m.fl. 1958–81) finner jeg nedskrevne slåtter i denne kategorien etter sørfjordsspelemenn som er lite kjent i dag, som Lars Kinsarvik (1846–1925) og Jakob Måge, da ofte med korte og enkle versjoner av slåtter som i dag er kjent i mer utbygde former, men også slåtter som er helt ute av bruk. Etter dagens oppfatning vil disse formene gjerne oppfattes som litt «simple» slåtter, og det er nok danseslåtter. Dansbarheten og danseappellen er selvsagt svært avhengig av framføringspraksis, av at de spilles i dansetempo og med en frisk spillestil. Oddmund Urheim synger/skriver om hvordan han opplevde at denne endringen kom, i stevleiken mellom «Dan gamle spelaren og dan nye spelaren». «Dan gamle spelaren» som Oddmund Urheim identifiserer seg med synger i vers 5:

Æ da Mengden so ska dra ein Spelemann fram
 Aa han uppi Høgdæ trekkja?
 Daa te slaa seg ne maa væ baa Synd og Skam
 Thi daa ha eg og ei Rekkja:
 Jomfruliskjinn, Holstainslaatten, Høymæssa
 Messingdragje, Salmastubben, Nylendo
 Brusan` Leggjitvo
 Vasen, Primlepso
 Syrgjedølen, Potulurken (Urheim 1999: 85).

Severin Eskeland møtte Oddmund Urheim heilt på slutten av livet hans, og forteller at «Oddmund spela friskt og lett, med god takt, så spelet hans var godt å dansa etter» (Bleie 1976: 26). I en biografi om Oddmund Urheim i 7. opplag til boka hans «Nokre viser», beskriver Oddmund Hus spillet hans slik:

Speleteknikken hans var noko omfram. Han kunne ikkje likra eller prilla, så ornamentikken var ikkje hans sterke side. Spelet hans var difor noko butt og beint fram, men var likevel dâmrikt og traust. Det sagdest at han spela friskt og lett, med god dansetakt. Serleg var han kjend for springarane sine (Urheim 1999: 9).

Dette står i sterk kontrast til spesielt siste 30–40 års framføringspraksis i Hardanger, hvor blant annet tempo har gått ned, tonaliteten er endret, strøket er langt og fulltonende, flatt, og det brukes mye lange triller.

«Bakevjer»: Suldal og Bjerkreim

Jeg har studert arkivopptak av felespel fra bl.a. Hardanger, Tysnes, Suldal og Bjerkreim etter at jeg flyttet til Haugesund i 1986. Tysnes, Suldal og Bjerkreim skiller seg en del fra det «moderne» hardingfelespelet jeg kjenner fra de sterke kjerneområdene for hardingfela (Setesdal, Telemark, Valdres, Hallingdal, Hardanger, Voss, Bergen og Sogn og Fjordane) med konsertspel. Jeg har fundert endel over det. Jeg oppfatter musikken i Suldal, Bjerkreim og Tysnes som mer alderdommelig enn det man hører på konsertscener og kapp-leiksscener i dag, da en rekke særtrekk kan beskrives som alderdommelige. Jeg tenker derfor på disse tradisjonsområdene som «bakevjer». De har ikke modernisert spillestilen sin nevneverdig eller fulgt med på nasjonale/regionale strømninger. I disse «bakevje»-områdene kjenner vi ingen konsertspelemenn på 1900-tallet i den lokale tradisjonen, og i slåttetilfanget finner vi bare dansespel; springar, halling og runddans. Ingen åpenbare konsertslåtter.

Både Rasmus Tveit på Tysnes og Ivar Fuglestad (1896–1982) i Bjerkreim hadde vært ute av drift som spelemenn i mange år da det ble gjort opptak med dem, og det er grunn til å tro at de har endret spillestilen sin lite gjennom de inaktive åra med tanke på den de fikk fra sine læremestre: at de nærmest gikk i musikalsk «frys». Det er kjennskapet til disse «bakevjene» som gjorde erfaringer med kortbuen så interessante for meg.

Hva karakteriserer dette slåttematerialet?

1. Slåttene er korte, tre-fire vek. Av og til to vek som bare flyttes fra streng til streng.
2. De spilles med «skeiv» tonalitet og låter litt moll og litt dur og gjerne noe midt i mellom.

I Bjerkreim gjelder dette særlig for Ivar Fuglestad og Georg Fuglestad. I Suldal særlig for Olav Bråtveit og Jørgen Hovda. Akkurat dette fenomenet som man mener er et tegn på alderdommelighet, har allerede fått mye oppmerksomhet og er omtalt i masteroppgave (Oftedal og Nielsen 1995) og feltarbeidsoppgave (Vårdal 1999).

Ruth Anne Moen fortalte meg at hun var usikker på om tonaliteten til Ivar Fuglestad var et alderdommelig musikalsk trekk, eller bare at han ikke klarte å spille reint. Hun gjorde derfor et forsøk. Hun presenterte de eldste hun fant på de lokale alders- og sykehjemmene rundt i Bjerkreim for opptak med Ivar Fuglestad (1896–1982), Georg Fuglestad (1885–1974) og med Trygve Fuglestad (1902–1983). Reaksjonen fra flertallet av de gamle var at de oppfattet Trygve-spelet som «hardt» mens Ivar og Georg spilte «mjukt», noe som samsvarer med begrepene dur og moll. Trygve hadde gått på lærerskole og var blitt modernisert med hensyn til tonalitet, og ble regna for å være best å spille. Ivar skal ha sagt at det var «feil» ifølge Svein Kåreson Søyland (personlig meddelelse 10.5.2019).

3. Melodisk enstrengsspel veksler med mer rytmiske partier der det ofte klinger med en bordunstreng. Det er noe individuell variasjon på dette. Noen spelemenn bruker mer bordunspel enn andre. I dagens moderne klangspill klinger bordunstreng nesten kontinuerlig med, enten løs eller i dobbeltgrep.

4. Det er færre triolfigurer og spesielt «ristetak» i springarene. Dette har Per Åsmund Omholt studert og dokumentert inngående i sitt doktorgradsarbeid (Omholt 2009), og fant at suldalsspringarene var de slåttene i det studerte materialet som hadde lavest forekomst av slike triolfigurer, og den skilte seg dramatisk fra det øvrige materialet han studerte. I slått materialet i Tove Solheims masteroppgave med transkripsjon av suldalsspringarer (Solheim 2006) som inngikk i hans doktorgradsarbeid, var forekomsten av triolfigurer sterkt avvikende fra resten av landet, bare 1,4 %, mens nest laveste var 6 % (Salve Austenå), 9 % for Agder og Setesdal samlet, mens landsgjennomsnittet var 20,6 %. Når jeg spiller til dans, opplever jeg ofte at springarer med mye ristetak ikke er de jeg synes jeg får best danseappell i.

5. Vi finner mange springarslåtter med fraser som ikke lar seg dele opp i tretakt. Dette kan knyttes til fenomenet udelt takt, som i litteraturen har blitt omtalt i forbindelse med alderdommelighet. Omholt har også beskrevet dette fenomenet i sitt arbeid (Omholt 2009).

6. Det spilles gjerne med mye vertikale buebevegelser og «trøkk» med kraftig attack slik man gjør når man spiller til dans. Ikke med lange, fulltonende og flate strøk med lite vertikal bevegelse mot strengen, som er vanligere nå. Dette beskrives også i Fanitullen: «Buen ligger vanligvis på strengen, og dynamikken i strøket går mer på variasjon av trykket enn løftinger i retning av spiccato-preg» (Aksdal og Nyhus 1993: 88).

7. Slåttene spilles i høyere tempo enn det som er vanlig i dag, særlig hvis vi sammenligner med Hardanger.

8. Ornamentikken i venstrehandta er enkel og består oftest av forslag og likringer, og i akkurat disse områdene lite trilling, men også her med noe individuell variasjon. Dette kan selvsagt representere manglende ferdigheter hos utøveren, men kan òg være et stiltrekk.

9. Slåttene er ofte sangbare og kan ha slåttestev knyttet til seg. I den sammenhengen er det spesielt interessant å se på opptakene med Rasmus Tveit fra Tysnes.

Tysnes er ikke kjent som hardingfeleområde i dag, men hadde et aktivt hardingfelemiljø på 1700- og 1800-tallet med felebygging (Andersenfelene) og en spelemannskultur. Om Nils Rekve fra Voss (1777–1846) som reiste rundt og livnærte seg av undervisning, fortelles det i boka *Ervesylvet* om vossespelemennene: «Me veit han var mykje i Sunnhordaland og på Tysnes stogga han eingong ein heil vinter, der han hadde fire læregutar. Ein av desse heldt han for den beste han hadde hatt» (Mæland 1991: 22).

I opptakene som finnes i Bjørndals-samlingene med Rasmus Tveit (1887–1969) fra Tysnes, som jeg også har studert¹, både synger og spiller

1. Rasmus Tveit forteller i forbindelse med vokal- og feleopptak (ABS-596, spor 6).

han alle slåttene, og demonstrer den tette forbindelsen som Vidar Lande også påpeker for meg at det var mellom vokal- og instrumentalmusikken før, og at slåtter ofte kan tilbakeføres til vokale kilder. Det forteller også Leif Mæle fra Høgsfjord om i opptak fra Folkemusikkarkivet på Sand:

Så ska eg spela ein gammadle halling ifrå Lysebotn. Den fekk eg tag i av han Per Nerabø for han tralla og song den der. Så eg he konstruera han. Han spela fela og på eit vis, men det blei det ikkje noge skikk på, så det var bedre når han tralla den likså eg fekk tak i han. Og stevet lyder slik:

Ka gjere han Jo med båten sin?
 Han reise på havs og fiskar sild.
 Og får han ikkje sild, så et han kling,
 så livde àn så godt så Hallingen. (RFA 7404)

10. Jeg synes slåttene låter noe ensartet for de områdene jeg har nevnt, noe jeg tolker som at de mer representerer en tidsepoke enn en lokaltradisjon. Det samsvarer også mer med spillestilen til mine eldste kilder i Hardanger, som for eksempel Lars Velure, enn med dagens stil.

Jeg tror at spillestilen til de spellemennene jeg nevner her, er preget av læremestre som selv brukte eller hadde brukt kortbue, eller hadde lært av en som brukte kortbue. Derfor tenker jeg at noe av det som særpreger spellemennene i bakevje-områdene mine, er at de spiller med «korte bogadrag», og med det ligger nærmere en eldre framføringspraksis enn dagens stilideal. Når vi går tilbake til 1850-tallet, som vi gjør med Tveit sin læremester på Tysnes, Andreas Amland, som Tveit lærte slåtter av i 1900, og som var en eldre mann da, er det vel svært sannsynlig at det var slik.

Kortbuen i mine hender – hva opplever jeg?

Sammenlignet med langbuen er kortbuen svært urolig på strengen, hopper og dirrer, og jeg må virkelig ta kontroll for å kunne lage en fin tone i møtet med strengen. Jeg må presse den ned i strengen i strøket. Men når jeg gir slipp på noe av denne kontrollen, begynner det å skje spennende ting.

Buen gynger på strengen, undulerer som en slapp spiccato

De buegyngene jeg finner mest interessante i denne sammenhengen er de langsomste, som kan bli til åttendelsfigurer. Disse buegyngene kommer ved begrenset buetrykk og en ikke spesielt stramt oppspent bue. Egentlig omtrent samme buespenning som jeg liker å bruke på langbuen.

Når bjørkebuen spennes opp, blir stokken konkav, som en pil-og-bue, sett i forhold til håra (tønnebue). Det blir 22–28 mm mellom hår og stokk på midten på maksimumskonkaviteten på min bue, avhengig av hvor stramt jeg spenner den opp. Til sammenligning er det 6–8 mm minste avstand hår/stokk på mine gode langbuer når de er oppspente og spilleklare. Kortbuen blir høy og krever mer balansering i vertikalplanet; en ny utfordring. Hvis man bikker stokken over toppunktet og vinkler buen inn mot strengen i vertikalplanet, blir den lettere å balansere, og uroen i buen reduseres. Avstanden mellom strengen og buestokken blir kortere, men stokken «deformeres» i flere plan. Kreftene som fører stokken ned mot strengen og gjør at den vil kastes opp igjen, dempes av vinkelen. Når jeg presser buen tungt ned i strengen mens jeg stryker, reduseres/kontrolleres også uroen. Det svarer til en spillestil der man med buen ligger tungt nede på strengen mye av tiden, slik det nevnes i boka *Fanitullen* (Aksdal og Nyhus 1993: 88).

Med kortbuen har jeg større margin enn med langbue når jeg gir pulser ned i strengen som rytmisk effekt, og kan spille røffere. Med margin tenker jeg på det å unngå at buestokken slår ned i strengen. Jeg kan lett lage spiccato (flere oppdelte toner på ett strøk der buen spretter på strengen) i hele lengden av kortbuen. Frekvensen stiger fram mot spissen, og jeg kan påvirke denne egenfrekvensen ved å legge mer eller mindre trykk på buen, avstive eller slakke den. Avstiving kan også skje ved å spenne buen strammere opp. Da stiger frekvensen på buegyngen, og med buetrykket fra handa, kan den falle til ro.

Ble disse buegyngene utnyttet musikalsk, eller tilstrebet man å overstyre buen og eliminere dem, slik at man brukte kortbuen mer som den stabile langbuen? Hva med beskrivelse av buen som slår på strengen? Hører vi etterdønninger etter kortbuen i «bakevje»-områdene? Det blir en del spekulasjon, for vi har ikke opptak av musikken fra denne tida. De eldste lydopptakene er fra tiden etter overgang til langbuen, og så har jeg Vidar

Landes demonstrasjon av «Filleveren». Jeg opplever likevel at mine utprøvinger kan underbygge at kortbuens kvaliteter ble utnyttet musikalsk.

Når jeg starter et strøk med kortbuen med en tung atakk og graver meg ned i strengen, vil buen sprette opp igjen hvis jeg ikke hindrer den. Når jeg snur buen og stryker neste strøk på samme måte, får buen en opp- og ned-bevegelse vertikalt i tillegg til lengdebevegelsen. Dette blir særlig tydelig med korte strøk. Det visuelle bildet kan godt beskrives som at det ser ut som jeg slår på fela med buen. Eller man kan se det som et sirkelstrøk. Hvis jeg samarbeider med buen og tilpasser tempoet til når jeg kjenner at buen vil opp igjen, kan buens fysiske egenskaper innvirke på tempoet i slåttén. Hvis jeg nå ikke snur buen etter den første turen ned i strengen, men fortsetter strøket, samtidig som jeg tillater buen å fortsette noe av sin naturlige vertikale bevegelse opp av strengen mens jeg fortsatt holder den noe nede, vil den dabbe ned i strengen og gi en ny puls, tone nummer to. En «gyng», eller hva man skal kalle det. Fela sier «*ta-dam*». Spilt i tempo 150–160 responderer altså buen med å gi to pulser ned i strengen på en figur med to åttendeler utført med ett strøk opp eller ned, og rytmen legger seg nokså naturlig i en myk punktering *ta-dam*. «*Ta*» kan brukes som en opptakt/sekstendel og *dam* som en punktert åttendel.

Når jeg gjør dette, er strøkfigurene som går i åttendelsfigurer på tvers av pulsen, det elementet kortbuen kan gjøre de mest spennende tingene med. I en mer moderne term blir dette nærmest en shuffle-rytme. Slik jeg pleier å spille dette med langbue, sier fela «*ta-japp*».

Figur 6 viser øverste linje i vanlig notasjon av et par takter fra Suldalspringaren «*Signe Ulladalen*», med de punkterte åttendelsfigurene med strøk på tvers av pulsen.

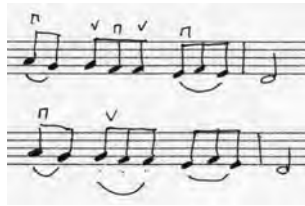


Figur 6: To takter av springaren «*Signe Ulladalen*».

Andre linje er et forsøk på å visualisere samme figur med buegyngen med kortbue.

Man kan også gjøre flere gynger på rad på ett strøk, som en spiccato. Dette kan utnyttes til å framføre trioler uten buesnu. Avhengig av hvor tungt man stryker, kan det komme ut som triol-gynger eller varierende myke eller kvasse spiccato. Jeg finner det mindre sannsynlig at dette har vært gjort, men det er noen figurer som for eksempel den under, eller trioler på samme tone, hvor det ikke er utenkelig at man kan ha gjort det.

I figur 7 viser jeg i et par takter fra Suldalsspringaren «Hei så dansar jenta mi» hvordan trioler med bueskift (ristetak) kan erstattes av en myk spiccato. Dette er enklest å utføre når det ikke involverer strengeskift. Jeg spiller slåtten videre i samme strøkmønster som om jeg hadde bueskift/ristetak i triolene. Dette gir også et visuelt inntrykk av at jeg slår på fela med buen.



Figur 7: To takter av springaren «Hei så dansar jenta mi».

I figur 8 viser jeg med et par takter fra en reinlender etter Tore Bakkane / Ola Selland hvordan buesnu/strøkskift også kan erstattes med ett strøk med to bue-gynger på samme måte som over, som gir oppdelte toner og illuderer buesnu. Slik beholder man det rytmiske elementet som buesnu gir, og samtidig «forenkler/rasjonaliserer buejobben». Nå skal det sies at de fleste arkivkildene i de områdene jeg omtaler, varierer strøk og uttrykk hele tiden, så dette fenomenet kan i beste fall brukes som en variant, ikke nødvendigvis erstatte alt annet. Med denne strøkmetoden finner jeg det enklere å utføre punkteringene i åttendelene mykt, enn når jeg må snu buen. Det låter mer avsepent og «coolere», shuffle-lignende, og kanskje mer i tråd med slik man synger frasen. Legger jeg mer tyngde på buen og overstyrer gyngingen, kan det samme selvsagt utføres som vanlig legato slik



Figur 8: To takter fra reinlender etter Tore Bakkane / Ola Selland.

jeg har gjort det til i dag med langbue. Da blir det oftest bare én puls ned i strengen, og så avslutter jeg med en bueaksellerasjon og et bueløft («svell») for gi spenst til tonen, fela sier «ta-japp». Men da kan det bli mindre samsvar mellom hvordan jeg ville sunget dette, og hvordan det kommer ut av fela. Tyngden kan falle på feil tone (*ta*) som er opptakten, og *japp* kan bli for kort og lett.

I figur 9 viser jeg på linje 1 en frase i en springar etter Olav Bråtveit der jeg alltid har tenkt at det mangler noe, eller ikke helt forstått om det er slik det skal tolkes. Det er lite typisk for springaren med A-fjerdedelen i synkopert rytme i andre takt og samme D-fjerdedelen i neste takt. Det låter jo egentlig veldig moderne og «jazzete». Men når jeg spiller dette med kortbue, kommer det nesten av seg selv en bue-gyng der, slik jeg har skrevet inn i linje 2. Den kommer ikke uten videre med langbue, men jeg kan få det til med litt strev.

Jeg opplever at når gyngingen erstatter strøkskift, kan det være lettere å spille presist og rytmisk. Toneskift med fingrene i venstrehandta (fingringen) må koordineres svært presist når man fingerer i strøkskift. I «*ta-dam*»-



Figur 9: En frase i en springar etter Olav Bråtveit.

figurer kan man endre fingringen når den forventede gyngen slår inn, som når man ellers spiller legato. Det letter faktisk spelemannens jobb, og man kan senke skuldrene litt og trenger ikke være fullt så skjerpet. Man kan spille mer nonchalant.

Egenskapene til kortbuen frister meg til en annen spillestil enn den som oppskattes i dag, men som egentlig er i tråd med mye jeg alltid har ønsket å ta med meg av stiltrekk fra disse gamle kildene jeg har studert.

Andre observasjoner

Ristetak

Ristetak, (se noteeksempel i figur 7, åttendelstriolen med bueskift i øverste linje) og spesielt med strengeskift, blir enklere å utføre generelt med kortbue, fordi den er så lett. Med langbue vil man helst legge ristetak med strengeskift til spissen. Med kortbue er det enklere å utføre midt på buen eller nær froschen enn med langbue, fordi man har så lite vekt på spissen og får lite moment. Klangen blir mykest og finest når man gjør det på midten/spissen.

Frasering

Når jeg utfører «*ta-dam*»-figuren med langbue, må jeg styre avviklingen av *dam*-tonen med et aktivt *bueløft*, forutgått av en akselerasjon (en «skihopp-lignende» bevegelse) for å gi «svell» eller aksent til tonen. Det er den normale måten jeg har brukt for å gi aksent/trøkk til en tone med langbue. Det blir motsatt med kortbuen hvor man gir et trykk ned, og buen bestemmer litt selv når den vil forlate strengen. Risikoen ved «skihopp-metoden» er at akselerasjonsfasen blir for kort og tonen klippes for tidlig, og at det låter litt for «lett», «fluffete» som jeg pleier å si. «*Dam*» får ikke den tyngden den skal ha. Jeg erfarer at det ofte blir resultatet når jeg lærer bort disse slåttene. Da «svinger» det ikke. Spesielt opplever jeg dette som et problem i suldalsspringaren, hvor dansen på «*dam*» har så tydelig fallfase i steget. Jeg synes kortbuen som gynger i strengen, følger dansernes bevegelse bedre.

Tempo

Jeg kjenner at kortbuen driver tempoet opp. Etter å ha spilt gangaren Tveitlien² i tempoet 93 med langbue, kjenner jeg at det blir for langsomt når jeg så spiller samme slått med kortbuen. Jeg må motarbeide buen i større grad enn hvis jeg øker tempoet. I tempoet ca. 104 jobber kortbuen slik i strengen (hvis jeg ikke overstyrer for mye), at egensvingningene til buen gir meg underdelingen jeg skal ha. Jeg må «løpe fortere for å holde tritt med buen».

Dette fenomenet vil selvsagt kunne variere med hvor hardt buen er oppspent og hvor mye man overstyrer buen, og derfor blir det en subjektiv opplevelse som er vanskelig å formidle skriftlig og kan være vanskelig å gjenskape for andre. Dette er jo en praktisk øvelse, men jeg synes det er et svært viktig poeng.

Korte bogadrag

Den røffe/friske framføringen jeg hører i en del opptak fra Suldal og Bjerkreim, er lettere å gjenskape med kortbue enn med langbue. Kraftig attack/buestøt ned i strengen med langbue fører lett til at stokken slår i strengen og lager skurr. Man kan stramme buen ekstra godt opp for å unngå det, eller man kan gjøre alt nær froschen med korte strøk (jf. spille med korte bogadrag). Man kan også holde buen litt lenger oppe på stokken slik at tyngdepunktet flyttes.

Kortbuen gir meg ikke dette problemet, så jeg kan spille med større vertikale bevegelser; røffere. Men hvis jeg kommer for langt ut på buen før den lander på strengen igjen (nedstrøk), fortsetter den å hoppe, og det blir skurr. Og hvis jeg er for hard på handa og har for lite fart i horisontal bevegelse, blir det skurr.

Jeg kan spenne kortbuen hardt opp og spille med lange og flate strøk slik man vanligvis gjør i dag, og bruke den som en langbue. Eller jeg kan spenne den litt mindre opp og gå ned i strengen og dra/slå korte strøk: spille med korte bogadrag. Da benytter jeg noe av teknikken jeg har med meg fra Hardanger med å slippe opp på strengetrykket i avslutningen av strøket, slik at strengen fortsetter å klinge. Effekten blir en klang og styrke

2. Se også Apeland, Sigbjørn og Søreide, Åsne: *Tonebiletet frå Tysnes* s. 100.

som varierer gjennom strøket, og det låter spenstig. Jeg var heldig og fikk oppleve Torleiv Bjørgum (1921–1990) som spelemann. Han spilte med et kortere strøk enn mange andre, og han hadde et svært dynamisk og rytmisk spel og kraftig attack. Jeg ble svært begeistra for spelet hans. Håvard Kvandal likte å fortelle om en gang Bjørgum hadde spilt på kappleik, og det ble diskusjon blant dommerne om han ikke skulle ha trekk i poengsummen fordi han brukte korte strøk. Da skal Arne Bjørndal ha uttalt at «Det er ikke hvor langt han stryker med buen som betyr noe, men hva han utfører med den», og han likte det han hørte.

Klang

Klangen i min kortbue er spissere og sprøere, og lyden blir svakere enn når jeg stryker med vanlig bue. Langbuen gir blankere, fyldigere og kraftigere klang. Det kan forklares med at det er flere hår i den, den er tyngre, og at tresorten har særlige klangegenskaper. Jeg vil tro klangforbedringen man opplevde med langbuen har vært en faktor som har bidratt til at kortbuen ble erstattet med langbue, samtidig som nye stilidealer fordret en vakrere klang.

Siden langbuen er tyngre, får jeg god tone bare ved å dra den over strengen med sin egen tyngde som vekt. Ved tilsvarende strøk med kortbue får den ikke alltid skikkelig tak i strengen. Den kan bli liggende oppå og «frese» fordi den er så lett.

Kraftig attack med kortbuen og gyng gjør at man ikke alltid får optimalt vakker og blank klang. Attakket og gyngen gir lett en liten sus/skurr i seg selv. Denne kan utnyttes som en effekt, for eksempel et rytmemarkerende element tilsvarende det man hører for eksempel i dreielirespill.

Små feiler som holdes mot brystet

Kortbuen ble brukt både på fioliner og hardingfeler, og det var vanlig å holde både fioliner og hardingfeler mot brystet, som Petter Veum gjør (se figur 4). Da kortbuen ble brukt, var hardingfelene mindre, og på disse er halsen utformet slik at det kjennes naturlig å holde fela mot brystet. Når jeg holder for eksempel heldalsfela mi nede mot brystet, får buearmen en mer avslappet og ergonomisk spillestilling enn den høye fiolin-buearmen,

som er mer utsatt for skuldertendinit (senebetennelse). Jeg har ikke bruk for langbue-lengde, for jeg får ikke brukt de siste 10 cm mot spissen.

Felestol

Hardingfelestolen er flattere enn fiolinstolen. Jeg er vant til mye enstrengsspill hos mine læremestre og stilidealer i Hardanger, og finner det også som et stiltrekk i «bakevjeområdene». Vidar Lande påpekte for meg at felestolene var rundere da man brukte kortbue. Når jeg spiller med så kraftig attack med den oppspenningen jeg føler best på kortbuen, (egentlig litt slapp), kjenner jeg at jeg gjerne skulle hatt en rundere felestol enn jeg har på hardingfelene mine nå. Det blir litt vanskelig å unngå å stryke på to strenger hvis man ikke ønsker det, særlig for kvart (A-streng) og ters (D-streng).

Kan man gjøre det samme med langbuen som jeg nå finner at jeg vil gjøre med kortbuen?

Ja. Jeg kan forsåvidt utføre det samme med alle tre typene buer, *når jeg bare vet hva jeg vil. Men det var det jeg ikke visste før kortbuen nærmest gjorde dette av seg selv i mine hender når jeg ikke hindret den.*

Det mest spennende og det nye for meg er denne buegyngen jeg kjenner. Med akkurat denne kortbuen og med den oppspenningen jeg føler for, kan jeg utnytte den best når jeg spiller springar i tempo rundt 160, det vil si at gyngingen kommer i tempo 320 (åttendeler). Slike buegynger brukes aktivt i andre feletradisjoner enn den norske. Bruce Molsky, en kjent og dyktig amerikansk felespiller, har lært Old time-feletradisjon av tradisjonsspelemenn med irsk bakgrunn i Appalachians i West Virginia i USA. Han har turnert mye i Norge de seinere år, blant annet på Vinterfestival på Rauland hvor jeg har vært med på workshop med ham. Han har en meget avansert bueteknikk der blant annet raske buegynger er et element. På YouTube finner man for eksempel en instruksjonsvideo «Old-Time Fiddling Tips by Bruce Molsky»³ hvor han forklarer og demonstrerer akkurat dette. Jeg kjenner igjen sirkelstrøket hans fra Vidar Landes demonstrasjon av «Fillerveren».

3. https://www.youtube.com/watch?v=2Kd0DIZ_IOU

Langbuen

Med langbue kan jeg jo framkalle denne gyngen både når jeg holder buen på froschen og når jeg holder 7–11 cm innfor froschen, men da må jeg også aktivt framkalle den og styre buen inn i slike gynger med myke handbevegelser. Jeg får det ikke gratis, slik korbuen gir meg det. Jo nærmere froschen jeg holder, jo mer må jeg aktivt lede buen inn i denne bevegelsen. Og jeg oppfatter det som mer «bueteknisk krevende» å utføre det med langbue.

Siden de fysiske egenskapene til kortbuen er ulik langbuens, er det all grunn til å tro at kortbuebruk kan ha påvirket spillestilen da kortbuen var normalen.

For dagens toppspellemenn vil gjerne ikke buetype bety så mye med henhold til å kunne utføre buegyng og spiccatoer, og man jobber best med det redskapet man kjenner best. Man vil kunne mestre mye som er vanskelig når man har god teknikk. Der er nok ikke alle mine arkivkilder. De kildene jeg har studert i arkivinnspillinger, var jo ikke nødvendigvis musikere på et høyt nivå. De var arbeidsfolk, gardbrukere og handverkere, så de hadde nok sine begrensninger med henhold til bueteknikk. De er også gamle når de gjør innspillingene, noen har gjerne ikke spilt på mange år, og de gjør innspilling på uvante instrumenter. Men jeg tror de er nokså representative for de alminnelige bygdespellemennene som bare spilte til dans i sine nærområder.

Kortbuen kan tenkes å ha vært et handicap dersom man ønsker et stødig og jevnt strøk. Men trolig et handicap man fant løsninger på for å beherske buen. På den andre siden kan den ha vært et redskap til å kvesse danserytmen hvis man fant ut av hvordan man kunne utnytte tendensen til uro og gyng i buen. I beste fall kunne man få drahjelp til rytme og presisjon slik at det ble godt dansedriv. Når jeg anvender mine nye og overraskende erfaringer med kortbuen på dette «bakevje»-materialet og eldre slåttmateriale fra Hardanger, tenker jeg at jeg kan få innblikk i hvordan kortbuespel kan tenkes å ha vært. Også runddansspelet til disse kildene bærer preg av den samme musikalske tenkemåten og fremføringspraksis. Jeg synes opptakene med mine kilder, som var barn av sin tid og spilte med langbue, bærer preg av at det er noen tekniske ting de prøver å få til, men som de strever med og ikke får helt på plass. Noe av forklaringen på dette

kan være at det er elementer fra kortbuespelet som ikke fungerer så godt med langbue. Jeg kjenner at kortbuen løser noen av disse problemene.

Interessant slåttemateriale

Jeg oppdager stadig «kortbuemateriale» i slåtter jeg bruker, og begynner i mitt eget hode å skille mellom kortbueslåtter og andre. Jeg vil vise noen eksempler på slåtter hvor jeg kjenner at kortbuen særlig gjør en forskjell for hvordan jeg vil spille: «Potulurken», springar etter Oddmund Urheim: Kilden til noteoppskriften Potulurken i «Hardingfeleverket» (Gurvin (red.) 1958–81, bind 4 s. 79), nedtegnet av Arne Bjørndal i 1916, er Brita Urheim, datter til Oddmund. Brita spilte ikke fele selv, så denne er nedtegnet etter hennes tralling. Strøkmønster, ornamentikk og dobbeltgrep i noten må derfor være tilført av den som nedtegnet (AB). Det er derfor rom for andre fortolkninger enn den noterte. Kortbuen jobber best i slåtten når jeg spiller i tempo 150. Jeg har notert

97

POTULURKEN
The Poking Staff

etter Brita Urheim,
Kinsarvik, Hardanger (B)

Felestille Tuning Understrenger
Sympathetic strings

after Brita Urheim,
Kinsarvik, Hardanger (B)

Figur 10: Kopi av notene til «Potulurken» i «Hardingfeleverket» med «kortbuestrøk» inntegnet.

mine nye strøk øverst, og forsøkt å illustrere buegyngen med småbuer over notene.

Her følger flere eksempler på slårter det føles naturlig å spille med kortbue, der kildene mine er arkivopptak (lyd) med spelemenn fra Suldal og Bjerkreim.

TVEITASLÅTTEN, springar etter Olav Bråtveit, Suldal

A

B

s.u. Synk 12.11.2019

Figur 11: «Tveitaslått», springar etter Olav Bråtveit

I takt 1 og 3 i A-delen og i takt 2 i B-delen av «Tveitaslått» er det fristende å bruke buegyng for å stabilisere rytmen og plassere pulsen der den skal være. Jeg spiller den helst i tempo 160 med kortbue.

Ivar spiller denne springaren (figur 12) i tempo ca. 145. Jeg legger gjerne tempo opp mot 155 med kortbuen. 3. vek er det samme som 2., bare flyttet ned en streng, og mer rytmisk enn melodisk. Her passer det godt med buegynger som forsterker og tydeliggjør pulsen. Når jeg spiller med kortbue, lager det seg gjerne buegynger her «naturlig».

Jeg syntes ikke «Jondalen» var gøy å spille før jeg prøvde den med kortbue. I tempo rundt 155 viser kortbuen seg fra sin beste side, og slåttene kan spilles lekent med en hoppende og dansende bue som særlig gjør seg i figuren med bindebue fra h til e i overgangen mellom første og andre



Figur 12: Springar etter Ivar Fuglestad, Bjerkreimsvariant av Haslebuskane.



Figur 13: «Jondalen», springar etter Olav Bråtveit.

MARTNARADLÅ, vals etter LEIF MÆLE, Høgsfjord

strokvariant
 2.
 Siri Dyrvik 5.2.2020

Figur 14: «Martnaradlå», vals etter Leif Mæle.

takt. Andre vek, som er en litt monoton repetisjon av en liten figur på kvintan, blir også mye mer spennende når jeg kan spille med «slagstrøk» og buegng. Disse kan bli til både upunkterte og punkterte åttendelsfigurer, avhengig om man gir to like gynger på strengen eller lar den først bli lettere og kortere og danne opptakt til den neste. De punkterte ligger nærmest opp til arkivkildenes uttrykk.

I «Martnaradlå» er strøkfigurene i taktene 3 og 4 i A-delen med strengeskift i bindebue i både oppstrøk og nedstrøk, litt tunge å få til med langbuen i tempo 170, men løses mye lettere med kortbuen.

Sluttord

Kortbuen eller «tønnebuen» har andre fysiske egenskaper enn den vanlige langbuen, og dette bunner først og fremst i konkav stokk i motsetning til konveks. Jeg får en annen opplevelse når jeg spiller med den enn med den moderne fiolinbuen, langbuen. Kortbuen oppleves svært urolig på strengen og vanskelig å balansere sammenlignet med langbuen. Og den gynger eller undulerer på strengen. Når jeg spiller med kortbue og utnytter den store høyden i buen til å gå ned i strengen i strøkene og bli «kastet opp igjen», kan det visuelt virke som jeg mer slår på fela enn stryker. Jeg har vist til en historisk skriftlig kilde og en nåtidig kilde som beskriver at spelemannen slår på fela med buen, og knytter dette til en eldre og forlatt framføringspraksis.

Buegyngene kommer i et tempo og en rytme som delvis bestemmes av buen, og hvis en henger seg på denne bevegelsen, kan det virke stabiliserende på rytmen. Tempoet vil generelt øke sammenlignet med når jeg spiller med langbue, eller jeg kan si at det er lettere å spille slåttene fort med kortbue enn med langbue. Det kan bli bedre dansespill. Hvis jeg også utnytter buegyngen i åttendelsfigurer til å erstatte buesnu, kan spillarbeidet lettes uten at det går på bekostning av frasering og driv. Rytmen («*ta-dam*») der *ta* er opptakten og *dam* faller på hovedpulsens, samsvarer godt med fallet i stegmønsteret i suldalsspringaren.

Slåttematerialet på Vestlandet og i hardingfelas kjerneområder har i stor grad gjennomgått en utskifting og modernisering siden siste halvdel av 1800-tallet. Arkivopptak med felespel fra blant annet Suldal og Bjerkreim låter mer alderdommelig, og jeg tenker på disse områdene som folke-musikalske «bakevjer». Jeg har hørt i arkivopptak en del slåtter som sannsynligvis har vært i bruk da kortbuen var i bruk, og som jeg tenker på som et ikke modernisert slåttemateriale. Her kan det fremdeles være spor av en eldre framføringspraksis. Den eldre framføringspraksisen kan ha vært knyttet blant annet til bruk av kortbuen. Jeg kjenner ikke til opptak med kortbuespel, slik at vi kan ikke vite sikkert hvordan det ble gjort historisk, men Vidar Lande har vist meg et eksempel på hvordan Eivind Hamre spilte med kortbue i ca. 1908. Det er en spillestil som er utpreget rytmisk fokusert i en større grad enn dagens setesdalsspel.

Jeg tror det innenfor norske feletradisjoner har vært en gradvis overgang fra rein kortbuebruk, der buens egenskaper og tidens musikktilfang og stilideal formet framføringspraksisen, via «spel med korte bogadrag» med langbue, der man i visse områder videreførte noe av spillestilen med annet redskap (langbuen) med andre fysiske egenskaper, til dagens moderniserte slåttetilfang og spillestil både i Telemark og på Vestlandet med langbue og «lange bogadrag».

Takk

Stor takk til Vidar Lande som har gitt meg viktige opplysninger til arbeidet med artikkelen, og oppmuntret meg til å gjennomføre dette. Takk til min hardingfelespillende ektefelle Erling Berstad som deltar, bidrar og støtter meg på alle måter i mine musikalske prosjekter, også dette. Takk til alle mine generøse læremestere i Hardanger som nå er borte, til Vibå Spelemannslag som har introdusert meg for Bjerkreims-Spelet, Ruth Anne Moen som har hjulpet meg med tilgang til materialet ved Folkemusikkarkivet på Sand, både Bjerkreims-Spelet og Suldals-Spelet, et samarbeid som Tove Solheim nå viderefører. Takk, Tove! Takk til Sigbjørn Apeland som gjorde meg oppmerksom på slåttematerialet etter Rasmus Tveit i Arne Bjørndals samlinger. Kjell Midtgård og Ingeleiv Kjerland Kvammen for spennende opplysninger.

Referanser

- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven 1993. «Spilleteknikker», i B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 85–100. Oslo: Universitetsforlaget.
- Apeland, Sigbjørn og Søreide, Åsne Sunniva (red.) 2001. *Tonebilette frå Tysnes*. Bergen: Arne Bjørndals Samling.
- Bjørndal, Arne 1922. *Ola Mosafinn*. Bergen: A/S Centraltrykkeriet (Eige forlag).

- Bleie, Jon 1976. *Halldor Meland – Eit liv i tonar*. Oslo: Gyldendal norsk forlag A/S.
- Gurvin, Olav (red.) 1958–81. *Norsk Folkemusikk – hardingfeleslåtter*, serie 1, bd. 1–7, Universitetsforlaget.
- Lande, Vidar 2003. «Instrumentskifte og folkemusikalske tenkemåtar i Setesdal». *Norsk Folkemusikklags skrift* 17 (2003): 48–63.
- Lande Vidar 2018. «Mot forståing av felemusikk i tovdalsområdet». i A.T. Aanby (red.), *Spelemannen – og slåttemusikken i Åmli*. Åmli: Åmli boknemnd.
- Myklebust, Rolf (produsent) 1968. *Folkemusikk frå ei opptaksferd i Hardanger* [radioprogram], NRK, NRKM 54123 : 9.
- Mæland, Jostein 1991. *Ervesylvet: Folkemusikksoga for Vossabygdene*. Voss: Voss prenteverk.
- Oftedal, Gry og Nielsen, Steinar 1995. *Blå toner i Bjerkreim. En Tonalitetsanalyse av slåtter fra Bjerkreim i Rogaland* [masteroppgave], Høgskolen i Telemark.
- Omholt, Per Åsmund 2009. *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk, en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv* [doktoravhandling], Universitetet i Bergen.
- Oxley, Peter 1999. «The bow», i Stowell (red.), *The Violin book*: 24–53. London / San Francisco: Balafon Books, Outline Press Ltd. / Miller Freeman Books.
- Solheim, Tove 2006. *Suldalslåttar* [masteroppgave], Høgskolen i Telemark.
- Storesund, Asbjørn 1995. *Høyrrer du Tårån? Meisterspelemannen Torkjell Haugerud*. Tuddal: Buen Kulturverkstad.
- Thomsen, Kjell 1982. *Meisterspelemannen Lorentz Hop. Ætt og Miljø*. Voss: Voss prenteverk A/S.
- Urheim, Oddmund 1999. *Nokre viser*. Odda: Ullensvang Mållag.
- Vårdal, Vegar 1999. *Bjerkreim – en hvit flekk på folkemusikkartet* [Feltarbeidsoppgave], Norges Musikkhøgskole.

Arkivmateriale

- ABS-596, Opptak fra Arne Bjørndals Samling, Griegakademiet – Institutt for musikk, Universitetet i Bergen.
- RFA 7404, Opptak fra Folkemusikkarkivet for Rogaland, Ryfylkemuseet.