

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Muusika osakond

Pärimusmuusika õppekava

Sofia Joons

VISUAALKUULDEMÄNGU „VORMSI PERESTROIKA“ TEKKELUGU:

**ÜHE PÄRIMUSMUUSIKU KOGETUD MUUSIKAAREENIDE JA
ROLLIDE ANALÜÜS**

Lõputöö

Juhendaja: Juhan Suits, MA

Kaitsmisele lubatud

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2011

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. METODOLOOGIA	4
2. MUUSIKAAREENID	8
2.1. Muusikaareenide teooria	8
2.2. Kogemused õpetamisareenidelt	11
2.2.1. Muusikaareenid, kus ma ise olen õppinud	11
2.2.2. Muusikaareenid, kus ma ise olen õpetanud	13
2.3. Kogemused osalusareenidelt	14
2.4. Kogemused esitusareenidelt	15
3. IDENTITEEDID JA ROLLID MUUSIKAAREENIDEL	18
3.1. Teoreetilised lähenemised identiteedi- ja rollikontseptile	18
3.2. Minu enda omandatud formaalsed ja mitteformaalsed rollid	21
4. „VORMSI PERESTROIKA“ TEKKELOO	25
4.1. Minu eestirootsi muusika tekkeloo	25
4.2. Minu eestirootsi muusikaareenid ja muusikurollid	27
4.3. Visuaalkuuldemängu „Vormsi perestroika“ tekkeloo	28
KOKKUVÕTE	34
LISAD	35
ABSTRACT IN ENGLISH	36
KASUTATUD KIRJANDUS	37

SISSEJUHATUS

Minu lõputöö kirjalik osa toob välja ja analüüsib visuaalkuuldemängu „Vormsi perestroika“ tekkelugu. „Vormsi perestroika“ taga on kogemused, igatsused ja soov näidata seda miskit, mis mind kõige rohkem köidab pärimusmuusikas. Ühel hetkel tundsin, et olemasolevad muusikaareenid jäid väikseks Lars Johan Österblomi ja hiiukandle loo jaoks ning hakkasin otsima uut väljundit. Koos Kristiina Ehiniga jõudsime visuaalkuuldemängu formaadini. Analüüsides oma osa tööprotsessis koos Kristiina Ehiniga keskendun oma varasematele kogemustele erinevatel muusikaareenidel ning seal omandatud muusikurollidele. Selle asemel et luua kronoloogilist arengulugu võtan ma kokku oma tegevusi ja kogemusi enda loodud muusikaareenide ja muusikurollide tüpoloogiaga. Eesmärk on tuvastada ja välja tuua neid faktoreid, mis on mõjutanud ja mõjutavad minu arusaamist pärimusmuusika muusikaareenidest ja pärimusmuusiku rollidest, mis erineval viisil muusikalisi sõnumeid välja toovad.

1. METODOLOOGIA

Oma muusikaareenide ja muusikurollide tekkemehhanismi analüüsini olen jõudnud refleksiivse välitöö kaudu. Seega lähtun Dan Lundbergi ja Gunnar Ternhagi tulevastele etnomusikoloogidele mõeldud soovitudest, mida nad toovad välja raamatus „*Musiketnologi – en introduktion*“ (2002). Tänapäeva välitööuurija peaks olema reflekteeriv uurija, kes jälgib mitte ainult seda, mis toimub tema enda poolt määratud uurimisväljal, vaid ka omaenda reaktsioone. Kuna välitöö tulemused on suures osas seotud välitööuurija endaga, tema positsiooniga väljal ning tema enda käitumisega, peab analüüsi lugeja teada saama, mis on uurija roll uurimisväljal. Veel on reflektiivse välitöö jaoks oluline uurija, kes on võimeline astuma uurimisväljale ja ka lahkuma sealt. Tänapäeval on mitmetes uuringutes näha, kuidas välitööuurija on osalenud ühes ansambelis, bändis või kooris. Välitööuurija on end seega „sisse seadnud“ ja on võimalik rääkida seestpoolsest perspektiivist. Muusikaliselt aktiivne uurija võimaldab musitseerimisele keskset kohta analüüsis. (Lundberg & Ternhag 2002: 47–49)

Uurija erinevaid rolle ühel uurimisväljal on käsitletud ka Alan Bryman raamatus „*Kvantitet och kvalitet i samhällsvetenskaplig forskning*“ (Kvantiteet ja kvaliteet ühiskonnateaduslikes uuringutes). Osalev uurija võib olla ainult uurija rollis, uurija ja osaleja korraga või täiesti osaleja (Bryman 1997: 62). Perioodil 1994–2011 olen omandanud erinevaid rolle uurimisväljal „pärimusmuusika muusikaareenid Eestis“. Esimestel aastatel olin eesti pärimusmuusika õppija ja rootsi pärimusmuusika õpetaja. 1996–2002 õppisin sotsioloogiat Eesti Humanitaarinstituudis ja keskendusin varakult muusikasotsioloogiale. BA-töös „*The Dance Club – a Social Movement in the Post-Socialist Transformation in Estonia*“ (Joons 2000) analüüsisin Vanalinna Muusikamajas tekkinud tantsuklubi tekke- ja arengulugu ja MA-töös „*Sounds of Estonia – The Construction and Institutionalisation of Traditional Music at the Viljandi Culture College in Estonia*“ tänase Viljandi Kultuuriakadeemia pärimusmuusika õppekavaga seotud tudengite ja õppekava juhtivate isikute arusaamasid pärimusmuusika olemusest ning õppekava tekke- ja arengulugu (Joons 2002). Õpingute kõrval töötasin pärimusliku viiulimängu õpetajana Vanalinna Hariduskollegiumis ja olin aktiivne muusikuna. Paralleelselt magistrantuuri õpingutega lindistasime koos Meelika Hainsoo, Emma Härdelini, Toivo Sõmeri ja Janne Strömstedtiga CD

„Strand...Rand“ peamiselt eestirootsi saartelt ja aladelt pärit rahvakoraale. 2002–2005 töötasin Eesti Humanitaarinstituudis teadurina ja osalesin mitmes uurimisprojekti sotsioloogina ning selle töö kõrval olin samuti aktiivne muusik. 2003 kirjutasin artikli „*Svenskhetens, trons och korallernas återkomst i Estland*“ („Rootsluse, usu ja koraalide tagasitulek Eestis“) (Joons 2003), mis käsitleb minu enda tööd ja kogemusi seoses eestirootsi rahvakoraalide taaselustamisega. 2006–2007 olin vanemapuhkusel, aga töötasin edasi nii muusika kui ka uurimisprojektidega kuni oktoobrini 2007, kui ma alustasin tööd August Pulsti õpistu juhatajana. Selle töö kõrval olen ka tegelnud erinevate muusikaprojektidega ja lugenud muusikasotsioloogia kursusi Tallinna Ülikoolis ja Åbo Akadeemias. Ma ei ole seega kunagi kuulunud eesti pärimusmuusika väljale täienisti, vaid mul on olnud kogu aeg ka teisi identiteete ja olen kuulunud korraga mitmesse rühma, mille vahel ma olen pendeldanud. Kuna minu esimene sotsialiseerumine muusikaelus toimus Rootsis, võrdlen tahes-tahtmata Eestis toimuvat rootsi analoogsete fenomenidega ja sotsioloogina olen üritanud mõista minu enda ümber toimuvat muusikaelu.

Minu sotsioloogiline mõtlemisviis ja mõistmine põhineb suures osas Zygmunt Baumani ja Tim May arusaamadel sotsioloogia distsipliinist, mille järgi sotsioloogia on ennekõike üks korrastatud mõtteviis. Mõistmine tähendab, et saame aru asjade asendist mõtestatud maailmakorras. See vaatenurk on seotud rutiinsete vaikivate teadmistega, mis on vajalikud, et teostada ja suunata oma elu. (Bauman & May 2005: 198–200)

Analüüsi peamiseks uurimismaterjaliks on minu enda kalendermärkmikud ajavahemikust 1994–2011. 5. novembril 2011 kirjutasin oma lõputöömärkmikusse: „käesolev hetk muutus ajalooks, kui pistsin oma käe kotti ja võtsin välja 2011. aasta kalender-märkmiku ja andsin sellele numbri 21“. Kalender-märkmikutesse tehtud sissekanded on oma iseloomult edasivaatleva ajaplaneerimise märkmed ja mitte retrospektiivsed, nagu näiteks päeviku sissekanded. Oma kalender-märkmikutesse olen üles märkinud kokkulepped ja kohustused. Kohati olen tagantjärele üles kirjutanud, kellega ma olen kokku saanud, kui on olnud tegemist mulle eriti olulise inimese või kogemusega. See tähendab, et on toimunud ka kokkusaamisi, mis ei ole üles märgitud. Mis puudutab muusikaalaseid tegevusi, siis julgen väita, et peaaegu kõik on üles märgitud, kuna on olnud tegemist kas plaanide või lubadustega. Veel olen kohati tagantjärele kirjutanud, et ma ei jõudnud kohale. Perioodil 1994–2007 märkisin üles peale kõik muusikaga seotud ettevõtmiste (koosseisud ja toimumiskohad) veel ka sõpradega kokkusaamised, viiuli- ja hiiukandleõpilastega seotud tegevused ja kohati olen üles märkinud ka repertuaarid. Alates oktoobrist 2007 olen olnud tööl Eesti Pärimusmuusika Keskuses ja suurem osa sissekannetest on seotud minu tööalaste tegemistega ning märkmikud sisaldavad võrreldes varasemate aastatega

vähem privaatseid kokkusaamisi. Pärast 2007. aastat on tööalaste kohustuste kõrvalt võimalik süstemaatiliselt jälgida ainult muusikaalaste tegevuste ja eestirootsi kogukonnaga seotud ettevõtmisi.

Analüüsi esimeses järgus otsisin välja kõik sissekanded, mis on seotud identiteedi, muusikurolli ja muusikaareenidega. Teises järgus koostasid kuus kategooriat:

1. Üles märgitud muusikutest sõbrad ja tuttavad, kellega ma olen kokku saanud/koos mänginud
2. Üles märgitud vihjed repertuaari kohta
3. Muusikaalased tegevused, kus ma ise osalen
4. Üles märgitud muusikaalaste tegevustega seotud toimumiskohad
5. Eestirootsi identiteedi ja muusikaga seotud inimesed ja tegevused
6. Üles märgitud muud sõbrad ja tuttavad, kellega on kokku saadud

Eesmärgiga saada ülevaadet oma uurimismaterjalist tegin ühe risttabeli, kuhu viisin sisse kõik andmed aastate kaupa.

Analüüsi kolmandas järgus lõin risttabelid, kus saab jälgida erinevate kategooriate all nimede, muusikaalaste tegevuste ja toimumiskohtade mainimist kalendrites aastate lõikes ja seega näha mainimise perioodi aega ja kestvust. Eestiga seotud inimeste ja kohtade puhul tahtsin välja tuua püsivaid suhteid ja regulaarseid muusikaalaste tegevustega seotud toimumiskohti ja võtsin välja ainult need nimed ja kohad, mis ühe aasta jooksul olid mainitud enam kui kaks korda.

1. Eesti muusikaalased sõbrad ja tuttavad, kes on mainitud enam kui kaks korda ühe aasta jooksul.
2. Välismaalastest muusikaalased sõbrad ja tuttavad.
3. Muusikaalaste tegevuste toimumiskohad, mis on ühe aasta jooksul mainitud enam kui kaks korda.
4. Riigid, kus on toimunud muusikaalased tegevused.
5. Muusikaalaste tegevuste tüpoloogia muusikaareenide fookuste põhjal.

Rootsi aja (1972–1994) mälumaterjal on koostatud retrospektiivselt. Oma uurija-mina iseloomustamiseks olen sügisel 2011 kirjutanud kolm lugu, mis käsitlevad mu Rootsis aset leidnud muusikaalaseid tegevusi ja toovad välja neid muusikaalaseid mõttesuundi, mis nendel perioodidel olid minu jaoks olulised ja mis siamaani on mu muusikuidentiteedi alustaladeks. Esimene lugu sisaldab kogemusi muusikakoolist ja pärimusmuusikalaagritest, teine lugu räägib

õppeaastast 1991–1992, kui ma õppisin pärimuslikku viulimängu Malungi rahvaülikoolis, ja kolmas lugu viib lugeja Põhja-Rootsi, kus ma aastatel 1992–1994 õppisin muusikajuhendamist.

Visuaalkuuldemängu „Vormsi perestroika“ tekkelugu on samuti kirjutatud retrospektiivselt ja on lõputöö otsene seos minu lõputöö loovpraktilise osaga. Visuaalkuuldemäng „Vormsi perestroika“ sai alguse minu suurest igatsusest uue formaadi järele, kus saaks kasutada erinevatelt muusikaareenidelt saadud kogemusi ja teadmisi. Tahtsin teada saada, kuidas saaks vahendada lugu, mis võimendab muusikat, ja mängida muusikat, mis omakorda võimendab lugu. Tahtsin teada saada, kuidas on võimalik puudutada publikut hiiukandle eluloo, Vormsi ajaloo ja aastatega tekkinud eestirootsi pärimusmuusika repertuaariga.

2. MUUSIKAAREENID

2.1. Muusikaareenide teooria

Mind on alati köitnud laiad arusaamad muusikast, mis vaatavad muusikat pigem laialt kultuurilise ja sotsiaalse protsessina kui konkreetse muusikalise tulemusena (noot, seade, plaat, kontsertkava vms). Christopher Small on loonud uue, ka inglise keeles veidralt kõlava mõiste: „*musicking*“ (muusiklemine) haaramaks muusikalisi olukordi tervikuna. Ta kirjutab, et „muusika ei ole kuidagimoodi asi, vaid tegevus, millega inimesed tegelevad“ (Small 1998: 2). Dan Lundberg ja Gunnar Ternhag lähtuvad samuti laiast vaatenurgast ja kirjutavad, et etnomusikoloogia keskne ülesanne on vastata küsimusele, „mida muusika teeb meiega ja mida meie teeme muusikaga“ (Lundberg & Ternhag 2002: 128).

Nende kolme autori raamteooria on sotsiaalne konstruktivism, mille üks põhjapanevaid teoseid on „*The Social Construction of Reality*“ (Reaalsuse sotsiaalne konstruktsioon) (Berger & Luckmann 1991). Sellest teooriast lähtudes on reaalsuse tajumine ennekõike seotud dialektilise protsessiga, kus ühelt poolt mängivad rolli ühe indiviidi enda kogemused ja isiksus ning teiselt poolt tema tajutud sidemed erinevate sotsiaalsete gruppidega, kuhu ta kuulub. See teooria võimaldab seletada lahti nii traditsioonide edasiandmist kui ka sotsiaalseid ja kultuurilisi muutusi. Siit viib varem mainitud Small niidid kokku muusikaeluga ja toob välja, et tähendus on peidus inimeste tegutsemistes. Ainult siis, kui me mõistame, mida inimesed tegelikult teevad, kui nad osalevad muusikaalases tegevuses, oleme suutelised mõistma selle fenomeni iseloomu ja funktsiooni, mida see täidab inimelus. (Small 1998: 131–132) "Tabamaks muusiklemise ehk kogu muusikat sisaldava olukorra tähendust ja selle tähenduse erinevaid ilminguid peab otsekoheselt küsima: Mida see tähendab, kui taoline muusitseerimine leiab aset siin ja praegu just nende osalejatega? Veidi lihtsustatult kõlab küsimus: "Mis siin ometi toimub?" (Small 1998: 10) Mitmes mõttes on Christopher Smalli lähenemine äärmiselt julge ja otsekohene. Ta ründab kultuurilisi hegemoone, näiteks sümfooniaorkestrit ja Lääne-Euroopa kunstmuusika traditsiooni, ja kirjutab, et iga inimene peaks ära õppima, kuidas muusiklemist

analüüsida, sest tegemist on teooriaga, mis aitab inimesel omaenda muusikaelu üle kontrolli saada (Small 1998: 3). Muusiku elus tähendab see seda, et ma õpin nägema oma esinemiste laimaid tähendusi ja oskan otsustada, kus mulle sobib esineda ja millise kavaga ma esineksin nt poliitiliste parteide üritustel, laulupidudel, Eesti Instituudi kutsel välismaal, Eurovisioonil jms.

Dan Lundberg kuulus koos Krister Malmi ja Owe Ronströmiga ühte uurimistiimi, mille ülesandeks oli kaardistada Rootsi muusikaelu uusi mediaalseid väljundeid kaasaegses mitmekultuurilises kontekstis. 2000 ilmus uuringu raport „*Musik – medier – mångkultur*“ (Muusika – meediad – mitmekultuurilisus), mille raamkontsept on „muusikaareen“ (Lundberg jt 2000). Selle kontsepti juured asuvad dramaturgilises sotsioloogias, mille üheks mõjuvaks autoriks on Erving Goffman. Dramaturgiline sotsioloogia on teooria, mis on tihedalt seotud sümbolilise interaksionismiga ja kasutab teatrile omaseid mõisteid korrastavate metafooridena. (Scott & Marshall 2009: 192) Kui Goffman kasutas teatrile kuuluvaid mõisteid nagu „lava“, „lavatagune ruum“ ja „näitlejad/aktöörid“ ülekantud tähenduses välja tuues ühes mentaalhaiglas toimuvaid inimestevahelisi olukordi, on muusikameedia meeskond neid kasutanud nende otseses tähenduses. „Lava“ on seega mitte tinglikult protseduurituba, vaid erinevad realselt eksisteerivad lavad, kus toimub konkreetne musitseerimine.

Lundbergi uurimisrühma jaoks on oluline uurimisfookus identiteet. Mitmekultuurilistes ühiskondades postmodernseid elustiile pooldavate indiviidide puhul ei ole enam võimalik küsimus: „kes me oleme?“. Peame kaasama aktuaalset konteksti ja esitama küsimuse: „kus, millal ja kuidas me oleme?“. „Kus“ tähistab areene, kus saab väljendada oma identiteeti ja „millal“ määrab ära olukordi ja üritusi, kus enda määratlemine on oluline. „Kuidas“ ehk teguviis on kahedimensiooniline mõiste, mis ühelt poolt määratleb teadmisi ja tehnilisi oskusi, mida rakendatakse ekspressiivsetes vormides, ning teiselt poolt esinejate suhtumist oma sõnumisse. Suhtumine võib olla ebakindel, irooniline, tõsine, kahtlev jms (Lundberg jt 2000: 26).

Muusikaareeni erinevad osad on järgmised (Lundberg jt *ibid.*: 51–52):

Areen: näiteplats, kus on võimalik ennast näidates muutuda nähtavaks ning kus toimuvad muusikaalased kohtumised ja sündmused.

Lava: muusikaalase tegevuse toimumiskoht.

Lavatagused ruumid: muusikaalase tegevuse ettevalmistusruumid.

Lavaesine pind: lava keskpunkt, fookus.

Muusikaalane etteaste: Kommunikatsiooniakt, milles muusik vastutab mitte ainult kava sisu, vaid ka vormi ja kvaliteedi eest.

Lava kõrvalpinnad: fookusest välja jäävad pinnad lava ümber.

Oma töö analüüsis olen lähtunud muusikaareenist avaramas mõistes ega piirdu vaid esituskultuuri kuuluvate muusikaalaste tegevustega. Olen kaasanud kõiksuguseid enda kogetud muusikaareene ja jaganud neid kolme tüüpi (vt lisa 1):

- Õpetamisel põhinevad muusikaareenid - õpetamisareenid
- Osalusel põhinevad muusikaareenid - osalusareenid
- Esitamisel põhinevad muusikaareenid - esitusareenid

Selle tüpoloogia määrav faktor on muusikaareeni publiku/kuulaja rollid. Esinemisele suunatud muusikaareenide sündmustel on muusik fookuses ja on protsessi põhiline vedaja ning publiku ülesandeks on sündmust jälgida/muusikat kuulata. Sellest hea näide on kontsert, esinemised formaalsetel areenidel nagu näiteks kooliaktus või muusiku roll teatrietendustes. Osalusele suunatud muusikaareenide puhul on oluline kommunikatsiooniakt muusiku ja teiste areenide kaastegevate vahel. Minu kogutud osalusareenid kuuluvad peamiselt kahte tüüpi. Osad areenid keskenduvad kohalolevate inimeste koostegutsemisele ja fookuses on „meie siin ja praegu“, näiteks külapidu, jam, sõpruskonna pidu, ning osad nähtused lähevad siit sammu võrra kindla ürituse fookuse poole. Taolistel üritustel on kindel teema või funktsioon, näiteks tantsuklubi, pulm, matus. Õpetamisele suunatud muusikat sisaldavad areenid olen samuti jaganud kahte tüüpi osalejate huvi põhjal – üldise huviga ja erihuviga osalejatega õppeprotsessid. Üldise huviga osalejatega olen läbi viinud folklooritunde, pärimusmuusika õpitubasid ja väikelaste ringe. Erihuviga osalejatega olen jälle õpetanud viiulit, hiiukannelt ja korraldanud pilliklubisid, -päevi ja -laagreid.

Tavaliselt tajume iseenesestmõistetavate muusikaareenide omapära alles siis, kui me satume enda jaoks võõrale areenile. Eestis elades on rootsi pärimusmuusikaareenide omapära saanud mulle selgemaks, ja kuna minu muusikaalane sotsialiseerumine toimus mujal, olen ma algusest peale jälginud enda ja teiste käitumist muusikaareenidel selleks, et teada saada, mida minult kui muusikult konkreetselt oodatakse.

2.2. Kogemused õpetamisareenidelt

2.2.1. Muusikaareenid, kus ma ise olen õppinud

Esimest korda tajusin vahet pärimusliku ja klassikalise viiulimängu vahel 1985, kui ma oma esimeses viiulitunnis peale suvevaheaega ja oma esimest pärimusmuusikalaagrit mängisin ühte viiulietüüdi jalaga takti lüües ning sain pahandada. Ma ei seisnud enam paigal, üritasin kõik lood pähe õppida, et materjal saaks korralikult omaks, nii nagu laagris. Ma tajusin selget piiri noodipõhise ja mälupõhise musitseerimise vahel ning kannatasin selle all, et mu esimene õpetaja Kjeld Hanseni arvates oli pärimusmuusika primitiivsem muusika kui klassikaline muusika. Hiljem vahetasin viiuliõpetajat ja hakkasin õppima Gunnel Johanssoni juures, kes mängis nii pärimus- kui ka klassikalist muusikat. Tema aitas mul vähendada pingeid nende kahe areeni vahel ja keskenduda oma tehnika arendamisele, mis on iga musitseerimise baas. Keskkooli lõpuni arendasin oma pärimuslikku viiulimängu kursustel ja laagrites, kodumaakonnas Västergötlandis ja ka mujal Rootsis. Nõnda arenes repertuaar – alguses mängisin peamiselt Västergötlandi lugusid, aga elavatest piirkondlikest pärimuskandjatest õpetajatega kursustel laienes repertuaar teiste piirkondade muusikaga ja Faluni Etno-laagris 1990 tutvusin esimest korda teiste maade, muuseas ka Eesti pärimusmuusikaga.

Peale keskkooli õppisin 1991-1992 Jonny Solingi kursusel Malungi rahvaülikoolis. Solingi pedagoogika põhineb täpselt määratletud ja fookuseeritud praktilisel ja mentaalsel harjutamisel. Kuna osalejad olid Rootsi eri kohtadest, õppisin tundma teiste piirkondade muusikat otse nende käest. Esimesel semestril läks kogu energia kohanemisele, õppimisele ja harjutamisele, aga teisel semestril hakkasime ühe teise kursuslasega Jenny Tidmaniga igatsema spontaanset musitseerimist. Tundus, et muusika kippus sattuma esitamisareenile ja me võitlesime selle nimel, et suurendada osalusareeni osakaalu meie elus. Kevadel sõitsime peaaegu igal nädalavahetusel Stockholmi, kus me mängisime tänavatel, metroojaamades ja muudel üritustel, kuhu meid kutsuti.

Malungist kolisin Härnösandisse, kus ma 1992–1994 tutvusin muusikajuhendamise põhimõtetega Härnösandi rahvaülikoolis. Muusikajuhendamise areenile sobib igasugune muusikarepertuaar ja žanr. Oluline ei ole, mida seal õpetatakse, vaid kuidas, ja juhendatava rühma reaktsioon. Muusikajuhendamise fookus on „siin ja praegu“, „ühine ja jagatud elamus“, „lust ja rõõm“, „improvisatsioon ja mäng“, „tunnete kogemine ja väljendamine“ ja

„kommunikatsioon ja kokkusaamine“. Seal avastasin, et erinevad muusikalised žanrid mõjutasid minu tegutsemisviisi väga konkreetselt. On žanreid, kus ma olin rohkem avatud ja improvisatsioonialdis, ja žanreid, kus ma pigem hoidsin kinni konkreetsetest esitusviisidest. Minu üllatuseks oli teine käitumine seotud just pärimusmuusikaga ja minu peamine fookus sellel ajal oli avastada pärimusmuusika olemust süvatasemel, et ära õppida, kus on baasstruktuurid, mis peavad jääma, et püsiks traditsiooni raamides, ja millised on need osad, mida saaksin varieerida ja mida ma peaksin varieerima. Kuna muusikajuhendamise programmi põhimõte on õppimine omaenda praktika baasil, hakkasin kohe ise ka õpetama, kasutades muuseas pärimusmuusikat titeringides ja 6-aastaste laste viuliringis. Oma Härnösandi aja lõpus tegin praktikat ühes teatrirühmas, mille liikmeteks olid nii etnilised rootslased kui sisserännanud keskkoolinoored. Härnösandis olid tol ajal suuri probleeme immigrantidega ja nende vastu suunatud vihameelega. Töötasime paar kuud intensiivselt „Romeo ja Juulia“ lavastusega, mille tarvis ma otsisin/kirjutasin muusikat ja õpetasin laule.

Härnösandist tulin esialgu pooleks aastaks Viljandisse. Plaan oli koguda ja õppida eesti pärimusmuusikat selleks, et pärast tagasitulemist kokku panna üks koolikontserdi kava nimega „Tere, Eesti!“. Seega ei olnud minu eesmärk jätkata õpinguid Viljandi Kultuurikolledžis, vaid naasta Rootsi. Minu jaoks oli Viljandis liiga vähe osalusareenile kuuluvaid elemente tolle aja pärimusmuusika õppeprotsessis ja kuna paljud noored olid alustanud oma pärimusmuusika õpinguid alles kolledžis, ei olnud võimalik õppida lugusid ja laule otse teistelt õppijatelt samal määral kui varem. Võrreldes Rootsis kogetud pärimusmuusikaareeniga sisaldas eesti areen rohkem erinevaid pärimuspille, viiulil oli tagasihoidlikum positsioon, elavate eeskujude puudumise tõttu olid elavad eeskujud asendatud arhiivilindistustega ja selle asemel, et keskenduda oma isiklikule mängule, loodi ansambleid ja muid projekte. Oma kaastudengite käest „häid lugusid“ küsides sain tihtipeale hoopis tüüpiliste ehk „õigete“ lugude paljundused. Tegelikult oleksin lihtsalt tahtnud vahetada lemmiklugusid ja mitte tegelda analüüsiga. Pärast aastast õpingut Viljandis kolisin Tallinnasse, kus ma aastani 2003 õpetasin pärimuslikku viulimängu Vanalinna Hariduskolleegiumis. See õpetamine oli ühtlasi minu põhiline õppimine, mis oma vormilt meenutas Härnösandi praktika põhist õppimist, ja õpilastega koos avastasin eesti muusika hõngu ja olemust.

2.2.2. Muusikaareenid, kus ma ise olen õpetanud

Alustades erihuviga osalejate õpetamisareenist võib öelda, et ma sattusin sinna õpetama juba 15-aastaselt, kui olin osalenud matkimismeetodi ja andragoogika kursustel, mille järel ma hakkasin ka ise õpetama viiulit ja pärimusmuusikat algajatele. See õpetamistegevus jooksis n-ö rootsi ajal muude muusikaliste ettevõtmiste ja tegevustega paralleelselt tagasihoidliku mahuga. Minu enda päris oma õpetamistegevus algas 1995 Vanalinna Hariduskolleeģiumis. Seal tekkis üks pärimusliku viiuli ring alguses lastega, aga hiljem ka täiskasvanud viiuliõpilastega. Esimesel aastal osalesin veel folklooriprogrammi teistes tegevustes, nagu näiteks folklooritundides ja rahvakalendri tähtpäevade tähistamistel, mis kõik põhinesid laste aktiivsel osalusel. Esimestel Tallinnas elatud aastatel tutvustasin Malungi rahvaülikoolis rakendatud harjutusmudelit, keskendudes viiulimängija kehahoiakule ja mentaalsele harjutamisele. Seda tutvustasin hiljem ka Viljandi Kultuurikolledži viiulitudengitele.

Vanalinna hariduskolleeģiumis andsin alguses individuaaltunde. Tajusin, et oli vaja mõnda eesmärki, mille poole püüelda. Muusikakoolis on eksamid ja arvestused, aga mis sobiks pärimusviiuliringile? Alustasime viiuliklubidega, kus mängisime läbi õpitud repertuaari koos lihtsate seadetega. Pärast said viiuliklubidest viiulipäevad, kus sain pikemalt tegelda tehniliste harjutuste ja lugude viimistlemisega. Lõpuks korraldasin isegi kaks viiulilaagrit Kihnus, kus osalejaid olid kümne ringis. Muidugi esinesime ka oma repertuaariga nii koolipidudel kui ka muudel sündmustel Ladina kvartalis Tallinna vanalinnas. Püüdsin alati vähendada esinemissituatsiooni formaalsust ja rõhutada koosmängu ja kommunikatsiooni ka laval olles.

2008 suvel alustasin uuesti pillilaagrite korraldamisega, aga seekord hiiukandlelaagri näol. Sellest ajast saadik olen juhendanud hiiukandle mängijaid nii Vormsis kui mujalt, ja vähemalt üks kord aastas toimub suurem hiiukandlelaager Vormsis. Repertuaari tuum on hiiukandlega mängitud palad, teised lood eestirootsi saartelt ja aladelt, hiiukandle sugulaspillidel mängitud lood, nagu näiteks jouhikko lood ja muud lood, mis sobivad hiiukandlele ja arendavad mängijate mängutehnikat ning muid muusikalisi oskusi.

Olen ka tutvustanud eesti, rootsi ja eestirootsi pärimusmuusikat areenidel, kus vastuvõtjatel on vaid vähene ettevalmistus või huvi pärimusmuusika vastu, näiteks koolikontsertidel ja loengukontsertidel turistidele või ühe ettevõtte teemapäeva raames. Taolised areenid on pigem esitusareenid koos väikese osalusega ühe regilaulu või eestirootsi rahvalaulu õpetamise näol. Eriti täiskasvanute seltskondades on mulle alati meeldinud leida ootamatuid seoseid ja lugusid, mis tooksid muusikat lähemale ja mis looksid lugudele ja lauludele sobivat meeleolu. Minu jaoks

on õpetamine alati käinud käsikäes õppimisega. Üks väga selge näide sellest on minu esinemised Vormsi kultuuripäevadel alates 2009. aastast, mil korraldajad on palunud ettekandeid teatud teemadel, näiteks „Vormsi vanem rahvamuusika“. Mul on see muusika teada, noodid ja tekstid on mul kodus. Ja mul on ka meeles mõlkunud mõte, et millalgi peaks seda kõike hakkama kokku võtma. Seega on kohaliku kogukonna huvi suunanud mind uute teemade või uute järelduste, kirjelduste ja üldistuste juurde.

2.3. Kogemused osalusareenidelt

Minu lapsepõlve pärimusmuusikalaagrid rõhutasid koosmängu ja isiklikku viiulimängu. Kogunemised üksteise köökides ja mängimine vaid mängimise enda, mitte aga hilisema esinemise pärast oli kõrgelt hinnatud. Sama kehtis pillimeeskonnas „Knallebygdens spelmanslag“, millega ma liitusin kohe pärast esimest suvelaagrit. Ühise mängimise kõrval täitis pillimeeskond olulist sotsiaalset funktsiooni. Liikmeid olid igas vanuses – mina olin liitudes kõige noorem –, ja kõige vanemad olid juba eakad pillimängijad.

Kui võrrelda minu esimesi pärimusmuusikaareene Västergötlandi ja Dalarna maakonnas, võib öelda, et Dalarnas oli rohkem aktiivseid noori ning rohkem kohti ja üritusi aastaringelt, kus kokku saada. Minu lapsepõlve pillimeestepäevad kodukandis sisaldasid kõige sagedamini kogunemisi kohvilaua ümber, ühiste lugude harjutamisi ja ühiseid esinemisi, millele kohati järgnes eriti noorte viiuldajate vaba mäng kuskil nurga taga või tutvumine vanemate pillimeestega. Mõnikord toimus ka tants elava muusika saatel, aga õhtuks oli üritus tavaliselt läbi. Dalarnas olid pillimeeste kogunemised palju metsikumad. Eriti ere kogemus oli pillimeeste iga-aastane kogunemine Bingsjö külas, kus tuhanded muusikud ja pärimusmuusikast huvitatud inimesed panid küla aasadele telgid püsti üheks ööks. Sellele järgnesid esinemised ning vaba mäng igas nurgas ja iga pöösa taga pidutsemine, nii et süda lustis hommikuni. See areen meenutas suures osas klassikalise rockfestivali areeni ja selge see, et mulle meeldis olla just seal, kus noorel inimesel tekkis tunne, et saab elada täiel rinnal. Ja selge see, et taolistes ekstreemsituatsioonides tekkinud sõprussuhted jäävad kauaks kestma.

Eestis leidsin sedasama osalusele suunatud musitseerimist eelkõige Tallinna Vanalinna Muusikamajas, kus Celia Roose eestvedamisel toimusid regulaarsed tantsuklubid. Vabades ühistes koosmängimistes olen osalenud enda meelest küllaltki harva. Muusikamajas käis koos kirju seltskond ja osalushetkedel toimusid pigem „lauluringid“, kus mõned võtsid eest mõnda

laulu või mängisid mõnda instrumentaalset pala. Kõige rohkem olen osalenud jämmides Viljandi Pärimusmuusika Festivali muusikutele mõeldud klubides, kus aga kõige enam mängitakse koos nõnda, et oleks ka keegi, kes kuulaks. Ühel festivalil olid mul sõbrad viiuldajad Rootsist külas, kes olid kaasa võtnud oma n-ö Bingsjö-laadse muusikaareeni. Nemad kadusid ühel hetkel ära „põdsastesse“ kõigi oma pillide ja pudelitega. Paar tundi hiljem tagasi tulles rääkisid nad, et neil oli toimunud väga tore „põdsamäng“. Rootsi pärimusmuusikute jaoks on tihtipeale jam nii intiimne tegevus, et toimub muusikute eraldumine.

Olen ka palju esinenud pulmades ja sõprade pidudel. Nende olukorra omapära on, et osalejaskond on palju ebaühtlasem kui nt jämmi-areenide oma, samas on hea peo ja pulma puhul osalejatel ühine eesmärk ja fookus – toimida nii, et pulm või pidu oleks võimalikult hea. Muusika on seega vaid laiem eesmärgi teenistuses.

2.4. Kogemused esitusareenidelt

Nagu kõik muusikakoolis õppinud lapsed, hakkasin varakult esinema kontsertareenidel ja kogesin varakult lavanärvi ja esinemise eelset adrenaliinilaengut. Laval mängimine nõuab muidugi psühholoogilist ettevalmistust ja repertuaari head tundmist, aga lihtsamaks teeb see, et kuulajad teavad, mis on nende roll ja mis neilt oodatakse. Sama kehtib ka muusikute kohta. Võrreldes osalussituatsiooniga, kus muusik on kohati isegi tseremooniameister ja kogu ürituse hing, on esitussituatsiooniks palju kergem ette valmistuda. Tekib konkreetne kava, mida saab viimistleda ja viimteni lihvida ja harjutada. Osalusareenil peab kiiresti ja orgaaniliselt reageerima olukorras „siin ja praegu“, pidevalt arvestades osalejatega.

Esitusareenil hakkasin varakult tegutsema solistina. Juba pillimeeskonna esinemistel said nooremad liikmed esineda solistidena või esineda väiksemates koosseisudes. Varakult hakati nooremaid viiuldajaid suunama pärimusmuusika ettemängudele ja juba 1988 mängisin ette Zorni žüriile ning sain pronksdiplomi „lootustandva mängu eest“. Säärase tunnustuse osaliseks saavad muidugi peaaegu kõik minuvanused, aga seda ma ei teadnud ja ma olin väga uhke. Tekkis isu esineda ja mängisin igal pool, kuhu mind kutsuti. Üks varajane esinemine, mis on mul eriti selgesti meeles, toimus noorte muusikamajas „Rockborgenis“ (Rokilinnus) minu kodulinnas. Pidi toimuma Stockholmi plikade punkbändi „Nevskij Prospekt“ kontsert ja korraldajad ei leidnud sobivat soojendusesinejat. Kuna ma ise käisin seal tihti kontsertidel ja aeg-ajalt isegi töötasin seal vabatahtlikuna, küsiti minu käest, kas tahan mängida. Publikuks olid valdavalt

punkarid ja enne esinemist pabistasin ja lausa kartsin. Mida ma võiksin neile mängida? Otsustasin neile mängida oma lemmiklugusid ja laulsin paar laulu sinna sekka. Pärast esinemist tuli üks roheline harjaga kuulaja minu juurde. Tal olid pisarad silmas ja ta ütles, et nägi punaseid maju ja rohelist metsa, kui mängisin. Ka seda võtsin südamesse ja ma sain julgust juurde.

Oma esimesel esinemisel Tallinnas tajusin esmakordselt, mis tähendab esineda täiesti võõrale publikule. Kandsin esimest korda elus rahvariideid, sest tegemist oli välismaal esinemisega ja tahtsime rõhutada oma etnilist kuuluvust. Keset kontserti tulin selle mõtte peale, et siin ei tunne mind mitte keegi ja keegi ei tea, mida ma tavaliselt laval teen. Otsustasin laulda ühte hällilaulu „*Jon på lon*” (Jon aidas). Ma ei olnud kunagi varem laulnud pärimusmuusikaarenil, olin laulnud ainult oma sõprade seas keskkooli ajal ja omaette, aga seda ei tea siin mitte keegi... Miks mitte proovida? Pärast sain head tagasisidet oma laulmisele ja sellest ajast saadik olen jätkuvalt laulnud Eestis. Rootsis laulsin esimest korda avalikult alles kümme aastat hiljem, kui me esinesime „Strand...Randiga“ Göteborgis ja Stockholmis.

Oma Tallinna perioodil esinesin regulaarselt pubides, nagu näiteks Õpetajate maja muusikabaaris, Hellas Hundis ja Kloostri Aidas. Kuna publiku eelhäälestus oli ettearvatu, pidime olema ette valmistatud kaheks äärmuslikuks olukorraks: 1) publi muutub muusikaareniks, kus muusikud mängivad taustmuusikat ja fookuses on hoopis kohalviibijate kokkusaamine või 2) pubisse kogunevad kuulajad, kes on tulnud muusikat kuulama. Kõige parem oli end valmis seada n-ö „hullemaks“ stsenaariumiks, st mitte oodata suurt tähelepanu ja teadlikult võtta mängu kui „avatud proovi“. Päril osalusareeniks ei saanud see muutuda, sest osalusareenil on võimalik proovida uusi lugusid ja laule ning improviseerida juurde hääli ja seadeid, mis esitamissituatsiooni ei sobi.

Esitusareenide juurde lisan veel matused. Oma iseloomult on tavapäraselt tegemist osalusareeniga, aga kuna kogu olukord on emotsionaalselt laetud, suhtun ise matustel mängimisse pigem kui esitusareeni, mitte aga osalusareeni. Kui ise laskuda osalemisprotsessi, tekib nii palju tundeid, et ma ei suuda laulda ja mängida. Minu jaoks on ainus viis teadlikult loobuda osalusest ja keskenduda esitamisele.

1998 tegin muusikat ja osalesin muusikuna kahes teatrietenduses („Noorem Edda“ Tallinna Linnateatris ja „Mao tee kalju peal“ Eesti Draamateatris), mille raames ma hakkasin mõtlema esitamisele uutmoodi ja laiemalt. Tähtis polnud ainult helide tekitamine, vaid kogu olemine, mis omakorda on seotud näitlejate tööga. Etendust „Mao tee kalju peal“ mängisime aastaid ja kõik minu avastused/kogemused said korralikult kinnitatud arvuliste kordamistega. Need kogemused

läksid minu jaoks kokku Härnösandis õpitud muusikajuhendamise põhimõtetega ja ajapikku suurendas just teatrikogemus minu julgust heterogeensel osalusareenil, kus muusik mitte ainult ei mängi muusikat, vaid ka juhib ja suunab tegevust kogu areenil.

Oma märkmikke uurides näen selgelt esitusareenil toimunud tegevuste kasvu peale mu lapse sündi jõulude ajal 2005. Ma ei saa öelda, et mängisin vähem, aga ma sattusin vähem osalusareenile, ja kui ma sinna sattusingi, sain harva viibida seal nii kaua, et oleksin jõudnud spontaanselt tekkinud jämmipunti. Samas oli mul võimalik ringi liikuda koos lapsega ja ma hakkasin intensiivsemalt suhtlema eestirootsi kogukonnaga, mistõttu ma muutusin nende jaoks omaks inimeseks, mille järel ma hakkasin saama aina rohkem kutseid eestirootsi kogukonna tähtpäevadele ja üritustele – nii külastaja kui muusikuna.

3. IDENTITEEDID JA ROLLID MUUSIKAAREENIDEL

3.1. Teoreetilised lähenemised identiteedi- ja rollikontseptile

Ühel inimesel on korruga mitu erinevat muusikalist identiteeti, mis muutuvad ajas. Muusikaline identiteet sisaldab muusikalist maitset, väärtusi, muusikaalaseid kogemusi, nagu näiteks musitseerimine ja kuulamine, oskused ja teadmised. Muusikalist identiteeti mõjutavad faktorid on ühelt poolt seotud inimese enda kogemustega muusikaareenidel ja teiselt poolt sellega, et ta kuulub erinevatesse sotsiaalsetesse rühmadesse. (Green 2011: 1) Analüüsides omaenda muusikaalast elu kalender-märkmikute põhjal tekkis vajadus vaadata identiteedi temaatikat kahelt poolt ja eraldi välja tuua ennast määratlevaid ja ennast väljendavaid protsesse. Enesemääratlemise alla kuuluvad kultuurilised ja sotsiaalsed protsessid, milles ma tajun teiste inimestega kokkukuuluvust või teistest inimestest/rühmadest eraldiolemist. Eneseväljendamine on seevastu konkreetsemalt seotud muusikaga, sisaldades konkreetsete oskuste ning teadmiste olemasolu, muusikalise maitse/väärtuste kujunemist ja repertuaaride loomist.

Lähenedes identiteedi temaatikale muusikaareeni poolt on esimene verstapost muusikute rollid. Peale repertuaarivalikutest, muusikalistest oskustest ja edastatavast sõnumist tulenevaid rolle on muusikute rollidel veel üks oluline dimensioon: formaalsuse aste, mis mõjutab rolli esitamiskiisi. Muusikurollid võivad seega olla kas pigem formaalsed (esinemine kindlaksmääratud formaatides, nt kontserdil) või mitteformaalsed (nt esinemine sõprade seltsis). Formaalse rolliga formaatidel on kindlad raamtingimused nagu näiteks ajaline kestvus, publiku käitumine ja muusiku kohustus formaati eest vedada. Publiku käitumine varieerub suuresti ja igal muusikaareenil on omad normid, näiteks mida selga panna, millal plaksutada, millal ja kas üldse suhelda oma kaaslastega või mitte ja kas sobib süüa-juua esinemise ajal või mitte. Mitteformaalse muusikurolliga formaatidel on piirid esineja ja kuulajate vahel ähmasemad ning tihtipeale ei ole teada, kui kaua esinemine üldse kestab. Kui me näiteks jääme kuulama tänavamuusikut, ei ole iial teada, kui kaua ta kavatseb meile midagi mängida. Kui publiku huvi on leige, võivad kuulajad minna otsima mõnd teist kohta. Ma rõhutan, et tegemist on ideaaltüüpi

rollidega. Samas on võimalik neid kahte aspekti leida igas muusikaalases tegevuses ja tihtipeale on neid meelega kombineeritud vastavalt muusikaareeni vajadustele. Näiteks koolikontserte¹ tehes olen alati püüdnud mõjuda võimalikult mitteformaalsena, samas on koolikontserdi formaat kokku lepitud ja seega on minu mitteformaalsus teadlikult valitud käitumisstiil ja üks formaalne roll kindla teguviisiga. Rääkides muusikurollidest lähen vahel intrigeerimise eesmärgil nii kaugele, et väidan vastureaktsiooni oodates, et muusiku põhiline kapital ei ole muusikaalased teadmised ja oskused, vaid tema omandatud muusikarollide võtmekimp, millega pääseb muusikaareenidele. Võtmekimp sümboliseerib selles kontekstis muusiku valmisolekut. Kas ma olen suuteline mängima tantsuks, matustel, pulmas, koolikontserdil, kirikus, pubis? Või mitte? Kas ma saan hakkama taolisel muusikaareenil? Kas ma oskan midagi teha ja kas ma julgen?

Muusikute valmisolekust kirjutatakse tihtipeale psühholoogilisest vaatenurgast. Eeldatakse, et psühholoogilised barjäärid, nagu näiteks lavahirm, hoiavad muusikuid tagasi. Parema valmisoleku tagamiseks luuakse psühholoogilisi ettevalmistusmudeleid ja harjutusi muusikurollide analüüsiks. Ungari päritoluga Kato Havas on põhjalikult käsitlenud lavahirmu. Havas sattus ise kontsertlavale seitsmeaastaselt ilma psühholoogilise ettevalmistuseta ja ta kirjutab väga värvikalt oma esimesest lavakogemusest. Havasi õpetaja käskis tal ette kujutada, et publiku asemel on saalis üks kapsapõld ja ta peab edasi mängima, ükskõik mis juhtub. Havas mõtles siis, miks ta peab muutma kuulajaid kapsapeadeks, kui ta just igatses neile mängida? Kui ta lavale astus, kostis aplaus ja kõik jutud kapsapeadest kadusid ära. Siia maani mäletab Havas esimeses reas istunud daami välimust. Hiljem juhtus midagi. Esinemist igatsevast lapsest sirgus andekas viiuldaja, kes hakkas tüdinema viiuldaja elust. Ta ei olnud rahul oma mänguga, ükskõik mida retsensendid ka ei kirjutanud, ja muusiku elu tundus talle ahistavalt üksildasena. Ta jättis oma karjääri pooleli 18-aastaselt. Ta tuli tagasi õpetama alles 18 aastat hiljem. Siis keskendus ta eriti kommunikatsiooniprotsessile, püüdes aidata õpilastel lahti saada oma lavahirmust. Havas kirjutab palju petuskeemidest ehk kuidas muusikud publikut petavad. Nende petuskeemide järgi püüdlevad viiuldajad tema sõnul perfektse tehnika poole, mis omakorda muutub nende kaitserüüks, nii et nad unustavad muusika peamise funktsiooni kommunikatsioonivahendina. Ideaalmuusikuna toob Havas välja mustlasviiuldaja, kes vabalt käsitlevad nii oma pilli kui muusikat. Nad mängivad justkui oma pillide kaudu ja nende kehad väljendavad naudingut.

¹ Kodulehel <http://www.folk.ee/opistu/et/Koolikontserdid> (21.11.2011) on koolikontserdid välja toodud järgmiselt: „Tegu on kontserdiga, mis tutvustab vahetute elamuste kaudu eesti pärimusmuusikat. See on asjatundlik, süsteemne, kaasahaarav ja rõõmus täiendus tavapärasele õppekavale. Püüame üheskoos üles leida vastuse küsimusele "Miks on kasulik tunda oma esivanemate kultuuripärandit?".“

Pillimäng ei väljenda muud kui nende muusikalist fantaasiat ja füüsilist vitaalsust. (Havas 1981: 78-95)

Lavahirm kui psühholoogiline fenomen kuulub esituskultuuri kuuluvatele muusikaareenidele ja selle taga on esituskultuuri tulemusele orienteeritus. Esituse taga on kindel autori teos või kokkulepitud seade. Christopher Small väidab, et esitused oma iseloomult ei saa olla muud kui teoste ebatäiuslikud ja ebamäärased representatsioonid ja et teose ja muusika sisemist tähendust ei ole kunagi võimalik esitada (Small 1998: 5). Hea ei ole seega iialgi küllalt hea ja ka suurepärase saab veel suurepärasem olla. Siit on võimalik järeldada, et muusikute kõige raskem töö on endale andeksandmine ja töö oma muusikalise tegevuse mõistmise ja suunamise kallal, ehk teisisõnu: võtmekimbu hoidmine ja mitte ära kaotamine.

Muusikurollide kujunemise juures on olulised ka kokkupuuted publikuga. Ühelt poolt on igal muusikul olemas oma referentskuulaja, kelle ootustega arvestatakse ja kelle heakskiit loeb. Teiselt poolt tekib muusikul ajapikku kogemus reaalistest publikutest. Kohati võivad need kaks publikutüüpi kokku sulada üheks, nt eksamikontserdil, kus referentskuulajad, nagu näiteks õppejõud moodustavad reaalse publiku. On ka olukordi, kus muusik saab nautida seda, et ta publikust midagi ei tea. Seda olen ise kogenud puhtal kujul Eestis, kui ma esinesin siin esimest korda sügisel 1991, ja hiljem ka välismaal – Iirimaal, Sloveenias, Venemaal, Abu Dhabis, Soomes ja Hispaanias.

Vaadates kokkupuudet publikuga on muusiku jaoks oluline ettekujutus olukorra homogeensusest/heterogeensusest. Homogeenses situatsioonis on publikul ja muusikul olemas olulised ühised nimetajad (kõik on noored, kõik on sõbrad, kõik on eestlased, kõik on lapsevanemad jms), mis on ka rõhutatud. Heterogeenses situatsioonis rõhutatakse seevastu erinevust. Muusik on näiteks teistest muusikaliselt andekam, teisest rahvusest ja seega potentsiaalselt eksootiline või teistsuguse sotsiaalse taustaga.

Ka enesemääratlemine saab väljendatud muusiku erinevate rollide kaudu, milleks heaks näiteks on riietus. Riietusega on võimalik rõhutada kas oma individuaalsust või rühmakuuluvust (Small 1998: 65). Pärimusmuusika kontekstis on rahvarõivaste kandmine/mittekandmine oluline määraja ja isegi n-ö „tavaliste“ riiete eelistamine kannab tähendust.

Muusikaareeni peatükis välja toodud aktööri teguviisi muusikaväliseid omadusi saab rolliteooria kontekstis analüüsida, kasutades rollidistanti mõistet, mis tähendab subjektiivset eemaldumist rollist (Lagerspetz 2006: 15). Muusikute puhul on tavaliselt olemas selge piir „haltuuraotsade“ ja

põhitegevuse vahel. Siis tuuakse tavaliselt välja rahateenimise argument, et „muidu ma ei võtaks vastu selliseid mänge, aga kuna raha on vaja, olen sunnitud tegema asju, mida ma muidu ei teeks“. Ise olen kogenud suurt rollidistantsi oma eraelurollide ja muusikurolli vahel eriti olukordades, kus täidan formaalseid muusikurolle, näiteks mängin muusikat teatrietenduses või muudes lavakavades“, nagu näiteks „Vormsi perestroika“. Aga see ei ole ainus tõde. Aastatel 2006–2009 oli mul eraeluliselt keeruline aeg ja mul tekkis suur rollidistants minu eraelulise rolli ja mitteformaalse muusikurolli vahel. Tol ajal oli lihtsam esineda kindlaks määratud kontsertformaadis kui esineda spontaanselt tekkinud olukordades. Seega on rollidistantsi peaaegu võimatu määrata väljastpoolt vaadates. Ainult muusik ise tajub, millist rolli täita on keeruline ja millist lihtne. Paljude jaoks on kõige raskem esineda heade sõprade ja sugulaste seltsis, mitte niivõrd võhivõõraste ees.

Et haarata oma muusikaalast tegevust ja olemasolevaid rollikogemusi, olen loonud ühe tüpoloogია (tabel 1), mis sisaldab minu muusikaalaste tegevuste jaoks olulisi muusikaareene, mis on jagatud omakorda rühmadesse rolli formaalsuse/mitteformaalsuse järgi.

Tabel 1: Formaalsed ja mitteformaalsed rollid esitus-, osalus- ja õpetamisareenil

	Õpetamisareen	Osalusareen	Esitusareen
Formaalne roll	Õpetamine esitusareenil: Loeng/meistriklass Avatud õpituba		Kontsert Teatrietendus Vastuvõtt/aktused Pubimäng
Mitteformaalne roll	Õpetamine osalusareenil: Individuaaltund Pillilaager	Üksteiste-tundma- õppimise-proov Pidu tuttavatega Sessioon/jam Õhtusöögi külaline	Esitust ettevalmistav proov

3.2. Minu enda omandatud formaalsed ja mitteformaalsed rollid

Muusikuna saab mind kõige paremini määratleda *singer/songwriter*'i (laulja/laulutegija) parafrasiga. Rääkides laulmisest, olen ma *singer/songfinder* (laulja/laululeidja) ja pillimängu osas olen *musician/tunefinder* (muusik/looleidja), ning kui vaim peale tuleb, siis ka

musician/tunemaker (muusik/lootegija). Lugude ja laulude otsimine toimub arhiivides, erialase kirjanduse, pärimusmuusika kogumike ja mind huvitava repertuaariga kokku puutunud/teadvate/tundvate inimestega kokkusaamiste kaudu. Alates 1994. aastast peegeldab repertuaar üsna hästi minu etnilist enesemääratlemise protsessi ja sisaldab rootsi muusikat minu kodumaakonnast ja muudest piirkondadest, mida ma olen õppinud viiulisõprade käest, ning eesti muusikat, mida ma olen kõige enam õppinud osalusareenidel ja õpetamisareenil eesti muusikate vahendades. Eestirootsi muusika olen suures osas õppinud arhiivimaterjalide põhjal, aga ka ise kogunud eestirootslaste käest. Kohati olen proovinud ka enda jaoks võõraid žanreid. Koos Jaak Johansoniga tõlkisime 2000. aastal alguses Evert Taube'i, Cornelis Wreesvijki ja Joakim Thåströmi tundliku sotsiaalse närviga autorilaulu ning panime kokku kava „Teine Rootsi“, mis muidugi ühelt poolt parafraseeris mõistet „Teine Eesti“. Nendes lauludes mainitud tegelased kuuluvad pigem „luuserite“ kui „võitjate“ leeri. „Teine“ tähendab ka eestlaste jaoks tundmatut väikeste inimeste Rootsit, mis erineb edulugude ja heaolu Rootsist. Mõtlesin tol ajal väga palju selle üle, kuidas pärimusmuusika areneb ajas, ja jõudsin laiema arusaamani sellest, kuidas armastatud autorilaulud hakkavad elama oma elu ja pikapeale saavad pärandkultuuri osaks, ning kui väga kaasaegsete subkultuursete kogukondade muusika funktsioon, tekke- ja levitamisprotsess meenutavad külakultuuris elavat rahvamuusika funktsioone, tekke- ja levitamisprotsesse. Eesti punktraditsioon on siinkohal huvitav näide. Aastast 2011 olen mänginud Tõnu Trubetsky bändis „Flowers of Universe“. Seal olen tutvunud pungi esteetika ja ajalooga ning saanud esineda enda jaoks uue sõnumiga uutel esitusareenidel. Isegi kui žanrid on vahetatud, on mu peamine roll sama mis pärimusmuusika puhul. „Teises Rootsist“ olen taas laulja/laululeidja ja „Flowers of Universe'is“ viiuldaja, kes väga täpselt jälgib varasemate viiuldajate viiulipartiisid. Sest loo karakter peab jääma – publikul on nõudmised ja ootused mitte ainult repertuaari, vaid ka esitusviisi osas. Kui nõnda vaadata, siis ei ole suurt vahet, kas matkin arhiivilindistust või õpin punklugusid youtube'is või CD-de pealt.

Minu jaoks on muusika esitamine ja mängimine erinevatel areenidel alati oluline õpitud /loodud palade kinnistamisprotsessis. Areenide lavadel võtan kas pigem formaalseid või mitteformaalseid rolle ja nende vahel ei jookse sugugi selge piir. Tegemist on pigem pingereaga, mille abil saab võrrelda erinevaid kogemusi.

- Väga formaalne roll
- Pigem formaalne roll
- Segu formaalsest ja mitteformaalsest rollist
- Pigem mitteformaalne roll

- Väga mitteformaalne roll

Minu rolli formaalsuse aste määravad ära ühe tegeliku muusikaareeni osatäitajad ja raamtingimised, nagu näiteks avatus/suletus ja kuulajate seosed muusika ja minuga. Formaalse rolli võtmist tuleb ette siis, kui on olemas kindlad ootused tulemuse suhtes, mida mina kui esitaja jagan kuulajatega (näit kontsert rohkearvulise publikuga, ettemäng minu enda jaoks kõrgelt hinnatud žürii liikmetele). Siis kui muusiklemise protsess on olulisem kui tulemus, suhtun vabamalt. Siis saab minna õhukesele jääle ja tekib julgus proovida uut, riskida ja eksida.

Formaalsuse taset mõjutab ka võõraste inimeste kohalviibimine. Olen tunduvalt mitteformaalsem, kui mängin tantsuks tuttavate seas, ja kohe mõnevõrra formaalsem, kui on tegemist väljakuulutatud tantsuõhtuga. Siin võivad areenid olla sarnased, aga määravaks kujuneb see, et kohalviibijatel on tekkinud ootused ka protsessi osas ja et osalejad ei pruugi olla minu isiklikud tuttavad. Samas võib isiklike tuttavate kohalviibimine muuta minu esinemise hoopis formaalsemaks. Siis on mul endal soov näidata neile midagi head, ja kuigi neil ei pruugi olla ootusi minu musitseerimise osas, võivad minu enda ootused mõjutada minu muusikurolli formaalsuse astet. Siin tekib muidugi rollikonflikt, sest endal on väga imelik ennast tajuda formaalses rollis omaenda sõprade ees. Kogemuste ja aastatega on mul tekkinud tugev muusikuidentiteet ja see aitab hoida mitteformaalset rolli ka siis, kui mängus on nii enda kui teiste inimeste selged ootused. Ma tean, milleks olen suuteline, ja kui üks kord ei kuku hästi välja, tean ma kindlalt, et mis ka ei juhtuks, jään ma ikka viiuldajaks, lauljaks ja hiiukandlemängijaks.

Rollikonfliktiga olen ka meelega mänginud ja kasutanud kord olukorra jaoks n-ö liiga formaalset või liiga mitteformaalset rolli. Rolli teadlik üle-/allamängimine äratub tähelepanu. Rootsi kultuurituristidele võtan tavaliselt sisse mitteformaalse rolli eesmärgiga luua emotsionaalset sidet nende jaoks võõra eesti või eestirootsi kultuuriga. Matustel ja muudel emotsionaalselt laetud areenidel võtan aga sisse formaalse rolli (mis muidugi võib tunduda familiaarne ja mitteformaalne) ka siis, kui kohalviibijad on perekonnaliikmed ja tuttavad. See aitab kõrvale astuda oma eraelulisest rollist ja tagab teatud emotsionaalse kaitse.

Väga formaalsetel muusikaareenidel, nagu näiteks teatrietendus ja varem kokkulepitud lavakava, kujutan ma tihti ette, et mängin oma imaginaarsele publikule, kuna ma olen avastanud, et see aitab luua sidet oma muusikaga ka enda jaoks täiesti võõrastel muusikaareenidel. Alguses olin sunnitud silmad sulgema, aga nüüdseks oskan seda ka avasilmi teha. „Vormsi perestroikas“ on mul terve hulk inimesi, kellele ma suunan oma laulmist ja musitseerimist, näiteks mu oma poeg,

endised armastused ja veel mõned inimesed, kes on väga seotud selle konkreetse materjaliga. Mängides Styrbjörn Bergelti lugu „Den brinnande“ (Põlev) näen ma oma vaimusilmas teda, tema pille, tema pilte ja pühendan siiralt oma mängu temale.

4. „VORMSI PERESTROIKA“ TEKKELOGU

4.1. Minu eestirootsi muusika tekkelugu

Eestis elades määratlesin end alguses tihtipeale eesti juurtega välisrootslasena. Naljatades sain ka öelda, et olen kolmandat põlve väliseestlasest välisrootslane. Ning tutvudes eestirootsi kultuuriga said oluliseks perekondlikud sidemed eestirootslusega, mida eriti hästi esindas minu isa vanaema, kes oli Naissaare rootslane. Mäletan teda oma varasest lapsepõlvest, kuidas ta teiste tädidega laulis oma kodus rootsikeelseid laule. Tänapäeval määratlen end tihtipeale eestirootslasena, kuna ma elan siin aastast 1994 ja olen kogu oma täiskasvanud elu elanud eesti oludes ja kultuuris. Samas on rootsi kultuur minu esimene omandatud kultuur ja oma pojaga suhtlen peamiselt rootsi keeles.

Esimesed sammud eestirootsi muusika poole said astunud hiiukandlega. 1994. aasta märkmikus on kirjas, et ma proovisin hiiukannelt esimest korda pärimusalaagris Häädemeestel 5. augustil kell 10.00. Viljandi Kultuurikolledžis õppides sain hiiukandle tunde Anneli Kont-Rahtola käest. 1994–1995. õppeaastal käisin ka Tartus ja vaatasin vanu hiiukandleid, mille põhjal ma joonestasin endale oma hiiukandle, mille Roland Suits mulle hiljem meisterdas. Kuna ma ei teadnud, kuidas jõhvkkeeli teha, võtsin ühendust Styrbjörn Bergeltiga, kes seletas mulle keelemeisterdamise saladusi ning saatis mulle kassetid oma hiiukandle ja eestirootsi muusika aineliste saadetega. 1995 külastasin teda Stockholmis. Samal ajal oli Raivo Sildoja hakanud meisterdama pille ja hiljem oli väga inspireeriv kuulata, kuidas tudengid TÜ Viljandi Kultuuriakadeemiast hakkasid hiiukandlemängu arendama paralleelselt pillide arendusega. Hiiukannelt kasutasin esimest korda laval Linnateatri etenduses „Noorem Edda“ 1998 ja pärast seda jäi hiiukannel pillipargi aktiivseks pilliks. Väga olulised kohtumised on toimunud teiste analoogsete pillide mängijatega, nagu näiteks Cass Meurig Wales'ist, Rauno Nieminen Soomest ja Robert Jaworski Poolast. 2008 osalesin hiiukandle meisterdamise kursusel Vormsil ja tegin endale oma pilli. Tänu sellele muutusin julgemaks: hakkasin proovima tehnilisi uuendusi ja hakkasin pilli edasi arendama, et seda oleks parem mängida, et see püsiks paremini hääles ja

kõlaks paremini. Lauri Õunapuu eeskujul panin hiiukandlele nööri ja sügisel 2010 hakkasin mängima püsti seistes, nöör ümber kaela. Samal ajal asendasin jõhvkeeled soolkeeltega ja muretsesin hiiukandele DPA-mikrofoni. Lood, mida ma mängin, on suures osas Vormsist pärit leigid, aga mängin ka teisi eesti ja muude maade hiiukandlele sobivaid pärimusmuusika lugusid.

Eesti rahvakoraale kuulsin esimest korda Linnamuusikute esitusel Härnösandis 1993 ja hiljem Eestis elades avastasin, et üpris paljud minu tuttavad muusikud on seotud selle lauluvaraga – Jaak ja Mart Johanson, Celia Roose, Kadri Hunt, Marius Peterson jpt. 1996 kutsus Celia mind kaasa tema juhendatud poistekoori kontsertreisile Hiiumaale. Olin siis kätte saanud raamatu eestirootsi rahvakoraalidega, kus olid Olof Anderssoni ja Cyrillus Kreegi kogutud rahvakoraalid. Raske ei olnud õppida nende laulude sõnu või viise, küll aga laulumaneeri tajumist ja loomist. Ei teadnud, millega ennast üldse võrrelda. Sain kokku Ingrid Åkessoniga, kes tol ajal töötas teadurina Svenskt Visarkivis Stockholmis. Tema koostas parajasti koos Margareta Jersildiga raamatu rahvakoraalidest (Jersild, Margareta & Åkesson, Ingrid 2000). Temast ja sellest raamatust oli palju kasu, aga oli varakult selge, et usuliste laulude puhul on väga raske matkida lauljate laulumaneeri. Suvel 2000 lindistasime koos Meelika Hainsoo, Emma Härdelini, Toivo Sõmera ja Janne Strömstedtiga CD „Strand...Rand“ Vormsil ja Östersundis. Tänu Mart ja Jaak Johansonile, kes meie lindistamisprojekti juhtisid, saime abi oma püüdlustes leida kätte omaenda koraalilaulmise viisi. Alguses oli eriti raske enda jaoks selgeks mõelda seda, mida me laulame ja miks. Mida me ootame kuulajatelt? Ja miks me oleme otsustanud just neid laule esitada? Oma koraaliotsingutest kirjutasin aastal 2003 artikli Dan Lundbergi toimetatud rahvakoraali temaatikat käsitleva kogumiku (Joons 2003) jaoks ja tõlkisin Anu Visseli ja Anu Kõlari Cyrillus Kreegi teemalised artiklid rootsi keelde. Raamatu esitamiseks korraldatud kontserdil Stockholmis sain osaleda koraaligalakontserdil koos rootsi tunnustatud rahvakoraali lauljatega. Pärast seda oleme „Strand...Randiga“ palju esinenud Eestis ja Soomes ja olen oma koraalilaulmisega ka ise osalenud teiste (Mart Siimeri ja Páll Ragnar Pálssoni) projektides.

Sügisel 2009 laulsin ühel eestirootsi matusel Stockholmis ja peielauas istusin koos ühe vanema mehega, kes ühel hetkel küsis otse, miks ma laulan üht Terese Österbergi koraali. Ma ei saanud küsimusest täpselt aru, aga hakkasin vastama, et kogujad käisid Riguldis 1920. ja 1930. aastatel ja et nad siis said temaga kokku. Järgnesid uued küsimused: „Aga kuidas? Miks just temaga?“ „Eks nad siis küsisid, kas on siin keegi, kes teab mõnda vana koraali?“, vastasin. Mees ikka ei olnud vastusega rahul. Küsisin siis ise, miks see on nii imelik tema jaoks. Ta vastas, et Terese oli tervisehädadega sündinud. Mõlemad kõrvad olid taandarenenud ja ta käis alati ringi pearätikuga. Tema vanemad surid, kui ta ise oli alles paariaastane laps, ja pärast seda elas ta vaestemajas. Ta

korjas marju metsas ja hoidis küla lapsi, muuseas vanahärrat ennast. Terese jäi varakult väga haigeks ja suri oma 20. eluaastate alguses. Terese Österblomi lauldud koraal „*Mig dagen flyr*“ („Mu päev kaob“) on minu jaoks väga eriline. See räägib surmaigatsusest. Olin mõelnud, et seda oli kindlasti laulnud üks väga vana ja haige inimene. Terese eluloo peale mõeldes kujutan väga hästi ette, et ka Terese võis väga soovida lahkuda oma raskest elust ja edasi liikuda taeva poole.

Rahvalauludega on alati olnud raskem kui koraalidega. Vanemad rahvalaulud on murretes ja on vaja eestirootsi murdeid tundvaid abilisi, et neid laule mõista. Ma sain oma esimese eestirootsi laulu Styrbjörn Bergelti käest – „*Pappa ga mä häst å sadel*“ (Isa andis mulle hobuse ja sadula) ning Ain Sarvelt ja Rauno Nieminenilt olen saanud paljundused erinevate arhviide materjalidest. Rannarootsi muuseumis olen ka ise õppinud paar laulu otse vanemate eestirootslaste käest („*Ri, ri, ri hästa*“ ja „*För est, för est, för estlandsvenskarna*“) (Ra, ra, ra ratsu ja Sest eest, sest eest eestirootslastel). Oma repertuaari kuuluvate laulude kohta olen palju teada saanud eestirootsi kogukonnas toimunud kokkusaamistel pärast esinemisi. Ükskord Haapsalus esinedes tuli üks Rootsis elav vormsirootslane peale kontserti ja rääkis mulle oma isast, kes oli kirjutanud sõnad laulule „*Det är ett land man minnas skall*“ (See on üks maa, mida peab meeles pidama), mis omakorda parafraseerib Mihkel Veske „Kas tunned maad“.

Suvel 2010 tutvusin Riguldist pärit laulujate trioga, kes laulab Riguldi poeedi Mats Ekmani laule. Õppisime hiljem Mall Neyga viisid ära ja veebruaris 2011 lindistasime Ekmani laulud Rootsi Raadios. Vormsil hiiukannelt õpetades olen ka õpetanud rahvalaule eestirootsi murretes ja tutvustades laulude sisu eestlastest ja eesti keelt kõnelevate eestirootsi juurtega lauljatele tõlkisime koos Jaak Johansoniga aastal 2010 18 eestirootsi laulu eesti keelde, mis täna ripuvad August Pulsti kodulehel (www.folk.ee) õppematerjalide all koos noodi ja originaalsõnadega.

4.2. Minu eestirootsi muusikaareenid ja muusikurollid

Alguses esitasin eestirootsi muusikat vaid esitusareenidel. Alguses domineeris formaalne muusikuroll ja ma suhtusin üleskirjutatud koraaliviisidesse peaaegu kui partituuri. Mida aeg edasi ja mida suuremaks kasvas kogemuste pagas, seda suurememaks muutus mu kindlustunne. Eestirootsi kogukonda tundma õppides leidsin aina rohkem võimalusi vahendada eestirootsi muusikat mitteformaalse muusikurolli kaudu. Koos pojaga osaleme eestirootsi kogukonna ettevõtmistel mitte ainult kultuurilise, vaid ka sotsiaalse sihiseadega. Oleme käinud rootsikeelses mängutoas Rootsi-Mihkli kirikus ja kui mind 2007 valiti Eestirootsi kultuurinõukogusse, mis on

eestirootsi kultuuriautonoomia halduslik demokraatlik kultuuripoliitiline organ, õppisin ma väga palju eestirootsluse kohta, jälgides seda n-ö seestpoolt. Külasthan regulaarselt eestirootsi kogukondade poolt korraldatud kokkutulekuid, kultuuripäevi jms. See on suurendanud mu isiklike tutvavate arvu eestirootsi kogukonnas, mistõttu mul on kergem tegutseda ürituste osalusareenidel. Mitteformaalse rolli võtmisel ja eestirootsi muusika osalusareenide tekitamise juures on mulle suureks abiks olnud minu korraldatud hiiukandlekursused Vormsil, mis alates aastast 2008 toimuvad regulaarselt vähemalt üks kord aastas.

4.3. Visuaalkuuldemängu „Vormsi perestroika“ tekkelugu

Sügisel 2010 lugesin esimest korda Lars Johan Österblomi enda raamatut tema Vormsil viibitud ajast. Minu jaoks kirjeldas tema raamat midagi enam kui puhtalt tema missioonitööd. Ma nägin modernismi trügimist külakultuuri, pärimuskultuuri hääbumist, religioosset fanatismi ja usulise demagoogia jõudu. Varem olin vaadanud Österblomi tööd pärimuskultuuri hääbumise perspektiivist ja nägin temas hiiukandle põletajat ja rahvakultuuri hävitajat. Aga tema enda sõnul tegi ta vaid head ja toimetas puhtalt Jumala palvel. Samal ajal sain teada, et Göteborgi ülikoolis on avatud n-ö loominguline doktoriõpe, mis võimaldaks doktorandil tutvuda integreeritud lavalise väljundiga. Kohe tekkis mul tahtmine seal õppida ja nägin oma vaimusilmas, mida kõike saaks kasutada selleks, et Österblomi ja Vormsi lugu lavale tuua. Österblomi tekst, eestirootsi rahvakoraalid, hiiukandle mäng ja rahvalaulud – sellest võiks sündida pärimusmuusika muusikal! Varsti oli mulle selge, et seda lugu saaks luua ka doktorantuuri astumata ja mitte tulevikus, vaid kohe. Rääkisin oma ideest Kristiina Ehinile, kes kohe haakus. Võtsin vahepeal Österblomi raamatu kokku artiklis „Österblomi ristsõjad Vormsil ehk pärimuslik mustus“, mis ilmus ajakirja „Keskus“ detsembrikuu numbris 2010. Talvel vestlesime palju hiiukandle ajaloo teemal ja mõtisklesime Österblomi-aegse Vormsi kultuurielu üle. Mis seal ometi toimus? Kuidas see oli võimalik? Kuidas tolle aja inimesed hindasid tema tegusid? Österblom ise toob välja meeletuid sotsiaalseid probleeme, nagu näiteks alkoholism, moraalitus, hügieenipuudus ja terviseprobleemid. Aga kas olukord oli nii hull, nagu ta ise kirjeldab?

Märtsis 2011 võtsime koos Kristiina ja meie poegade Oskari ja Hannesega osa Vormsi kultuuripäevast. Ise pidasin loengu eestirootsi pärimusmuusikast ja esinesin. Kuulasime ettekandeid ja rääkisime kohalikega Österblomist ja tema ajast. Enne kojusõitu nägime ka ühte filmi Österblomi külaskäigust Vormsile 1930. aastate alguses. Nägime ühtemoodi riidetatud

Vormsi naise, kes kandsid lippe, mille peale oli kirjutatud „Jumal on armastus“. Tundus, et tegemist on totalitaarse režiimi liidri tervitamisega.

Teel tagasi Viljandisse arutasime, mismoodi oleks võimalik luua lugu, mis kaasaks teisi perspektiive peale Österblomi oma. Lugu peaks olema põnevuslugu, peategelane võiks olla üks poiss, kes on kuidagi sattunud saarele. Võib-olla tema vanemad on bioloogid, kes uurivad Vormsi erakordset faunat. Poiss aga igatseb tagasi koju – linna, Tallinnasse –, ja ta suhtub oma viibimisse Vormsil põlgavalt. Kui ainult saaks ära, koju! Siis ta hakkab midagi avastama. Ta leiab midagi ja hakkab vaikselt lahendama üht varasema aja mõistatust.

Koju tulles arendasime mõtteid kumbki eraldi ja seadsime endale eesmärgiks luua üks kava Viljandi Pärimusmuusika Festivali ja Pärimusmuusika Aida suure saali jaoks. Mina valisin välja lood, mis tooksid välja Vormsi ja eestirootsi muusika mitmekülgsust ja dünaamikat. Minu kirjas olid:

Leigilaulud, mida on laulnud Katarina Glad (Förby, Vormsi), Maria Broman (Vormsi), Gettor Renkvist (Borrby, Vormsi) ja Johan Alström (Borrby, Vormsi).

- Tu role Mas-Andors (Ai armas Mas-Andors)
- Hoit koia (Must mullikas)
- Sjuss-sjussade (Suss sussadi)
- Såssom ja nu rät tänkor (Kui ma võti sedapidi)

Den brinnande (Põlev), hiiukandle lugu, mis tuttavate hiiukandlemängijate sõnul on Styrbjörn Bergelti tehtud. Tõlge Jaak Johansonilt.

Daen bråut ja knokar å stobbar (Päeval murdsin ma kände ja notte), rahvalaul Kristina Massalini (Sviby, Vormsi) järgi.

Hiiukandleleigid Hans Renqvisti (Borrby, Vormsi) järgi.

När solen tänder sina strålar (Kui päike süütab oma tungla), rahvalaul Mari Rosenbergi (Väike-Pakri) järgi. Tõlge Jaak Johansonilt.

Bruleiken (Pruudileik) Hans Renqvisti (Borrby, Vormsi) järgi,

Desse äro de tio bud (Kümme käsku), rahvakoraal Maria Stahli (Olasgården, Väike-Pakri) järgi.

Jesaja prophetenom (Kord ilmutas end Jumal), rahvakoraal Matts Blomkvisti (Ruhnu) järgi. Tõlge Kristiina Ehinilt.

Veel oli mul kaks lugu, mida ma uues lavakavas väga kasutada tahtsin. Esimene on mu enda vanaonu Johannes Joonsi laulud „Iidut-tiidut“ ja teine „*Run from the gold*“ (Kulla eest ära jooksmine), mille autor on Kieran Halpin Iirimaalt.

Esimene proov toimus juuni keskel. Juba meie esimesest Österblomi, hiiukandle ajaloo ja vormsi pärimuskultuuri teemalisest vestlusest saadik töötas Kristiina mõttega, et hiiukannel on tegelikult naine, kes saab end hiiukandleks muuta just nagu libahunt muudab kaju. Ta on ainus naine, kes käib meestega kõrtsis, kes istub kord ühe, kord teise mehe süles, kes tunneb kõiki meeste käsi ja hingesaladusi ning aitab meestel väljendada seda, mida sõnadesse panna ei saa. Iseloomult on teda kindlasti raske mõista. Ta on veetlev ja hirmuäratav korruga, kutsuv ja raske haarata. Kristiina tekstid esitavad kolm vaatenurka 1870. aastatel alguse saanud sündmustele. Ta vaatab toimunut Österblomi, hiiukandlenaise poja ja hiiukandle enda silmade kaudu. Tema tekstid on kirjutatud päevikuvormis. Minu väljavalitud esimesed lood said kaasatud tekstidesse ja ülejäänud lugusid otsisin ja lõin konkreetselt Kristiina kirjutatud tekstidele. Kava intrigeerivaima loo – Villu Tamme “Tere, perestroika” – kaasamine on seotud meie püüdlusega mõista Österblomi rolli ja tegusid. Eeldasime, et hiiukannelt kui pilli ei oleks saanud taasäratada ilma Nõukogude Liidu kokkuvarisemiseta, ehk ilma perestroika ja glasnostita. Perestroika otsene tähendus on “uuendus” või “uudsus”. Ja tõepoolest, Österblom tõi väga palju uut saarele, mistõttu vanasse kultuuri kuuluvaid elemente sai välja tõrjutud, välja vahetatud ja maha kantud. Just nõnda, nagu noored vihased punkarid ärritasid nõukogude süsteemi, randus Österblom Vormsile ja hakkas olemasolevaid struktuure raputama ja lõhkuma. Tüki jaoks on oluline Österblomi ja hiiukandle vaheline pinge. Kas Österblom pelgab hiiukannelt ja seda kultuuri, mis temaga kaasas käib? Püromaania teooria järgi põletab püromaan ainult seda, millest ta hoolib. Sealt tekkis mõte, et Österblom hoopis armus ära hiiukandlesse. Ühel ööl mängib ta seda kummalist pilli, mille vastu tal on tekkinud meeletud tunded. Alguses puudutab ta hiiukannelt oma lauluraamatuga, hiljem hakkab ta seda saagima ja kääksutama, kuni ta tolle aja usufanaatiku kombel satub ekstaasi “Tere, perestroikat” mängides. Österblomi perestroika ajas hiiukandle saartelt minema ja need muutused ja protsessid, mis said alguse 1980. aastatel perestroika ajal, viisid hiljem hiiukandle saarele tagasi.

Töö selles järgus lõin ma ühe valsi, mis hiljem sai nimeks “Vetelkõndijate valss”. Kui ma esimest korda kuulsin Kristiina teksti hiiukandle pojast, mõistsin, et siin on selle loo õige koht.

Hiiukandlenaisest ema võtab oma poja kaasa vee peale ja poiss räägib, kui imeline tunne tal oli seal – nii kerge, vesi oli ümberringi sügav, aga emaga koos, kes ümises ühte kummalist viisi oma kriiskava hiiukandle häälega, oli siiski kindel ja turvaline tunne. Pärast mängib ta sedasama lugu viiuli peal, meenutades oma ema, kes kummalisel viisil ära kadus. Alguses puhtalt instrumentaalse loona mõeldud valss sai tekstist inspireerituna endale ümiseva osa ja sulas tekstiga ühte. See koht on üks olulisemaid kohti kuuldemängus. Ühelt poolt saavad seal kokku kaks tugevat elementi – tuli ja vesi. Vesi mängib aga ootamatut rolli, kandes nii hiiukannelt kui ka tema poega. Siin on veel üks ilus pärimusmuusikaline suhe sees – poeg mängib oma ema lauldud viisi ja tunneb ema lähedust ka siis, kui teda enam ei ole.

“*Run from the Gold*” sai tõlgitud eesti keelde ja laulu sisu kohandasime „Vormsi perestroika“ temaatika järgi.

*Hilja lisada nüüd sammu
päike loojunud ammu
mere taha ja mul ei tule und
Ümber pilkane öö
valu mööda ei löö
liiga vara on mu kuldjuustes halli*

*Refr. Kui ma ütleksin sul
kuhu kadus see kuld
keset luidetel tuiskavat lund –
varjaks naeru sa või nuttu
vaataks mujale ruttu
öeldes: ise sa ju jätsid oma kalli?*

*Nii raske oli minna
kui sina jäid sinna
ma läksin kuigi süda ütles: jää!
Tea et üks sa ei käi
mu süda sinuga jäi –
uus aeg kiskus lahku me käed*

Refr. Kui ma ütleksin sul...

Meie ettevalmistusperioodi üks viimaseid ettevõtmisi oli Rootsi Hariduse Seltsi (Svenska Odlingens Vänner, SOV) pildiarhiiviga tutvumine, mis on veebipõhine ja kerge kasutada². Otsisime fotosid Österblomist ja üleüldse fotosid, mis tooksid välja Vormsi kultuuriloo inimlikul ja üllataval viisil. Otsisime fotosid, mis pigem üllataksid vaatajaid kui midagi lahti seletaksid. Leidsime palju häid fotosid, mida Kristiina pärast kasutas kava lõpus. Hiiukannelt püüti ära põletada, aga imekombel pääses ta lekidest ja sattus EREMi rahvapillide arhiivi. Alguses ei

² www.rnhf.se (25.11.2011)

mäleta ta üldse, kes ta on, hiljem hakkab talle midagi meenuma. Ta oskab end uuesti muuta naiseks, käib haaknõelte ja nahktagiga punkarina ringi Tartus, võtab mõne õlle ja ronib tagasi oma kappi EREMis. Hiljem näeb ta Hullo kõrtsi unes, hiilib siis arhiivi fotokogude tuppa, kus leiab pilte, mis toovad kõik mälestused tagasi. Ta leiab enda, oma elu, oma saare ja räägib oma uskumatuid lugusid.

Tüki jaoks on oluline küsimus: “Mis see on, mille me maha jätame, kui me midagi uut vastu võtame?”. Ja kes põletas hiiukannelt – kas Österblom ise või tema tublid jüngrid? Ja mida meie põletame täna? Millest me loobume iga päev oma kaasajaga kaasas käies? Hiiukannel ärkab taas ellu 1990. aastatel ja läbi tema pillilugude ja laulude on meil võimalik tajuda kunagiste aegade hõngu.

Peagi – enne Viljandi Pärimumuusika Festivali – leidsime oma tüki formaadile nime ja hakkasime seda määratlema visuaalkuuldemänguna. Meid on näha, aga me ei hakka teatrit mängima. Oluline on see, mida on kuulda, – Kristiina tekstid ja minu muusika.

Suvel esitasime “Vormsi perestroikat” veel kaks korda: Kõpu tuletorni jalamil Hiiumaal ja Grand Cafe’s Pärnus Augusti unetuse raames. Kui me oktoobri alguses uuesti hakkasime Lõikuspeo jaoks proove tegema, olin ma juba alustanud oma töö analüüsi ja hakanud analüüsima oma kogemusi muusikaareenidel ja erinevates muusikurollides. Suvel olime keskendunud kava koostamisele ja alles viimasel hetkel tekkis küsimus: Kes me ise laval oleme? Mis rollis me esineme? Kui Kristiina loeb Österblomi päevikut, kas ta siis peab muutuma Österblomiks? Kui mina laulan “Kümme käsku”, kas ma siis olen mina ise, Sofia, või kas ma peaksin esinema Maria Stahlina? Koos arutades leidsime, et me peame olema meie ise ja mängima iseennast. Oma varem kasutatud rollimudeli järgi peaksime seega täitma ühte formaalset rolli, mis peaks mõjuma mitteformaalse rollina. Seda uut mitteformaalsetele rollidele baseeruvat formaalset rolli me nimetame “pärimusdetektiiviks”. See peegeldab mitte ainult meie lavalist olemist, vaid meie suhtumist allikatesse ja võtab kokku kogu tööprotsessi meetodi. Rannar Raba luges meie programmilise teksti sisse ja taustaks valisime Poiroit’i telesarja tunnusmuusika, mis laialt sümboliseerib detektiivinduse žanrit. Siin see tekst on.

„Viljandi kodanikud Sofia Joons ja Kristiina Ehin on end juba mõnda aega püüdlikult varjanud muusiku ja kirjaniku elukutsete taha.

Tänases visuaalkuuldemängus „Vormsi perestroika“ paljastavad nad oma tõelise palge. Tegelikult on nad oma südametunnistuse teenistuses tegutsevad äraostmatud pärimusdetektiivid, kes ei kohku tagasi ka kõige kinnimätsitumate mõistatuste ees. Nad pühivad tolmu salajastelt arhiividokumentidelt, nad täiendavad ja korrigeerivad neid, sätivad end ajaloo silma vastu ja küsivad: mispärast ometi? Nad lähevad sinna, kus jäljed on kunagi maakamarasse astunud, nad

lähevad ka mööda liiva, lund , und, mõtteid, veeteid ja helimaastikke, kus vaid aastate pikkune raske kergusetreening aitab pinnal püsida ja suunda ära aimata.“

„Vana talumaja Vormsis Hullo küla lähistel... Suvine aeg. Joons ja Ehin on otsustanud detektiivitööst puhkust võtta ning on kahe pere peale üürinud talumaja. On õhtu ja ritsikate laul tungib kööki, kus Joons peseb parasjagu nõusid ning Ehin toob tuppa nõõril kuivanud värskelt lõhnava pesu. Äkki on kuulda kiireid jooksusamme, hingeldades lükatakse kääksuv taluuks lahti. Lävel seisavad Joonsi viie- ja Ehini nelja-aastane poeg, – ühel peas mingi kummaline krooni meenutav müts, teisel käes vana tolmunud poogen, millega ta vehib nagu mõõgaga. Emad vaatavad poiste leide ja üheskoos minnakse aita, kus lapsed on sorimas käinud. Tollestsamast kastist, kust pärinevad hiiukandle poogen ja too kummaline rahvariidemüts, leiavad Joons ja Ehin rootsikeelsed kirjad ja räbaldunud päevaraamatud. Õhtutunnid saavad tasapisi ööks, lapsed puhkavad ammu tammevoodites, aga detektiivid ei maga. Väsimatult kaevavad nad end läbi ajakihtide ülemöödunud sajandi kolmandasse veerandisse, aega, mil Vormsil leidsid aset nood pöördelised sündmused.“

Meie esimese koostöö vili on niisiis peale ühe konkreetse lavakava ehk visuaalkuuldemängu loonud ühe uue rolli-kimbu minu kui pärimusmuusiku jaoks. Metatasandil kuulub meie suhtumine ja esinemise eesmärk õpetamisareenile, kuna soov on emotsionaalsete vahenditega aidata kuulajal mõista möödunud aegade sündmusi ja omapäraseid kultuuriprotsesse. Samas sisaldab teekond sinna suurel määral osalusareenil toimetamist, nagu näiteks kokkusaamist aktuaalse piirkonna kohalikega, koostegutsemist ja mõtete vahetamist. Lõpptulemus kuulub seevastu esitusareenile. Järgmise sammuna saab „Vormsi perestroika“ tõlgitud inglise ja soome keelde, eesmärgiga esitada seda ka väljaspool Eestit. Ja kindlasti hakkame pärimusdetektiividena üheskoos lahti harutama teisi uusi ja vanu mõistatusi. See lubadus sai antud juba „Vormsi perestroika“ lõpus.

Te kuulsite Joonsi ja Ehini esimest visuaalkuuldemängu „Vormsi perestroika“. Pärimusmõistatused ei ole aga sellega otsa saanud. Jääge kuuldele!

KOKKUVÕTE

Võttes kokku oma kogemusi muusikaareenidest ja rollidest meenus mulle üks iiri muusikust sõber, kes ükskord seletas, mismoodi iirlased arvavad, et saab pärimusmuusikuks õppida. Ta ütles: „Seitse aastat õpid pilli mängima, seitse aastat õpid lugusid ja pärast mängid neid seitse aastat. Alles siis saab näha, kas sinust sai muusik või mitte.“ Mõtlesin tookord, et esimesed kaks etappi on selged, aga mis see kolmas tähendab? Kui mänguuskused ja lood juba käes, kas ei ole siis võimalik end kohe muusikuks tituleerida?

Oma lõputöö analüüsi põhjal võin öelda, et õppimise alguses mängivad tõepoolest olulist rolli aktiivsetest muusikutest eeskujud ja arhiivimaterjal. Õpipoisi/-tüdruku aastatele järgnevad rännuaastad, mille jooksul peab õppima tundma erinevaid muusikaareene ja muusikurolle. Kui kogemused käes, võivad õpipoistest/-tüdrukutest sirguda uued meistrid. Rännult leitud muusikaareenide võtmed on aga vaja sorteerida ja siduda võtmekimbuks, et tegevusampluaa oleks peale rännuaastaid kindlaks määratud, aga samas avar ning loodetavasti ka laienev. Oma lõputööd kirjutades õppisin nägema oma eestirootsi identiteeti, muusikat ning ka visuaalkuuldemängu „Vormsi perestroika“ tekkelugusid uues valguses. Peale selle leidsin uusi arenguteid ja vaatenurkasid oma muusikaalastele tegevustele.

On aeg minna edasi uusi aardeid ja võtmeid otsima ning vaadata, missuguseid üllatusi toovad tulevad aastad ja missuguseid väljakutseid ma olen võimeline vastu võtma.

LISAD

Lisa 1 Muusikaalaste tegevuste tüpoloogia muusikaareenide fookuse põhjal

Muusikaalaste tegevuste tüpoloogia muusikaareenide iseloomu ja fookuse põhjal

Tegevus	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	
Session/jam/avalik koosmäng	X	X		X	X			X	X	X	X								
Vastuvõtt/pidu			X	X				X	X	X		X			X				
Õhtusöögi külaline									X			X				X	X	X	X
Esinemine kogukonnapeol		X		X											X	X	X	X	X
Pubi/kohvikumäng	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X							
Jumalateenistus									X										
Tantsuklubi/simman	X	X	X	X		X	X		X	X									X
Rahvakalendri tähtpäev	X	X	X	X		X			X		X								X
Koolikontsert	X	X	X	X											X	X	X	X	X
Värvamäng		X	X	X	X	X							X						X
Pulm	X	X	X					X	X							X			X
Matus															X				X
Osalusareenid																			
Kontsert	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Galakontsert/ühiskontsert	X	X		X					X		X				X				X
Kirikukontsert	X	X					X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Kontsert välismaal			X	X		X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Muusikute juhitud areenid																			
Tsermoonia juhitud areenid	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Avamismäng														X	X	X	X	X	X
Kooliaktus		X	X	X	X	X				X									
Telespioon		X	X	X								X							
Raadio								X							X				
Lindistamine stuudios		X						X	X		X		X	X	X				X
Ettemäng		X																	
Kogemused orkestriga																			
Kogemused orkestriga																			
Teatrietendus									X		X		X	X	X				
Teatrietendus								X	X	X	X	X	X	X	X				
Luule-muusika kava																			
Estsusareenid																			
Pärimusmuusika õpituba	X		X	X	X			X	X		X	X	X		X	X	X	X	X
Folklooritund			X	X															
Tittering													X	X					
Viulu/viulukandle tunnid		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Viuliklubi/viuliläpnev			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Piilliaager								X			X	X							
Õpetamisareenid																			
Erihuviiga osalejad																			

ABSTRACT IN ENGLISH

The aim of my thesis *Vormsi Perestroika*, a play with a traditional musician's roles and musical environment, is to describe and analyse the search for a new form of performance in order to tell the story of the bowed lyre's death and revival. For this reason, I formulate a theoretical framework in chapter 2 with a musical environment for performance, the audience's participation and teaching. All these areas demand different roles and modes of expression from the musicians. Traditional music often expresses cultural identity and belonging. Therefore, in chapter 3, I create an identity and role that consists of self-determination through self-expression on the one hand and a musician's varying roles on the other. One aspect of the role is the mode of expression that I analyse here using the tension between formal and informal modes of expression used by a musician.

My work is an example of reflexive field work, in which the researcher analyses both the surrounding field of interest and one's own reactions to the field. As personal memories tend to change over time, with experiences being brought to the fore or forgotten, I decided to base my work on my diaries from 1994-2011, which contain notes concerning concerts, rehearsals, dance nights, fiddle classes and other musical activities, also mentioning the musicians I played with. The analyses resulted in a cross-tabulation shown in appendix 1 with experiences from the three different musical environments divided into subcategories.

In chapter 4, I move towards the creative process behind the visual/audio play *„Vormsi Perestroika“*. In chapter 4.1., I describe the processes that resulted in the Estonian-Swedish repertoire with the traditional hymns, bowed lyre tunes and folk songs I use in the play, and in chapter 4.2., I present the environments and roles that I have experienced with the Estonian-Swedish repertoire in the past. In chapter 4.3., my work with Kristiina Ehin is presented and the main goal of the play brought out: to tell the story of the bowed lyre's death and revival using Estonian-Swedish music forming a communicative act that aims to create an emotional bridge between the audience and Estonian-Swedish heritage on the one hand and cultural heritage as such on the other. In this context, we realised that we could not act on stage as the persons mentioned in the play or as ourselves. For this reason, we created the role of heritage detectives that we both play on stage. This role is informal in its content, as it is based on our own direct experiences, yet formal in its form, as it is based on earlier agreements in the preparation process and not on spontaneous interaction on stage.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Bauman, Zygmunt & May, Tim.** 2005. *Möeldes sotsioloogiliselt*. Eesti Vabariidusliit.
- Berger, Peter L. & Luckman, Thomas.** 1991. *Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge (New edition)*. Penguin Books Ltd.
- Bryman, Alan.** 1997. *Kvantitet och kvalitet i samhällsvetenskaplig forskning*. Studentlitteratur.
- Green, Lucy** (toim.). 2011. *Learning, Teaching, and Musical Identity*. Indiana University Press.
- Havas, Kato.** 1981. *En väg till fiolen*. CETE bokförlag.
- Jersild, Margareta & Åkesson, Ingrid.** 2000. *Folklig koralsång – en musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. Gidlunds.
- Joons, Sofia.** 2000. *The Dance Club - a Social Movement in the Post-Socialist Transformation in Estonia*. Eesti Humanitaarinstituut. [Bakalaureusetöö]. Tallinn.
- Joons, Sofia.** 2002. *Sounds of Estonia – The Construction and Institutionalisation of Traditional Music at the Viljandi Culture College in Estonia*. Eesti Humanitaarinstituut. [Magistritöö]. Tallinn.
- Joons, Sofia.** 2004. *Svenskhetens, trons och korallernas återkomst i Estland*. – Rmt: Gamla psalmmelodier – en bok om folkliga koraller, insamling och forskning. Toim. Boström jt. Sari: Skrifter utgivna av Svenska visarkiv 19. Svenskt visarkiv.
- Lagerspetz, Mikko.** 2006. *Sissejuhatus sotsioloogiasse*. TLÜ Eesti Humanitaarinstituut. Käsikiri. www.hot.ee/ihe/SissejuhSotsKuniPtk9.rtf (25.11.2011)
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe.** 2000. *Musik – medier – mångkultur*. Gidlunds förlag & Riksbankens jubileumsfond.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar.** 2002. *Musiketnologi – en introduktion*. Gidlunds förlag.
- Scott, John & Marshall, Gordon.** 2009. *A Dictionary of Sociology*. Oxford University Press.
- Small, Christopher.** 1998. *Musicking – the Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.