

# Igal linnul oma laul

Alex Murray

„Lapsepõlve rikkumatu hoiak, mida iseloomustab ergas uudishimu, rikas kujutlusvõime ja armastus katsetuste vastu, on sarnane, väga sarnane teaduslikule mõtlemisele,“ John Dewey *Kuidas me mõtleme* eessõnas, 1910.

„Lapsepõlve spontaansus on igati tore ja väärtuslik, ent oma algsel, naiivsel kujul on see määratud kaduma. Kui ei ole just otseselt tegu valgustumisega, muutuvad meie emotsioonid keeruliseks ning enda avaldamist läbi keeruliste emotsioonide ei saa mitte mingil juhul siiraks eneseväljenduseks pidada. Seega pole edasises elus ehe spontaansus meile sünniomane, vaid tiptasemel kunst, oskus end teadlikult kontrollida, mida hr Alexanderi raamat meid nii veenvalt omandama kutsus“, John Dewey *Inimese ülim pärand* eessõnas, 1918.

Elukestva muusikahuvi sain oma emalt, kes võis iga kuulnud viisi klaveril mängida ning oma isalt, kes õpetas mulle vilepillimängu niipea, kui suutsin seda käes hoida. Uudishimu muusika vastu ärgitas mind arenema emaga sarnases suunas ning ma sain juba varakult selgeks, kuidas kuulmise järgi klaveril ja vilepillil viisijuppe mängida.

Kohaliku muusikapoe vaateaknal oli plokkflööt, mida ma väga ihaldasin, aga ei saanud endale lubada (see oleks maksnud minu kuue kuu taskuraha). See näis mulle, kümneaastasele, kõige ideaalsema kujuga vilepillina. Vaid mõned kuud hiljem, 1940. aasta juunis, avanes mul lõpuks võimalus see plokkflööt endale hankida, ent selleks ajaks oli mind juba flööt plokkflöödist rohkem köitma hakanud.

Uskudes, et Inglismaale kallaletung on vältimatu, algatas Briti valitsus plaani, kuidas lapsi Briti dominioonidesse evakueerida. Kirja sai end panna kolme lühikese nädala jooksul, mil vanemad korraldasid minu saatmise tädi juurde Lõuna-Aafrikasse. Enne lahkumist külastasin sugulasi, et reisiks taskuraha koguda. Osa saadud summast varjasin ma oma vanemate eest, et ihaldatud flööti osta. Mäletan, kuidas ma voodil istusin ja sellest viise välja võluda püüdsin, ise ette kujutades, et tegemist on ühe minu odava vilepilliga.

Lõuna-Aafrikasse suunduval laeval kogunes igal õhtul ühislaulmisele umbes 300 last, keda ma saatsin sobival momendil kas siis flöödil või vilepillil, nii nagu hetkel vajalik oli. Kui me Cape Towni jõudsim, oskasin juba mõlemat pilli päris hästi mängida.

Kuna meil oli olnud laevas leetrijuhumeid, hoiti meid karantiinis kubernerite majas Westbroolis. Seal käis meile esinemas Cape Towni linnaorkester. Kontserdi vaheajal ajasin juttu flöödirühma kõige noorema mängijaga, kahekümne ühe aastase inglase David Sandemaniga. Tutvustasin end lausega: „Mina mängin ka flööti“. David palus, et näitaksin talle oma pilli – mis oli tema omast tunduvalt erinev – ja ta kutsus mind pärast tädi ja onu juures sisse seadmist endale külla.

Pärast esimest külaskäiku ja tundi oli minu valduses „päris“ flööt, millega noor orkestrant kunagi oma karjääri alustas. Igal nädalal käisin tasuta tunnis, mis päädis alati tee ja sõõrikutega tema ema seltskonnas, kes oli prantsuse keele õpetaja tüdrukutekoolis, kus äsja Inglismaalt saabunud õppisid.

Pärast sõda tuli David Sandeman Inglismaale tagasi ning mängis Londoni Philharmonicus esimest flööti. Aastaid hiljem jutustas ta minu naisele mulle antud tundidest. Ta ütles, et olin tema esimene õpilane ja talle jäi mulje, nagu polekski flöödimängus midagi õpetada – õpilasele tuleb lihtsalt

öelda, mida on vaja teha ja järgmisel nädalal tundi tulles teebki ta seda. Alles teise õpilasega avastas ta, et flöödimängu õpetamine on siiski midagi enamat.

Davidi flöödi õpetamise meetod sobis mulle suurepäraselt. Ta julgustas mind end ise õpetama – õppima, kuidas õppida, rakendades William Jamesi põhireeglit: mitte kunagi õpilast heidutada; heidutamine on kuradist. See viljakas periood kestis aasta, kuni mu onu Johannesburgi tööle lähetati ja mina jäin muusikalises mõttes omapäi.

Aga mul vedas jälle – Davidi orkester saabus ooperihooajaks Johannesburgi ning mina uuendasin oma sõprust. Johannesburgis viibimise ajal tutvustas David mind Witsi Ülikooli muusikaprofessorile, kes kutsus mind kolmeteistaastaselt ülikooli orkestrisse mängima. Kord esinesime koos Cape Towni külalisballetiga, kelle repertuaari kuulus ka Saint-Saënsi *Loomade karneval*. Seal mängitud virtuoosne flöödisoolo *Linumaja* on jäänud mulle alatiseks meelde. Mängijalt nõuab see veidi üle minuti hingamise, sõrmede ja keele sünkroonsust, kus keel artikuleerib kiirelt silpe `teketeketekete` üle 300 korra, tehnikat, mida tuntakse kui „topeltkeelega“ mängu. Neljateistaastasena ei olnud ma veel lasknud endale seda oskust õpetada, sest David ütles mulle, et esmalt tuleb omandada „ühe keelega“ mäng (kiirelt `tetetete` kordamine). Arvan, et esinedes mängisin küll ära kõik noodid, kuid ilma artikulatsioonita – vähem laskutavalt kui heliloojal mõeldud.

Õpingute ajal (1950-52) Pariisi Konservatooriumis tuli mul veel kord *Linumajaga* tegemist teha ja käigu pealt „topeltkeelt“ ning kõike muud kasutada. Aastaid hiljem paluti mul see pala salvestada koos Londoni Sümfooniaorkestriga Bee Lillie` loetud Ogden Nashi luule taustamuusikaks. See variant kestis ühe minuti asemel teist sama kaua, koosnedes rohkem kui 600 `teke` kordusest. Kõrvalmärkusena võib öelda, et Saint-Saënsi *Volière* on vaid üks paljudest paladest, kus flööti meie suliseid sõpru esindab. Mõnikord lasen ma oma õpilastel doktorieksamil flöödi ornitoloogilist külge kirjeldada. Esimesena meenuvad mulle järgmised Londoni Sümfooniaorkestriga tehtud lindistused aastatest 1955 kuni 1967: *Ennäe, õrn lõoke, Mustlane ja lind* (Joan Sutherland); *Sinilind Uinuvast kaunitaris* (Pierre Monteux); *Pastoraalne sümfoonia* (Josef Krips); *Respighi – linnud* (Dorati); *Tulilind* (Stravinski); *Le Rossignol* (Dorati); Messaieni *Merle Noire`i* (Musträsta) eest sain ma 1952. aastal Pariisi Konservatooriumis Morceau de Concours`il esikoha.

50 aastat pärast palaga esmatutvust tuli mul taas Urbanas, Illinois`s Sinfonia da Camera`s (Hobson) mängides, linnu kombel laskutamisega rinda pista. Nii nagu sportlike oskustegi puhul, näivad ka kiired liigutused rohkem sobivat verinoortele kui juba aastates muusikutele. Keelega korduvalt kiireid liigutusi tehes tekkis mul küsimus, kas mu keel oli aastatega lõtvunud või keeleaparaat viletsamaks muutunud.

Tehke järgmine katse. Jagage ühesekundiline takt kolmeks (nagu vallsis). Lugege 1-2-3st 1-2 ja hoidke rütmi 1-(2) 1-(2) 1-(2), lüües takti üksnes ühe kohal. See teeb 90 lööki minutis. Sama kiirusega korrake silpe `tetetete` – neli `te-d` ühe taktilöögi kohta. Siis lisage `ke` iga `te` vahele (säilitades neli `te-d` iga taktilöögi kohta). Nii saate `teketeketekete`, mille selge väljahääldamine tekitab raskusi. Selline on Camille Saint-Saënsi loodud „keeleväänaja“.

Küllap olete te juba isegi mõistnud, et kui minu erakordselt positiivne kogemus David Sandemaniga välja arvata, pean ma ennast suuremalt jaolt iseõppijaks. Ma tegin ühe äärmiselt ebaõnnestunud katse õppida flöödimängu õpetajalt, kelle meetodiks oli: “Kui tahad minu juures õppida, pead tegema nii, nagu mina ütlen”. Tema seisukohast lähtudes oli vale kõik, mida ma varem olin teinud. Hingamisel pidin end puhevile ajama nagu pugutuvi. Huuled pidid olema tardunud pidevaks naeratuseks ja iga noodi alguses pidi keel kuuldavalt vastu suulage lööma. Seal omandatud harjumus sissehingamisel rindkere kergitada oli üks ekslikest sissejuurdunud ideedest, millega Aleksanderil tuli oma õpetuse algusaastatel sõdida. Ja võib-olla oli huulte pidevalt naeratav asend isegi hullem, sest see on võrdväärne pea kaela kandelüli liigesele suunamisega. Lisaks veel

harjumatu (ja mittevajalik) keele liigutamine. Kõik see kokku koormas närvisüsteemi üle. Usin harjutamine selles liinis kutsus esile närvivapustuse, mille sümptomiks oli kogelemine iga kord, kui hääldasin silpi `te`.

Selle õpetaja mõjust toibun ma siiani. Minu puhul viis loomuliku oskuse kadumine kalduvusele ennast ja teisi liigselt analüüsida ja kritiseerida. Püüd käituda õigesti ajal, mil oled kaotanud usu sellesse, et sul on õigus (mis on tegutseva muusiku olemuse üks olulisemaid komponent), on kahekordselt piinav. Seda liiki õpetamismeetodile vastandudes ütles üks minu väga hea sõber, et tema õpetus lähtub küsimusest: „Mis takistab seda inimest hästi mängimast?“

Teenimine Kuninglikes Õhujõududes välismaal lõpetas mu õpingud selle õpetajaga ja ma pöördusin tagasi oma tee otsimise juurde.

Tsiviilis, ametialase karjääri alguses tutvustati mulle 1954. aastal Alexanderi tehnikat ja ma ei raisanud enam hetkegi, et neid põhimõtteid (nii nagu mina nendest aru sain) flöödimängus rakendada. Kui ma hakkasin tunnis käima, olin Kuningliku Ooperi esimene flööt, mis oli pingeline amet, kus pikad proovid kestsid hommikul kella kümnest kuni kolmeni pärastlõunal ja etendused toimusid igal õhtul ja pühapäeviti pärastlõunal. Proovide ajal, kui dekoratsioone tänavalt lavale transporditi, puhus orkestriaugus alailma külm tuul. Ma kippusin bronhiiti põdema ja taolised töötingimused süvendasid haigust veelgi. Üks sõber soovitas, et ehk suudab minu hingamisprobleeme aidata lahendada Charles Neil, kes osales Alexanderi tehnika õpetajate esimesel kursusel. Alustasin kolmeaastaseid õpinguid. Pean kahjuks tunnistama, et tollal õpitu ei olnud see, mida ma praegu Alexanderi tehnika all mõistan. Kui Charles Neil 1958. aastal suri, algasid minu Alexanderi tehnika tunnid ja nendega koos minu arusaama muutus tehnikast, selle rakendusest ja muidugi hingamisest.

Minu kõige varasemad mälestused õpitu rakendamisest flöödimängus on seotud mängu alustamisest „sissehingamise“ mõttest vabanemisega. See on kõikide harjutuste puhul väga oluline. Kui ma soovin mängida pikka fraasi, siis hingamata välja, seejärel lasen õhul tagasi voolata (vaikselt läbi ninasõõrmete) ja alustan mängu siis, kui õhk on valmis välja liikuma. Järjest mängides võtan ma endale hingamise jaoks alati aega, isegi kui see tähendaks muusikavoo peatamist. Ja kõik see kehtib loomulikult ka harjutamisel. Kui muusik esineb, teeb ta kõigi hetkel käepäraste vahenditega seda, mida muusika nõuab.

Sellise harjutamise esimesed viljad ilmnesid, kui mängisin Londoni Sümfooniaorkestris esimest flööti. Esitasime igal aastal Beethoveni tsükli koos Josef Kripsiga. Avastasin, et suudan ilma hingamist teadvustamata kõvasti ja sujuvalt mängida lõiku Seitsemenda sümfoonia esimesest osast. Õhk tuli tagasi lühikeste ajavahemike järel rütmifiguuride vahel. Mõningat aimu sellest, mis juhtub, võib saada siis, kui ise mitte vahele segada ning põskedest õhku välja puhudes kiiresti välja hingata. Kui seda väikest katset kindlas rütmis mitu korda sooritada, võib peagi märgata, et õhk tuleb teatava „elastse tagasipõrkena“ tagasi.

Järgmise tõeliselt olulise muutuse minu mängus käivitas Alexanderi 1906. aastal ilmunud artikkel, kus ta kutsub oma suurepärase hingamise uuestiõppimise printsiipi *vastuseisvaks tegevuseks*. Selle artikli teine võtmelause on: „Paljud suudavad hoida rinnakorvi õiges asendis sissehingamise lõpus, aga väljahingamise mehhanism on neil täiesti korrapäratu“. Täpselt samal ajal harjutasin ma flöödil raskeid passaaže ja kasutasin enda jälgimiseks kahte peeglit. Jagasin harjumuslikult pikad fraasid alafraasideks. Neid mängides võtsin aega hingamiseks ning lõpuks otsustasin enne kogu fraasi ühe hingetõmbega mängimist endast mitu korda „õhku sisse“ ja „välja lasta“. Kui jõudsin fraasi lõppu, nägin end nähtavalt lühenevat – vaagen liikus ette üle jalalabade ja selg „kitsenes puusadest“. Esmakordselt esitasin ma mängimise ajal tavatu nõude oma hingamisvõimele ja jälgisin, mil määral minu hingamisaparaat oli „täiesti korrapäratu“. Seejärel mängisin ma sama passaaži uuesti,

takistades vaagna ette liikumist, säilitades oma pikkuse, ja avastasin, et mul on sama palju õhku kui varem, ainult et väljahingamise lõpus toimus sissehingamine „elastse tagasipõrkena“. See oli minu jaoks näide *vastuseisvast tegevusest*.

Järgmine suurem areng minu flöödimängus tulenes pea tasakaaluga seotud probleemist, mille professor ja Alexanderi tehnika õpetaja Frank Pierce Jones 1965. aasta *Psychological Revue* artiklis püstitas. See artikkel viis mind anatoomi Raymond Darti kirjutiste juurde – esialgu oli selleks *Lõugade asendist tingitud väärsulgemine*. Jones väitis, et pea raskuskese vastab ligikaudu „sella turcicale“, alale koljupõhimiku eesosas. Tegin loogilise järelduse, et raskuskese sõltub kindlasti ülemise ja alumise lõua seotusest, mis ei ole jäik. Lõugade vaba liikumine moodustab lahutamatu osa mind huvitavast flöödimängust.

Aastate vältel tehtud avastused on mu flöödimängu tunduvalt muutnud. Samuti on nad mõjutanud minu flöödiõpetust hoolimata tõsiasjast, et ma oma õpilastele Alexanderi tehnikat ei õpeta. Kui nad selle vastu huvi tunnevad, võivad nad seda omal algatusel õppida (julgustan neid seda tegema). Minu isiklik suhtumine õpetamisse on tunnistada õpilast sellisena, nagu ta on, vaadata, mida annab parandada ning leida viis samm-sammult kulgevaks arenguks õiges suunas. Ükskõik kui halvasti keegi mängib, võib ta alati halvemini mängida; selline suhtumine kehtestab pidevalt jätkuva negatiivse suuna. Vahtu eesmärk on aga halvemalt paremuse poole liikumine. Kui kaugele – see jääb jumalate otsustada. Mängu harjutamisel palun ma õpilastel endale alati hääletuks hingamiseks aega varuda, olenemata sellest, kui kaua aega selleks kulub ja jagada muusikapala fraasideks, mida saab mängida ilma pingeta ühe hingetõmbega. Sõrmestuse probleeme saab jagada kõige väiksemateks üksusteks – liikuda ühelt noodilt teisele.

1. samm: pane sõrmed noot X asendisse ja mõtle noot Y asendi peale.
  2. samm: loe 1,2,3 ja kui loed 3, liigu X-lt Y-le nii kiiresti kui võimalik. Korda järjestust nii nagu vaja.
  3. samm: pane sõrmed noot X asendisse ja mängi;
  4. samm: loe 1,2,3 ja liigu Y-le (nii koheselt kui võimalik).
  5. samm: liida X-le eelnevad noodid, peatu X-l, loe 1,2,3 ja mängi Y-t.
  6. samm: vähenda pausi kestust (järk-järgult). Kui sulle tundub, et tuleb viga, PEATU. Iga harjutatud viga on õpitud viga.
- AAMEN.

Umbes 20 aastat tagasi ilmus endisest kontsertpianistist arvutiteadlase raamat (Dr. Manfred Clynes, *Emotsioonide teaduslik uurimus: emotsioonide puudutus*). Ta uuris erinevaid aja-ruumi mudeleid, mis tekkisid, kui keegi vajutas sõrmega tundlikule nupule vastusena stiimulile, mis kutsus esile emotsionaalse reaktsiooni. Nupuga oli võimalik registreerida aega ja suunda. Näiteks oli Vihal terav iseloom ja väljendamiseks kulus vähe aega, sellele vastandina oli Armastusel õrn iseloom ja see nõudis rohkem aega. Ta nimetas igale emotsioonile iseloomulikku vormi selle algvormiks. Ta katsetas ka muusikaliste fraaside väljendusmuustritega. Üks tema kõige olulisemaid tähelepanekuid, mis kinnitas seda, mida olin ise ka juba mõelnud, kuid mitte sõnastanud, oli see, et edastada saab korraga vaid üht emotsiooni. Kui mängida hella muusikat agressiivsete liigutustega, siis ei avaldu see mitte üksikosade summana, vaid väljendab kas siis üht või teist (ebapiisavalt) .

Värske uurimus Alexanderi arengust tema algusaastatel (Rosslyn McLeod, *Alt üles*) juhatas mind Francois Delsarte'i (1811-1872) juurde, kelle süsteemi Alexander 1900. aastal õpetas ja reklaamis kui „esteetilist teadust, mis on sama täpne kui matemaatikateadus“. Delsarte'i eluloost saab tuua paralleele nii minu kui Alexanderi eluga. Kauni tenorihäälega andekas nooruk võeti neljateistaastasena Pariisi Konservatooriumisse. Pärast kuuekuulist lauluõpetust oli ta hääle ära rikutud. Ta jäi veel neljaks aastaks õppima lavakunsti, kuni mõistis, et erinevad õpetajad töötavad kõik oma isiklikule maitsele vastavalt, ilma et neid ükski ühine põhimõte oleks ühendanud. Ta asus otsima kunstilise väljenduse teaduslikku alust ja oma tähelepanekutest lähtudes arendas välja

lavaliste väljenduste süsteemi, mida ta aastaid esteetika rakendamise kursustel õpetas. Seal rõhutas ta kõikide kunstiliikide tegelikku olemust väljendavat „keha“, „meelt“ ja „hinge“.

Oma hääle kujundlikust kaotusest saadik on mu flöödimäng läbinud mitmeid keerdkäike, kuid ma avastasin uuesti enda jaoks mängurõõmu, kui me teed ristusid Chung-Liang Huangiga, *tai chi* meistri ja raamatu *Võta omaks tiiger ja mine tagasi mägedesse* autoriga. Kohtusime, kui meid veendi koos esinema lastele Kesk-Lääne algkoolis, kus meie mõlema tütreid käisid. Leidsin, et on täiesti võimalik ja samas ka meeldiv üheaegselt nii tantsida kui mängida, juhul kui seda mänglevas vaimus teha. Kui ma nüüd liikumatult orkestris istun, siis sellepärast, et see on minu valik. Ma tean, et loomuliku liikumise potentsiaal on alati olemas, kuid seda ohjab minu valik, mitte ärevus.

Kui ma viimati üritasin mängida *Linnumaja*, avastasin, et kui lõugade, huulte ja keele vahel valitseb paindlik seos, (nii nagu meile tundub `ah` sosistamisel) võib topeltkeelega teist silpi (ke) erineval viisil mängida. Kui tähelepanelikult kuulata sosistatud `ah` helikõrgust ja võrrelda seda sosistatud `eh-ga` ja seejärel `ee-ga`, võib märgata, et helikõrgus tõuseb, kuna keel läheneb suulaele. *Linnumaja* eri laksutused on flöödil kolmes erinevas registris. Kui seda avastust rakendada keele kasutusele erinevates registrites, suudan soolot mängida palju selgemini ja sujuvamalt kui siiani.

Viimase katsena korda järgnevaid silpe kiirusega 90 taktilööki minutis:  
tikitikitikiti/teketeketekete/teketeketekete/takatakatakatakata/takataketi. Korda neli korda ilma pausita.

Minu enda valulikud kogemused viisid mind kaudselt Alexanderi tehnika juurde ja tekitasid üha uuesti uudishimu. Loodan, et teie kogemused ärgitavad teid Saint-Saënsi *Linnumaja* artikulatsiooniprobleemidega katsetama, mis on küll vaid üks paljudest sellise muusika esteetiliselt rahulduspakkuval viisil mängimise takkudest.

Uudishimu olevat küll tapnud kassi, kuid see vabastas ka Saint-Saënsi linnupuuri linnud veel üheks vabaks lennuks.

*Karin ja Conrad Brown* (<http://alexanderitehnika.ee/>) tänavad Alex Murray't loa eest see artikkel tõlkida (<http://www.atcu.us/>). Tõlkis Kersti Skiller.