Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Heli Ernits

Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett: esitusstiili analüüs salvestiste põhjal

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja: prof Urve Lippus

prof Toomas Siitan

Tallinn 2016

Abstrakt

Uurimistöö „Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett: esitusstiili analüüs salvestiste põhjal“ *(The Jaan Tamm Woodwind Quintet: a recording-based analysis of their performance style)* eesmärgiks on salvestiste põhjal iseloomustada 1942–1992 tegutsenud eesti kammermuusikaansambli Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitusstiili ning tuua välja selle olulisemad jooned. Peamiseks uurimisprobleemiks on mängu iseloomulike joonte ning nendes aastakümnete jooksul toimunud muutuste määratlemine, mida käsitletakse muusika esituskunstis toimunud üldiste muutuste kontekstis. Uurimistöö on osa loomingulis-uurimuslikust doktoriprojektist, mis hõlmab ka autori loomingulist tegevust puhkpilli-kammermuusika interpreteerimisel.

Töö aluseks on Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti 28 salvestist aastatest 1958–1987 Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis. Töö esimeses etapis on uurimine põhinenud kultuuri- ja kirjandusteadlaste poolt kasutataval „tiheda kirjelduse“ meetodil, toetudes Clifford Geertzi artiklile „Tihe kirjeldus: tõlgendava kultuuriteooria poole“ (2007). Uurimise teises etapis on Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestisi kuuest erinevast muusikateosest võrreldud samade teoste esitustega teiste ansamblite poolt. Detailses töös salvestistega on põhimeetodina kasutatud võrdlevat analüüsi. Kahe etapi uurimistulemused on tervikuks integreeritud ja esitatud esituse olulisemate aspektide kaupa: kõla, artikulatsioon, dünaamikakujundus, tempovalik ja erinevad lähenemised muusikalisel kujundamisel. Teoreetilist tuge on käesolevale uurimistööle pakkunud eelkõige interpretatsiooni ajaloo uurijate Robert Philipi (“Performing Music in the Age of Recording”, 2004; “Early Recordings and Musical Style: Changing tastes in instrumental performance 1900-1950", 1992) ja Daniel Leech-Wilkinsoni („Recordings and histories of performance style”, 2009; “The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance”, 2009) tekstid.

Helisalvestisi käsitleva põhiosa kõrval on töös ka sissejuhatav ajalooline, ansambli tegevust peegeldavatel allikatel põhinev osa. Peamiste allikatena on kasutatud ajaleheartikleid aastatest 1970–1990, olulist täiendust teema käsitlemisel on pakkunud Miralda Pleksepa 1970. aastal kirjutatud üliõpilastöö kvinteti tegevusest, arhiivimaterjalid ansambli ja selle kontsertide kohta ning Eesti Raadios salvestatud Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti juubelitele pühendatud raadiosaated, kus saadete autorid vestlevad kvinteti liikmetega (1967, 1972 ja 1992).

Sisukord

1. Sissejuhatus ... 3
1.1. Uurimisküsimused, meetodid, allikad ja kirjandus ... 3
1.2. Puhkpillikvinteti arengust ... 9
2. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti tegevus ... 14
2.1. Koosseis ... 19
2.2. Repertuaar ... 22
2.3. Tegevuse mõjudest ... 27
3. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitusstiili analüüs salvestiste põhjal ... 30
3.1. Salvestiste ülevaade ... 31
3.2. Esitusstiil ja mängu kvaliteet 20. sajandile iseloomulike muutuste kontekstis ... 38
3.3. Kõla ... 42
3.3.1. Oboe mängukvaliteet kui kvinteti kõlapildis esiletõusvaim puudus ... 45
3.3.2. Flöödi ja fagoti vibraato ... 48
3.4. Artikulatsioon ... 54
3.4.1. Teravdatud artikulatsioon Arvo Pärdi kvintetiinos ... 55
3.4.2. Artikulatsioonikontrastid Villem Kapi süidis ... 56
3.4.3. Artikulatsioonist Anton Reicha ja Eino Tambergi kvintettides ... 58
3.4.4. Artikulatsioonist Erkki-Sven Tüüri teoses „Arhitektoonika I“ ... 59
3.5. Tempovalik ... 60
3.5.1. Tempokontrastid Kapi süidis ja Pärdi kvintetiinos ... 62
3.5.2. Reicha puhkpillikvintett: kiire finaal ... 68
3.5.3. Tambergi I kvintett: aeglane keskmine osa ... 73
3.5.4. Tambergi II kvintett ja Tüüri „Arhitektoonika I“: ühtlaselt rahulikud tempod ... 75
3.6. Dünaamikakujundus ... 79
3.6.1. Dünaamikast Pärdi kvintetiinos ja Tüüri teoses „Arhitektoonika I“ ... 81
3.6.2. Dünaamikast Tambergi kvintettides ... 85
3.7. Erinevad muusikalised lähenemised ... 88
3.7.1. Terviklik lähenemine teostele ... 88
3.7.2. *Ritenuto* kasutamine ... 91
3.7.3. Reicha klassikalise kvinteti esitusest ... 93
3.8. Muusikaline karakteersus ... 97
3.8.1. Pärdi kvintetiino 1974. aasta salvestis: interpretatsiooniline vabadus ... 101
3.8.2. Flöödi ere mäng ... 103
4. Kokkuvõte ... 106
Allikad ... 115
Kirjandus ... 121
Summary ... 123
Lisa 1. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti liikmed ... 130
Lisa 2. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti heliplaadid ... 134
Lisa 3. Helinäited ... 136

1. Sissejuhatus

Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett (mõnda aega ka Eesti Riikliku Filharmoonia puhkpillikvintett) oli 20. sajandi teisel poolel, aastatel 1942–1992 tegutsenud eesti ansambel, mida võib pidada oma aja üheks populaarsemaks ja püsivamaks kammermuusikakoosseisuks nii Eestis kui terves Nõukogude Liidus. Kvinteti tähtsus eesti kultuuriloos on eriti suur seoses mõjuga heliloomingule. Ansambel oli väga paljude teoste tellijaks, inspireerijaks ja esiettekandjaks ning selle aastakümnetepikkust intensiivset tegevust võib pidada puhkpillikvinteti žanri kujunemise ajendajaks eesti muusikas.

Käesoleva töö põhieesmärgiks on iseloomustada salvestiste põhjal Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitusstiili ning tuua välja selle olulisemad jooned. Töö on osa loomingulis-uurimuslikust doktoriprojektist, mis hõlmab ka minu loomingulist tegevust puhkpillikammermuusika interpreteerimisel. Olles interpreet, pean oluliseks ja huvitavaks oma ringkonnas lausa legendaarse ansambli interpretatsiooni uurimist, püüdes avada sellele iseloomulikku ning määratleda kohta interpretatsiooniajaloos. Kolmekümneaastast perioodi hõlmavate salvestiste põhjal uurin ka muutusi ansambli mängus ja käsitlen neid muusika esituskunstis toimunud üldiste muutuste kontekstis. Enne interpretatsiooniküsimuste juurde jõudmist pean oluliseks anda ülevaade ansambli tegevusest ja mõjudest muusikaloos.

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti näol on tegemist küll lähiajaloosse kuuluva, kuid paljude jaoks juba unustatud ansambliga, mille kohta ei leidu ei ülevaatlikku materjali ega tegevuse põhjalikumat analüüsi. Kvinteti tegevusest on küll kirjutatud 1970. aastal üliõpilastöö Miralda Pleksepa poolt Tallinna Riikliku Konservatooriumi puhkpilliorkestri dirigeerimise kateedris, sellele aga järgnes veel 22 aastat ansambli tegevust, mis on süstemaatiliselt kajastamata. Ansambli salvestisi ja esitusstiili varasemalt uuritud ei ole. Võib öelda, et praegune aeg on uurimiseks eriti sobiv, kuna kasutada on veel teadmisi ja mälestusi inimestelt, kes Jaan Tamme nimelise puhkpillikvintetiga kokku puutunud või lõpuaastatel selle tegevuses osalenud.

1.1. Uurimisküsimused, meetodid, allikad ja kirjandus

Käesolevas töös on peamisteks uurimisküsimusteks, millised olid olulisemad iseloomulikud jooned Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti mängus ning kuidas need läbi aastakümnete muutusid. Ansambli esitusstiili ja selle muutumist on käsitletud muusika esituskunsti üldiste muutuste taustal.

Töö aluseks on Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti (edaspidi ka Tamme nim kvintett) salvestised aastatest 1958–1987 Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis. Kasutatud salvestised jagunevad kahte gruppi, millest kummagi puhul on domineerinud erinev uurimisviis. Laiema grupi moodustavad 28 Tamme nim kvinteti salvestist, mida on uuritud peamiselt „tihedalt kuulates“ (seotud mõistega ‘tihe kirjeldus’, sellest lähemalt allpool). Uurimistegevused olid järgmised: materjali mitmekordne tähelepanelik läbikuulamine ja seejuures suure hulga märkmete tegemine (kirjeldades kuuldavat, pannes kirja kõik tekkinud mõtted ja assotsiatsioonid), nende koondamine, süstematiseerimine ning iseloomulike joonte ja huvitavamate leidude väljatoomine.

Uurimise teises etapis on Tamme nim kvinteti salvestiste hulgast välja valitud üksteist salvestist kuuest erinevast muusikateosest ja võrreldud neid samade teoste esitustega teiste ansamblite poolt. Võrreldavaid esitusi oli iga teose puhul erinev hulk ja neid leidus nii Tamme nim kvinteti kaasajast kui järgnevatest kümnenditest (kokku 17 salvestist). Töö salvestistega toimus detailsemal tasandil, meetodina on kasutatud peamiselt võrdlevat analüüsi. Salvestisi on korduvalt (koos noodiga ja ilma) kuulatud ning kuuldavat analüüsitud ja erinevatest aspektidest võrreldud. Esituste temposid on mõõdetud metronoomi abil. Dünaamika, vibraato ja vähesel määral artikulatsiooni puhul on helisignaali visualiseerimiseks kasutatud vabavaralist arvutiprogrammi *Sonic Visualiser* ja sellest analüüsist on töös ka mõningaid näiteid. Helinäidetena on tööle lisatud lühemaid katkendeid uuritud salvestistest.

Materjali tohutu hulk on andnud tööprotsessis erilise koha märkmete koondamisele ning üldistamisele, et oleks lõpptulemusena võimalik väljendada mitte lihtsalt erinevusi teoste esitustes, vaid avada iseloomulikke jooni Tamme nim kvinteti interpretatsioonis laiemalt. Uurimistulemustesse on integreeritud ka arvamusi ja mälestusi ansambli omaaegselt liikmelt Andres Lepnurmelt ning fagotispetsiifika osas konsulteeritud eesti ühe esifagotimängija Peeter Sarapuuga.

Helisalvestistel põhineva põhiosa kõrval on uurimistöös ka sissejuhatav ajalooline, Tamme nim kvinteti tegevust peegeldavatel allikatel põhinev osa. Peamiste allikatena on kasutatud ajaleheartikleid aastatest 1970–1990 ning suures osas allika väärtusega on ka Miralda Pleksepa 1970. aastal kvinteti tegevusest kirjutatud üliõpilastöö, mille andmed on kogutud kvinteti kaasajal, aga puudulik viitamine allikatele kahandab nende väärtust. Olulist täiendust teema käsitlemisel on pakkunud arhiivimaterjalid ansambli ja selle kontsertide kohta ning Eesti Raadios salvestatud Tamme nim kvinteti juubelitele pühendatud raadiosaated, kus saadete autorid Helju Tauk (1967, 1972) ja Helve Võsamäe (1992) vestlevad kvinteti liikmetega: „25 aastat RF puhkpillikvintetti „Hilisõhtu puhkpillikvintetiga““ (26.01.1968),

„Riikliku Filharmoonia puhkpillikvintett – 30“ (14.12.1972) ja „Jaan Tamme nim puhkpillikvintett – 50“ (24.02.1992).

Interpretatsiooni detailsemaks analüüsimiseks sobivate lugude valimisel Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestiste hulgast Eesti Raadio fonoteegis oli põhikriteeriumiks võrdlusmaterjali kättesaadavus. Teiseks lähtusin eelkõige sellest, et teoste näol oleks tegemist kaaluka kontsertmuusikaga, milles interpretatsiooniküsimused esile tõusevad, samuti eelistasin originaalloomingut puhkpillikvinteti standardkoosseisule. Nende eelistuste rakendamisel oli tulemuseks järgmine valik: Arvo Pärdi kvintetiino, Erkki-Sven Tüüri „Arhitektoonika I“, Eino Tambergi puhkpillikvintetid nr 1 ja nr 2 ning Anton Reicha puhkpillikvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2. Kaht esimest on peale eesti kvintettide mänginud ja salvestanud ka mitmed ansamblid Euroopas, Tambergi kvintettidest olid kättesaadavad salvestised uuema eesti puhkpillikvinteti, NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti poolt. Pidasin oluliseks võtta vaatluse alla ka mõnd pika esitustraditsiooniga klassikateost. Tamme nim kvinteti poolt salvestatud mahukale Reicha kvintetile leidus mitmesugust mitte-eesti võrdlusmaterjali nii ansambli kaasajast kui hilisematest kümnenditest. Viimastena lisandusid võrreldud salvestiste gruppi Villem Kapi süidi esitused. Ehkki Estica puhkpillikvinteti salvestistel olen olnud oboemängijana ka ise kaastegev, otsustasin neid siiski kasutada, kuna see võimaldas oluliselt laiendada selles grupis uuritava materjali ajalist ulatust. Võrreldavad teosed ja esitajad on esitatud tabelis 1 lk 32.

Peale mainitud salvestistegrupi tegelesin uurimise esimeses etapis laiema valiku Tamme nim kvinteti salvestistega (esitatud tabelis 4 lk 35), mis kuuluvad ajaliselt küll samasse perioodi 1958–1987[1], neid ei ole aga otseselt võrreldud teiste ansamblite esitustega (enamuse puhul võrdlusmaterjal ei olnud leitav). Laiendatud salvestistegrupiga tegelemine ja seejuures ülevaatlikum uurimine, kuna ühesuguse detailsusega ligi kolmekümmet esitust käsitleda ei jõuaks, eelnes võrdlevale analüüsile ning oli sellele sissejuhatuseks ja mingis mõttes raamiks, kuhu asetada detailsema võrdluse tulemusi.

Uurimine töö esimeses etapis on toetunud kultuuri- ja kirjandusteadlaste poolt kasutatavale „tiheda kirjelduse“ meetodile. Oluline on olnud mitte niivõrd selle meetodi nimetuses rõhutatud kirjeldamise tihedus ehk üksikasjalikkus (etnograafide kasutuses ei ole „tiheda kirjelduse“ eesmärgiks märkmete koondamine üldistuste tegemiseks nagu käesolevas töös, vaid lihtsalt objekti või nähtuse kirjeldamine selle rikkuses), kuivõrd uurimisobjekti komplekssuse, mitmekihilisuse ja uurija mõistmiskontekstist sõltuvuse teadvustamine.

[1] Tegutsemisaja algusest (1942–1957) ei ole ma salvestisi uurimiseks leidnud, sõjajärgsetel aastatel ei olnud ansambli tegevus eriti aktiivne, samuti ei kirjutatud uut eesti muusikat, mida hiljem palju salvestati.

Clifford Geertzi artiklis „Tihe kirjeldus: tõlgendava kultuuriteooria poole“ on kirjutatud kultuurilistele objektidele (käesolevas töös esitus, interpretatsioon) iseloomulikust ‘tähenduslike struktuuride kihilisest hierarhiast’. Uurija peamisteks ülesanneteks on „tiheda kirjelduse“ puhul nähtuste mitmekihilise tähenduslikkuse tõlgendamine ja uuritava materjali (kui vaja, siis vägagi mikroskoopilisel tasemel) loetavaks fikseerimine. Omavahel läbi põimunud, uurija jaoks võõraid, korrastamata ja seletamatuid keerulisi kontseptuaalseid struktuure peab ta kõigepealt kuidagi mõistma ja alles siis edasi andma. Seetõttu on „tihe kirjeldus“ oma olemuselt subjektiivne, teisest küljest saavad aga just uurija mõistmiskontekstis objektiivsetele nähtustele omaseks tähendused, ilma milleta ei ole Geertzi artiklis käsitletult etnograafia, käesoleva uurimistöö kontekstis aga interpretatsiooni uurimisel tegelikult sisu. (Geertz 2007: 81–101)

Geertzi poolt käsitletud kultuuriliste objektide keerukuse teadvustamine ja uurija mõistmiskonteksti tähtsustamine on andnud käesolevale tööle olulise teoreetilise toe mitte ainult esimese uurimisetapi puhul, vaid üldisemalt interpretatsiooni uurimisviiside mõtestamisel. Minu peamine uurimisobjekt – muusikateose salvestis viie esitaja osalusel – on vägagi mitmekihiline. Alustades erinevate tõlgendusvõimalustega heliloojapoolsest nooditekstist (rääkimata võimalikest redigeeritud noodiväljaannetest), on põhitähelepanu all selle unikaalne, konkreetsest esitajast sõltuv (salvestatud) interpretatsioon, millel on mitmeid mõjutajaid. Ka muusika tajumine on subjektiivne ja sõltub unikaalsest kuulajast. Väga heaks näiteks muusika interpreteerimise ja tajumise komplekssusest ning lausa vastuolulisusest on ühe interpretatsioonialase seminari kogemus, kus õppejõu küsimuse peale, kumb kõlanud esitustest oli aeglasem, pidasid kõik üliõpilased aeglasemaks esimest esitust, kuigi tegelikult oli teise esituse kestus pikem ning tempo seega objektiivselt aeglasem. Muusikas on küll mitmeid mõõdetavaid parameetreid, muusika esitamist ja tajumist mõjutavad aga aspektid, mida ei ole võimalik uurida lähtudes pelgalt mõõdetavast ja fikseeritavast. Seetõttu ongi interpretatsiooni uurimisel väärtuslikud just uurija mõistmiskontekstis antud tähendused, mis käesoleva töö puhul püüavad luua pilti ühele esitajate grupile iseloomulikust.

Teoreetilist tausta käesolevale tööle on andnud ka interpretatsiooni ajaloo uurijate Robert Philipi ja Daniel Leech-Wilkinsoni tekstid. Viimase elektrooniliselt välja antud raamatu *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances* sissejuhatavas peatükis (Leech-Wilkinson 2009b: *ch.* 1*,* vaadatud 9.04.2016) julgustatakse kõigepealt üldse salvestisi ja interpretatsiooni uurima – tegemist on ju muusikateaduses üsna uue vaatenurgaga. Alapeatükis 1.3 tuuakse välja ka mitmeid põhjuseid, miks on just nüüd salvestiste põhjal interpretatsiooni uurimise aeg kätte jõudnud. Teiseks

peab ta väga oluliseks mitte lihtsalt muusika objektiivsete aspektide kirjeldamist, vaid avastusi, kuidas muusika mõjub ja mida esitajad selle nimel teevad (Leech-Wilkinson 2009b: *ch.* 1.2 *para.* 19, vaadatud 9.04.2016). Muusikateadlased ei ole esimesed, kes salvestisi lähemalt uurivad ja neist kirjutavad. Üritades aru saada, mis teeb esituse huvitavaks, pööravad sellistele üksikasjadele (vähem detailsemal ja teaduslikumal viisil) tähelepanu plaadiarvustusi kirjutavad muusikakriitikud, kelle puhul on Leech-Wilkinsoni sõnul tugevalt välja arenenud omadus leida muusikas kuuldava kirjeldamiseks sobilikke metafoore. Tegemist on „ekspertkuulajatega" ning Leech-Wilkinson peab nende sõnavara ja lähenemist väga oluliseks, hoolimata metafoorsete kirjelduste puhul ilmnevatest puudustest (Leech-Wilkinson 2009b: *ch.* 1.2.2 *para.*28, vaadatud 9.04.2016).

Avades detailsemalt salvestiste uurimise võimalusi sama raamatu peatükis 8.2 „A methodology for studying expression and expressive gestures" on Leech-Wilkinson seisukohal, et tänapäevased arvutivõimalused näitavad meile küll mõnda aspekti, selle kõrval peaks uurija toetuma aga ka lihtsalt oma kõrvale: hulk tööd on võimalik ära teha kasutades vaid kuulatava teose nooti ning paberit ja pliiatsit märkmete tarvis (Leech-Wilkinson 2009b: *ch.* 8.2 *para*. 25). Teine esitusstiilide uurija Robert Philip ei ole samuti oma ulatuslike uurimuste puhul („Early Recordings and Musical Style: Changing tastes in instrumental peformance 1900–1950") midagi muud otseselt mõõtnud kui vaid tempot metronoomi (või stopperiga), kõik muu on olnud nootidega kuulamine (Lippus, kiri 05.03.2015).

Daniel Leech-Wilkinsoni artikkel „Recordings and histories of performance style" on käesoleva töö seisukohast oluline rääkimaks esitusstiilist kui omaette nähtusest muusikaajaloo uurijate jaoks. Igal esinejal on pisut erinev harjumuste kogum, mis moodustab tema personaalse stiili. Need harjumused kujutavad endast põhimõtteliselt mitmesuguseid viise mitte esitada nooditeksti täpselt (muutused helikõrguses, ajastamises, valjuses). Iga selline harjumuste kogum on paratamatult tugevalt iseloomulik oma ajale. Esinejal oleks võimatu meeldida publikule, korraldajatele ja kriitikutele, juba õpilasena pälvida õpetaja või eksamikomisjoni heakskiitu, kui tema muusikategemise viis oleks valitsevast normist erinev sellisel määral, nagu on kuulda näiteks kõige varasematel säilinud salvestistel interpretatsiooni ajaloos. Grupistiile on peale ajastustiili teisigi – rahvuslik stiil, religioossed jt ideoloogilistele tõekspidamistele tuginevad esitusstiilid. Iga esineja stiil on aga väga kompleksne elementide segu, seetõttu on selles alati ka vasturääkivusi üldistuste suhtes. (Leech-Wilkinson 2009a: 254)

Tüüpiline on esitaja stiili väljakujunemine juba üsna karjääri alguses ja hilisem muutumine vaid vähesel määral. Esitusstiili kohandatakse vastavalt õpetajate ja

õpingukaaslaste mõjutustele (uuringutes on leitud, et õpingukaaslaste mõju kipub olema suurem kui õpetajate oma), samuti publikule esinemise ja erinevate vastukajade mõjul. Noorel esinejal õnnestub teha karjääri, kui tal on oma kompetentsuse juures pakkuda midagi märgatavalt, kuid mitte ärritavalt uut. Kui karjäär on saavutatud, on vähe stiimulit seda uuenduste läbi ohtu seada ja omakorda õpetajaks saades annab muusik edasi just oma stiili. Nii muutub esitusstiil aastast aastasse nähtamatult, paarikümne aasta lõikes juba märgatavalt, 50 aasta lõikes märkimisväärselt ja läbi muusikasalvestamise ajaloo hämmastavalt. (Leech-Wilkinson 2009a: 256–257)

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestiste uurimiseks ja esitusstiili iseloomulike joonte määratlemiseks kasutasin minu arvates möödapääsmatult vajalikuna mitut erinevat uurimisviisi. Märkmed esimeses uurimisetapis olid teadlikult vabas vormis ja spontaansed. Panin kirja ennekõike esimesena tähelepanu püüdvaid aspekte, puudutagu need ükskõik mis teemat (kõla, tempot, artikulatsiooni vms). Selles etapis oli teoste ja osade kaupa kirjeldatud mitmeid muljeid („üsna kindlalt tempos", "flöödil tugev vibrato", "milline rütmierksus!"), pandud kirja nii hinnangulisi kommentaare ("oboe nõrgim lüli", "flööt kõlab väga hästi ülevalt ja alt"), kui otseselt isiklikust interpretatsioonikogemusest lähtuvaid kommentaare („vahepealne osa kiirem, nagu meiegi mängime", "midagi fraseerimises või rõhutatuses tundub harjumatut"). Teemad, mille kohta märkused esinesid, hakkasid läbi 28 teose kuulamise korduma. Neid koondades oli võimalik teha üldistusi ja näha esiletõusvaid jooni Tamme nim kvinteti esitustes, sissejuhatusena erinevate esituste lähemale võrdlemisele valitud teoste puhul.

Esimese uurimisetapi andmeid olen pidanud detailsema võrdleva analüüsi kõrval väärtuslikeks põhjusel, et minu meelest on interpretatsiooni puhul esmamulje väga oluline. Muusikat on võimalik kuulata mitmel erineval tasandil. Muusikalisel materjalil võib lasta terviklikult ja emotsionaalselt mõjuda ning see on oluline osa muusika vastuvõtu olemusest. Tervikutaju ja mõjuvuse kujundavad helilooja muusikaline idee ja interpreedi omapoolset loomepanust sisaldav esitus, mis on käesolevas töös põhitähelepanu all. Esituse põhjalikumaks uurimiseks tuleb seejärel aga süveneda analüütiliselt detailidesse, jälgida objektiivsemaid kriteeriume, olles varustatud ka eelteadmistega interpreedi töö alusmaterjalist ehk nooditekstist. Oma kogemuste põhjal tean, et suhe teosesse, esitusse, salvestisse muutub sõltuvalt sellest, kui hästi seda tunda. Detailidesse süvenemisel hõlmab nägemus tervikust ühest küljest järjest rohkem informatsiooni, teisest küljest harjutakse aga mõnede aspektidega (kõla, balanss), sealhulgas ka ebatäiustega (näiteks intonatsioonivigadega).

Kuulamiskogemus on midagi väga individuaalset. Igaüks kuulab ja kuuleb vastavalt oma kogemustele ning huvile. Iga esitus koosneb ülisuurest hulgast detailidest. Püüded objektiivselt kuulata satuvad küsimärgi alla, kui teadvustada võimaluste hulka erinevate huviaspektide valikuks. Inimese tajuvõime on piiratud ning vajab kontsentreerumist piiratud arvule nähtustele tajuväljas.

Tamme nim kvinteti ja teiste ansamblite salvestisi on käesolevas töös üritatud kuulata võimalikult objektiivselt ja avara lähenemisega, kuid pakutud vaatenurk Tamme nim kvinteti interpretatsioonile on siiski paratamatult ja teadvustatult uurija isikust ja interpretatsioonilistest kogemustest mõjutatud ning suudab teemat käsitleda vaid osaliselt. Nagu kirjutas Geertz enda uurimuste kohta: „Ei ole võimalik jõuda põhja ligi. /…/ Kultuurianalüüs on olemuslikult ebatäielik. Ja mis veel hullem: mida sügavamale ta tungib, seda ebatäielikum“ (Geertz 2007: 108).

Individuaalsete otsuste ja erinevate kuulamisviiside dialoogi läbi sünnib käesolevas töös aga unikaalne lõpptulemus, mis võiks pakkuda huvi nii otseselt Tamme nim kvintetist kui laiemalt interpretatsioonist huvituvatele lugejatele. Töö on mõeldud ka austusavaldusena Jaan Tamme nimelisele puhkpillikvintetile, kes 50 tegutsemisaasta jooksul puhkpillide kammermuusika eesti muusika kaardile tõi.

1.2. Puhkpillikvinteti arengust

Puhkpillikvintett kui viiest kindlast puhkpillist – flööt, oboe, klarnet, fagott, metsasarv – koosnev instrumentaalansambel ja omaette žanrina sellele kirjutatud muusika tekkis 18.–19. sajandi vahetusel. Selle eelkäijaks oli 18. sajandi lõpus Viinis Joseph II õukonnas laialt levinud oktetikoosseis paaris oboede, klarnetite, metsasarvede ja fagottidega, mida kasutati tarbemuusika mängimiseks teatud tingimustes õukonnas ja vabaõhuesinemistel. Puhkpillikvintetil on seega tugevad juured divertismendi- ja serenaadikultuuris. Omaette žanriks kujunemisel on olnud oluline roll aga tõsistel sonaaditsüklis kontsertmuusikateostel ja keelpillikvarteti eeskujul. Joseph Haydni suur panus keelpillikvarteti arengusse 1760.–1790. aastatel ajendas otsima arenemisvõimelist kammermuusikakoosseisu ka puhkpillidele, mis võimaldasid tänu tehnilisele täiustumisele järjest keerukama muusika mängimist (Gürsching 1994: 1563). Kui keelpillikvartett kujutab endast äärmiselt ühtsekõlalist ansamblit, siis puhkpillikvintetil on omamoodi rikkad võimalused, kuna kõik instrumendid on tehniliselt erinevad, omalaadse kõlaga, kergesti eristatavad ja võimaldavad seega erinevaid muusikalisi karaktereid väljendada (Tauk, raadiosaade 14.12.1972).

Esimese heliloojana kirjutas puhkpillide kvintetile tšehhi-baieri päritolu Francesco Antonio Rosetti (1750–1792, kuni 1773 Franz Anton Rösler). Tema partiita Es-duur ei olnud tänapäeva mõistes standardne puhkpillikvintett, sest metsasarve asemel esines koosseisus inglissarv, siiski aga oli tegemist teadaolevalt esimese teosega, mis kasutas spetsiifiliselt orkestreerituna kombinatsiooni viiest puhkpillist. (Morley 2003, vaadatud 6.12.12.)

Esimesed säilinud teosed, mille puhul flöödi, oboe, klarneti ja fagoti koosseisule lisandub metsasarv, on kirjutanud Itaalia helilooja ja viiuldaja Giuseppe Cambini (arvatavasti 1797–1799). Neis varastes puhkpillikvintettides esinenud instrumentatsiooniprobleemid (klarnet ja metsasarv liiga kõrges registris, flööt mittekõlavas madalas registris, fagott kandva bassirollita) tõenäoliselt raskendasid žanri omaksvõtmist ja edasiarendamist (Gürsching 1994: 1563).

Alles 15 aastat hiljem, 1812. aastal haaras tšehhi päritolu, peamiselt Pariisis tegutsenud helilooja Anton Reicha kinni Cambini algatusest, kirjutades järgneva kümmekonna aasta jooksul puhkpillikvintetile tervelt 24 ulatuslikku neljaosalist ning kolm üheosalist teost (viimaste puhul koosseisus inglissarv oboe asemel [2]). Tema instrumentatsioon osutus eelkäijatest sobivamaks ja sealtmaalt sai puhkpillikvintett omaette žanrina elu- ja arenemisvõimeliseks (Gürsching 1994: 1563). Reichat on nimetatud puhkpillikvintetimuusika isaks ja tema kvintette esitati laialdaselt juba tema kaasajal. Loomingule oli iseloomulik eelkäijatest erinev lähenemine, mille kohaselt kõik viis instrumenti olid ansamblis iseseisvate häältena olulised, ennekõike puudutas see fagotti, kelle partii ei olnud enam pelgalt saatefunktsioonis. Lisaks püüdis Reicha rohkem ära kasutada iga pilli ulatust ja luua meloodiapille kombineerides erinevaid kõlavärve. Ta eksperimenteeris nii muusikalise vormi, helistike, rütmi kui tonaalsusega. Uudne oli tolle aja kohta ka püüd saavutada pillidevahelist dünaamilist balanssi individuaalsete täpsustavate dünaamikamärkidega partiides. (Morley 2003, vaadatud 6.12.12.)

Kaudselt võis Reicha puhkpillikammermuusika loomist mõjutada muuhulgas kokkupuude oma kaasaegse (ja sõbra) Ludwig van Beethoveniga, kelle lähedase koosseisuga ja praeguseks väga palju mängitud kvintett Es-duur, *op*. 16 klaverile ja puhkpillidele (puhkpillikvinteti pillidest puudub flööt) oli kirjutatud Reicha esimestest kvintetiteostest 16 aastat varem (1796), tõenäoliselt inspireerituna omakorda 12 aastat varasemast Wolfgang Amadeus Mozarti kvintetist Es-duur K 452 (1784) samale koosseisule.

[2] Tegemist on muusikaajaloos eriliste teostega puhkpillikvinteti koosseisule, kus tavapärast oboed asendab küllaltki solistlikku partiid mängiv inglissarv. Kuna esituspraktikas aga mängitakse neid samasse perekonda kuuluvaid pille enamasti ühe mängija poolt, oleks siinkohal siiski tegemist puhkpillikvinteti koosseisuga.

Reichast veidi hiljem, tema uuendusi kasutades ja edasi arendades, kirjutas saksa helilooja Franz Danzi üheksa kvintetti (1820–1824) esitamiseks Reicha-Ensemble nimelisele puhkpillikvintetile. Õpetaja mõjutusel kirjutasid kvintette ka Reicha õpilased Pariisi konservatooriumis, kellest žanri edasiarendamise seisukohalt oli kõige olulisem George Onslow (kolm kvintetti *op*. 81, 1851), kuid seejärel vaibus huvi kammermuusika komponeerimise vastu puhkpillidele. Puupuhkpillid muutusid küll järjest olulisemateks orkestrimuusikas, kammermuusikat on neile 19. sajandi teisel poolel kirjutatud aga väga vähe (Gürsching 1994: 1563).

Oluliseks žanriks sai puhkpillikvintett taas 20. sajandil. Elavnemine algas 1896. aastal ansambli Gewandhaus-Quintett moodustamisega Leipzigi Gewandhaus-Orkestri puhkpillimängijate poolt. Arvatavasti just sellele ansamblile kirjutas August Fr. M. Klughardt 1898. aastal oma kvinteti *op*. 79. Ka mujal moodustusid ansamblid enamasti orkestrimuusikutest ja tegid koostööd heliloojatega. Puhkpillikvintett sai arvestatavaks ansamblitüübiks ning teoseid on selles žanris kirjutatud teiste hulgas mitmete väga hinnatud heliloojate poolt: Paul Hindemith (1922, Puhkpillide Kammermuusika Ühingule Frankfurdis), Carl Nielsen (1923, Kopenhaageni Kuningliku Kapelli puhkpillisolistidele), Arnold Schönberg (1924), György Ligeti (1968 Stockholmer Ensemble'ile), Karlheinz Stockhausen (1966, 1997). Kirjutati ka serenaadilaadseid teoseid (Samuel Barber, Alexander Zemlinsky) ning Prantsusmaal kujunes alates 1930. aastast eriline vorm virtuoossest, divertismendilikust muusikast (tihti sekstetina koos klaveriga), mis on omane mitmete heliloojate loomingule: Jacques Ibert, Jean Françaix, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Eugène Bozza, Leoš Janáček. (Gürsching 1994: 1564)

21. sajandi alguses on puhkpillikvintett jätkuvalt kindla koosseisuga kammeransambel, mis on hinnatud mitmekülgsuse ja kõlavärvide vaheldusrikkuse poolest. Üle maailma tegutseb hulgaliselt puhkpillikvintette ja kirjutatakse uusi teoseid.

Eestis võib puhkpillikvintetikultuuri tekkimise eellooks pidada pillikooride arengut 19. sajandil. Helju Tauk avab 1972. aasta raadiosaate puhkpillikvintetist järgmise lausega: „Puhkpillimuusika on siinses kultuurikontekstis üsna vana nähtus, mis tekkis ja arenes kõrvuti koorimuusikaga (isegi enne seda), kui hakati mängima väikestes puhkpilliansamblites" (Tauk, raadiosaade 14.12.1972). 1869. aastal, pärast I üldlaulupidu asutati üle Eesti enam kui sada pillikoori. Muusikaharrastus levis ja rahva haridustaseme tõustes asuti õppima ka muusikat. Kui 1880.–90. aastatel läksid eestlased Peterburi konservatooriumisse õppima eelkõige orelit ja kompositsiooni, siis hiljem tõusis huvi just puhkpillide vastu. See olevat seletatav nii

puhkpillimuusika järjest suurema levikuga kui ka sellega, et puhkpillidel ei olnud Peterburi Konservatooriumis õppemaksu. (Soosõrv 2003: 99–101)

Professionaalse puhkpillimuusika rajajaks, esimeseks eesti puhkpillisolistiks sai metsasarvemängija Jaan Tamm (1875–1933), kes on olnud nii Peterburi metsasarvekoolkonna üheks rajajaks kui ka oluliseks muusikaelutegelaseks Eestis.[3] Austusavaldusena võttis käesolevas töös lähemalt uuritud puhkpillikvintett endale Jaan Tamme nime tema 100. sünniaastal. Helju Taugi sõnul tundis Jaan Tamm huvi ka ansamblimängu vastu (Tauk, raadiosaade 14.12.1972). Koos eestlaste pillimänguoskuse süvenemise ja laienemisega kasvas valmisolek kammermuusika mängimiseks ja teadaolevalt esimene puhkpillikvintett tegutses Eestis 1930. aastatel. See tekkis Albert Kõheliku algatusel Eesti Akadeemilise Helikunstnike Seltsi (EAHS) juurde 1932. aasta lõpul, nagu oli seltsi juurde 1929. aastal loodud ka keelpillikvartett. Puhkpillikvinteti koosseisu kuulusid Evald Brauer (flööt), Mihhail Prokofjev (oboe), Bernhard Lukk (klarnet), Leonid Ernits (fagott) ja Albert Kõhelik (metsasarv), koostööd tegi kvintetiga ka Paul Pressnikoff (Indra, klaver). Keelpillide kammermuusika ülekaal oli küll suur, siiski oli 1934. aastaks seltsi poolt korraldatavate kontsertide kavades mängitud Hindemithi kvintetti *op.* 24, nr 2, Karl Hoyeri serenaadi puhkpillikvintetile *op.* 29, Mozarti kvintetti Es-duur (klaveriga), Theodor Blumeri sekstetti (klaveriga), Ludwig Thuille sekstetti B-duur (klaveriga). Esinejate seas olid lisaks mainitud kvintetiliikmetele ka Andrei Mihailov-Meri (fagott), Afanasi(?) Zwetkow (metsasarv). (Sakaria 1934: 7–9)

Eesti heliloojate poolt puhkpillikvintetile sel ajal muusikat teadaolevalt kirjutatud ei olnud, aga seda enam võis EAHS-i puhkpillikvinteti eesmärgiks olla seda tegevust stimuleerida, esitades kaasaegset heliloomingut selles žanris. Kammermuusika propageerimine läbi kontsertide organiseerimise oli selgelt EAHS-i üks olulisi tegevussuundi. (Sakaria 1934: 7–9)

1942–1992 tegutses eesti puhkpillikvintett, mis oli asutatud sõjatagalas Jaroslavlis, kandes 1953. aastast nime Eesti Riikliku Filharmoonia puhkpillikvintett ning 1975. aastast Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett. Püsiva ansambli olemasolu stimuleeris puhkpilli-kvintetimuusika aktiivset komponeerimist eesti heliloojate poolt. Lähemalt on kvinteti tegevusest juttu käesoleva uurimistöö põhipeatükkides.

[3] Jaan Tamm oli Eesti metsasarvekoolkonna rajaja, Tallinna konservatooriumi professor (1920–1933) ja rektor (1923–1933). 1919. aastal Estonia Seltsi poolt avatud Tallinna Kõrgem Muusikakool ei saanud kohe kanda konservatooriumi nime, kuna Estonia Seltsil puudus põhikirjas punkt, mis lubaks konservatooriumi asutada. Jaan Tamme initsiatiivil asutati Konservatooriumi Selts, mis võttis õppeasutuse Estonia Seltsilt üle, muutis Tallinna Konservatooriumi nimeliseks ja hakkas taotlema riigistamist.

Vahepeal on Eestis lühemat aega tegutsenud mitmed puhkpillikvinteti koosseisud riigi esindusorkestri (tänane Eesti Riiklik Sümfooniaorkester, ERSO) juures.[4] Pleksepa järgi mängis flötist Arnold Sepp 1947. aasta paiku Eesti Raadio puhkpillikvintetis, kuhu kuulusid veel Herman Talmre (oboe), Juhan Kaljaspoolik (klarnet), Arnold Treimuth (metsasarv) ja Elmar Milkop (fagott) (Pleksepp 1970: 84). EMBL-i järgi mängis Talmre selles ansamblis 1945–1952. 1967. aastast pärit fotol ERR-i arhiivis on Eesti Televisiooni- ja Raadio Komitee sümfooniaorkestri puhkpillikvintett koosseisus Kaljo West (flööt), Hudo Kaljulaid (oboe), Aleksander Rjabov (klarnet), Robert Kasemägi (metsasarv) ja Rein Olsbert (fagott) (Moskalik 1967, foto). Flötist Jaan Õuna kohta levinud standardtutvustusest võib lugeda, et ta oli tegev ERSO nooremate orkestrantide poolt asutatud ERSO puhkpillikvintetis aastatel 1972–1979. See koosseis, mille üks algatajaid ja vedajaid Õun oli, sai alguse Tallinna Konservatooriumi puhkpillikvintetina, kus mängisid veel Jaak Maasik (oboe), Vello Sakkos (klarnet), Paavo Muts (fagott) ja Kalle Kauksi (metsasarv). Sellele kvintetile on pühendatud mõned eesti heliloojate tolleaegsed uudisteosed (Lepo Sumera „Mäng“, Raimond Kangro serenaad), nagu selgub vestlusest ansambli tollase liikme Sakkosega (7.09.2016). ERR-i arhiivis Jaan Õuna nimega seotud salvestiste hulgas on kvinteti koosseisus tehtud salvestisi aastatest 1974–1977. 1974. aasta salvestiste puhul mängib fagotti Paavo Muts, edaspidi Andres Lepnurm. Vello Sakkose sõnul mängis tema sõjaväkke mineku järel alates 1975. aastast kvintetis klarnetit ka Hannes Altrov.[5]

Veel on Eestis pärast Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti tegevuse lõppu tegutsenud või tegutsemas Rahvusooper Estonia puhkpillikvintett, NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett, Vanemuise puhkpillikvintett, Pärnu puhkpillikvintett, Puhkpillikvintett Reval Wind, Puhkpillikvintett Estica jt.

[4] Tänasel ERSO-l on aegade jooksul olnud mitmeid nimetusi, sh pärast II maailmasõda ENSV Riikliku Raadiokomitee Sümfooniaorkester, Eesti Raadio Sümfooniaorkester, Televisiooni ja Raadio Komitee Sümfooniaorkester. 1975. aastal sai orkestri nimetuseks ENSV teeneline kollektiiv riiklik sümfooniaorkester ning koos iseseisva riigi taastamisega Eesti Riiklik Sümfooniaorkester.

[5] Kvinteti nime sidumine ERSO-ga oli tõenäoliselt seotud Jaan Õuna tööleasumisega ERSO-sse 1974. aastal (EMBL andmeil) ning ka mitmete teiste (sh uute liikmete) töötamisega ERSO-s.

2. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti tegevus

Eelloona hiljem Jaan Tamme nime kandva kvinteti asutamisele sattus Teise maailmasõja sündmuste käigus Riias ajutiselt koos mängima klaverikvintett koosseisus Voldemar Varrak (oboe), Roland Kriit (klarnet), Jefim Dubinski (metsasarv), Eugen Saanpere (fagott) ja Hermanis Brauns (klaver). See koosseis kujunes Balti Erisõjaväeringkonna Staabi Puhkpilliorkestri juures, mis oli moodustatud 1940. aastal pärast Juunipööret ja Nõukogude Liidu võimuhaaramist. Kõrgetasemelises orkestris[6] mängisid paarkümmend Eestist pärinevat pillimeest (orkestri tuumikuks kujunes endine Tallinna garnisoni puhkpilliorkester), kümmekond venelast ja mõned lätlased-ajateenijad. (Tauk, raadiosaade 26.01.1968; Pleksepp 1970: 6–8).

Klaverikvinteti repertuaaris oli Mozarti ja Beethoveni kammermuusika. Aprillis 1941 toimus esimene esinemine, kavas Mozarti kvintett Es-duur klaverile ja puhkpillidele ning *andantino* divertismendist nr 14 B-duur. Tehti plaane ka edasiseks tegevuseks, kuid Nõukogude Liidu ja Saksamaa vahelise sõja algus (22. juunil 1941) sundis staapi[7] koos orkestriga Riiast lahkuma ja suunduma Moskvasse. (Tauk, raadiosaade 26.01.1968)

Kvintetiliikmed rõhutasid aastakümneid hiljem raadiointervjuus 1972, et just Riias tegutsenud ansamblist sai alguse idee luua puhkpillikvintett: „Kvintetitöö juurde me jõudsime Riias 1941. aastal. Säält me õieti saimegi selle pisiku, mängisime Riias nimelt Mozarti klaverikvintetti“ (Tauk, raadiosaade 14.12.1972). Samuti mainitakse Riia kogemuse olulisust 1968. aasta raadiosaates: „Muidugi ka see puhkpillikvintett, mida me mängisime, jäi meile kauaks kõrvu kõlama, me olime sellest väga innustatud. Frondile minnes oli meil alati ikka meeles veel see kammermuusika, mida me alustasime Riias.“ (Tauk, raadiosaade 26.01.1968).

Märtsis 1942 asutati Jaroslavlis NSV Liidu Rahvakomissaride Nõukogu Kunstide Komitee otsusel Eesti NSV Riiklikud Kunstiansamblid, mille abil pidi sõjatagalas koondatama laialipillutud kunstirahvast ning kuhu suunati ka enamik endisi Riia orkestri muusikuid. Kunstiansamblite sümfooniaorkestri juures Jaroslavlis algaski 1942. aastal eesti muusikutest koosneva puhkpillikvinteti tegevus, mis kümmekond aastat hiljem jätkus Eesti

[6] Dirigentide Hindrek Luhari (esialgu) ja Nikolai Nazarovi käe all mängiti Pleksepa diplomitöö andmeil huvitavat ja rasket repertuaari ning orkestri taset hinnati kõrgeks. Pakuti ka võimalust õppida Riia konservatooriumis. Orkestris mänginud eesti klarnetist Roland Kriit võitis kevadel 1941 konkursid nii Riia Filharmoonia kui Riia ooperiteatri ametikohtadele. (Pleksepp 1970: 6–8)

[7] Balti Erisõjaväeringkonna Staap muudetakse Pleksepa andmeil sõja alates ümber Põhja-Lääne Rinde Staabiks. Orkester saab nimeks Põhja-Lääne Rinde Eeskujuorkester. (Pleksepp 1970: 8)

Riikliku Filharmoonia puhkpillikvinteti nime all ning veel aastaid hiljem Jaan Tamme nimelisena.

Kvinteti moodustasid mainitud Riia kammerkoosseisus mänginutest Kriit ja Saanpere, lisaks Rudolf Omel (flööt), Voldemar Rohtla (oboe) ja Arnold Kiiver (metsasarv). Repertuaar oli juhuslik, innustust saadi sümfooniaorkestri juhilt Roman Matsovilt, kes võttis sellest ka ise meelsasti osa, kuna töö kahtlemata tuli kasuks ka orkestri tööle (Tauk, raadiosaade 14.12.1972). Praktilist vajadust ja võimalust väljaspool orkestritööd ühiselt harjutada[8] võibki pidada oluliseks kvintetimängu alustamise ajendiks. Seda on maininud aastaid hiljem muusikud ise: „Seal [sümfooniaorkestris] tekkis see mõte ja tahtmine, osalt sellepärast, et õige pea oli tulemas Moskva kontsert, ja sümfooniaorkestris mängimiseks meil oli väga väike praktika, aga teadagi kammermuusika annab niisukesel puhul väga head kooli.“ (Tauk, raadiosaade 26.01.1968.)

Hiljem jätkus kvinteti tegevus Leningradi Raadio juures, kuhu Jaroslavlist saadeti 20 muusikut eesti saadete tarvis (Tauk, raadiosaade 14.12.1972). Kvintett esines Pleksepa andmeil 29. augustil 1944 Leningradi Raadio Eesti saadete osakonnas (Pleksepp 1970: 14).

Samal aastal, sõja lõppedes Eestisse tagasi jõudes, suunati enamus Jaroslavli kunstiansamblite sümfooniaorkestri liikmetest Eesti Raadio juures tööd alustavasse sümfooniaorkestrisse (kvintetist Omel, Rohtla ja Saanpere) ning kino „Gloria“ ruumides tegutseva Estonia teatri orkestrisse (kvintetiliikmetest Kiiver ja Kriit). Uued töötingimused, erinevad tööajad, õpingud (Rohtla ja Saanpere jätkasid õpinguid Tallinna Konservatooriumis ja õhtukeskkoolis), ajapuudus ja omavahelise kontakti harvenemine tõid kaasa ajutise mõõna kvinteti tegevuses sõjajärgsetel aastatel. Esialgu vaibus tegevus sootuks, siis järgnesid otsimiste ajad. Koosseisus toimusid mitmed muutused ja lisaks repertuaarile olid mõnevõrra juhuslikud ka kvintetis kaasa mänginud muusikud. (Pleksepp 1970: 15–16; Tauk, raadiosaade 26.01.1968)

Aegamööda hakkas kvintetile kujunema oma nägu ja repertuaar. Mitmete allikate põhjal eriti agar uue repertuaari hankija ja heliloojate inspireerija oli ansambli juures tegutsenud pianist Elsa Avesson. Tema õhutusel kirjutas helilooja Cyrillus Kreek 1950ndate teisel poolel ansamblile rea kvintette, millele lisandusid peagi Villem Kapi, Harri Otsa, Artur Lemba jt

[8] „Pidevat kasvatustööd tegid orkestrantide hulgas [sümfooniaorkestri juhtidena töötanud] R. Matsov, N. Kubli, K. Vihermäe ja H. Lepnurm, kes andsid muusikateoreetilisi tunde, juhtisid individuaalharjutusi. Säärased õppused olid hädavajalikud, kuna muusikaline ettevalmistus kogu ansambli ulatuses oli väga erinev.“ (Pleksepp 1970: 11).

eesti heliloojate teosed. Pleksepa andmeil esines kvintett sel perioodil peamiselt Eesti Raadios ja šefluskontsertidel[9] (Pleksepp 1970: 17–19).

Aastast 1953 kuulus kvintett mittekoosseisulise ansamblina ENSV Riikliku Filharmoonia alla ja sai Pleksepa andmeil võimaluse anda igas kvartalis kuus kontserti (Pleksepp 1970: 19). Selleks ajaks oli mitme allika järgi ansamblil välja kujunenud ka enamvähem püsiv koosseis (täpsemalt kvinteti koosseisust alapeatükis 2.1). Alates järgmisest, 1954. aastast andis kvintett peale Tallinna aktiivselt kontserte ka mujal Eestis. Väga palju kontserte toimus koolides (Võsamäe, raadiosaade 24.02.1992). Lisaks esineti Pleksepa andmeil kolhoosides, klubide punanurkades, kontserdisaalides, kõrgemate õppeasutuste aulades (Tartu Riiklikus Ülikoolis, Tallinna Polütehnilises Instituudis, Pleksepp 1970: 20). Puhkpillide tämbreid, mängu spetsiifikat ja puhkpillimuusika literatuuri tutvustati ka vestlustes (Võsamäe, raadiosaade 24.02.1992).

Aastal 1956 toimus olulisem esinemine Moskvas eesti kunsti ja kirjanduse dekaadil (Tauk, raadiosaade 26.01.1968). Ülejärgmise, 1958. aasta veebruari kontserti Vilniuses nimetab kvintetiliige Roland Kriit aastakümneid hiljem üheks väga õnnestunud ja oluliseks esinemiseks, kust hakkasid „kontaktid hargnema“ edasiseks kontserttegevuseks väljaspool Eesti NSV-d (Võsamäe, raadiosaade 24.02.1992). Sama aasta oktoobris leidis Pleksepa andmeil aset esimene kaugem kontserdireis Krimmi (Pleksepp 1970: 21). Tasapisi sai hoo sisse väga aktiivne kontserttegevus, mis viis kvinteti järgnevatel aastatel arvukatele kontserdireisidele üle Nõukogude Liidu. Esineti Lätis, Leedus, Valgevenes, Ukrainas, Taga-Kaukaasias, Kesk-Aasias ja muidugi Vene Föderatsioonis. Kontserti Moskva konservatooriumi väikeses saalis (24. oktoober 1963) peab Kriit taas väga õnnestunuks, mille edu tulemusena hakkasid kvintetile avanema võimalused esineda ka Nõukogude Liidust väljaspool (Soome, Saksa Demokraatlik Vabariik, Tšehhoslovakkia). (Võsamäe, raadiosaade 24.02.1992)

Olulise tunnustusena oli kvintett ühena kümnest Nõukogude Liidu kammeransamblist Pleksepa andmeil kutsutud 1967. aasta mais esinema esimesele üleliidulisele kammermuusika festivalile Vilniuses. Festivali ainuke eesti ansambel oli ka lõppkontserdile mängima pääsenud kolme parima seas. (Pleksepp 1970: 45)

Lisaks jätkuvatele kontsertreisidele Nõukogude Liidu piirides toimus 1971. aastal ansambli esimene kontsert ka väljaspool, nimelt esines kvintett Eesti muusikapäevadel Turus.

[9] Šeflus on nõukogudeaegsele sotsialistlikule ühiskonnale omane mõiste, mis tähendas „ühiskondlikku abistamist“. Šefluskontserdid viisid muusikud esinema konkreetsele publikule tehases, kolhoosis, sõjaväeosas, koolis, lasteaias jm.

Ulatuslikum välisreis sai teoks 1972. aasta oktoobris, kui Nõukogude Liidu kunstisaadikutena selle juubeliaastal andis kvintett kuus kontserti Saksa Demokraatlikus Vabariigis.[10] (Saulus 1972: 11)

Järgnevad aastad tõid muuhulgas esinemisi mitmetel olulistel festivalidel. Oktoobris 1973. esineti üleliidulise muusikafestivali „Kuldne sügis" lõppkontserdil Kiievis, tegemist olevat olnud ühe kaalukamaga Nõukogude Liidus (Pilliroog 1973: 2). Järgnesid „Bukoviina kevad 1974", VI rahvusvaheline festival „Sofia muusikanädalad" (Bulgaaria), „Interpoodium 75" (VI rahvusvaheline sotsialismimaade kammeransamblite ja III rahvusvaheline noorte interpreetide ülevaatus). NSV Liidu – Ungari sõpruspäevadel 1975. aastal Ungaris paluti eesti puhkpillikvintett Nõukogude kollektiividest ainsana esinema Ungari Raadios nõukogude muusikale pühendatud otsesaates, kavas eesti muusika (Järg 1977a: 10). Aastal 1975 võttis kvintett endale Jaan Tamme nime, austusavaldusena esimesele Eestile tõeliselt olulisele professionaalsele puhkpillimängijale selle 100. juubelil (Võsamäe, raadiosaade 24.02.1992).

Aprillis 1977 Eestis toimunud üleliidulisel kammermuusika festivalil esines Tamme nim kvintett omaette kontserdil kavaga eesti kaasaegsest muusikast (Järg 1977b: 7). Sama aasta oktoobris käidi järjekordsel Kesk-Aasia (Kasahhi NSV, Turkmeenia NSV, Kirgiisia) kontserdireisil, mille esimene kontsert Kustanais oli ansambli metsasarvemängija Uve Uustalu sõnul ühtlasi ka ansambli 125. linn reisikaardil väljaspool koduvabariiki (Šubin 1977: 11 järgi).

Aasta 1983 viis kvinteti 8. reisile väljapoole Nõukogude Liitu, sihtkohaks Kuuba Vabariik. „1. apr maanduti Havannas esimese eesti kammeransambli külalisesinemiseks läänepoolkeral [11] (Kuusk 1983: 13). Veel leidsid aset pikemad kontsertreisid Põhja-Kasahstani ja Bulgaariasse (1984) ning Kesk-Aasiasse (1985 ja 1990). Teadaolevalt viimane kontsert Tallinnas oli Jaan Tamme nimelisel puhkpillikvintetil 9. märtsil 1992, tähistamaks kvinteti tegevuse 50. aastapäeva. Kavalehe andmeil oli tegemist tol hetkel vanima tegutseva kammeransambliga Eestis. Sama kavaga astuti juubeli puhul üles veel ka Põlvas, Võrus, Kaunases ja Vilniuses (Võsamäe, raadiosaade 24.02.1992).

Põhjuseid kvinteti laialiminekuks oli mitmeid: ennekõike endise Nõukogude Liidu lagunemine ja siinsete muusikute suhete kadumine Moskvaga, kelle kontsertorganisatsioonide

[10] Firmade „Goskontsert" ja „Künstleragentur" ühiselt organiseeritud kontserdid leidsid aset üleriigilise abonemendisarja „Stunde der Musik" avaüritustena Rostockis, Beeskowis, Schmalkaldenis, Bad Colbergis, Parchimis ja lõppesid Schwerinis. Rostocki ja Schwerini kontserdid toimusid suurtes saalides, vahepealsed vanade losside kammersaalides. (Saulus 1972: 11)

[11] Samuel Saulus: Reis sai teoks firmade „Cubartista" ja „Goskontsert" kultuurivahetuse programmis. Eestist pärit kollektiivi vastu oli huvi suur: ansambli esinemistele oli pühendatud 1,5 tundi kestev pressikonverents, esinemine Televisioonis (kõnelemaks kontsertidest). Kokku anti 4 kontserti (Kuusk 1983: 13 järgi).

kaudu tulid ulatuslikud kontsertreisid. Ühe peamise põhjusena nimetab kvinteti lõpuaastate (alates 1979) fagotist Andres Lepnurm aga ka Samuel Sauluse lahkumist (S.S. suri 1990. aastal). „Noorematest ei omanud keegi selliseid sidemeid, organisaatoritalenti, „äraräääkimisenergiat“. Tasapisi töötati ka pärast tema surma edasi [flööti mängis Peeter Malkov], tehti raadiole linte, käidi 1992 ka Leedus ja Lätis – aga mängiti peaaegu tühjadele saalidele – igal pool olid omad probleemid“ (Lepnurm, kiri 28.05.2009). Täielikult lagunes koosseis 1992 augustist, kui suri Kalle Kauksi ja kedagi ei olnud asemele võtta, kuna vähesed kvintetimängutasemega metsasarvemängijad Eestis olid liiga koormatud. Lisaks oli Eestis ka juba 1980. aastatel olnud publikuhuvi väiksem, kui näiteks Venemaal, kus saalid olid tihti täis. (Lepnurm, kiri 28.05.2009)

Tuleb märkida, et Tamme nim kvinteti eluiga langes üsna täpselt kokku ajaga, mil Eesti kuulus Nõukogude Liitu. Kvintett asutati 1942. aastal sõjatagalas Jaroslavlis, kusjuures Nõukogude Liidu poolt annekteeritud ja liiduvabariigiks kuulutatud oli Eesti vaid kaks aastat varem. Ansambli tegevuse lõppemise põhjuste hulgas tõi Lepnurm olulisena välja samuti just Nõukogude Liidu kokkuvarisemise. Nõukogude Liitu kui sotsialistlikku riiki võib seega näha olulise kultuuritausta andjana Tamme nim kvinteti tegevusele.

Tamme nim kvintett esines oma tegutsemisaja jooksul teadaolevalt vähemalt 125 linnas (125 1977. aastal) Eestist väljaspool, enamustes Nõukoguse Liidu maades, aga ka väljaspool – Saksamaal, Kuubas, Ungaris, Bulgaarias, Soomes, Tšehhoslovakkias ja mujal. Kui siia juurde arvata rohkearvulised kontserdid üle Eesti, on tegemist aukartust äratava esinemistihedusega. Nagu kirjutab Olavi Kasemaa, on välismaal esinemine tolle aja kohta väga kõnekas (Kasemaa 1999: 80). Siinjuures on oluline märkida, et ei esinetud üheski nö „päris“ lääneriigis.

Kui kontserdid toimusid ka ainult Nõukogude Liidus ja sellemeelsetes riikides, on siiski tegemist märkimisväärselt laia geograafilise alaga, kuhu Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett oma kontserttegevusega jõudis. Lisaks kutsuti kvintetti paljude kontserdipaikade puhul aina uuesti tagasi. Lisaks kontsertidele üle Euraasia, astuti üles ka Ladina-Ameerikas Kuuba Vabariigis.

Nõukogude Liidu piires iseloomustas ansambli tegevust vähemalt mõnda aega suhteline konkurentsi puudumine. Nii kirjutab Tiia Järg 1977. aasta ajaleheartiklis: „Aastaid oli J. Tamme nim puhkpillikvintett Nõukogude Liidus väheste omataoliste hulgas ainukeseks „mobiilseks“ – s. t. külaliskontserte andvaks ansambliks“ (Järg 1977b: 5) ja täpsustab aastakümneid hiljem 2012. aasta raadiosaates: „ puhkpillikvintette oli kõikides suuremates keskustes, kus tegutsesid sümfooniaorkestrid, aga nende kontserttegevus jäi nö kohalikuks“ (Järg, raadiosaade 12.05.2012). Paljud kvintetid Nõukogude Liidu maades aga

loodigi Tamme nim kvinteti eeskujul ja pioneerideks oldi isegi Moskvas ja Leningradis. Raadiosaates 1968. aastal nimetab üks ansambliliikmetest Tamme nim kvinteti eksisteerimist leningradi puhkpillikvinteti loomise tõukejõuks ja eestlaste kontserti Moskvas esimeseks Nõukogude Liidu puhkpillikvinteti iseseisvaks kontserdiks. Oma kvintett tekkis Moskvas hiljem. (Tauk, raadiosaade 26.01.1968)

Eesti puhkpillikvintett, mis asutati 1942. aastal sõjatagalas Jaroslavlis ja mis oma viimase kontserdi andis 1992. aastal, oli oma kultuuriruumis aktiivse ja väga laia kontserditegevusega kammeransambel. Järgnevates alapeatükkides on lähemalt kirjutatud nii ansambli koosseisus aastate jooksul vaheldunud mängijatest kui ulatuslikust repertuaarist ning intensiivse tegevuse mõjudest.

2.1. Koosseis

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti 50 tegutsemisaasta jooksul oli ansamblil mitmeid erinevaid koosseise, mille vaheldumisest olen käesolevas alapeatükis koostanud mitmete erinevate allikate põhjal ülevaate. Muutlikumad olid kvinteti algus- ja lõpuaeg, vahele jäi aga pea 20 aastat (u 1953–1972), mil kvinteti koosseis püsis peaaegu muutumatuna[12] (liikmed läbi tegutsemisaja joonisel 1, lk 20).

Alates kvinteti asutamisest Jaroslavlis mängisid seal Rudolf Omel (flööt), Voldemar Rohtla (oboe), Roland Kriit (klarnet), Arnold Kiiver (metsasarv) ja Eugen Saanpere (fagott). Pärast sõda kodumaale tagasi pöördudes vahetusid aastatel 1944–1953 kolm mängijat viiest – Omel suri 1947. aastal, Rohtla haigestus ja Kiiver asus tööle sõjaväeorkestrisse. Oboe koht oli seejärel pikalt täitmata, flötistina osales ansambli töös mõnikord Arnold Sepp, sarvemängijana mängisid lühemat aega kaasa Arnold Treimuth, hiljem Voldemar Uustalu ning tema poeg Uve Uustalu. Asutajaliikmetena jäid kuni 1970ndate keskpaigani ansamblisse püsima Kriit ja Saanpere. Mõlemad olid kvintetis tööd alustades vaid 25-aastased ja jõudsid seal kaasa mängida üle 30 aasta.

Uus püsivam koosseis moodustus u 1955. aastaks[13]: Samuel Saulus (flööt), Herman Talmre (oboe) ja Voldemar Uustalu (metsasarv). Viimase poeg Uve Uustalu (samuti

[12] Üks ansambliliikmetest nimetab 1968. aastal raadiosaates, et 1953. aastast on kvintetil praegune püsiv koosseis, lahkunud on ainult metsasarv Uustalu „senior" (Tauk, raadiosaade 26.01.1968). Metsasarve mängis esimesel kuuel aastal peamiselt Voldemar Uustalu ja tema poeg Uve Uustalu lülitus kvinteti töösse tasapisi, püsivalt alates 1959.

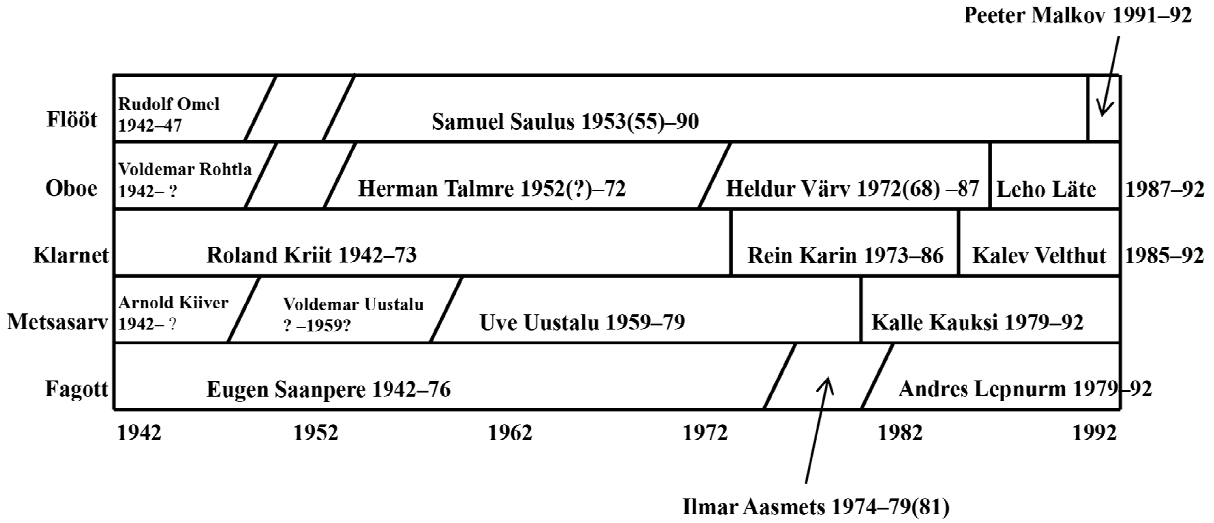
[13] 1950ndate koosseisu osas on mitmeid küsitavusi. Väga paljude allikate järgi oli Saulus kvinteti koosseisus 1955. aastast, 1968. aasta raadiosaates mainitakse ka 1953. aastat (Tauk, raadiosaade 26.01.1968). Samas on Arnold Sepp osalenud kvinteti kontserdil flöödimängijana veel 1957. aastal (TMM Mo 15). Ka oboe kohta käiv

metsasarv) osales kvinteti töös osaliselt juba varem, lõplikult asus mitme allika järgi kvintetis isa asemele aga pärast Leningradi konservatooriumi lõpetamist 1959. aastal.

Kvinteti koosseisus ei toimunud seejärel muutusi kuni 1972. aastani, mil kvintetis mängimisest loobus Talmre ja tema asemel asus oboekohta täitma Heldur Värv (kes oli juba ka varem, alates 1968. aastast ansamblis vajadusel kaasa mänginud), jäädes ansamblisse püsima viieteistkümneks aastaks. Järgmisel, 1973. aastal lahkus kvintetist üks asutajaliikmeid klarnetist Roland Kriit ja tema asemele tuli Rein Karin, kes jäi ansamblisse püsima järgnevaks kolmeteistkümneks aastaks.

Kolm aastat hiljem (1976) lahkus ansamblist viimase asutajaliikmena Eugen Saanpere (fagott). Tema asemele asus Ilmar Aasmets, veidi hiljem võttis tema koha üle Andres Lepnurm. Veel kolm aastat hiljem (1979) lahkus kvinteti koosseisust Uve Uustalu, sellest ajast kuni kvinteti lõpuni mängis metsasarve Kalle Kauksi. Pikimalt muutumatuna püsinud koosseisust oli 1980. aastate alguseks alles ainult Samuel Saulus, kes mängis kvintetis kokku 35 aastat kuni oma surmani 1990. Lõpuaastatel jõudsid kvinteti töös osaleda veel Kalev Velthut (klarnet) alates 1985. aastast ja Leho Läte (oboe) alates 1987. aastast. Teadaolevalt viimane Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti kontsertreis ansambli 50. aastapäeval 1992. aastal toimus koosseisus Peeter Malkov (flööt), Leho Läte (oboe), Kalev Velthut (klarnet), Kalle Kauksi (metsasarv) ja Andres Lepnurm (fagott).

Joonis 1. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti koosseis läbi tegutsemisaja pillide kaupa



info on vastuoluline. Avessoni kirjas Kreegile (1955, ETMM M 11:1/80:1) nimetatakse koosseisu liikmeid ilma oboeta (mängiti kvintette klaveriga, st nelja puhkpilliga). Arvatavasti oli Herman Talmre ansamblis aga vähemalt korra mängimas käinud ja sellepärast võib EMBL-st tema nime alt leida, et ta oli ansambli koosseisus juba 1952. aastast. Eeldatavasti on sarnased põhjendused mitmetel teistelgi andmete erinevustel koosseisu osas – mõni kontserdireis tehti asendajana kaasa ja püsivam koostöö ansambliga kujunes hiljem.

Kõik ansamblis kaasa löönud muusikud on olnud oma eriala tipud Eestis, õppinud muusikakõrgkoolides Tallinnas ja Leningradis ning töötanud ooperiorkestris ja sümfooniaorkestris, enamustel juhtudel ka rühma kontsertmeistrina (vt lisa 1: Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti liikmed).

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti eestvedajaks ja kunstiliseks juhiks oli flötist Samuel Saulus. Enne seda, kui Saulus kvintetiga liitus, ei olnud keegi juhtimist enda peale võtnud, nagu meenutab kvinteti pikaaegne liige Roland Kriit 1992. aasta raadiosaates. Samas saates nimetab ka kvinteti hilise tegutsemisaja metsasarvemängija Kalle Kauksi Saulust vaieldamatuks liidriks, kelle lahkumise järel muutus kvinteti juhtimine täielikult kollektiivseks (Võsamäe, raadiosaade 24.02.1992).

Ehkki Jaan Tamme nim puhkpillikvinteti taset on kogu tegutsemisaja jooksul peetud tugevaks, on siiski leitavad viited kvaliteedi vahele erinevate koosseisude puhul. Näiteks on Ines Rannapil kvintetile etteheiteid kõlalises tasakaalutuses ja 1981 kontserdiarvustuses kirjutab ta: „Olgugi tegu tugevate pillimeestega, kunagine püsikoosseis andis praegusele silmad ette. Pole ju teadmata, et kammermuusika viljelemine ei nõua ainult koos mängimist, vaid ka koos tunnetamist, hingamist, intoneerimist ja hädavajalikku oskust kuulata-jälgida tulemust – häälte diferentseeritust, partiide arengut tervikus jne. Klassikateosed kandsid juhuslikkuse ja soovidajätu pitserit“ (Rannap 1981a: 13). Kõnealuse kontserdi andis puhkpillikvintett koosseisus, milles olid üsna hiljuti toimunud olulised koosseisulised muutused: klarnetist Rein Karin, metsasarv Kalle Kauksi ja fagotist Ilmar Aasmets olid kvintetis tegutsenud alles lühemat aega, kusjuures kõnealusel kontserdil „esitas metsasarve partii hoopis Ado Tamm“ (Rannap 1981a: 13).

Tiia Järg: „Nii pikka aega aktiivselt tegutsenud kollektiiv on pidanud tegema läbi nii mõnegi noorenduskuuri. Vana liikme lahkumine ja uue ansamblisse sulamine – eks ole see omamoodi valu- ja vaevarikas. […] On teada, et üksi ei tehta kammeransamblis midagi suurt. Siin peavad kõik viis solisti (vahel ka kuus, kui partituur nõuab pianisti osalemist ansamblis) oma erinevad arusaamised üheks mõtlema ja siis ka selle ühtemõeldu koos kõlama panema.“ (Järg 1977b: 7)

Käesolevas töös esituste võrdluses kasutatud Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestised ei ole samuti mängitud ühesuguse koosseisu poolt. Ühendajaks on aga kõigi salvestuste puhul flöödimängija Samuel Saulus, kes oli ansambli initsiaatoriks ja muusikaliseks juhiks (lähemalt töös kasutatud salvestistest vt ptk 3.1.).

Aastate vältel on Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett teinud koostööd mitmete pianistidega ja lauljate-solistidega. Algusest peale on repertuaaris olulisel kohal klaverikvintetid ja -sekstetid. Lisaks võidi kontserdikavasid mitmekesistada üksikute ansambliliikmete või lauljate klaveri saatel esitatud teostega.

Sõjajärgsetel aastatel kvinteti juures tegutsenud Elsa Avesson oli kvinteti esimene ja püsivaim pianist. Pleksepa andmeil olevat ta olnud väga innukas ansambli liige, kelle juures kodus toimusid tihti proovid (Pleksepp 1970: 17–18). Oluline oli tema roll ka heliloojatelt teoste tellimise algatajana (sellest lähemalt allpool). 1972. aasta raadiointervjuus tuleb välja, et ansambliliikmed Kriit ja Saanpere peavad Avessoni kohta oma ansambli arenguloos tähtsaks: „Praegu peame teda austuse ja tänutundega meenutama kõigi tema kontaktide eest heliloojatega ja ma ei liialda kui ütlen, et tänu tema asjatundlikkudele märkustele ja et ta üldse väga palju südant valutas meie pärast, kaldusidki meie esinemised ka väljaspoole vabariigi piire“. (Tauk, raadiosaade 14.12.1972)

Teine kvinteti pikaajaline koostööpartner oli pianist Vaike Vahi (tõenäoliselt alates 1961 Kirovis, aga pianistid vaheldusid erinevatel kontsertidel). Ene Pilliroog 1973: „Tallinnas mängis kaasa Vaike Vahi, kes on juba aastaid olnud ansambli eelistatuim saatja. Tema interpretatsioon sulas orgaaniliselt ansambliga tervikuks“ (Pilliroog 1973: 2). Ka 1977. aasta ajaleheartiklis nimetatakse Vaike Vahit kui ansambli alatist kontsertmeistrit (Šubin 1977: 11).

Koostööd on rohkemal või vähemal määral Tamme nim kvintetiga teinud veel Leelo Kõlar (1958 Jalta reisil), Helju Tauk (1964 Armeenias, 1970 Eestis), Lille Randma (1977 Kesk-Aasia reisil), Peep Lassmann (1979 Soomes, 1982 Moskvas), Bruno Lukk, Heljo Sepp. (Tauk, raadiosaade 14.12.1972)

Mitmetel kontsertreisidel käisid kaasas ka lauljad-solistid: Ellen Laidre (1957 Kontserdimatkal Saare- ja Hiiumaale, 1958 Jalta reisil), Margarita Voites (1961 Kirovis, 1963 Kesk-Aasia reisil, 1971 Gruusias), Urve Tauts (1970 Eestis), Elsa Maasik (1962 Ufaas). Kontserdikavas vahelduseks võisid varasematel tegutsemisaastatel kõlada laulud klaverisaatega ning ka seaded solistile, puhkpillikvintetile ja klaverile.

2.2. Repertuaar

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti repertuaar oli mahukas ja mitmekesine. Sinna kuulus suur osa tuntumatest teostest selles žanris, kokku üle 150 klassika- ja nüüdisteose ning 37 eesti helilooja looming (EMBL-i järgi). Eesti Raadio fonoteegis on erinevate lugude salvestusi Tamme nim kvinteti poolt üle 110, juba 1977. aastal oli helilindistatud 85 teost

(Järg 1977a: 10). Üheksale heliplaadile on salvestatud 33 teost, neist kolm neljandikku eesti heliloojatelt. (vt lisa 2: Tamme nim kvinteti heliplaadid)

Võib oletada, et välisreisidele võeti kaasa repertuaari paremik, sellepärast baseeruvad alljärgnevad kokkuvõtted repertuaari kohta peamiselt just väliskontsertide kavadel (ETMM Mo 15). Kaasa on arvatud olulisemad esinemised kodumaal, väiksemate kontsertide kohta Eestis puuduvad enamasti täpsemad andmed.

Kvinteti loomisest kuni 1970. aastate alguseni moodustavad olulisima osa repertuaarist klassikalise helikeelega teosed. Mozarti ja Beethoveni klaverikvintetid olid vanimad teosed ansambli repertuaaris ja neid mängis ansambli eelkäija juba aastatel 1940–41 Riias. Jaroslavlis (1942–1944) lisandus Nazarovi süit vene rahvalauludest. Nii sõjatagalas kui sõjajärgselt Eestis tegutsedes puudusid kvinteti repertuaaris peaaegu täielikult teosed tavapärasele puhkpillikvinteti koosseisule, klaverikvintettide kõrval mängiti duosid, triosid, kvartette. 1955. aasta kirjas Kreegile mainib Avesson kvinteti töö kohta Eestis: „Seni oleme esitanud Beethoveni (oboe osa mängis flööt), Rubinsteini ja Rimski-Korsakovi kvintette“ (ETMM M 11:1/80:1). Viimaste puhul on tegemist klaverikvintettidega, kus mängib puhkpillikvinteti koosseis ilma oboeta, Beethoveni kvintett on originaalis ilma flöödita. 1950ndate teisest poolest lisandus repertuaari Joseph Haydni divertisment, mis esines 1960. aastatel kavades eriti tihti, ning Anton Reicha kvintett Es-duur, *op*. 88 nr 2, mis oli kontserdikavas juba 1957. aastal ja jäi tegutsemisaja lõpuni üheks enam mängitud teoseks Tamme nim kvinteti repertuaaris.

Modernsemast muusikast oli alates aastast 1960 peaaegu alati kvinteti kavas Paul Hindemithi „Kleine Kammermusik“ *op*. 24, nr 2. Võib öelda, et tegemist oli ühe olulisima teosega Tamme nim kvinteti jaoks läbi aastate. Sealjuures on huvitav lugeda, kuidas 1959. aasta sovjeetlikus kultuuris oli raskusi uudse helikeelega harjumisel – 1959. aasta külalisraamatu sissekanne kuulaja poolt on Hindemithi teose suhtes armutu ja ka kvintetiliikmetel oli raskusi muusika „meeldimise“ ja mõtestamisega: „Naljatades meenutab R. Kriit, kuidas ta proovis „Väikeses kammermuusikas“ üksikuid lõike mängida nii B kui A klarnetiga...“. (Pleksepp 1970: 55 järgi)

Alates 1950ndate teisest poolest hakkas repertuaari lisanduma eesti heliloojate teoseid. Oluliseks sümboolseks algustähiseks puhkpillikvintetimuusika kirjutamisele Eestis on olnud Elsa Avessoni 1955. aasta kiri, kus ta kvintetiliikmete nimel pöördub helilooja Cyrillus Kreegi poole palvega ansamblile loomingut kirjutada: „Palume Teid väga, kirjutage meile midagi!, kuna meil ei ole eesti repertuaari ja tahaksime väga mängida midagi Teie loomingust“ (ETMM M 11:1/80:1). Järgmistel aastatel (1955–1959) ilmus Kreegi sulest lausa

11 teost puhkpillikvintetile üksi ja koos klaveriga, enamasti eesti rahvalaulu ainelised süidid ja seejuures seaded *maestro* varasematest teostest.[14] Tõenäoliselt esitati neid 1950ndate lõpul ja 1960. aastatel tihti just Eestis toimunud kontsertidel (andmed 1957. aastast). Välisreisidel mängiti Kreegi muusikat kõigil 1959.–1961. aasta kontsertidel, mille kohta on andmeid säilinud ja olulistel ülesastumistel Saksa DV-s 1972. aastal.

Esimeseks originaalteoseks puhkpillikvintetile eesti muusikas on 1957. aastal valminud Harri Otsa humoresk,[15] mis sai heliloojate liidus heakskiidu ja soovituse terve palade tsükli komponeerimiseks (Tauk, raadiosaade 26.01.1968). Otsa süit „Neli kontrasti" valmis tihedas koostöös kvintetiga 1958. aastal. Otsa sõnul oli töö esitajatega midagi loomingulise laboratooriumi taolist, kus helilooja mõtted said kohe helilise kuju (Pleksepp 1970: 72 järgi). Ka Villem Kapp olevat proovi kuulama tulles olnud mängust niivõrd vaimustuses, et lubanud midagi kirjutada (Pleksepp 1970: 66). 1957. aastal valminud süiti mängis kvintett ühe oma liikme sõnul õige tihti ja see kuulus repertuaari raudvarasse (Tauk, raadiosaade 26.01.1968).

1960. aastatel lisanduvad repertuaari Anti Marguste, Lembit Veevo, Boriss Parsadanjani, Heino Jürisalu, Juhan Zeigeri uued kvintetid. Kavades on eesti heliloomingu osakaal siiski veel väga väike – mitmes pole ühtki teost või on vaid üks.

Suur muutus toimus alates 1972. aastast, mil reisil saksa DV-sse mängiti peaaegu ainult uusi eesti kammerteoseid. Avakontserdil Rostockis tulid esiettekandele Jaan Räätsa sekstett puhkpillidele ja klaverile, Mati Kuulbergi kvintett ja Arvo Pärdi kvintetiino. Kavas olid sel turneel veel Kuldar Singi kvintett, Anti Marguste divertisment ja üks Cyrillus Kreegi süitidest. Mitte-eesti lugude osakaal oli tagasihoidlik: Reicha kvintett ja Albert Rousseli divertisment viiele puhkpillile ja klaverile *op*. 6. Mainitud Räätsa, Pärdi ja Kuulbergi teosed olid 1970. aastatel eesti teostest mängituimad.

Üleliidulisel kammermuusikafestivalil 1977. aastal toimus Tamme nim kvinteti kontsert, kus taaskord olid kõlanud teostest enamus esiettekandes: Eino Tambergi kvintett *op*. 50, Rein Laulu kvintett *op*. 10, Evald Vainu kvintett nr 1 ja Mati Kuulbergi klaverisekstett. Ka reisidel

[14] Kreegist varem on seksteti koosseisule (puhkpillikvintett ja klaver) kirjutanud Evald Brauer 1946. ja 1955. aastal (Järg 1984: 27). Lisaks on Eesti Muusika Infokeskuse andmeil Artur Kapp 1951. aastal kirjutanud puhkpillidele septeti, mis puhkpillikvinteti tavakoosseisust erineb selle poolest, et koosseisus on kaks klarnetit ja kaks fagotti (www.emic.ee, vaadatud 2.11.2016). Tamme nim kvinteti repertuaari hulgas need teosed minu andmeil ei esine.

[15] Esimese heliloojana, kes puhkpillikvintetile originaalmuusikat kirjutas, nimetatakse kvintetiliikme poolt raadiosaates just Otsat. Nagu mainib Järg 1984. aastal, kinkisid Kreegi eeskujul puhkpillikvinteti žanrile tähelepanu veel teisedki vanema põlvkonna heliloojad J. Zeiger, J. Simm, A. Lemba (Järg 1984: 26). Artur Lemba Süit puhkpillikvintetile on Eesti Muusika Infokeskuse andmeil kirjutatud 1956. aastal, seega varasem, kui Harri Otsa humoresk. Pleksepa üliõpilastöös ega mujal Tamme nim kvintetiga seotult seda aga ei mainita.

Kesk-Aasiasse 1977. a ja Soome 1979. a esitleti peamiselt eesti heliloojate 1970.aastate teoseid. Mitte-eesti muusikast esinesid sellel perioodil üsna tihti kavades Reicha kvintett ja Hindemithi „Kleine Kammermusik“, ette tuli ka Franz Danzi kvinteti *op.* 56 nr 2, Walter Pistoni kvinteti, Francis Poulenci seksteti, Samuel Barberi „Summer Music“ *op.* 31, Aleksandr Aljabjevi kvinteti, Omar Mindorašvili „Seitsme miniatuuri“ jt teoste esitusi. Eesti muusikast jäävad kavades silma veel Hillar Kareva kontsert metsasarvele, puupuhkpillidele ja klaverile ning Heino Jürisalu kvintett.

1980. aastatel oli repertuaaris taas suurem ülekaal klassikalise helikeelega teostel. Ennekõike esineb Haydni divertismenti B-duur HOB:II:46 (seade sekstetist) ja kvintetti A-duur HOB:XV (seade klaveritriost), Mozarti divertismenti B-duur K 270 (seade sekstetist) ja kassatsiooni, Rubinsteini klaverikvintetti *op.* 56 ning üht Johann Christian Bachi kvintetti (esines tihti Tamme nim kvinteti repertuaaris nii 1970. kui 1980. aastatel). Perioodi ühel olulisemal kontsertreisil Kuubas 1983 mängiti palju klassikat, kuna see publiku reaktsioonide järgi kõige paremini sobis (Kuusk 1983: 13). Ansamblis mänginud fagotist Andres Lepnurm meenutab samuti klassikateoste ülekaalu selle perioodi repertuaaris: „Modernset muusikat mängisime vähem, rohkem tellimuse peale, arvestasime publikuhuviga. Eesti heliloojate uued teosed õppisime muidugi ära ja kas esitasime või lindistasime, aga kontsertreisidel tegime valikuid“. (Lepnurm, kiri 28.05.2009)

Absoluutsed lemmikud kontserdiprogrammides olid 1980. aastatel endiselt Hindemithi „Kleine Kammermusik“ ja Reicha kvintett. Eesti teostest oli tihti kavas Tambergi kvintett *op.* 50, mängiti ka Tambergi II kvintetti, Harri Otsa kvintetti ja mõnikord Cyrillus Kreegi, Lepo Sumera, Raimo Kangro teoseid. Uued teosed, mis sel perioodil kvinteti repertuaari lisandusid, olid slovaki helilooja Eugen Suchoni serenaad, Vincent Persichetti pastoraal nr 20, Gilbert Vinteri „Kaks miniatuuri“, Malcolm Arnoldi „Three Santies“ ja Frigyes Hidase kvintett nr 2.

Kuna ansambli repertuaar oli lai, oli kontsertide programme koostades mitmeid kombineerimisvõimalusi, et pakkuda vaheldusrikast ja samasse esinemispaika tagasi sattudes värsket kava ning arvestada kohaliku publiku muusikamaitsega. Viimase kohta leidub mitmeid vihjeid. Näiteks räägib Samuel Saulus 1972. aastal pärast reisi Saksa Demokraatlikku Vabariiki: „Lõunarajoonide losside publik oli harjunud kuulama vaid klassikalist kvintetimuusikat (nendele oli kaasas esimese silmapaistva kvintettide autori Anton Reicha Es-duur kvintett ja ka C. Kreegi Eesti süit sobis suurepäraselt)“ (Saulus 1972: 11). Samuti kirjutab Kuuba reisil ansambliga kaasas käinud Venno Laul: „Imehästi ja otstarbekalt oskas ansambel koostada kava vastavalt publikule“ (Kuusk 1983: 13). Repertuaari kohandamine vastavalt olukorrale mängis kindlasti oma rolli kvinteti menukuses, ka mitmetes arvustustes ja

Pleksepa töös allikana kasutatud ansambli külalisraamatu sissekannetes on mainitud huvitavat kava.

Teisest vaatenurgast paneb suuremate kontsertreiside kavade kohta kättesaadav info imestama, kuidas ühtesid ja samu teoseid mängiti kontserdist kontserdisse ja nii aastakümneid (Haydni divertisment, Hindemithi „Kleine Kammermusik“). Ehk võibki näha eduka ansambli ühe tunnusena tasakaalustatust kontsertide repertuaarivalikus nii, et ühelt poolt on kavas alati publiku lemmikud ja ansambli poolt hästi sissemängitud teosed ning samal ajal midagi vaheldustpakkuvat, intrigeerivat, uut. 1970ndate tegutsemisperioodi, mil Tamme nim kvinteti kontsertidel kõlas rohkesti kõige uuemat eesti muusikat, võib näha oma edu tipul oleva ansambli privileegina, mis läbi kogu tegutsemisaja võimalik ei olnud.

Vanemates kontserdiprogrammides on huvitav vaadelda ajastule omast kavavalikut, mis ühest küljest tundub olevat kooskõlas omaaegsete ideoloogiliste nõudmistega ning teisalt vastutulek nn tavakuulajale. Elsa Avesson kirjeldab 1957. aasta kontserdikava Saare- ja Hiiumaal sama aasta kirjas Cyrillus Kreegile: „Esimeses osas oli meil Beethoveni kvintett ja kaks osa Reicha kvintetist Es-duur (menuett ja finaal), siis tuli solist Ellen Laidre. Teises osas oli kõigepealt 3 osa Võru viisidest: Lepiku Aadu, Labajalg, Polka-Burlesk, siis kolm vene rahvalaulu Nazarovi seades. Sellele järgnes Gabriel Piesne Tinasõdurite marss, siis Liidia Austeri seades kvartetile Puuratas ja Marupolka, kontserdi lõpuks Zeigeri seades solistile, kvintetile ja klaverile: Kanneldajast vend, Viire takka ja Küla mul’ ütleb“ (ETMM M 11:1/80:2).

Varasematel tegutsemisaastatel (täpsemad andmed 1950ndatest ja 1970. aastast) ilmestati kontserdikavasid tihti vokaalsolistide etteastetega, hiljem pakkus kontserdil vaheldust flöödi soolonumber või duo klaveriga. 1972. aasta raadiosaates on mainitud kvintetiliikme poolt: „Nüüd enamasti solistiks kontsertidel Samuel Saulus“ (Tauk, raadiosaade 14.12.1972). Enim mängitud olid Garšneki sonaat flöödile ja klaverile (1961, 1963, 1966), Heino Elleri flöödipalad klaveri saatel (1972, 1975, 1977) ja Claude Debussy sooloteos „Syrinx“ (1971, 1972, 1983).

Nootide soetamine oli kvinteti tegutsemisajal tõsiseks küsimuseks, mis tänapäeva interpreetide jaoks on kindlasti oluliselt lihtsamaks muutunud. Näiteks olevat Pleksepa sõnul Voldemar Uustalu osalemine ansambli töös 1950. aastatel olnud „nagu uus tõusuperiood“, sest lisaks headele mängijaomadustele oli tal suur noodikogu, mis aitas kvinteti üle repertuaaripõuast. Lisaks oli tema hobiks fotograafia ja nii sai mõnigi uus noot fototehniliselt paljundatud (säästes ümberkirjutamise vaevast, mis oleks olnud tolle aja võimaluste kohaselt ainuke alternatiiv). (Pleksepp 1970: 92)

Hiljem, rohkete kontsertreiside käigus olid võimalused repertuaari täiendamiseks avaramad. Juba 1970. aastaks oli ansamblil Pleksepa andmeil küllaltki tihe side välismaa puhkpilliansamblitega nii isiklike kontaktide kui ka nootide vahetamise osas: „Moskva külaliskontsertidel anti meie kvintetile Bostoni sümfooniaorkestri poolt üle Barberi kvinteti noodid. Repertuaari täienduseks on saadud noote Inglismaalt, Prantsusmaalt ja Tšehho-slovakkiast. Vastutasuks on kvinteti liikmed saatnud eesti ja nõukogude heliloojate loomingut.“ (Pleksepp 1970: 95)

Nootide leviku probleemi eesti heliloojate teoste puhul toob välja Tiia Järg 1977. aasta ajaleheartiklis. Trükivalgust olevat üle 70-st puhkpilliansamblitele loodud teosest näinud vaid seitse. Trükitud teosed on aga ka nii väikese tiraažiga, et ammu muutunud „bibliograafiliseks harulduseks“. Järg kirjutab: „On selge, et meie interpreetide laieneva kontserdigeograafiaga nende trükiste tarbimine aina kasvab. Tuleb välja, et noodipõua on põhjustanud osaliselt kvintett ise oma uue muusika propageerimise agarusega“. (Järg 1977a: 10)

2.3. Tegevuse mõjudest

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti tegevuse mõju eesti heliloomingule on olnud märkimisväärselt suur. Hea ja aktiivse solisti või ansambli olemasolu on alati olnud heliloojatele loominguliseks innustuseks. Nii on ka Tamme nim kvintett olnud paljude heliloojate inspireerijaks ning teoste tellijaks ja esmaettekandjaks. Enamikel juhtudel tehti heliloojatega teoste valmimisel ka tihedalt koostööd. Samuel Saulus kirjutab 1980. aastal: „Et ansambel on koosseisult harvaesinev, on meil heliloojatega elav ning tulemuslik kontakt“ (Saulus 1980: 13). Puhkpillikvintetile loodud muusikat on erinevatel andmetel Eestis rohkem kui naaberriikides ning see on selgelt seotud Tamme nim kvinteti aktiivse tegevusega.

Kvinteti tegevuse algusepoole oli eriti oluline puhkpillikvinteti žanri tutvustamine heliloojatele maailma kvintetimuusikat mängides. Helilooja Jaan Räätsa sõnul on puhkpillikvintetile kirjutamine raske ülesanne: „Lisaks nendele puhtmuusikalistele võludele, mis on iga komponeerimistöö juures, on puhkpillikvintetile loomine seotud veel mitmete tehniliste ja akustiliste raskuste ületamisega, annab lisaks kõigele ka väga palju tehnilisi kogemusi“ (Tauk, raadiosaade 14.12.1972). Tabavalt kirjutab Tamme nim kvinteti kohta 1977. aasta ajaleheartiklis Tiia Järg: „Aga kes on meie heliloojad siis sellele keerukale koosseisule kirjutamiseks välja koolitanud? Ring on täis. Muidugi, kvintett ise! Ansambel on kasvanud koos loojatega ja selle vastastikuse loomingutöö tulemusena on lõpuks eesti kammermuusikas olemas haru, millest seni ükski liiduvabariik niisuguses ulatuses rääkida ei saa. Fakt, et eesti

heliloojate sulest ilmuvatest kammeransamblitest iga kolmas on seotud puhkpillikvintetiga, kõneleb kõige veenvamalt neist jälgedest, mida interpretatsioonikunst heliloomingusse jätab“ (Järg 1977a: 10). Koostöö heliloojatega ei leidnud aset ainult Eestis. Erinevail andmeil on oldud teoste esmaesitajaks ka väljaspool Eestit.

Tamme nim kvinteti tegevuse mõju on olnud arvestatav ka puhkpillikvinteti kui ansamblitüübi levikule Nõukogude Liidus. Pleksepa andmeil olevat külaskäik Nõukogude Liidu liikmesriiki jätnud nähtava jälje uue analoogilise ansambli tekkimise näol Kiievis, Vilniuses, Riias, Jerevanis, Ašhabadis, Kaasanis ja Harkovis (Pleksepp 1970: 3). 1968. aasta raadiosaates räägib Tamme nim kvinteti üks liikmetest: „Õieti meie kvinteti eksisteerimine sai Leningradi puhkpillikvinteti loomise tõukejõuks. Isegi Moskvas oli meie kvintett esimene kodumaine kollektiiv selles žanris, kes esines iseseisva kontserdiga. Enne olid seda teinud ainult välismaa puhkpillide kvintetid. Nüüd on ka Moskvas oma kvintett.“ (Tauk, raadiosaade 26.01.1968.)

Võib rääkida ka üldisemast mõjust muusikapublikule nii Eestis kui väljaspool Tamme nim kvinteti menukuse puhul. Ansambel andis pika ja pideva tegutsemisaja jooksul tohutult palju kontserte, seejuures on oluline, et kontserdid ei leidnud aset mitte üksnes pealinnas ja tähtsamates kultuurikeskustes, vaid üle Eesti kooli saalides, klubide, kolhooside ja sovhooside juures, millega toodi klassikaline muusika inimestele väga lähedale. Tähtis roll oli selle juures kindlasti tolleaegsel kultuuripoliitikal ja Tamme nim kvinteti tugiorganisatsiooni Eesti Riikliku Filharmoonia korraldustööl. Tegemist oli tavakuulaja jaoks väga huvitava ja hariva koosseisuga – viis erinevat puhkpilli. Lisaks muusika esitamisele tutvustasid kvintetiliikmed puhkpillide tämbreid, mänguspetsiifikat ja puhkpillimuusika literatuuri ka vestluste kaudu. See tegevus ei olnud aga läbi aastate püsiv, sest 1980. aastal kirjutas Saulus: „Tahame sel hooajal taaselustada viimasel ajal soikunud töömoodust – kontsertloenguid koolides. On ju õpilasele tore kogemus, kui ta saab kuulda, võrrelda viit puhkpilli. Ühes tutvustusega tekib tal peaaegu terviklik pilt sümfooniaorkestri puhkpillirühmast. Veel kümnekonna aasta eest kogunes selliseid esinemisi oma kolm-nelikümmend hooaja kohta“ (Saulus 1980: 13).

Oma arvukatel kontsertreisidel Nõukogude Liidus ja välismaal sai Tamme nim kvinteti oluliseks ülesandeks ja teeneks ka eesti muusika järjekindel esindamine ning seda nii heliloomingu kui interpretatsioonikunsti tutvustamise läbi. Eesti heliloojate teoste osakaal ansambli repertuaaris tõusis aastatega järjest enam ja 1970ndate kontserdikavad moodustas peaaegu ainult eesti muusika.

Samas tutvustati Eesti heliloomingut ka nootide levitamise kaudu. Näiteks on kirjutatud kontserdi kohta 1961. aastal Riias: nii Garšneki sonaat kui Veevo kvartett said riialaste poolt

kõrge hinnangu ja sealsed muusikud soovisid neid teoseid oma repertuaari täienduseks (Talmre 1961: 3). Repertuaari on vahetatud puhkpillikvintettidega ka väljaspoolt Nõukogude liitu. Nii rändasid Anti Marguste, Villem Kapi, Harri Otsa kvintetid Pleksepa sõnul isegi Pariisi, Bostonisse, Berliini, Prahasse (Pleksepp 1970: 95). Ka ansambli tegutsemise lõpupoole kohtame viiteid nootide levitamisele. 1992. aasta raadiosaates meenutab Kalle Kauksi, et populaarsematest teostest on koopiaid, mida küsijatele mööda Nõukogude liitu laiali saata, tehtud aastate jooksul mitmeid kümneid ning Andres Lepnurm lisab, et ka Soomes on üllatavalt palju küsitud teoste partituure (Võsamäe, raadiosaade 24.02.1992).

Eesti muusika esindamine seisnes ka eesti interpreteerimiskunsti tutvustamises. Arvukad edukad kontsertreisid Eestist väljapoole on näidanud eesti interpreetide head taset ja aidanud luua sidemeid teiste riikide muusikategelaste ja -publikuga. Tiia Järgi sõnul on 1970. aastatel just tänu puhkpillikvintetile saanud Eesti NSV kammermuusika üleliidulise kõlapinna (Järg 1977b: 5).

Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett oli väga aktiivse ja laia kontserditegevusega esinduslik kammeransambel, mõjutades Eestis muuhulgas tugevasti loomingut selles žanris. Ulatuslikku repertuaari mängiti 50-aastase tegutsemisaja jooksul varieeruva koosseisu poolt, 35 aastat oli ansambli kunstiliseks juhiks ja flötistiks Samuel Saulus. Järgmine peatükk keskendub Tamme nim kvinteti mängule nendel aastatel – uuritud on ligi 30 selle ansambli salvestist ja kirjutatud olulisematest joontest esitusstiilis.

3. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitusstiili analüüs salvestiste põhjal

Järgnevas peatükis olen salvestiste põhjal iseloomustatud Tamme nim kvinteti mängu ning püüdnud välja tuua erilisi tunnusjooni ja selgelt tajutavaid suundumusi esitusstiilis. Teiste omaaegsete ning samuti uuemate puhkpillikvintettide salvestistega olen võrrelnud esituse mitmeid olulisemaid aspekte, nagu kõla, artikulatsioon, dünaamikakujundus, tempo jt.

Klassikalise muusika puhul esitatakse üht helilooja teost enamasti mitme esitaja poolt. Nooditeksti iga esitus on teatavas mõttes unikaalne, paljud aspektid võivad aga erinevate esituste puhul ka kokku langeda. On üsna loomulik, et esitajal kujuneb oma käekiri muusika interpreteerimisel ja kuulajateni toomisel.

Võrreldes Tamme nim kvinteti salvestisi teiste puhkpillikvintettide esitustega, tuues välja erinevusi ja sarnasusi samade teoste erinevates ja ka erinevatest ajajärkudest pärit esitustes, loodan, et lisaks Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitusstiili iseloomustamisele saan näidata, kuidas üldised muusika interpreteerimise eelistused on aja jooksul muutunud.

Ansamblis mänginud muusikute puhul oli kahtlemata tegemist professionaalidega nii ettevalmistuse kui põhitöökohtade järgi, milleks olid Eesti parimad orkestrid. Nõukogude Liidus oli ansamblil ka eriline positsioon – üldse väheste omataoliste ansamblite hulgas oli see aastaid ainukeseks pidevalt külaliskontserte andvaks puhkpillikvintetiks (Järg 1977: 5). Sellises olukorras, kus tegutseti oma kultuuriruumis praktiliselt ilma ansamblispetsiifilise konkurentsita, on Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti mängu kvaliteedid huvitavaks uurimisobjektiks.

Töös kasutatud salvestiste tutvustuse järel annan järgnevates alapeatükkides ülevaate Tamme nim kvinteti esitusstiilist ja mängu kvaliteedist 20. sajandile iseloomulike muutuste kontekstis. Seejärel peatun ansambli esitusstiilile (ja osati ka mängu kvaliteedile) iseloomulikel joontel, kõigepealt esituse olulisemate põhiaspektide kaupa (kõla, artikulatsioon, tempo, dünaamika), seejärel käsitlen jooni, mille puhul on tegemist laiemalt erinevate muusikaliste lähenemistega. Viimaste hulgas on minu jaoks eriti oluline Tamme nim kvinteti mängule omane eredat karakteersust taotlev lähenemine, mille vahenditena „kohtuvad“ viimases alapeatükis pea kõik peatüki jooksul eraldi vaadeldud esituse aspektid.

Kohati tekitas Tamme nim kvinteti mäng minus kui puhkpillimuusika interpreedis siirast vaimustust. Pärdi kvintetiino eriliselt loovast interpretatsioonist 1974. aasta kontsert-salvestisel tuleb lähemalt juttu peatüki lõpus. Villem Kapi süidi aeglase osa esitused

salvestiste perioodi alguses äratasid imetlust interpretatsiooniliste raskustega toimetuleku ning erilise väljapeetuse ja traagilisuse poolest.

3.1. Salvestiste ülevaade

Käesolevas uurimistöös käsitletud Tamme nim kvinteti salvestised on valitud Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis leiduvate hulgast. Olen eelistanud traditsioonilisele viieliikmelisele koosseisule kirjutatud originaalloomingut. Uurimistöö põhifookuses on nende teoste salvestised, millele oli leitav võrdlusmaterjal teiste kvintettide esituses.

Sobivate teoste valik osutus Tamme nim kvinteti laia repertuaari arvestades oodatust piiratumaks. Väga suur osa Tamme nim kvinteti poolt esitatud muusikat Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis on eesti heliloojate üsna rikkaliku kvintetiloomingu hulgast, seda on väljaspool Eestit ja uuemal ajal Eestis tegutsevate kvintettide poolt aga salvestatud vähe. Mõnedele puhkpillikvintetile seatud teostele, mille esitusi oleks stiililiselt olnud väga huvitav võrrelda (Mozarti ja Haydni divertismendid), ei leidunud sobivat võrdlusmaterjali, kuna tänapäeval on levinud nende teoste esitamine originaalkoosseisuga.

Võrdleva analüüsi aluseks said Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti üksteist salvestist kuuest erinevast muusikateosest (tabel 1, lk 32). Iga teose puhul on võrreldavate ansamblite valim olnud erinev. Neljal juhul osalesid võrdluses esitused NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti poolt (1996–2001), mida pean Tamme nim kvinteti uurimisel oluliseks võrdlusmaterjaliks, kuna ansamblis oli esindatud (järgmise põlvkonna) eesti puhkpillimängijate paremik.[16] Kolme teose puhul on võrdluses kasutatud maailma ühe tuntuima kvinteti, Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti (edaspidi ka Berliini kvintett) salvestisi (2003, 2011).[17] Suurbritannias tegutseva tunnustatud noorema põlvkonna puhkpillikvinteti Souza Winds[18] salvestis täiendas Arvo Pärdi kvintetiino võrdlusmaterjali, eesti noortest

[16] Käesolevas töös on NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett esindatud veidi varieeruva koosseisuga. Kõigi salvestiste puhul on samad flötist Mihkel Peäske ja fagotist Tarmo Velmet. Oboed mängivad Andres Siitan ja Kalev Kuljus, klarnetit Meelis Vind ja Toomas Vavilov, metsasarve Kalle Koppel ja Kalmer Kiik.

[17] Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti näol on tegemist pikkade traditsioonidega kammermuusika kollektiiviga, esimesega Berliini Filharmoonikute juures tekkinutest, mis pärast asutamist 1988 püsima jäi. Hiliseima käesolevas töös kasutatud plaadi salvestamise ajaks 2009. aastal olid samad liikmed kvintetis mänginud juba 21 aastat. Ansambli aktiivset kontserttegevust üle maailma on täiendanud arvukad raadio-, televisiooni- ja CD-salvestised. (Hasel 2002: 9–10)

[18] 2005. aastal asutatud puhkpillikvintett Souza Winds auhinnati aasta enne käesolevas töös uuritud Pärdi kontsertsalvestist (2010) preemiaga June Emerson Wind Music Launchpad Prize (juuni 2009). Veidi varem, 2008. aastal olid nad pool-finalistid konkursil Royal Overseas League Annual Music Competition. Kvintett teeb regulaarselt koostööd kaasaegsete heliloojatega ja on esinenud Inglismaal, Šotimal, Wales'is ja Portugalis ning selle kõik liikmed on osalenud oma regiooni tipporkestrite töös. (Souza Winds, vaadatud 22.11.2013)

muusikutest koosneva Estica puhkpillikvinteti[19] salvestisi on kasutatud võrdluseks Villem Kapi süidi puhul.

Kõige rohkem erinevaid esitusi on uuritud Anton Reicha kvinteti Es-duur, *op.* 88 nr 2 puhul. Mitmed neist on pärit 1950.–60. aastatel välja antud vinüülplaatidelt, mis salvestatud tolleaegsete hinnatud puhkpillikvintettide poolt nagu Baden-Badeni Edelaraadio puhkpillikvintett *(*196-?, plaadiümbrisel The Wind Instrument Quintet of the Südwestfunks of Baden-Baden; töös edaspidi ka Baden-Badeni kvintett), Bostoni puhkpillikvintett (1958, The Boston Woodwind Quintet) ja Viini Sümfooniaorkestri puhkpillikvintett (1965, Wind Group of the Vienna Symphony Orchestra; edaspidi ka Viini kvintett). Reicha teose hilisemate esitajate hulgas on lisaks Berliini kvintetile (2011) Soni Ventorum Wind Quintet (1986), Bergen Wind Quintet (1992) ja Michael Thompson Wind Ensemble (1995, edaspidi ka Thompsoni kvintett).

Tabel 1. Võrreldavad salvestised teoste kaupa (ansambli nime ees on salvestuse tegemise aasta, mis on alla joonitud Tamme nim kvinteti salvestiste puhul)

Villem Kapp süit puhkpillide kvintetile (1957)	
	1958 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 1959 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 2012 Estica puhkpillikvintett (I, IV osa) 2013 Estica puhkpillikvintett (tervik) 2014 Estica puhkpillikvintett (I ja II osa)
Arvo Pärt kvintetiino (1964)	
	1965 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 1968 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 1974 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 2001 NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett 2003 Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2010 Souza Winds
Anton Reicha kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2 (1818 esimene publikatsioon)	

[19] Aastast 2010 tegutseva noortest eesti muusikutest koosneva Estica puhkpillikvinteti juht ja oboemängija on käesoleva töö autor.

	1958 The Boston Woodwind Quintet 1965 Wind Group of the Vienna Symphony Orchestra 196-? The Wind Instrument Quintet of the Südwestfunks of Baden-Baden 1974 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 1986 Soni Ventorum Wind Quintet 1992 Bergen Wind Quintet 1995 The Michael Thompson Wind Ensemble 2011 Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett
Eino Tamberg kvintett *op.* 50 (1975)	
	1976 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 1977 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 1998 NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett
Eino Tamberg kvintett nr 2 „Karjaseviisid"*op.* 71 (1984)	
	1985 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 1987 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 1998 NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett
Erkki-Sven Tüür „Arhitektoonika I" (1984)	
	1985 Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett 1996 NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett 2003 Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett

Võrdluses kasutatud Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestised ei ole mängitud päris ühesuguse koosseisu poolt. Ühendajaks on kõigi salvestuste puhul olnud flöödimängija Samuel Saulus, kes oli ansambli initsiaatoriks ja muusikaliseks juhiks. Järgnevas tabelis 2 on esitatud Tamme nim kvinteti muutuv koosseis salvestiste kaupa.[20]

Tabel 2. Tamme nim kvinteti koosseis käesolevas töös kasutatud salvestiste puhul (paksus kirjas on esitatud muutused võrreldes põhikoosseisuga; *isa Voldemar Uustalu – edaspidi poeg Uve Uustalu,)

Salvestusaasta	Teos	Koosseis: flööt/oboe/klarnet/metsasarv/fagott
1958	Kapp: süit	Saulus/Talmre/Kriit/**Uustalu***/Saanpere
1959	Kapp: süit	Saulus/Talmre/Kriit/**Uustalu***/Saanpere
1965	Pärt: kvintetiino	Saulus/Talmre/Kriit/Uustalu/Saanpere
1968	Pärt: kvintetiino	Saulus/Talmre/Kriit/Uustalu/Saanpere
1974	Pärt: kvintetiino	Saulus/**Värv**/**Karin**/Uustalu/Saanpere

[20] Võrreldavate ansamblite isikuline koosseis iga salvestise puhul on ära toodud allikate nimestikus.

1974	Reicha: kvintett	Saulus/**Värv**/**Karin**/Uustalu/Saanpere
1976	Tamberg: I kvintett	Saulus/**Värv**/**Karin**/Uustalu/**Aasmets**
1977	Tamberg: I kvintett	Saulus/**Värv**/**Karin**/Uustalu/**Aasmets**
1985	Tamberg: II kvintett	Saulus/**Värv**/**Karin**/**Kauksi**/**Lepnurm**
1985	Tüür: „Arhitektoonika I“	Saulus/**Värv**/**Karin**/**Kauksi**/**Lepnurm**
1987	Tamberg: II kvintett	Saulus/**Läte/Velthut/Kauksi/Lepnurm**

Kuna töö käigus olen salvestiste võrdluste juures mitmel juhul osutanud ka salvestiste tüübile salvestusolukorra olulise erinevuse määratlejana, siis toon siinkohal võrreldavad esitused teoste kaupa koos salvestise tüübiga (tabel 3).

Tabel 3. Võrreldavate salvestiste tüübid erinevate ansamblite esituste puhul

Teos	Salvestusaasta ja ansambel	Salvestise tüüp
Kapp: süit	1958 Tamme nim kvintett	Arhiivisalvestis
	1959 Tamme nim kvintett	Arhiivisalvestis
	2012 Estica puhkpillikvintett	Kontsertsalvestis
	2013 Estica puhkpillikvintett	Kontsertsalvestis
	2014 Estica puhkpillikvintett	Kontsertsalvestis
Pärt: kvintetiino	1965 Tamme nim kvintett	Arhiivisalvestis
	1968 Tamme nim kvintett	Arhiivisalvestis
	1974 Tamme nim kvintett	Kontsertsalvestis
	2001 NYYD Ensemble’i kvintett	Kontsertsalvestis
	2003 Berliini kvintett	CD
	2010 Souza Winds	Kontsertsalvestis
Reicha: kvintett	1958 Bostoni puhkpillikvintett	Heliplaat (LP)
	1965 Viini kvintett	Heliplaat (LP)
	196-? Baden-Badeni kvintett	Heliplaat (LP)
	1974 Tamme nim kvintett	Kontsertsalvestis
	1986 Soni Ventorum kvintett	Kontsertsalvestis
	1992 Bergeni kvintett	CD
	1995 Thompsoni kvintett	CD
	2011 Berliini kvintett	CD
Tamberg: I kvintett	1976 Tamme nim kvintett	Arhiivisalvestis

	1977 Tamme nim kvintett	Kontsertsalvestis
	1998 NYYD Ensemble'i kvintett	CD(-R)
Tamberg: II kvintett	1985 Tamme nim kvintett	Arhiivisalvestis
	1987 Tamme nim kvintett	Kontsertsalvestis
	1998 NYYD Ensemble'i kvintett	CD(-R)
Tüür: „Arhitektoonika" I	1985 Tamme nim kvintett	Arhiivisalvestis
	1996 NYYD Ensemble'i kvintett	Kontsertsalvestis
	2003 Berliini kvintett	CD

Et ansambli interpretatsioonist ja selle muutumisest aja jooksul paremini aru saada, tõin uurimistöösse sisse Tamme nim kvinteti salvestisi, millele otsest võrdlusmaterjali ei leidunud (meetodiks nende puhul nn „tihe kirjeldus"). Eelistades samamoodi puhkpillikvinteti originaalloomingut (v.a Haydni ja Mozarti divertismentide puhul), laiendasin salvestiste valikut 30-aastase perioodi võimalikult ühtlaseks uurimiseks seitsmeteistkümne teose võrra (tabel 4). Oluliselt rohkem puhkpillikvinteti originaalmuusikat Tamme nim kvinteti poolt Eesti Rahvusringhäälingu arhiivi salvestatud ei olegi.

Tabel 4. Kasutatud Jaan Tamme nim puhkpillikvinteti salvestised 1958–1987 (alla on joonitud salvestusaastad ja teosed, mis on ära toodud ka tabelis 1 koos võrreldavate esitustega)

	Salvestusaasta	Autor, pealkiri (loomisaasta)
1.	1958	Villem Kapp. Süit puhkpillikvintetile (1957)
2.	1959	Villem Kapp. Süit puhkpillikvintetile (1957)
3.	1961	Cyrillus Kreek. Süit puhkpillikvintetile I (1956)
4.	1962	Cyrillus Kreek. Süit puhkpillikvintetile II (1957)
5.	1962	Ester Mägi. Ostinato (1961)
6.	1962	Johannes Laos. Sügisene laul
7.	1962	Vincent Persichetti. Pastoraal (1942)
8.	1963	Joseph Haydn. Divertisment (1782?)
9.	1964	Heino Eller. Palad eesti motiividel (1964)
10.	1965	Arvo Pärt. Kvintetiino (1964)
11.	1965	Wolfgang Amadeus Mozart. Divertisment KV270 (1777)

12.	1967	Anti Marguste. Divertisment (1966)
13.	1968	Arvo Pärt. Kvintetiino (1964)
14.	1968	Heino Jürisalu. Kvintett (1967)
15.	1972	Mati Kuulberg. Puhkpillikvintett (1972)
16.	1972	Kuldar Sink. Kvintett puhkpillidele (1972)
17.	1974	Arvo Pärt. Kvintetiino (1964)
18.	1974	Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2(1818)
19.	1976	Mati Kuulberg. Puhkpillikvintett (1972)
20.	1976	Eino Tamberg. Kvintett *op.* 50 (1975)
21.	1977	Eino Tamberg. Kvintett *op.* 50 (1975)
22.	1978	Evald Vain. Puhkpillikvintett nr 2 (1969/1970?)
23.	1981	Raimo Kangro. Serenaad (1971)
24.	1981	Heino Jürisalu. Kvintett (1967)
25.	1984	Igor Garšnek. Puhkpillikvintett (1982)
26.	1985	Erkki-Sven Tüür. „Arhitektoonika I“ (1984)
27.	1985	Eino Tamberg. Puhkpillikvintett nr 2 (1984)
28.	1987	Eino Tamberg. Puhkpillikvintett nr 2 (1984)

Just viimase grupi, 28 „tihedalt kirjeldatava“ salvestise kuulamise muljed on võrdleva analüüsi tulemusi ansambli interpretatsiooni kohta üldistuste tegemisel olulisel määral toetanud. Ainult kuue muusikateose võrdlused üksi (käsitledes seejuures siiski tervelt 11 Tamme nim kvinteti salvestist ligi 30-aastase perioodi vältel) võiksid ehk jääda liialt juhuslikeks. Eriti, kuna võrdlusmaterjali puhul esineb mitmeid küsitavusi, mida olen uurimustöö käigus üritanud arvestada.

Esituse puhul on kindlasti üheks oluliseks teguriks esinemissituatsioon. Võrdlusmaterjali vähesuse tõttu tuli omavahel võrrelda nii kontsertsalvestisi kui plaadisalvestisi. Kontserdisituatsioon on publikuta salvestussituatsioonist oma olemuselt, atmosfäärilt ja energiatasemelt erinev, nagu võib ka muusikute suhtumine ja ettevalmistus erineda kohaliku raadioarhiivi või rahvusvahelise plaadifirma tarbeks salvestamisel.

Kontsertsalvestiste ja plaadisalvestiste vastandamisel on teiseks väga oluliseks küsimuseks helirežissööri panus. Kui juba kontserdi heli üles võttes ja järeltöödeldes on võimalik mingil määral kujundada ansambli kõla ja mõjutada näiteks esituse dünaamikat, siis plaadisalvestusprotsessis võib helirežissöör olla kaalukaks kaasloojaks. Tänapäevased CD-d on salvestatud digitaalselt ja võimalused salvestatud muusikat täiustada on laiad. Vanemad (Eesti Raadio arhiivi-) salvestised on tõenäoliselt oluliselt vähem töödeldud. Täpne helirežissööri panus, kasutatud salvestamistehnikad ja -viisid on minu uurimistöös käsitletud salvestiste puhul jäänud paratamatult lahtisteks. Vastavat informatsiooni selle detailides ei ole võimalik kätte saada ja seetõttu ka mitte adekvaatselt hinnata. Lähtun reaalselt kõlavast lõpptulemusest, eeldades koostööd ja teineteisemõistmist interpreetide ja helirežissööri vahel. Isegi kui helirežissööri panus on täpselt määratlemata, peegeldavad salvestised ometi esitajate mängustiili ning sellele lisaks ka kultuuriruumile omaseid muusika interpreteerimisega seotud maitseeelistusi laiemalt (käesolevas töös ongi neid tihti vaadeldud omavahel seotuna).

Kõige varasema ja hilisema ajavahemiku teoste võrdlemise juures oli probleemiks veel ka võrdlusmaterjali ühekülgsus – ainult Estica puhkpillikvinteti esitused Kapi süidi puhul ja peaaegu ainult NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti esitused Tambergi teostes. Samas on need eesti kvintetid olulised Tamme nim kvinteti järeltulijad, koosnedes professionaalsetest eesti interpreetidest ja andes rahvusvahelise võrdlusmaterjali puudumisest hoolimata Tamme nim kvinteti esitusstiili määratlemisele huvitava aluse.

Olen tööle lisanud valiku helinäiteid võrreldud salvestistest, millele on viidatud vastavates tekstikohtades. Teosed, esitajad ja esitusaastad on iga helinäite puhul ära toodud töö lisas 3. Tegemist on ennekõike uurimistulemusi illustreeriva materjaliga, mis on lisatud valmis tööle. Helinäidete pikkus jääb vahemikku 1–35 sekundit, vaid kahe näite puhul veidi üle minuti.

Töös lähemalt käsitletud teoste puhul olen analüüsi käigus vajadusel kasutanud ka noodimaterjali. Eesti muusika teoste puhul on minu käsutuses olnud trükitud noodid, mille väljaandmisaastad on Tamme nim kvinteti salvestistest hilisemad. Seega võisid kasutatud noodid olla otseseks alustekstiks küll võrreldavate ansamblite puhul, Tamme nim kvinteti mängijad esitasid teoseid aga tõenäoliselt helilooja partituuri järgi käsitsi kirjutatud partiidest. Praktikas võib 20. sajandi teises pooles tegutsenud autori eluajal välja antud noote pidada võrdlemisi täpseteks ja kooskõlastatuteks ning seega kasutatud nooditeksti täpsustamise küsimust mitte nii oluliseks. Erinevate väljaannete probleem on märksa teravam varasema muusika puhul. Reicha puhkpillikvinteti Es-duur, *op.* 88 nr 2 puhul on minu kasutuses olnud kaks omavahel üsna suurel määral erinevat noodiväljaannet: (tõenäoliselt) esimene väljaaanne

Bonnist 1818. aastast ja Vitali Bujanovski 1972. aastal Leningradis välja antud redaktsioon. On väga tõenäoline, et kultuuriruumi arvestades on viimane neist olnud Tamme nim kvinteti 1972. aasta oktoobris toimunud esituse aluseks. Väga mitmete võrreldud esituste puhul võib küll teha kuuldava põhjal mingil määral oletusi, aga tegelikult ei ole teada, millised noodiväljaanded on olnud esituste aluseks. Minu kasutuses olnud Reicha noodiversioone võrreldes on näha, et erinevusi on kõige enam dünaamika ja artikulatsiooni osas (redaktsioonis esineb märkusi enamasti lihtsalt rohkem, kuid mõned nüansid ka lausa vastanduvad), nooditeksti on kohati kärbitud, olulise erinevusena on II osal täiesti erinev vormistus ja menuett redaktsioonis ümber nimetatud skertsoks. Ansamblite esitused on võimalik jagada ühele või teisele noodiversioonile lähedasteks, aga siinmainitud redaktsiooni kasutamine lääne kvintettide poolt on enamasti ebatõenäoline või võimatu. Esitusi uurides olen püüdnud nooditeksti võimalikku erinemist alati arvestada.

Käesolevas alapeatükis andsin ülevaate töös kasutatud uurimismaterjalist ja sellega seotud küsimustest. Järgnevalt räägin mingis mõttes sissejuhatusena ülejäänud alapeatükkidele Tamme nim kvinteti esitusstiilist ja mängu kvaliteedist 20. sajandile iseloomulike muutuste kontekstis, liikudes seejärel lähemalt käsitletud uurimistöö tulemuste juurde.

3.2. Esitusstiil ja mängu kvaliteet 20. sajandile iseloomulike muutuste kontekstis

Tamme nim kvinteti mängu iseloomustamisel analüüsin selle esituskunsti üksikuid elemente ning nende kombineeritud kogumit – esitusstiili. Nagu ülalpool mainitud, tuginen olulisel määral Daniel Leech-Wilkinsoni artiklile „Recordings and histories of performance style“, milles käsitletakse esitusstiili samuti olulise mõistena interpretatsiooni uurijate jaoks. Leech-Wilkinsoni järgi moodustavad interpreedi personaalse stiili talle omased harjumused nooditeksti esitamisel. Need harjumused kujutavad endast põhimõtteliselt mitmesuguseid viise mitte esitada nooditeksti täpselt. Iga selline harjumuste kogum on paratamatult tugevalt iseloomulik oma ajale, stiilid võivad grupeeruda aga ka rahvuslikele, religioossetele jt ideoloogilistele tõekspidamistele tuginevalt. (Leech-Wilkinson 2009a: 254)

Tamme nim puhkpillikvinteti esitusstiil on oma olemuselt grupistiil, mis moodustub ühelt poolt kõigi ansamblis mänginud muusikute personaalse stiili elementidest, teisalt aga ühineb endast suurema ajastule ja kultuuriruumile omase stiiliga. Leech-Wilkinsoni sõnul on iga esineja stiil ülimalt kompleksne elementide segu (Leech-Wilkinson 2009a: 254). Näen esitusstiili väljendumas kõiges, mida muusikateose esituse puhul on võimalik varieerida ja mille puhul samas on tajuda harjumuspärasust. Oma töös määratlen Tamme nim kvinteti

esitusstiili ennekõike läbi selle ansambli mängule iseloomulike joonte, mis tõusevad esile võrdleva analüüsi käigus teiste kvintettidega. Olen pidanud otstarbekaks esitleda neid jooni esmalt üldtuntud esitusaspektide kaupa, liikudes kõla- ja artikulatsioonierinevuste, varieeruva tempovaliku ja dünaamikakujunduse juurest vähemlevinud joonte juurde, mida olen koondanud peakirja alla „erinevad muusikalised lähenemised“. Olulisuse tõttu on eraldi välja toodud samuti kaudselt erinevate muusikaliste lähenemiste alla kuuluv muusikaline karakteersus. Kõik järgnevates alapeatükkides käsitletud Tamme nim kvinteti mängule omased jooned on osaks selle ansambli esitusstiilist.

Juhatades sisse esituse erinevate aspektide lähemaid käsitlusi, tahan tuua välja briti muusikateadlase Stephen Cottrelli seisukoha, mis on analüüsi tulemuste mõtestamisel osutunud väga oluliseks. Cottrelli sõnul on muusika esitamise esteetikas toimunud 20. sajandi jooksul märkimisväärsed muutused. Sajandi algusega võrreldes on sajandi lõpuks oluliselt tõusnud nõudmised esituse kvaliteedile ning samas vähenenud interpretatsiooniline mitmekesisus. (Cottrell 2012: 738)

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti üsna pikk tegutsemisaeg peamiselt 20. sajandi teises pooles paigutab ansambli just mainitud pikaaegsete järkjärguliste muutuste keskele ja käesoleva töö uurimistulemused on suurel määral võimalik siduda nende kahe põhimõttelise muutumissuunaga – kõrgenevad nõudmised esituskvaliteedile ja interpretatsioonilise mitmekesisuse vähenemine – väljendudes ühelt poolt erinevate esituse aspektide võrdlemisel uuemate ansamblite salvestistega ning teisalt ka täheldatavas Tamme nim kvinteti interpretatsiooni muutumises aastate jooksul.

Mitmed edaspidi käsitletavad jooned Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitusstiilis viitavad uuemate esitustega võrreldes suuremale interpretatsioonilisele mitmekesisusele: laiema skaalaga artikulatsioon, tendents esituste tempode polariseeritusele, muusikalise struktuuri rõhutamine dünaamika abil, vabadus nooditeksti interpreteerimisel. Samas kui väiksemaid nõudmisi esituse kvaliteedile iseloomustasid jooned nagu ebatäpne dünaamikakujundus, kõlaline ebaühtlus ja puudujäägid oboe kvaliteedis. Kõikide joonte puhul oli täheldatav ansambli mängustiili järkjärguline muutumine kooskõlas nende 20. sajandi üldiste muutumissuundadega. Ennekõike seostaksin esitusstiili teisenemist ansambli liikmete vahetumisega. Nooremad mängijad tõid kaasa uuenenud mängustiili, kuid ka vanad olijad tajusid muutusi ja kohandusid nendele vastavalt. Lähemalt vaatlevad Tamme nim kvinteti esitusstiilile omaseid jooni töö järgnevad alapeatükid.

Suuremat interpretatsioonilist mitmekesisust ja väiksemaid nõudmisi kvaliteedile võib näha ka omavahel otseses seoses olevate muutujatena. Huvitavalt tuli välja, et Tamme nim

kvinteti salvestistel esineb muusikalisi lõike, mis jätavad kuulates mulje, et muusikud püüavad pigem saavutada muusikalist eredust kui mängu perfektsust. Näiteks võib tuua olukorra, kus valitud on eriti kiire tempo, mis on efektne ja karakteerne, koosmängu täpsus muutub aga raskesti saavutatavaks.

Esituskvaliteeti ja -stiili olen mõnede välja toodud mängu iseloomulike joonte puhul tajunud ja käsitlenud tihedalt kõrvutiseisvatena, lausa eraldamatutena. Näiteks peatükis oboe mängukvaliteedist kui kvinteti kõlapildis esiletõusvaimast puudusest viitan samaaegselt nii arvatavatele tolleaegsetele kõlaeelistustele kui ka otseselt mängu ebakvaliteetsusele. Peatükis dünaamikast on selle kujunduse täpsust võimalik vaadelda samuti nii eelistustele vastava mängustiili joonena kui mingil määral kvaliteedi näitajana.

Kuna käesoleva töö üheks huvitavaks uurimisküsimuseks on olnud ka Tamme nim kvinteti kui oma kultuuriruumis suhteliselt konkurentsita tegutseva ansambli mängutase, siis olen püüdnud omaette vaatenurgast silmas pidada praktilisemat (ansambli)mängutehnilist poolt ning hinnata häälestust, balanssi, koosmängu ja üldisemat professionaalset kvaliteeti. Otseselt võrrelda on mängutehnilist taset käesolevatel salvestistel raske, ühe põhjusena sellepärast, et võrreldavate hulgas on nii stuudio- kui kontsertsalvestisi. Kontserdiolukorras esineb loomulikult rohkem väikeseid ebaõnnestumisi, nagu noodi alguste ebaselgust, „logisemist“ koosmängus või otsivat intonatsiooni. Otsese võrdluse asemel saab üldist kvaliteeti hinnata lähtuvalt oma kogemustest ja salvestisi kuulates tekkivast tervikpildist, arvestades ka ajastu omapäradega. Stephen Cottrelli sõnul on tänapäeva standardid tõusnud väga palju just ansamblimängu ja häälestuse täpsuse osas (Cottrell 2012: 738).

Eksimusi koosmängus, häälestuses jm esineb kõigi ansamblite puhul (rohkem kontserdisituatsioonides, vähem stuudiosalvestistel). Minu hinnang Tamme nim kvinteti mängu kvaliteedile on üldisemaid 20. sajandil toimunud muutusi muusika interpreteerimises ja salvestustehnilisi võimalusi arvestades kõrge. Ebaõnnestumiste harv esinemine kontserdi-olukorras ja see, kui võrdlemisi kerget laadi need reeglina on olnud, annab pildi üldiselt väga professionaalsetest pillimeestest.

Järgnevates alapeatükkides ei ole eraldi käsitletud ansamblimängus iseenesest olulisi aspekte nagu intonatsioon, pillidevaheline balanss ja koosmängu täpsus. Tähelepanekud nende teemade kohta ei viinud selgelt iseloomulike joonte tajumiseni Tamme nim kvinteti mängus ning puudusid märkimisväärsed erinevused teiste puhkpillikvintettidega.

Balansist tuleb edaspidi vähesel määral juttu kõlakvaliteeti ja dünaamikat käsitlevates lõikudes. Spetsiifiliseks küsimuseks on puhkpillikvintetis metsasarve balanss võrreldes puupillidega. Tõenäoliselt on ansamblitel erinevad eelistused, kas metsasarv peaks mängima

jõulisema metalsema vaskpillitooniga või pehmema, tagasihoidlikuma ja puupillidega rohkem ühtlustuva tooniga. Näiteks Arvo Pärdi kvintetiino puhul on Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti metsasarv teiste instrumentidega võrreldes valjem, Tamme nim kvintetis aga viis pilli omavahel ühtlasemalt balansis. Tambergi teoste puhul on Tamme nim kvinteti metsasarv mitmes kohas aga võrreldavast NYYD Ensemble'i kvintetist julgem ja teiste pillide hulgast rohkem esiletõusev, tegemist on ka selgelt solistlike lõikudega. Isiklikest kogemustest tean, et mõnes registris võib olla probleemiks flöödi või klarneti ning intensiivsema kõlaga oboe omavaheline balanss, salvestistel ma aga märkimisväärseid probleeme selles osas ei kohanud.

Intonatsioon on puhkpillikvintetis, nagu ka üldisemalt puhkpillimängus väga oluline teema. Viie instrumendi puhul, mis võimaldavad huulte ja õhujoa surve abil väga paindlikult helikõrgust muuta ning mille häälestumine sõltub nii instrumendi tehnilisest seisukorrast kui ümbritsevast temperatuurist, on koosmäng pidev otsimine ja kohandumine. Lisaks on iga instrument erinev ja intoneerimist puhkpillikvintetis raskendab komplitseeritus kõlaühtsuse aspektist (Palu 2012: 25). Puudujääke intonatsiooni puhtuses salvestistel küll esineb, kuid seda nii Tamme nim kvinteti kui teiste ansamblite puhul. Kuuest võrreldud teosest viie puhul jõudsin järeldusele, et Tamme nim kvinteti intonatsioon on laias laastus samaväärne teiste ansamblitega. Anton Reicha klassikalise helikeelega teose puhul oli Tamme nim kvinteti häälestus kokkuvõttes enamikest võrreldud kvintettidest (v.a Soni Ventorum) ebastabiilsem. Tamme nim kvinteti puhul oli aga tegemist kontsertsalvestisega. Mängusituatsiooni ja salvestise produtseerimise esinevused on teiste ansamblite stuudiosalvestistega võrdlemisel kindlasti relevantsed.

Tamme nim kvinteti salvestistel kohtab mitmetes väga keerulistes lõikudes aga ka eriti puhast häälestumist. Näiteks Tambergi I kvinteti lõpuakord oli NYYD Ensemble'i kvinteti esitusega võrreldes häälestuselt puhtam ja lausa imetlusväärne olukorras, mida võib minu kogemusel pidada keeruliseks (vaikne nüanss, puhtad intervallid, akordi suur ulatus, väsimus loo lõpus pärast pikka intensiivset lõiku).[21]

Käesolevas alapeatükis andsin ülevaate Tamme nim kvinteti esitusstiilist ja mängu kvaliteedist 20. sajandile iseloomulike muutuste kontekstis. Koos eelneva salvestiste tutvustusega oli see sissejuhatuseks esituse erinevate aspektide lähematele käsitlustele järgnevates alapeatükkides.

[21] Häälestust on tegelikult võimalik näha komplekssema teemana, kui siinkohal vaadeldud. Näiteks tajusin uurimismaterjali puhul kohati väiksemaid intonatsioonierinevusi, mis minu hinnangul on seotud põhimõttelise lähenemisega, kas häälestada kooskõla tempereeritud või naturaalse helirea järgi. Vastavad tähelepanekud jäid harvadeks ja mõneti juhuslikeks ning seetõttu teemat lähemalt käsitletud ei ole.

3.3. Kõla

Muusikat kuulates võib selle jagada paljudeks erinevateks aspektideks. Üks olulisemaid ning ühe ansambli puhul läbi aastate ja mitmete teoste esitamise püsivalt jälgitavamaid on kõla. See on midagi, mis kuulates esimeste sekunditega esitajast mulje kujundab.

Kõla, mida Tamme nim kvinteti puhul iseloomustas peamiselt teravus ja tämbriline ebaühtsus, on võimalik näha seotuna nii madalamate nõudmistega esituskvaliteedile, suurema mitmekesisusega tämbrite vallas, kui ka lihtsalt ajale ja stiilile iseloomuliku esteetilise eelistusena. Käesoleva töö kontekstis kuulub minu jaoks kõla mõiste alla ka kitsamalt tämber.

Hinnates kõlakvaliteeti 30–50 aastat tagasi salvestatud muusika puhul, on oluline teadvustada, et praegune maitse on tollasega võrreldes oluliselt muutunud. Briti muusikateadlane Stephen Cottrell kirjutab muusika esituskunstis toimunud olulise muutusena interpretatsioonilise mitmekesisuse vähenemisest. Selle juures tõstab ta esile just 20. sajandi jooksul ühtlustunud, homogeniseerunud instrumentaalse kõla esteetikat. Ideed ansamblikõlast, mille puhul erinevate tämbrite rikkust nähakse positiivse joonena, asendusid ideedega, mis hindasid homogeensust, balanssi ja tämbrilist sulandumist. Ka rahvuslikke ja koolkonnast sõltuvaid erinevusi ansamblite vahel on varem võetud enesestmõistetavamana. Tänaseks valitsevad muusikamaailmas globaliseerumisest mõjutatuna palju ühtsemad ja kitsapiirilisemad kõlastandardid. (Cottrell 2012: 738)

Stephen Cottrelli järgi mängisid just Viini ja Berliini puhkpillimängijad 20. sajandi algusepoole tumedama kõlaga (*darker sound*) võrreldes näiteks Inglismaaga (aga kindlasti ka paljude teiste maadega), olles oluliselt mõjutanud puhkpillide täidlase kõla eelistamist ka tänapäeval (Cottrell 2012: 738–39). Inglismaal levinud puupillitämbrit nimetab ta õhukeseks (*thin*) ja „pilliroole omaseks“ (*reedy*). Viimast ingliskeelset omadussõna on väga keeruline tõlkida. *Cambridge dictionary* veebisõnastik annab kõla puhul omadusele „*reedy*“ kirjelduse „õhuke, kõrge ja ebameeldiv kuulata“. Eesti keeles kasutaksin tumedale vastanduva kõla kirjeldamiseks sõnu „kitsas“ ja „terav“.

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti tegutsemisaeg paigutub eespool kirjeldatud pikaaegsete järkjärguliste muutuste keskele ning sellepärast on igati loomulik, et selle üldine kõla tundub tänapäeva kõlastandarditest erinev, seda nii suuremal hulgal ainult Tamme nim kvinteti salvestisi läbi kuulates kui kõrvutades neid teiste puhkpillikvintettidega. Kõla assotsieerus omadussõnadega „terav“, „kitsas“, „nasaalne“, „tärisev“ ja seostus minu varasemate kuulamiskogemuste põhjal selgelt endisaegse puhkpillikõlaga. Et hilisemate

Tamme nim kvinteti salvestiste puhul näis kõlakvaliteedi vahe teiste ansamblitega olevat vähenenud, on tõenäoliselt samuti üldisemate muutuste tagajärg.

Pärdi kvintetiino salvestiste puhul oli võrdleva kuulamise põhjal üldine kõla Tamme nim kvinteti salvestistest pehmem ja meeldivam kõigil võrreldavatel ansamblitel: NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett (2001), Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett (2003), Souza Winds (2010). Esituste kõla muudavad meeldivaks soojus ja tämbrite ühtsus. Tamme nim kvinteti 1965. aasta ja 1968. aasta salvestiste kõla oli teravam, kiledam, seostudes esimesest kuulamise hetkest peale aastakümnetetaguse esituslaadiga. 1974. aasta salvestisel oli kõla pehmem. Selle kontsertesituse puhul võis teatud rolli mängida ruumikõla, mis üldmuljet pehmendas, või oli ansamblile iseloomulik kõla vahepealsete aastate jooksul pisut teisenenud (koosseisus oli vahetunud kaks liiget – oboe- ja klarnetimängija). Helinäited 1–5 võimaldavad kuulata Pärdi kvintetiino esimest nelja takti viies erinevas esituses (lisa 3).

Anton Reicha teose väga mitmete salvestiste hulgas oli kõla tänapäevastest standarditest kõige rohkem erinev Tamme nim kvinteti salvestisel (1974). Teiste ansamblite kõrval ei olnud Tamme nim kvinteti kõlal pehmust ja muljet halvendas intonatsiooni ebastabiilsus, mis on kõlalise ebaühtlusega tihti seotud. Oluline kõlakvaliteeti mõjutav aspekt, mis just Reicha teose salvestisi kuulates selgelt välja tuli, on tämbri ühtsus erinevates registrites. Minu arvates on see aspekt rohkem mängija meisterlikkusest ning instrumentide ja huulikute kvaliteedist kui kõlaeelistustest sõltuv. Lisaks oli Tamme nim kvinteti kontsertsalvestise kõlas justkui midagi tärisevat, kuid seda tõenäoliselt salvestuse mõjul[22]. Võrreldavate ansamblite kõla poolest meeldivamad salvestised olid pärit stereoplaatidelt, mille salvestusaastad olid Tamme nim kvinteti omast isegi varasemad (1958 Bostoni, 196-? Baden-Badeni ja 1965 Viini kvintetid), või siis oluliselt uuemad (digi)salvestised (1992 Bergeni ja 2011 Berliini kvintetid). Lisaks Tamme nim kvinteti salvestisele oli Reicha teose võrdlusel kõlalisi puudujääke märgata Thompsoni kvinteti 1995. aasta salvestisel ja eriti tugevalt Soni Ventorumi kvinteti 1986. aasta salvestisel. Reicha kvinteti esimest nelja takti viies erinevas esituses võimaldavad kuulata helinäited 6–10.

Huvitav on mainida, et Reicha teose juures oli uurimismaterjali hulgas leiduvate erinevate ansamblite esituste puhul tajuda ka Cottrelli poolt esile toodud 20. sajandi algusele iseloomulikku koolkondade erinemist, mille kohaselt mängiti Viinis ja Berliinis roohuulikutega puhkpille tumedama tämbriga kui mujal, mõjutades puhkpillide täidlase kõla eelistamist ka tänapäeval (Cottrell 2012: 738–39). Selles valguses võib pidada ootuspäraseks, et minu

[22] Esinemine toimus Estonia kontserdisaalis, mis on akustika poolest küll hinnatud, salvestusvahendite ja salvestusprotsessi kohta ei ole aga informatsiooni.

jaoks oli Tamme nim kvintetist (helinäide 6) oluliselt tumedama tämbriga ja seejuures meeldivam kõla Viini kvintetil ja saksa ansamblitel (Baden-Baden; Berliin, helinäide 10) isegi kui nende salvestised olid tehtud ajaliselt varem. Teravuse tõttu vähem meeldiv tundus kõla aga lisaks Tamme nim kvintetile Soni Ventorumi (USA) ja Thompsoni puhkpillikvinteti (Suurbritannia) puhul (helinäited 7 ja 9).

Tambergi I ja II puhkpillikvinteti salvestiste puhul (1976, 1977; 1985, 1987) tundub kõlakvaliteet olevat paranenud, kuid mitte veel päris tänapäevane (võrdluseks NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti salvestis aastast 1998). Sarnane oli seisukoht Erkki-Sven Tüüri „Arhitektoonika I" puhul (1985 Tamme nim kvintett, 1996 NYYD Ensemble'i kvintett), mille juures on olemas võrdlus ka ühe, võib ehk öelda, prestiižseima ansambliga selles žanris – Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintetiga (helinäide 12) – mille 2003. aastal välja antud CD-salvestisel oli ansambli kõla eriliselt soe ja meeldiv, erinedes Tamme nim kvinteti omast (helinäide 11) märgatavalt.

Tämbrite omavaheline tasakaalustatus on samuti oluline aspekt ansambli kõla puhul. Leonora Palu on kirjutanud kontserdiarvustuses 2012. aastal: „Puhkpillikvintett on kõlaühtsuse aspektist küllalt komplitseeritud pillikooslus, sest puupuhkpillid on igaüks oma spetsiifikaga, mistõttu kipubki juhtuma, et nad ansamblis lihtsalt ei kõla hästi" (Palu 2012: 25). Kõlalise tasakaalustatuse juures on oluline roll helitugevuste balansil. Salvestisi kuulates on olnud mõnikord raske hinnata, kas häiriv pillitämber on pigem liiga terav kõlakarakteristiku poolest või pigem lihtsalt liiga vali. Balansi puhul on puhkpillikvintetis universaalseid probleeme, näiteks võib oboel olla väga raske mängida pehmelt ja vaikselt madalas registris, samamoodi flöödil kõrges registris, kuid see on ka seotud konkreetse mängija ettevalmistuse, füüsilise konditsiooni ja meisterlikkuse astmega esituse hetkel.

Vanemaid salvestisi kuulates olen leidnud ennast küsimuse eest, kui palju mängib salvestistel puhkpillikõla kujunemise juures kaasa salvestustehnika või salvestamise viis. Kõlakvaliteedi (samuti näiteks dünaamikanüansside) hindamine võib kehva salvestuse juures olla mängijate soorituse suhtes ebaõiglane, samas kui võrreldavad tänapäevased stuudiosalvestised võivad olla väga palju järeltöödeldud.[23] Lisaks eespool mainitud Pärdi ja Reicha teoste esitustele tekkis sarnane küsimus ka Villem Kapi süidi 1958.–59. aasta salvestiste puhul. Kapi teose esituste kõla võrdlusse ma ei ole süvenenud, kuna pidasin oma seisukohta

[23] Vestluse põhjal EMTA helirežii õppejõu Siim Mäesaluga ei olnud analoogtehnika ja 1950.–1980. aastate mikrofonide poolt salvestatud helikvaliteet põhimõtteliselt tänapäevasest kehvemad, määravaks saab konkreetsel juhul kasutatud varustus ja helirežissööri kompetentsus, kahjuks puudub kasutatud salvestiste puhul sellekohane informatsioon.

võrreldava puhkpillikvinteti Estica liikmena ebasobivalt kallutatuks. Mulje selgelt endisaegsest puhkpillikõlast jäi domineerima aga sellegi teose puhul.

Järgnevates alapeatükkides on pikemalt kirjutatud kahest kõige tugevamalt väljendunud joonest, mis Tamme nim kvinteti üldist kõlapilti kirjeldavad: oboe kvaliteet, mis oli minu jaoks esiletõusvaimaks puuduseks ansambli kõlapildis ja esitustes üldisemalt, ning harjumatu vibraato flöödi ja fagoti puhul (vähem esiletõusvat oboe vibraatot on käsitletud peatükis oboe kvaliteedist). Mõningaid viiteid flöödi kõlale leidub ka veel alapeatükis 3.7.2, metsasarv ansambli iseloomuliku kõla seisukohalt olulisi märkusi ei teeninud.

Klarneti kõla iseloomustas ebakvaliteetsus vaid kohati. Salvestiste perioodi esimese kümne aasta jooksul (1958–1968, mängija Roland Kriit) on klarnet minu märkmetes negatiivselt ära märgitud viiel korral – ebastabiilsena või sarnaselt oboele tämbri poolest „endisaegsena“. Toon oleks justkui pisut värisenud ja seostus varasemate kogemuste põhjal väga kerge huulikuga mängitud kõlaga. Samas 1958. aasta Kapi süidi puhul olen leidnud, et klarnet on parajalt täidlane ja sobib flöödi kõrvale, ning 1962. aasta Kreegi süidi salvestise juures maininud klarneti meeldivat ja laia tämbrit.

3.3.1. Oboe mängukvaliteet kui kvinteti kõlapildis esiletõusvaim puudus

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestiste esmase läbikuulamise ja „tiheda kirjeldamise“ käigus häiris ansambli kõlapildis kõige rohkem oboe tämber (välja toodud 18 esituse puhul 29-st), mis terava ja ebaühtlasena ei sobinud ega sulandunud ansambli kõlasse. Oboe kvaliteet ja tämber olid ansambli üldises kõlapildis üheks märgatavamaks puudusteks ka teiste ansamblitega võrreldes.

Klassikalise helikeele ja rohkete esitusversioonide tõttu kujunes Anton Reicha puhkpillikvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2 oluliseks alusmaterjaliks nii oboe kui kogu ansambli kõlakvaliteedi võrdlemisel. Tamme nim kvinteti 1974. aasta salvestisele leidus mitmekülgset võrdlusmaterjali nii vanemate kui uuemate ansamblite esituses ja see võimaldas ka oboemängu ja -kõla erinevate näidete ja võrdluste abil kirjeldada.

Tamme nim kvinteti oboe mäng ei olnud kõrgemas registris teistega võrreldes kvaliteetne I osa soolos taktides 39–41. Samas mõnede näidete puhul oli kvaliteet teatud ansamblitega võrreldav. Kõikides registrites ühtlane ja mahe oli oboekõla Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti 2011. aasta salvestisel, ka Baden-Badeni puhkpillikvinteti (196?) ja Bergeni puhkpillikvinteti (1992) puhul kõlas oboe läbi kogu teose Berliini kvintetist küll veidi vähem täidlaselt, kuid stabiilselt ja meeldivalt. Neist ebastabiilsem ja teravama tämbriga Tamme nim

kvinteti oboe oli võrreldav Bostoni puhkpillikvinteti (1958) oboega, olles mõnes lõigus kindlam (nt I osa taktid 78–85), mõnes aga (nt III osa taktid 1–8) astme võrra vähem rikkaliku kõlaga ja ebastabiilsem. Samuti oli kvaliteet võrreldav Viini, Thompsoni ja Soni Ventorumi kvintettidega. Näiteks on III osa alguses oboel ulatuslik soolo (esimesed 24 takti), mille puhul Tamme nim kvinteti esitus oli Viini puhkpillikvintetiga võrreldes kõla poolest sarnane, aga intonatsioonilt lausa kõikuv. Intonatsiooniga seotud probleemid oboe puhul olid täheldatavad läbi kogu kuulatud Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestiste rea, esinedes tihti eba-kvaliteetse tooniga kõrvuti. Reicha kvinteti III osa alguse oboesoolo esimest kaheksat takti võimaldavad viie erineva ansambli esituses kuulata helinäited 13–17.

Nagu üldise kõla puhul, näeme ka oboe kvaliteeti jälgides, et salvestiste perioodi lõpuosas väheneb vahe võrreldavate uuemate salvestistega. Eino Tambergi 1975. ja 1984. aastatel kirjutatud puhkpillikvintettide (nii sõrmetehnika kui laulvuse ja kõla suhtes) nõudlikud oboepartiid olid mängitud professionaalselt (esitused 1976/1677, 1985/1987). NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti – mängib rahvusvahelise karjääriga oboist Kalev Kuljus – oboekõla on Tambergi teoste esitusel aga siiski täidlasem, ühtlasem ja noodilõppudel rafineeritum.

Käesolevas töös uuritud Tamme nim kvinteti salvestistel mängivad oboed Herman Talmre (1958–68), Heldur Värv (1965–85) ja Leho Läte (1987). Salvestiste põhjal oli ansambli varasema liikme Talmre oboekõla ühtlasem kui tema kohale asunud Värvil kvintetiga liitudes. Villem Kapi süidi 1959. aastal Talmre poolt mängitud salvestisel ei ole oboe tämber teiste pillide kõrval ebakvaliteetsem ja 8-taktiline üsna suure ulatusega (oktav pluss kvint) soolo III osas on mängitud väga kantileenselt. Selles näites on hea jälgida ka tänapäevasest erinevat vibraatokasutust oboe puhul. Talmre vibraato on ühtlane ja muutumatu, olles justkui osa kõlavärvist, Estica puhkpillikvinteti 2013. aasta salvestise puhul on oboe vibraato aga varieeruvam ja osaleb fraasi kujundamises (fraasi alguses vaiksema dünaamika juures pea olematu, kulminatsioonis kõige tugevam, fraasi sees iga noodi puhul eraldi progresseeruv nii, et nooti alustades vibraatot peaaegu ei ole, see lisandub aga hetke pärast noodi kõlades).

Samasugust ühtlast vibraatot Tamme nim kvinteti oboemängija poolt kohtasin Tüüri „Arhitektoonika I" 1985. aasta salvestisel (mängib Heldur Värv). Kuulates oboe soolot taktides 5–7, on vibraato suhteliselt ühtlane, kiire ja väikese amplituudiga, viimasel pikal noodil pisut intensiivsem, mitte aga omaette väljendusvahendina kasutatud (helinäide 18). Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti oboemängija seevastu toonitab 2003. aasta salvestisel suureneva ekspressiivse vibraato abil *crescendo*'t (helinäide 19). Vibraato mõttes

sarnane lähenemine on sama lõigu puhul ka NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti 1996. aasta salvestisel (oboe Andres Siitan, helinäide 20).

Uuema aja mängule mitteomane ühtlane tihe vibraato on üks oboe tämbrit iseloomustavaid aspekte Tamme nim kvinteti salvestistel. Vanemast mängustiilist tulenes tõenäoliselt ka oboe kõla teravus. Kohati esinenud tehnilised puudujäägid, häälestuse ebastabiilsuse ja ülemiste nootide ebaühtluse seoksin aga probleemidega instrumendivaldamises.

Olles ise oboemängija, on mu kõrv oboe eksimuste suhtes arvatavasti eriti tundlik, samamoodi tean ma, kui kapriisse ja nõudliku pilliga on tegemist. Kuna varustatusest heade huulikutega sõltub ühe oboemängija edu väga suurel määral, siis võib arvata, et just varustuse raske kättesaadavus sõjajärgses ja raudse eesriidega riigis võis oboemängu ja -õpetuse arenemist oluliselt pärssida. Oboe kodumaal Lõuna-Prantsusmaal ja Lõuna-Itaalias on huulikute valmistamiseks sobiva pilliroo tüübi parim kasvukliima ja kasvatustraditsioonid. Nõukogude Liidus oli tänapäeva mõistes korralike pillide ja huulikute kättesaadavus raskendatud. Tamme nim kvintetis alates 1979. aastast mänginud fagotist Andres Lepnurm meenutab, et Eestis ja Nõukogude Liidus valmistati (fagoti)huulikuid kaukaasia puidust, kusjuures tihti jõudis Tallinna muusikuteni materjal, mille hulgast kvaliteetsemad pilliroo-tükid olid juba eemaldatud. Materjali kättesaadavus paranes Eesti pillimeeste jaoks 1980ndate keskpaigas, mil Eestit hakkasid külastama Soome orkestrid ja toodi kaasa kvaliteetset huuliku toormaterjali siis, kui see enamusel Nõukogude Liidu alal veel ei levinud. (Lepnurm, intervjuu 13.04.2015)

Instrumentide ja tarvikute puudulikkuse ning vanemast mängustiilist tuleneva kõrval võis ka haridustee olla üheks mõjutajaks, miks oboemängu kvaliteet Tamme nim kvinteti salvestistel teistest pillidest nõrgemaks jäi. Tamme nim kvintetis mänginud oboemängijatest ei olnud ükski Eestist väljaspool õppinud, teised neil aastatel kvinteti töös osalenud muusikud olid end aga kodumaa piiride taga täiendanud (täpsemalt liikmete kohta vt lisa 1). Leho Läte õppis Heldur Värvi juures, viimane omakorda Hartvig Juksari juures. Herman Talmre lõpetas Tallinna Riikliku Konservatooriumi Jaan Hargeli klassis, jõudis aga õppida ka Mihhail Prokofjevi käe all, kes oli lõpetanud Peterburi konservatooriumi, töötanud 1903–20 Maria teatri orkestris, tegutsenud seejärel Eestis kuni 1941. aastani. Talmre parem aluspõhi võis olla tingitud just otsesest kokkupuutest tugeva Peterburi kooliga mängijaga-õpetajaga, samas kui Värv sai osa vaid vaieldamatult mitte veel nii tugevaks kujuneda jõudnud Tallinna koolist.

Lähemalt võiks uurida ka küsimust, kas Tamme nim kvinteti oboemängu nõrkus mõjutas oboele komponeeritud partiisid eesti puhkpillikvintetimuusikas. Eesti teoseid mängides on mulle tundunud, et oboe partiid on lihtsamad kui mujal puhkpillikvintetiteostes.

Kuna Tamme nim kvintett tegi tihedalt heliloojatega koostööd ja oli väga paljude uute teoste tellijaks ja inspireerijaks, usun, et komponeerides püüti pillide (limiteeritud) võimalusi arvestada, et lõpptulemus paremini kõlaks.

3.3.2. Flöödi ja fagoti vibraato

Tihedalt kõlaga seotud vibraatokasutus on väga kompleksne ja peenelt varieeruv nähtus interpretatsioonikunstis ning samuti tugevalt seotud ajastu eelistustega. Peamiselt flöödi ja fagoti tugevat vibraatot võib selgelt näha ühe Tamme nim kvinteti mängule iseloomuliku joonena.

Robert Philipi raamatust „Performing Music in the Age of Recording" võib lugeda, et pärast Teist maailmasõda laialt levima hakanud puupillide rikkalik vibraatokasutus sai alguse Prantsusmaalt ja seda seostatakse legendaarse flötisti Paul Taffaneliga, aga juba tema õpilased kasutasid oma mängus vibraatot säilinud salvestiste põhjal erinevalt. Prantsuse rahvuslikule koolile oli üldiselt iseloomulik tihe vibraato (vastandina vibraatot vältivale tumedama kõlavärviga saksa/austria koolkonnale), mis on 20. sajandi jooksul mõjutanud (eriti flöödi ja oboe puhul) puhkpillimängu terves maailmas. Laialt levinuks saades muutus raskeks eraldada üksteisest erinevaid mõjutusi ning stiilinihe mõjutas isegi Viini ja Berliini muusikakoosseise. (Philip 2004: 198–201)

Tänaseks on vibraatokasutuse määra vähendanud ja eelmise sajandi keskel levinuga võrreldes tasakaalustanud ajalooliselt informeeritud esituslaadi ideede levik 20. sajandi teises pooles, mis on muutnud üldisemalt pillikõla esteetikat. Tänapäeval eelistatakse kasutada vibraatot pigem tagasihoidlikult ja nii mõnelgi puhul peetakse vibraato domineerimist kõlapildis lausa sobimatuks.

Ulatuslikust peatükist vibraato kohta Ardal Powelli raamatust „The Flute" võib lugeda, kuidas flöödimäng alates aastast 1970 on muutunud mitte ainult džässi ja uue muusika mõjul, vaid ka vanamuusika mõjutustel. Frans Vester tõenäoliselt rohkem kui ükski teine 20. sajandi lõpu flötist kutsus üles pöörama suuremat tähelepanu flöödi pärandile. Töös õpetajana soovitas ta tungivalt arendada kuulamisharjumusi, muusikatundmist ja head maitset, et mõista ja respekteerida helilooja teost ja tähelepanelikult hoida vibraatot kontrolli all. (Powell 2002: 275)

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestistel esines tänase kuulaja jaoks ebaharilikku vibraatot. Eespool sai juba mainitud erinevaid lähenemisi vibraatokasutusele oboe puhul, kuid silmatorkava joonena ülesmärkimist leidis harjumatult domineeriv vibraato

flöödi (1958 Kapp, 1962 Laos, 1974 Reicha) ja veel enam fagoti soololõikude puhul (1974 Reicha, 1976 Tamberg, 1976 Kuulberg, 1977 Tamberg). Flöödi vibraatot kirjeldaksin kui ühtlast (jäika) ja suure amplituudiga, fagoti vibraato meenutas ebaloomulikku värinat (järgneva lõigu põhjal sarnane hinnang ka fagotistilt). Kindlasti võib flöödi ja fagoti tugevat ja rohket vibraatot pidada ansambli mängustiili oluliseks jooneks.

Pöördusin fagoti vibraato hindamiseks eesti fagotimängija Peeter Sarapuu poole, saates talle kuulamiseks neli katkendit Anton Reicha kvinteti esimese osa fagoti soolo erinevatest esitustest (jättes ansambli nimed esialgu nimetamata). Nende hulgas olid pooled käesolevas töös kasutatud Reicha salvestistest: Tamme nim kvinteti 1974. aasta salvestis, Soni Ventorumi kvinteti 1986. aasta salvestis, Bergeni puhkpillikvinteti 1992. aasta salvestis ja Michael Thompson Wind Ensemble'i 1995. aasta salvestis.[24] Nimetatud katkendid on kuulatavad helinäidetena 21–24.

Sarapuu hinnangul ei vastanud ükski esitus tänapäeva standarditele. Fagoti soolod olevat tüüpilisteks „vana kooli" (mängijate, kelle haridus on pärit 1950–70ndatest) tõlgendusteks, kus muusikalise fraasi kulgemine jääb individuaalse kõla „glamuriseerimise" varju, mida ta kirjeldas nii „üksikute helide võngutamise" kui „inetu värelusena". Kõige aktsepteeritavamaks neljast pidas Sarapuu keskmise vibraatoga Bergeni puhkpillikvinteti esitust[25]. Kõige rohkem Tamme nim kvinteti, aga ka Thompsoni ja Soni Ventorumi kvintettide esituste vibraatokasutuse suhtes oli ta väga kriitiline. Viimase kahe ansambli puhul olevat kasutatud kohati lõua-, enamaltjaolt aga kurguvibraatot, kusjuures mõlema puhul olevat salvestusel kuulda isegi aastatepikkuse kurguvibraato kasutamisega kaasnevat kurguklapi „plõginat". Tamme nim kvinteti fagotist kasutas Sarapuu sõnul täielikul määral lõuavibraatot, mis on iseloomulik 1950ndate saksa ja vene koolile (jätkunud pea 1980ndateni). Nii kurgu- kui lõuavibraatot peab Sarapuu tänases fagotimängus maitsetuseks, mille kasutamise puhul ei saa fagoti toon olla fokusseeritud ja intonatsioon kontrollitud. (Sarapuu, kiri 16.04.2015)

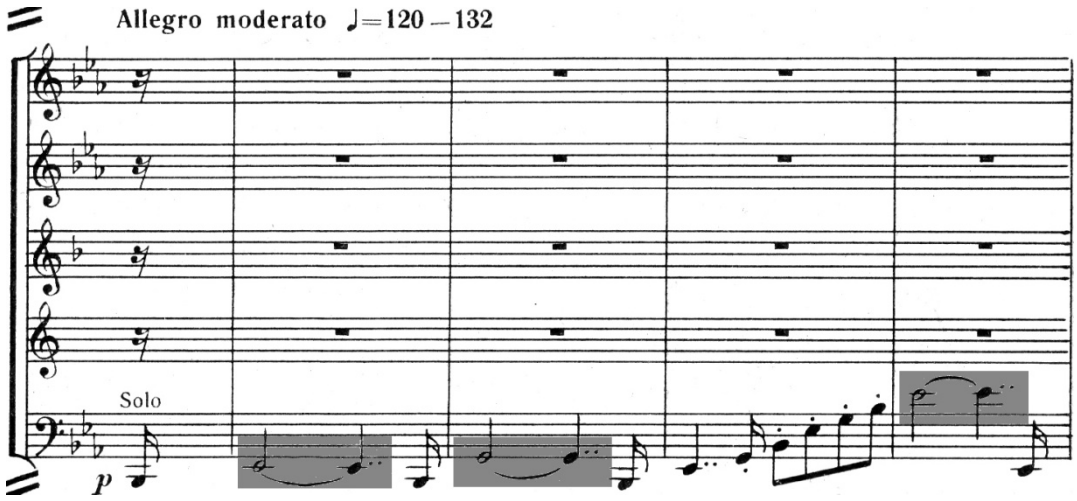
Fagoti soolo on kõnealuses lõigus ilma saatehäälteta, sellepärast on vibraato kasutamise määra võimalik väga selgelt vaadelda ka programmi *Sonic Visualiser* abil. Helisignaali kujud

[24] Helinäiteid ei saatnud Bostoni, Bergeni ja Baden-Badeni kvintettide esitustest, kuna need olid vinüülplaatidel, ning Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti salvestisest, kuna selle avastasin ja lisasin uurimismaterjali hulka hiljem.

[25] „Tajutav oli muusikalise fraasi suund ning vibraato, mida ta kasutas, oli selline segatüüpi – põhiliselt kurguvibraato, aga veidi ka alt (diafragma-hingamisega) toetatud. Toon on pisut selline „vanakooli" – lahtine ja särisev, eriti ülaregistris. Samas sellisega mängitakse, eriti USAs ja ka (vähem) Venemaal. Ja mängiti veel paarkümmend aastat tagasi ka euroopas." (Sarapuu, kiri 16.04.2015)

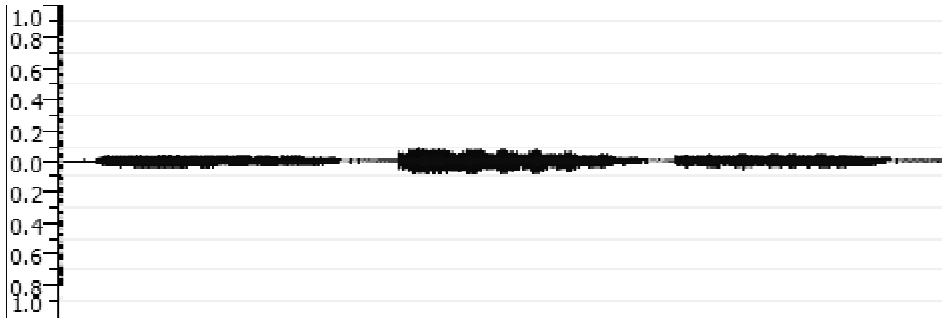
on tehtud helifailide põhjal (helinäited 25–26), millel on originaaliga võrreldes alles jäetud vaid vibraato suhtes olulised pikad noodid (noodinäites 1 märgitud halliga).

Noodinäide 1. Reicha kvinteti I osa taktid 5–8 (Leningrad,1972)



Kõnealused helisignaali kujud on esitatud kahe ansambli puhul: Sarapuu poolt kõige aktsepteeritavamaks peetud keskmise vibraatoga Bergeni puhkpillikvinteti 1992. aasta esitusest (joonis 2) ning täielikul määral lõua-vibraatot kasutanud Tamme nim kvinteti 1974. aasta esitusest (joonis 3). Jooniseid võrreldes on näha, et eriti viimase, kõige kõrgema noodi puhul, on Tamme nim kvinteti helisignaal väga tugevalt liigendatud, sellele vastav pulseerimine on ka väga hästi kuulda (helinäide 25).

Joonis 2. Signaali kuju Reicha kvinteti I osa taktides 5–6 ja 8 Bergeni kvinteti 1992. a esituses

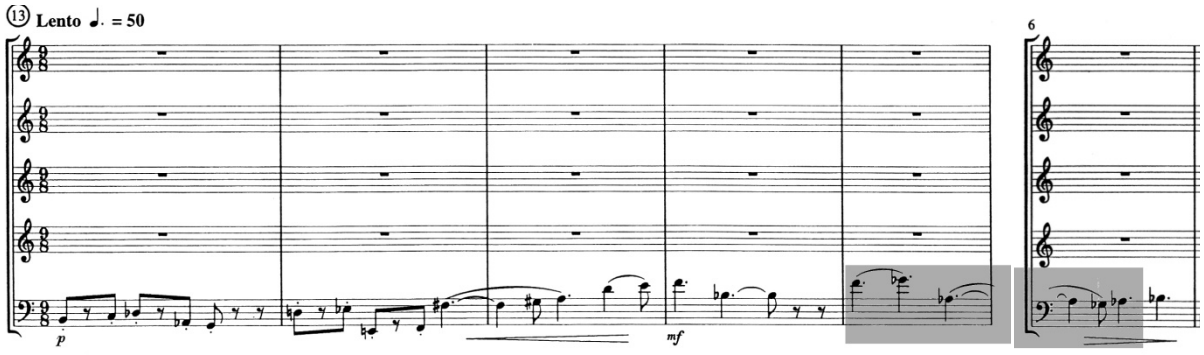


Joonis 3. Signaali kuju Reicha kvinteti I osa taktides 5–6 ja 8 Tamme nim kvinteti 1974. a esituses

Kõne all olnud lõik on puhkpillikvintetis enamasti tagasihoidlikumat rolli täitva fagoti jaoks äärmiselt solistlik ja kõikide ansamblite esituste puhul (v. a Viini kvintett) kiputi soolo laulvate pikkade nootide ajal kasutama vibraatot. Mujal Reicha teoses vibraatot nii tugevalt ei esinenud. Näiteks teose avaakordides, kus enamasti domineeris ülemise häälena flöödi kõla ja vibraatokasutus, oli fagoti vibraatot kasutatud delikaatsemalt (mõnel puhul peaaegu üldse mitte). Seda sarnaselt kõigi ansamblite puhul. Hoolimata käesoleva näite ekstreemsusest, on selgelt tajutav, kuidas aastakümnete vanustel salvestistel on vibraato olnud rohkem muusiku tähelepanu all ja selle kasutamine on tolle aja kontekstis ilmselt tundunud ilus ja meisterlik, pälvides kriitikanoote tänapäeva fagotimängija poolt.

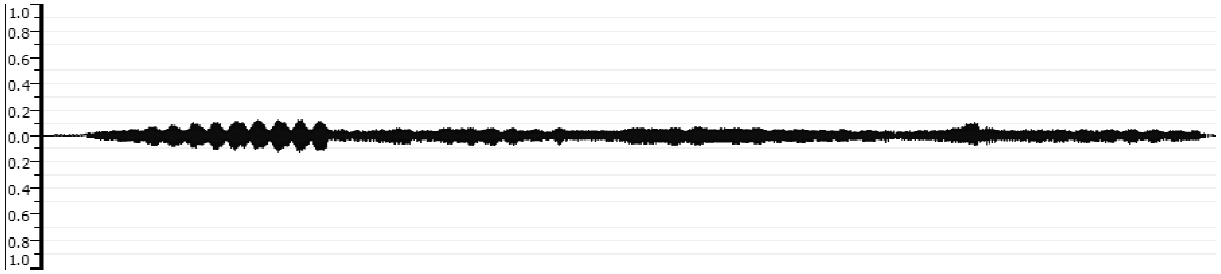
Fagoti vibraatokasutust solistliku muusikalõigu puhul oli *Sonic Visualiseri* abil võimalik jälgida teiseski lõigus, kus fagott jäi saatehäälteta. Tambergi puhkpillikvinteti nr 1 II osa *Lento* algab fagoti soologa, mille puhul on vaatluse alla võetud selle muusikalise kulminatsiooni taktid 5–6 (noodinäites 2 märgitud halliga) NYYD Ensemble'i kvinteti esituses (joonis 4, helinäide 27) ja kahes Tamme nim kvinteti esituses (joonised 5–6, helinäited 28–29). Helisignaali pulseerimine võrreldes NYYD Ensemble'i kvintetiga on Tamme nim kvinteti esituses olnud väga tugev nii 1976. kui 1977. aasta esituses.

Noodinäide 2. Tambergi kvinteti nr 1 II osa taktid 1–6

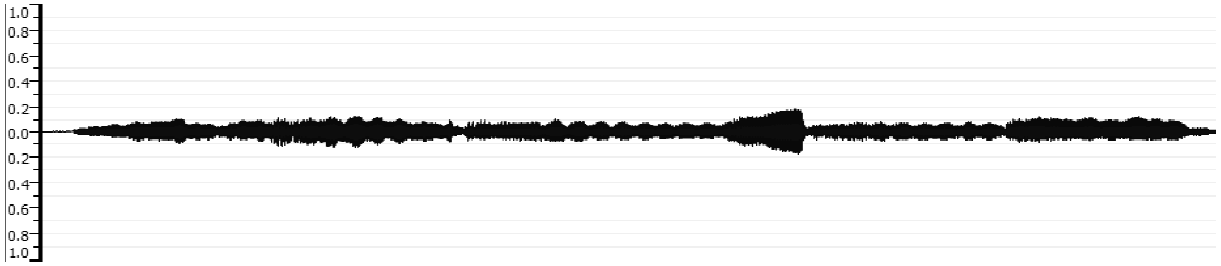


Joonis 4. Signaali kuju Tambergi kvinteti nr 1 II osa taktides 5–6 NYYD Ensemble'i kvinteti 1998. a esituses

Joonis 5. Signaali kuju Tambergi kvinteti nr 1 II osa taktides 5–6 Tamme nim kvinteti 1976. a esituses

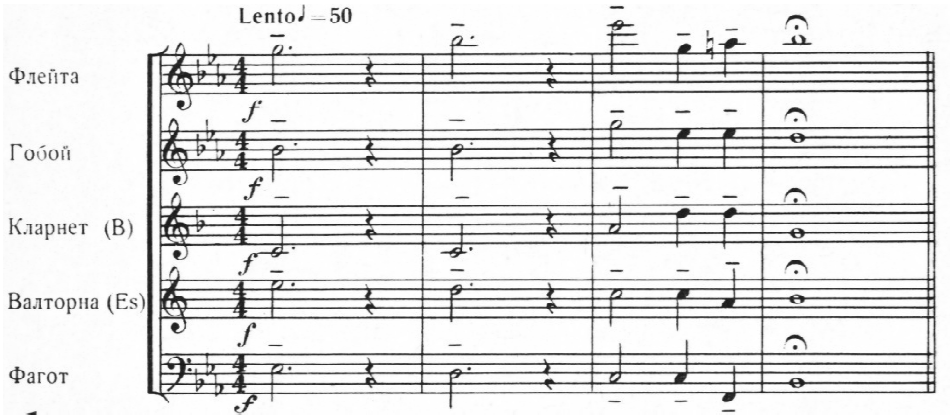


Joonis 6. Signaali kuju Tambergi kvinteti nr 1 II osa taktides 5–6 Tamme nim kvinteti 1977. a esituses



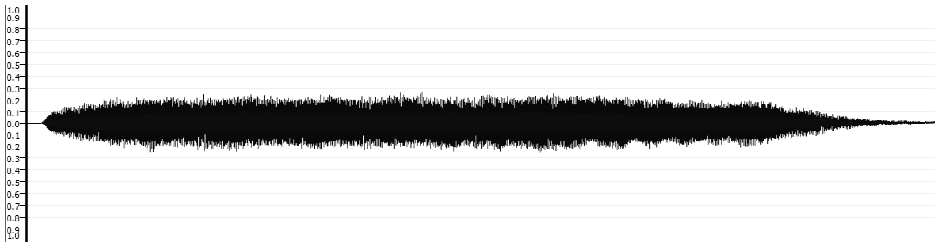
Reicha teose avaakordid (noodinäide 3) võimaldasid selgelt võrrelda flöödi vibraatokasutuse määra. Tamme nim kvinteti puhul oli ka siinkohal tegemist ansamblite hulgas kõige tugevama vibraatoga. Berliini ja Bergeni kvinteti flöödimängijad kasutasid vibraatot tagasihoidlikult, Thompsoni kvinteti flööt rohkem, vibreerides esimestes taktides vähe, kuid äkitselt tugevalt lõigu lõpunoodil. Baden-Badeni kvinteti esimeste akordide puhul oli vibraato selgelt kuulda, kuid see oli üsna ühtlane, keskmine ja maitsekas. Tugeva vibraatoga mängis Viini puhkpillikvinteti flööt, kuid siiski oli vibraatot kas vähem või mõjus see kontrollitumana. Tamme nim kvintetiga suhteliselt samal määral vibreeris flööt Bostoni ja Soni Ventorumi kvintettides.

Noodinäide 3. Reicha kvinteti I osa taktid 1–4 (Leningrad, 1972)



Kuigi kõnealuse lõigu puhul mängivad koos kõik puhkpillikvinteti pillid, on siiski flööt juhtiva häälena nii domineeriv, et selle vibraatot on vastavalt kuuldavale näha ka helisignaali kujus. Kui võrrelda 2. taktis Berliini kvinteti helisignaali kuju (joonis 7) Tamme nim kvinteti helisignaali kujuga (joonis 8), siis viimase puhul on selgelt näha heli üsna korrapärane võnkumine. Samamoodi erinesid nende ansamblite helisignaali kujud terves kõnealuses lõigus. Reicha kvinteti I osa esimest nelja takti võimaldavad viie erineva ansambli esituses kuulata helinäited 6–10.

Joonis 7. Signaali kuju Reicha kvinteti I osa taktis 2 Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti 2011. a esituses



Joonis 8. Signaali kuju Reicha kvinteti I osa taktis 2Tamme nim kvinteti 1974. a esituses

Flöödi mitmetes teisteski solistlikes lõikudes Reicha teoses esines Tamme nim kvinteti puhul vibraatot suurel määral. Muuhulgas oli see üheks olulisemaks aspektiks kõla erinemisel tänapäevastest esitustest nii Reicha kvinteti kui teiste võrreldud teoste puhul.

Eelnev peatükk käsitles Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti kõlakvaliteeti, millele oli iseloomulik teravus ja mis seostus selgelt endisaegse puhkpillikõlaga. Tänapäeval on kõlaeelistus muutunud soojema ja tämbriliselt ühtsema suunas. Salvestiste perioodi lõpupoole oli ansambli kõla teisenenud ja uuematele ansamblitele lähedasem. Olulisemate joontena kõlapildis tõusid esile terav ja ebaühtlane oboe kõlakvaliteet ning peamiselt flöödi ja fagoti tugev vibraato.

3.4. Artikulatsioon

Analüüsides artikulatsiooni Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti mängus, selgus, et tihti on võrdlemisi lühikesed noodid (eraldatud noodid, stakaato) mängitud teiste ansamblitega võrreldes lühemalt. Teisalt esines pikemate nootide puhul väga kantileenset mängu. Seega saab Tamme nim kvinteti puhul omaette mängustiili iseloomustava joonena rääkida võrdlemisi laia skaalaga artikulatsioonist, mis viitab suuremale interpretatsioonilisele mitmekesisusele võrreldes tänapäevaga (Cottrelli 20. saj muutumissuunad).

Daniel Leech-Wilkinson artikkel „Recordings and histories of performance style“ kinnitab, et tendents järjest kitsama skaalaga artikulatsioonikasutuse suunas on seotud üldisemate muutustega esitusstiilis 20. sajandil. Pärast ajalooliselt informeeritud esituslaadi ideede levimist hakkas järgmine põlvkond põhivoolu mängijaid ja lauljaid omaks võtma selle karakteristikuid – puhtam kõla, väiksema skaalaga artikulatsioon (Leech-Wilkinson 2009a: 254). Ansamblite salvestised, mida on käesolevas töös võrreldud ja mille suhtes on Tamme nim kvinteti artikulatsioon leitud olema laiema skaalaga, on Tamme nim kvinteti salvestistest enamaltjaolt hilisemad, seega on Leech-Wilkinsoni kirjeldatud üldine esitusstiili muutumise tendents antud juhul selgelt esindatud.

Leian, et laiem artikulatsiooniskaala on üks vahendeid esituse väljendusrikkuse suurendamiseks. Lühendatud artikulatsiooni kasutamine kõrvuti pikendatud ja pehmendatud artikulatsiooniga aitab koos teiste muusikaliste vahenditega rõhutada meeleolukontraste teose sees. Artikulatsiooni abil on võimalik mitmekesistada teose interpretatsiooni ja luua tähendusi. Kitsama artikulatsiooniskaala kasutamine on aga seotud stilistiliste ja esteetiliste eelistustega, mis vastavad kaasaajal levinud interpretatsioonipõhimõtetele. Uurimismaterjaliga tegeledes

oli selgelt tajutav ka artikulatsiooni- ja kõlaeelistuste seotus. Pehmema tämbriga koos esines tihti pikendatud artikulatsioonikasutus ning teravama tämbriga koos kõlasid lühemad ja konkreetsema lõpuga noodid.

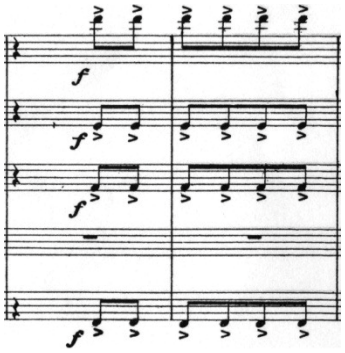
Uurimisel oli nootide suhtelist pikkust erinevate esituste puhul mõnevõrra raske hinnata erinevate tempode tõttu. Samuti kujundab kuuldavat noodipikkust ruumi järelkaja. Neid mõjuaspekte olen püüdnud artikulatsiooni võrreldes arvestada. Teistest ansamblitest selgelt teravama artikulatsiooniga muusikalisi lõike esines Tamme nim kvinteti salvestiste puhul aga tihti ja võib öelda, et kõnealune tendents avaldus kindlalt.

3.4.1. Teravdatud artikulatsioon Arvo Pärdi kvintetiinos

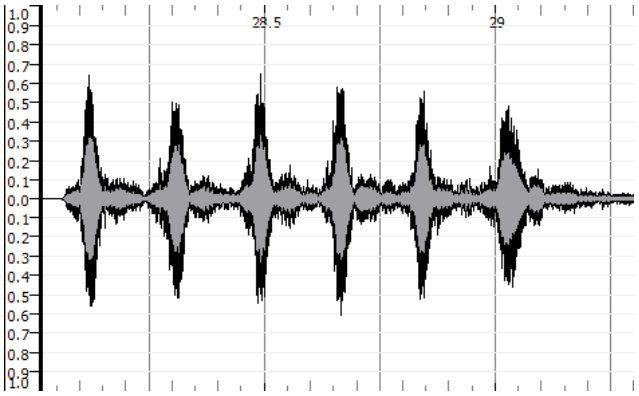
Arvo Pärdi kvintetiino I ja III osas mängis Tamme nim kvintett kõigi kolme esituse puhul (1965, 1968, 1974) teiste esitajatega võrreldes teravdatud artikulatsiooniga. 1965. aasta salvestisel olid noodid kõige lühemad, 1968. aasta salvestise tempod olid rahulikumad ja ka noodid veidi rohkem pikendatud. 1974. aasta salvestisel oli esitus artikulatsiooniliselt vahelduvam.

Kvintetiino I osa põhilõik (taktid 16–66) koosneb ansambli poolt ühiselt mängitavatest kaheksandiknootidest vaheldumisi *forte*'s rõhumärkidega ja *piano*'s. Lõigu alguses on ka märge '*staccato*'. Võrreldes Tamme nim kvinteti 1965. aasta salvestist ja Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti 2003. aasta salvestist, mis olid umbes samas tempos, korrektsed ja sarnaselt mitte väga suure dünaamikaerinevusega *piano* ja *forte* vahel, leidsin, et mingisugune teravus (tõenäoliselt nii artikulatsioon kui tämber) lisas Tamme nim kvinteti esitusele eredust ja väljendusrikkust. Kaheksandiknoodid olid rohkem stakaatos, kestuselt lühemad, nagu haamri löögid, samas kui Berliini kvinteti pikem strihh meenutas pigem kergete tõmmetega pühkimist. Vaadeldes selle osa signaali kuju programmi *Sonic Visualiser* abil, on kogu loo ulatuses ka visuaalne mulje sarnane kuuldavale. Üldise lainekuju põhjal strihhide kohta järeldusi teha on mõnevõrra meelevaldne (tegelikkuses võib olla mitmeid mõjutajaid), toon aga siiski siinkohal helisignaali visuaalsete jäljendite võrdluse, mis iseloomustab hästi seda vahet, mida on kahe erineva esituse juures kuulda. Kõigepealt toon taktidest 39–40 noodinäite partituuris (noodinäide 4), seejärel esitan signaali kujud kummagi ansambli esituses (joonised 9–10, helinäited 30–31).

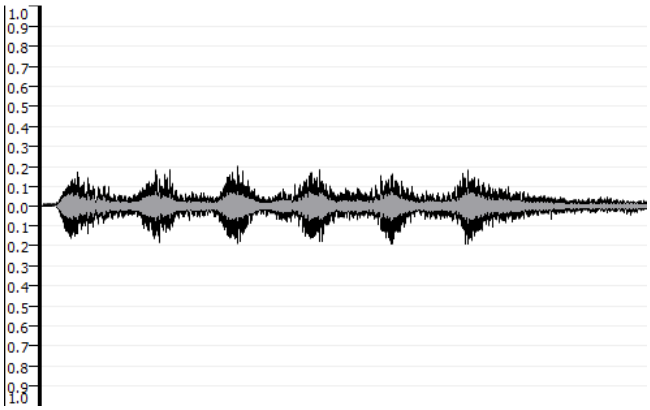
Noodinäide 4. Pärdi kvintetiino I osa taktid 39–40



Joonis 9. Signaali kuju Pärdi kvintetiino I osa taktide 39–40 puhul Tamme nim kvinteti 1965. a esituses



Joonis 10. Signaali kuju Pärdi kvintetiino I osa taktide 39–40 puhul Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti 2003. a esituses



3.4.2. Artikulatsioonikontrastid Villem Kapi süidis

Villem Kapi süidi I osa põhilõik on lüürilises meeleolus, nagu vihjab ka osa pealkiri Lüüriline hetk. Noodipildis esinevad artikulatsioonimärkidest vaid legaatokaared. Nn vaheosa on selgelt teistsuguses meeleolus ja seal leidub nii stakaatopunkte, rõhumärke kui legaatokaari. Vaheosas mängib Tamme nim kvintett mõlemal esitusel väga erksana mõjuvad stakaatod,

mille kõrval Estica puhkpillikvinteti mäng on artikulatsiooniliselt (ja ka tämbriliselt) pehmem. Jääb mulje, et Tamme nim kvintett on I osa erinevate lõikude vahelist kontrastsust rohkem tähtsustanud.

Samasugune kontraste toonitav artikulatsioon esineb Tamme nim kvinteti mängus ka teose teiste osade jooksul. Lüürilisele hetkele järgnev *Allegretto scherzando* nooditekst on artikulatsioonimärkide poolest rikkalik ja stakaatos noodid mängitud Tamme nim kvinteti poolt eriti lühikeselt. *Allegretto scherzando* ja erksa finaali vahele jääv III osa *Lento sostenuto* puhul kohtab aga Tamme nim kvinteti mängus äärmist väljapeetust (mõjutab kindlasti ka väga aeglase tempo valik) ja suuremat kantileensust, kui Estica kvinteti puhul. Finaalis (IV osa) kasutab Tamme nim kvintett taas ekstreemselt lühendatud ning huvitavalt väga konkreetsete noodilõppudega artikulatsiooni (helinäide 32), mis on selgelt teravdatum Estica kvinteti artikulatsioonist (helinäide 33). Kui uurimistöö jooksul olen mõnes teiseski muusikalõigus ennekõike oboe ja harvem fagoti puhul täheldanud noodilõppe, mis ei ole sujuvad ja nö fileeritud, vaid kas lausa keelega („tat“) või siis nagu lõigatult ilma suudimi kontrollita lõpetatud ning pidanud seda ennekõike pillimängutehniliseks puudujäägiks[26], siis selles lõigus esineb taolist noodilõpetusviisi lisaks oboele ja fagotile ka klarneti puhul ning tegelikult kogu ansambli artikulatsioon kõlab kuivalt ja tugevate konkreetsete noodilõppudega. Tegemist on ilmselt ajastu eelistuse või koolkonna eripäraga (ka tugev koolkonniti erinemine iseenesest on ajastu märk). Mõiste „laiema skaalaga artikulatsioon“, mille abil olen käesolevas peatükis iseloomustatud Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti mängu, hõlmab seega lisaks nootide pikkuse varieeritusele ka erinevusi artikulatsiooni mängimise viisis. Täpsemalt, artikulatsioonilist teravust ei lisatud ainult sellega, kui lühikeselt nooti mängiti, vaid ka sellega, mil viisil seda mängiti. Samuti lisati aeglastele osadele artikulatsioonilist pehmust nii nootide pikendamisega, kui sellega, mil viisil neid seoti ja kuidas õhku juhiti.

Kui Tamme nim kvinteti esituste tempovalikute juures tuleb Villem Kapi süidi puhul juttu tempode erilisest polariseeritusest, siis artikulatsiooni osas saab tuua paralleele. Samamoodi kui kiiremad tempod on eriti kiired ja aeglased eriti aeglased, mängitakse lühemaid noote eriti lühikeselt ja pikemaid, legaatos noote eriti seotult. Süit on oma olemuselt selliseks kontrastide rõhutamiseks sobiv žanr. Tamme nim kvinteti Kapi süidi salvestised on

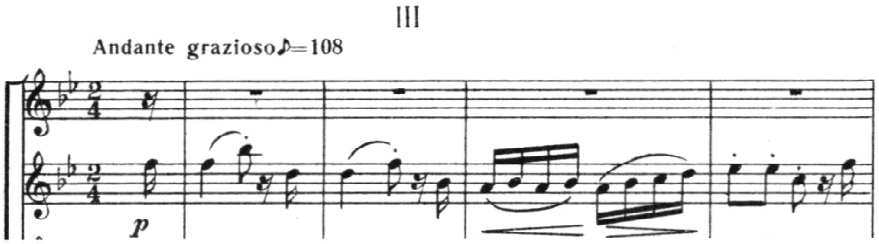
[26] Järske noodilõppe Tamme nim kvinteti oboe mängus esines märgatavalt veel Pärdi kvintetiino III osas, Tambergi I kvintetis, Reicha kvintetis, Kreegi süidis II (1962). Minu kogemuste põhjal on noodi pehmelt ja sujuvalt lõpetamist rõhutatud õpingutel Saksamaal: kõik, ka väga lühikesed noodid, peaksid olema lõpetatud mitte keelega, vaid suudimitehnika „m“ abil (Indermühle 2006–2007).

kõige varasemad käesolevas uurimistöös (1958/59), kusjuures teos on valminud vaid aasta varem, kirjutatud ning ka esitatud väga tõenäoliselt just tolle aja vaimus.

3.4.3. Artikulatsioonist Anton Reicha ja Eino Tambergi kvintettides

Sarnane artikulatsiooniline vastandus, mille puhul kõrvuti eriti lühikesed noodid ning teiste ansamblitega võrreldes pikendatud artikulatsioon, esines Anton Reicha kvinteti Es-duur, *op.* 88 nr 2 erineva karakteriga osade vahel. Näiteks III osa *Andante Grazioso* alguse teema puhul on Tamme nim kvinteti salvestisel artikulatsioon pikemapoolne[27]. Noodis on III osa 1.–2. takti teine noot kaare ja punktiga kaheksandik ja sellele järgneb paus (noodinäide 5). Tamme nim kvinteti esituses aga kõnealust pausi ei teki, kuna eelnev noot on mängitud niivõrd pikalt (helinäide 13).

Noodinäide 5. Anton Reicha puhkpillikvinteti Es-duur, *op.* 88 nr 2 III osa taktid 1–4



Aeglasele osale järgnevas erksas ja kiires finaalis on artikulatsioon aga väga terav, kusjuures artikulatsiooni kasutatakse ka kahe erineva karakteri eristamisel peateemas. Tamme nim kvintett paistab saavutavat suuremat kontrastsust helilooja poolt kirja pandud *forte* ja *piano* vastandamisel, varieerides lisaks dünaamikale ka artikulatsiooni – *forte*'s mängitakse noote lühemalt ning *piano*'s pikemalt ja pehmemalt.

Läbivalt Reicha puhkpillikvintetis lühendatud artikulatsioon ei esinenud. Näiteks mängisid võrdlemisi kiiremates I ja II osas Viini puhkpillikvintett ja Baden-Badeni puhkpillikvintett väga lühikeselt ja täpselt, Tamme nim kvintett pikemalt. Ei teinud seda aga järjekindlalt. Kohati, kui nooditekstis olid kirjas stakaatopunktid, oli ka Tamme nim kvinteti strihh väga lühike ja selge. Viini ja Baden-Badeni ansamblitest pikemalt mängisid lisaks Tamme nim kvintetile ka Bostoni ja Thompsoni puhkpillikvintetid.

[27] Anton Reicha kvinteti puhul oli võrreldavaid ansambleid palju. Artikulatsiooni võrdlemisel oli segavaks väga erinevate tempode esinemine. Käesoleva näite puhul oli mitmete kvintettide artikulatsioon Tamme nim kvinteti omast lühem (Bergeni puhkpillikvintett, Soni Ventorum), Thompsoni puhkpillikvinteti oma aga vastupidi pikem.

Reicha teos on käesolevas töös lähemalt analüüsitavate teoste hulgas ainuke, mis ei ole kirjutatud Tamme nim kvinteti kaasajal. 19. sajandi alguse muusika mängimise juures on mitmeid stilistilisi küsimusi ka tänapäeva interpreetide jaoks ja läbi 20. sajandi II poole, kust on pärit enamik siin töös käsitletavaid salvestisi, on lähenemine ajaloolise muusika interpreteerimisele teinud läbi suuri muutusi. Seepärast ei ole üllatuseks, et üldistavalt võib Tamme nim kvinteti artikulatsioonikasutust Reicha teose puhul pidada tänapäevastest esitustest vähem rafineerituks. Esitusstiilist Reicha kvintetis tuleb lähemalt juttu peatükis 3.5.3.

Eino Tambergi I puhkpillikvintetis esines Tamme nim kvinteti puhul samuti lühendatud artikulatsiooni, aga mitte läbivalt. Kuuest artikulatsioonierinevuse osas tähelepanu pälvinud lõigust ühes oli Tamme nim kvinteti strihh nii 1976. kui 1977. aasta salvestisel NYYD Ensemble'i kvinteti omast pikem, kuigi varasemate uurimistulemuste põhjal oleks eeldanud lühemat. Ülejäänud viies lõigus leidis kas osaliselt (ühe Tamme nim kvinteti salvestise puhul) või täielikult (mõlema salvestise puhul) kinnitust tendents lühikeste nootide artikulatsiooni lühendada.

3.4.4. Artikulatsioonist Erkki-Sven Tüüri teoses „Arhitektoonika I"

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestiste ulatuslikuma kuulamise ja „tiheda kirjelduse" käigus jättis ansambli mäng tegutsemisaja lõpuosas pehmema ja rahulikuma mulje. Karakterite erinevused olid väiksemad ja teravusi vähem. Analüüsides aga lähemalt võrdlemisi hilist Tamme nim kvinteti salvestist (1985) Erkki-Sven Tüüri teosest „Arhitektoonika I", oli artikulatsioon võrreldes uuemate esitustega NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti ja Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti poolt siiski teravdatud. Erinevate tempode ja ruumikaja tõttu oli seda raske täpselt hinnata. Tamme nim kvinteti oboe ja fagoti artikulatsiooni puhul olid noodilõpud taas väga konkreetsed ja järsud. Oboe noodid kõlasid lühikeselt nagu kella tiksumine. Berliini kvinteti esituses olid noodid veidi pikemad [28] ja teistsuguse, nn „fileeritud" lõpuga, mis mõjus pehmemalt, hajutatumalt. NYYD Ensemble'i kvintett mängis aga kõige pikemalt ning samuti pehme sujuva lõpuga.

Eelnev peatükk käsitles Jaan Tamme nimelisele puhkpillikvintetile iseloomulikku võrdlemisi laia artikulatsiooniskaalat, millele oli iseloomulik teravdatud artikulatsiooni kasutamine kõrvuti pikendatud ja pehmendatud artikulatsiooniga. Eriti selgelt avaldus see

[28] Tegelikult vastab noodile, kus ei ole kirjas stakaatopunkte.

joon varasemate salvestiste puhul Kapi ja Pärdi teoste esitustes. Hilisematel Tambergi teoste ja Reicha kvinteti salvestistel tendentsi esines, kuid mitte läbivalt. Ehkki suurema hulga salvestistega tutvumise käigus selgus, et ansambli mäng tegutsemisaja lõpuosas oli pehmem ja väiksemate karakteri- (sh artikulatsiooni-) kontrastidega, esines teiste ansamblitega võrreldes teravdatud artikulatsiooni ka üsna hilises Tüüri „Arhitektoonika I" esituses. Üldisemate esitusstiili muutustega seotult ongi 20. sajandil artikulatsioonikasutus liikunud järjest kitsama skaalaga artikulatsioonikasutuse suunas (Leech-Wilkinson) ja käesoleva uurimistöö tulemused on seda seisukohta toetanud.

3.5. Tempovalik

Tempovalikute puhul Tamme nim kvinteti esitustes võib näha paralleele artikulatsioonikasutusega. Samamoodi, kui viimast iseloomustas lai skaala, oli tempode puhul iseloomulikuks jooneks polariseeritus – aeglaseid temposid mängiti pigem aeglasemalt ja kiiremaid kiiremini, suurendades nii kontrasti mitmeosalise teose osade vahel. Sarnaselt artikulatsioonile avaldus see tendents kõige selgemini tegutsemisaja algusepoole.

Juba ülevaatlikuma kuulamise käigus oli seoses eredate muusikaliste karakterite tajumisega tekkinud tempode kohta hüpotees, et Tamme nim kvinteti esitusi iseloomustab tendents mängida aeglaseid temposid aeglasemalt ja kiiremaid kiiremini, suurendades kontrasti mitmeosaliste teoste osade vahel. Analüüsides üheteistkümne Tamme nim kvinteti esituse temposid kuue muusikateose puhul ja võrreldes neid teiste puhkpillikvintettide salvestistega, veendusin tendentsi olemasolus ning see andis kindluse tuua välja seos tempode valiku ja ansambli mängus iseloomuliku joonena tajutava ereda muusikalise karakteersuse vahel (lähemalt ptk 3.8).

Tendents esituste tempode polariseeritusele esines kõige selgemini varaseimate käesolevas töös käsitletud Tamme nim kvinteti salvestiste Kapi süidi ja Pärdi kvintetiino puhul. Reicha ja Tambergi teoste uurimistulemused kinnitasid aeglaste osade aeglasemat ja kiirete osade kiiremat mängimist osaliselt, eelmiste teostega sarnaselt oli selgeim Reicha kvinteti puhul just finaali kiiremini mängimise tendents ja Tambergi I kvinteti puhul väga aeglase tempo valik keskmises osas.

Kahe ülejäänud teose, Tambergi II kvinteti ja üheosalise Tüüri „Arhitektoonika I", salvestiste tempod olid ühtlaselt rahulikud. Mõlemad hilisemad ja uuema komponeerimisstiiliga teosed on ühest küljest vormiliselt ja sisuliselt teistlaadsed. Teisest küljest aga ühtis

üldine tempode rahunemine Tamme nim kvinteti esitustes ka varasemate tähelepanekutega ereda karakteersuse vähenemise kohta ansambli tegutsemisaja lõpuosas.

Hilisema ajavahemiku teoste võrdlemise juures oli probleemiks võrdlusmaterjali ühekülgsus – peaaegu ainult NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti esitused. Tamme nim kvintett mängib sel perioodil enamikke temposid aeglasemalt kui NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett. Varem iseloomulik aeglasem aeglaste osade mäng on alles, kiiremate osade teistest ansamblitest kiiremini mängimist aga enam järjekindlalt ei esine (noodis antud tempost kiiremini mõnikord küll). Kuna võrreldavaid ansambleid on tihti vaid kaks, siis võib kahelda, kas Tamme nim kvinteti aeglasem mäng peegeldab muutusi ansambli esitusstiilis või on kiiremate tempode valik midagi NYYD Ensemble'ile iseloomulikku. Siiski hilise ajajärgu Tüüri „Arhitektoonika I" uurimistulemused kinnitasid Tamme nim kvinteti aeglase tempo valikut ka Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti esitusega võrreldes.

Analüüsides temposid ainult kuue muusikateose puhul (11 Tamme nim kvinteti salvestist ligi 30-aastase perioodi vältel), on suurte üldistuste tegemine ansambli interpretatsiooni kohta üldse võib-olla mõnevõrra küsitav. Analüüsi tulemusi käesolevas töös on toetanud aga ka muljed 28 „tihedalt kirjeldatava" salvestise kuulamisest. Tempovalik on osaks interpretatsioonistiilist, mida peetakse püsivamaks kui näiteks komponeerimisstiili. Daniel Leech-Wilkinson kinnitab, et esitajatele on tüüpiline kujundada oma stiil välja juba üsna nende karjääri alguses ja mitte muuta seda hiljem radikaalselt. Üldine esitusstiil muutub põlvkondade vahetudes märkamatult aastast aastasse, märgatavalt paarikümne aasta lõikes ja märkimisväärselt alles üle 50 aasta lõikes. (Leech-Wilkinson 2009a: 257)

Tempode valikul ei ole alati tegemist muusikute puhtalt kunstiliste otsustega. Mõjutada võivad ruumi akustika, ettevalmistuse tase, ansambliliikmete individuaalne mängutehniline baas ja kasvõi esinemisnärv. Konkreetse teose tempo valikul võivad kaasa rääkida ka teised teosed kontserdi kavas, eriti just vahetult enne kõlanud muusika.

Käesolevas peatükis peamiselt tempode polariseerituse aspektist jälgitud tempovalikul, mis kontrasti mitmeosalise teose osade vahel suurendades osaleb muusikalise karakteri kujundamises, võib huvitavalt olla ka muid tulemusi. Erkki-Sven Tüüri teoses „Arhitektoonika I", kus heliloojapoolne tempoviide täielikult puudub, mõjutab tempovalik suuresti vormitunnetust. „Arhitektoonika I" on komponeeritud justkui tükkidest (motiividest), mis moodustavad suuremas plaanis mustri. Tamme nim kvinteti aeglase esituse puhul keskendub kuulaja tähelepanu rohkem hetke kõlale ja tal on raskem muusikalisi tükke ning nendest moodustunud tervikut haarata (helinäide 11). Berliini Filharmoonikute

puhkpillikvinteti esitus on kiiremas tempos ja laseb teosel mõjuda terviklikumalt (helinäide 12).

Valitud tempo võib mõjutada ka koosmängu täpsust ja rütmi stabiilsust. Väga kiires tempos mängides on oht nii (keele-, sõrme-)tehniliste kui muusika jälgimise ja reaktsiooniga seotud probleemide tekkimiseks, mis võivad rütmilise ebatäpsusega häirida pillidevahelist koosmängu. Näiteks Villem Kapi süidi IV osas on Tamme nim kvinteti esituse maksimaalne metronoomitempo 160, koosmängult täpsema ja tempolt stabiilsema Estica puhkpillikvinteti puhul aga 144. Aeglases Pärdi kvintetiino II osas on stabiilne rütmispüsimine väljakutseks aga just aeglase tempo tõttu, mis annab võimaluse mängijatel tempot pisut erinevalt tunnetada. Tamme nim kvinteti II osa esitused on teistega võrreldes kõige aeglasemad, seejuures aga ka rütmiliselt kõige ebastabiilsemad. 1974. aasta salvestise puhul on osa alguses, kus tajutav pulss peaks tekkima erinevate pillide täpsetest sisseastumistest, eriti raske metronoomi abil tempot määrata, sest nootide ajastus on etteaimamatu. Kõige kiirema tempo valib NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett, püsides ka kõige stabiilsemalt tempos. Aeglase II osa salapärast ja pingelist karakterit suudab aga Tamme nim kvintett aeglase tempo valikuga ebatäpsustest hoolimata rohkem esile tuua.

Järgnevalt on esituste tempovalikust lähemalt, teoste kaupa, juttu alapeatükkides. Toon muuhulgas välja metronoomi abil määratud tempod uuritavate teoste erinevates osades ja vajadusel erinevates lõikudes, kui tempo osa jooksul muutub.

3.5.1. Tempokontrastid Kapi süidis ja Pärdi kvintetiinos

Tempode analüüs Villem Kapi ja Arvo Pärdi teoste puhul, mille Tamme nim kvinteti esitused jäid ajavahemikku 1958–1974, näitas selgelt, et aeglaseid temposid mängis ansambel aeglasemalt ning kiiremaid temposid kiiremini kui teised puhkpillikvintetid. Vastandlikke tulemusi pakkus ainult Pärdi kvintetiino I osa, mille puhul Tamme nim kvinteti kolme esituse hulgas olid võrreldavatest nii kõige kiirem, keskmine kui ka kõige aeglasem.

Villem Kapi süit koosneb neljast omavahel kontrastsest osast, I ja III osa on võrdlemisi aeglased ning II ja IV osa võrdlemisi kiired. Lisaks Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti kahele esitusele (1958, 1959) analüüsisin temposid ka Estica puhkpillikvinteti kolme esituse puhul (2012, 2013 ja 2014), millest kahel ei esitatud teost tervikuna.

I osa kannab vaid üht tempomärget *Adagio espressivo,* ehkki selle ABA-vormis teose keskmine osa oli kõikide esituste puhul A-osa muusikast kiirem. Ka B-osa järel algusesse pöördudes olid A-osa tempod kiiremad, kui teost alustades. Võrreldes aga täpsemalt, kui

suurel määral kumbki ansambel osa sees temposid muutis, ei olnud tulemustes märkimisväärset erinevust.

Tabelis 5 on esitatud metronoomiga määratud keskmine tempo iga esituse puhul A-osa ja B-osa alguses. Estica 2012. aasta esitus on Tamme nim kvinteti versioonidest vähesel määral aeglasem, 2014. aasta esitus pisut kiirem (pisut ainult alguses, hiljem Estica kiireneb märksa rohkem), ning 2013. aasta esitus oluliselt kiirem. Seega võib öelda, et Esticaga võrreldes oli Tamme nim kvinteti tendents pigem aeglasema tempo suunas. Tugevat tempode erinevust selle osa võrdlus ei anna, kuid siiski näitab, et tsüklilise teose aeglasemat osa mängitakse pigem aeglasemalt.

Tabel 5. Tempod Villem Kapi süidi I osas *Adagio espressivo* (numbriga on tähistatud kaheksandiknoodi metronoomi väärtus)

	Tempo A-osas	Tempo B-osas
Tamme nim kvintett 1958	80	115
Tamme nim kvintett 1959	78	115
Estica kvintett 2012	77	110
Estica kvintett 2013	88	125
Estica kvintett 2014	81	123

II osa *Allegretto scherzando* on üsna tempokas. Kõikide esituste puhul kiputi võtma alguses kiirem tempo, mis osa jooksul lõiguti veidi rahunes. Nagu näha järgnevast tabelist 6, esitas Tamme nim kvintett seda võrdlemisi kiiret osa Esticast kiiremini.

Tabel 6. Tempod Villem Kapi süidi II osas *Allegretto scherzando* (numbriga on tähistatud punktiga poolnoodi metronoomi väärtus)

	Põhitempo
Tamme nim kvintett 1959	88
Tamme nim kvintett 1958	82
Estica kvintett 2013	79
Estica kvintett 2014	79

III osa (*Canzona*) *Lento Sostenuto* on väga rahulik tempo. Tamme nim kvinteti esitused olid oluliselt aeglasemad Estica esitusest ning seejuures muusikaliselt äärmiselt väljapeetud ja meisterlikud. Oma mängukogemusest tean, et selle osa pikki fraase on puhkpillidel väga raske mängida nii muusikaliselt kui hingamise poolest. Kuna kõigil esitustel oli tempo mõnevõrra muutlik, siis allolevas tabelis 7 on toodud välja tempod osa alguses, taktist 20 algavas ühise liikumisega lõigus ning taktist 46 algavas repriisis. Kõigi lõikude puhul on näha, et Tamme nim kvinteti tempod olid aeglasemad.

Tabel 7. Tempod Villem Kapi süidi III osas *Lento Sostenuto* (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

	III osa alguses	Taktist 20	Taktist 46
Tamme nim kvintett 1958	50	55	50
Tamme nim kvintett 1959	53	60	53
Estica kvintett 2013	61	66	67

IV osa *Alla marcia* on mõlemal Tamme nim kvinteti esitusel mängitud eriti kiiresti (tabel 8). Keskmise marsitempona levinud metronoomitempo 120 (veerandnoot) lähedal on antud esitustest Estica 2012. aasta versioon.

Tabel 8. Tempod Villem Kapi süidi IV osas *Alla marcia* (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

	Põhitempo
Tamme nim kvintett 1958	156
Tamme nim kvintett 1959	156
Estica kvintett 2012	123
Estica kvintett 2013	144

1964. aastal kirjutatud **Arvo Pärdi kvintetiino** on alla viie minuti kestev kolmeosaline teos, mille keskmist aeglast osa raamivad kiire esimene ja mõõdukas marsilik kolmas osa.

Huvitavaks leiuks on, et koosnedes peaaegu või täielikult samadest muusikutest, mängib Tamme nim kvintett kolmel erineval salvestisel (1965, 1968, 1974) kvintetiino I osa Kiirelt (*Schnell*) väga erinevas tempos: kogu võrdlusmaterjali arvesse võttes on nende poolt esindatud nii kõige aeglasem, keskmine, kui ka kõige kiirem tempo.

Esimene salvestis 1965. aastast on keskmises tempos ja noodis etteantud tempovahemikku mahtuv nagu ka Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti salvestis aastast 2003 (tabel 9). Kolm aastat hilisem Tamme nim kvinteti 1968. aasta salvestis on oluliselt aeglasem, sellest omakorda kuus aastat hilisem 1974. aasta salvestis aga mõlemast varasemast palju kiirem. Peaaegu sama kiired tempod on ka NYYD Ensemble'i 2001. aasta salvestisel ning ansambli Souza Winds 2010. aasta salvestisel. Kõik kiirema esitusega salvestised on tehtud kontsertülesvõttena. Võib-olla võib näha seost kiiremate tempode ja kontserdiolukorra vahel, mis selgitaks ka Tamme nim kvinteti 1974. aasta kontsertesituse erinemist varasemate salvestiste tempodest. Kontserdisituatsioon on publikuta salvestussituatsioonist oma olemuselt, atmosfäärilt ja energiatasemelt erinev. Kiiremate tempode valimisel võivad teguriteks olla nii lavanärv kui teadlik või alateadlik soov reaalajas kuulavale publikule lugu eriti köitvalt esitada.

Kuna kohtame Tamme salvestiste väga erinevaid temposid, millest kaks ühtivad ligikaudu ka võrdlusmaterjali omadega, siis Tamme nim kvintetile omast ühtset joont tempode valikul Pärdi kvintetiino I osa puhul ei esine.

Tabel 9. Tempod Arvo Pärdi kvintetiino I osas *Schnell,* järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

ESITUS	Sissejuhatuse TEMPO	Põhiosa TEMPO
Tamme nim kvintett 1968	**130**	**140–144**
NOODIS Edition Peters 1976	144–160	
Tamme nim kvintett 1965	**153**	**165**
Berliini kvintett 2003	160	167
Souza Winds 2010	183	194
NYYD Ensemble'i kvintett 2001	201	206
Tamme nim kvintett 1974	**210**	**206**

Aeglase II osa puhul (noodis *Langsam*) olid kõik kolm Tamme nim kvinteti salvestist teistest ansamblitest aeglasemad. Kõige rahulikum on taaskord 1968., peaaegu sama 1974. ja veidi kiirem 1965. aasta salvestis (tabel 10). Tulemus toetab selgelt hüpoteesi tempode polariseeritusest Tamme nim kvinteti interpretatsioonis.

Tabel 10. Tempod Pärdi kvintetiino II osas, järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud poolnoodi metronoomi väärtus)

ESITUS	TEMPO
NOODIS:	*Langsam*
Tamme nim kvintett 1968	**36–42**
Tamme nim kvintett 1974	**40–42**
Tamme nim kvintett 1965	**43–49**
Berliini kvintett 2003	49–54
Souza Winds 2010	51–57
NYYD Ensemble'i kvintett 2001	52–59

Pärdi kvintetiino III osa *Mässig* on marsitempos, noodis on antud ka metronoomitempo 120–126 (veerandnoot). Kõigi esituste hulgas oli tempoliselt erandlik Tamme nim kvinteti 1974. aasta salvestis, mille puhul osa jooksul tempo tohutul määral kiirenes. Allolevas tabelis 11 on seetõttu välja toodud alguse tempo kõrval ka tempo nn marsiosas alates taktist 39 ning alguse tempo ja maksimaalse marsiosa tempo suhe, mis on võetud tabelis ka ansamblite järjestatuse aluseks.

Alguse tempo on kõigil üsna sarnane ja ühtib enamvähem noodis antuga (teistest veidi aeglasem on Tamme nim kvinteti 1965. a esitus). Ühtegi muud tempomärget peale alguse tempo noodis ei leidu, kuid tempo muutmine loo jooksul on üldine tendents. Tempot ei muudeta kuuest esitusest ainult ühe, NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti puhul. Teistel on tendents tempot tõsta koos üldise pinge ja valjuse kasvamisega. Berliini kvinteti esitusel tõstetakse tempot veidi, Tamme nim kvinteti 1968. a esitusel pisut rohkem, Souza Winds ja

Tamme nim kvinteti 1965. a esitusel veel veidi rohkem ja omavahel samal määral ning eriti suurel määral teistest rohkem Tamme nim kvinteti 1974. a esitusel.

Tendents tempode polariseeritusele leiab teose selle osa puhul kinnitust vaadates just maksimaalset tempot, ehk tempot nn „marsiosas". Pärdi kvintetiino ei ole komponeeritud III osa algusest peale aeglasele II osale vastanduma, vaid justkui kasvab välja selle lõputaktidest, kui metsasarv võtab *attacca* üle klarneti II osa viimase noodi ja vaikse dünaamikanüansi ning teised pillid lisanduvad ühekaupa, jõudes *crescendo poco a poco* abil *fortissimo* ja ühise rütmilise faktuuri juurde alles 39. taktis ehk nn „marsiosas".

Tabel 11. Tempod Pärdi kvintetiino III osas, järjestatuse aluseks alguse tempo ja maksimaalse marsiosa tempo vahe (ja suhe), numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus

	Alguse tempo	Tempo marsiosas	Alguse tempo ja max marsitempo vahe (ja suhe)
NOODIS:	120–126		
NYYD Ensemble'i kvintett 2001	130	130	**0**
Berliini kvintett 2003	128	132–134	**6 (suhe 1,05)**
Tamme nim kvintett 1968	124–128	132–134	**10 (suhe 1,08)**
Tamme nim kvintett 1965	112	kuni 132	**20 (suhe 1,17)**
Souza Winds 2010	120	130–140	**20 (suhe 1,17)**
Tamme nim kvintett 1974	124	umbes 150, seejärel kiirendus kuni 198	**74 (suhe 1,60)**

Kokkuvõtteks võib öelda, et nii Arvo Pärdi kvintetiino kui Villem Kapi süidi tempode analüüs näitab, et Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett mängis mitmeosalises teoses aeglaseid temposid aeglasemalt (Kapp I ja III osa, Pärt II osa) ning kiiremaid temposid kiiremini (Kapp II ja IV osa, Pärt I ja III osa) kui teised puhkpillikvintetid.

Sarnaselt pakkus kahe teose puhul vastukäivat informatsiooni tsükli I osa tempode uurimine. Kui Kapi süidi I osa võrdlus tugevat tempode erinevust ei näidanud ja näitas võrdlemisi aeglasema osa aeglasema mängu tendentsi vähesel määral, siis Pärdi kvintetiino

puhul olid kolme Tamme nim kvinteti esituse tempode hulgas nii võrdlusmaterjali seas kõige kiirem, kui ka kõige aeglasem.

3.5.2. Reicha puhkpillikvintett: kiire finaal

Tamme nim kvinteti poolt 1974. aastal salvestatud Anton Reicha puhkpillikvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2 oli kuue uuritud teose hulgas ainuke, mis kirjutatud mitte-eesti helilooja poolt ja enne esitajate kaasaega. Stilistiliste tõekspidamiste muutusi ajaloolise muusika esitamisel peegeldasid käesoleva teose puhul suured erinevused heliloojapoolsete ja redaktori poolt pandud metronoomitempode ning muidugi ka erinevate esituste vahel.

Aeglaste osade aeglasemat ja kiirete osade kiiremat mängu Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitusstiilis selle teose analüüs ei näita nii selgelt, kui Kapi süidi ja Pärdi kvintetiino puhul. Reicha kvinteti neljast osast kiireima, finaali (*Allegro molto*) tempo on Tamme nim kvintetil küll üks kiiremaid, üsna nobeda II osa *Scherzo* (*Allegro*) tempo samuti kiiremapoolne, kuid ansamblite võrdluses asetab see Tamme nim kvinteti, nagu ka aeglase III osa (*Andante grazioso*) puhul, keskmisele positsioonile. I osa *Allegro moderato* on võrdlemisi aeglane.

Reicha kvinteti Es-duur, *op.* 88 nr 2 1818. aasta esmaväljaande puhul nooditeksti juures metronoomitemposid kirjas ei ole, küll aga oli leitav eraldi leht heliloojapoolsete metronoomitempodega 18 kvinteti tarvis korraga (*op.* 88, 91, ja 99, viimane välja antud 1822, nagu tõenäoliselt ka tempode leht). Vene redigeeritud noodiväljaandes (Muzõka, Leningrad 1972) on aga iga osa juures kirjas redaktori poolt lisatud metronoomitempo. Kuna väljaanne on trükitud kaks aastat enne Tamme nim kvinteti salvestise tegemist, on tõenäoline, et Tamme nim kvintett mängis just sellest noodist. Reicha kvinteti tempotabelites esitan seetõttu nii heliloojapoolse kui ka vene väljaandes toodud tempo. Huvitav on jälgida, mil määral Tamme nim kvinteti mängijad noodis antud temposid arvestasid ning millisel kohal tabelis asetseb algne heliloojapoolne tempo esitustega võrreldes (raskem on aimata, millistest noodiväljaannetest mängiti teiste ansamblite puhul).

I osa sissejuhatus kannab tempomärget *Lento*, mida Tamme nim kvintett on mänginud teistega võrreldes keskmiselt, pigem veidi aeglasemalt (tabel 12). Põhiosa *Allegro Moderato* tempovalik aga on üllatav – nimelt Tamme nim kvintett mängib seda kõigist ansamblitest kõige aeglasemalt, kuigi selliselt nimetatud tempot võiks pidada keskmisest kiiremaks ja varasemate teoste analüüsi põhjal eeldada selle kiiremat mängu Tamme nim kvinteti poolt. Helilooja poolt antud tempo on selles osas äärmuslik ning *Allegro Moderato* tempo 76

(poolnoot) ehk 152 (veerandnoot) on kõigile esitajatele olnud liiga kiire. Vene väljaande *Allegro Moderato* tempo on aga oluliselt aeglasem, olles jäetud veidi lahtiseks: 120–132 (veerandnoot). Tamme nim kvinteti tempovalik oli aeglasem ka vene väljaande miinimumtempost, jäädes sellele siiski lähedale, nagu on näha ka teiste osade puhul (tabel 13).

Tabel 12. Tempod Anton Reicha puhkpillikvinteti I osa sissejuhatuses (*Lento),* järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

	Sissejuhatuse keskmine tempo
Heliloojapoolne 1822(?)	50
Noodiväljaanne Muzõka 1972	50
Bostoni kvintett 1958	54
Bergeni kvintett 1992	55
Berliini kvintett 2011	57
Tamme nim kvintett 1974	**61**
Viini kvintett 1965	64
Soni Ventorum 1986	66
Thompsoni kvintett 1995	73
Baden-Badeni kvintett 196?	83

Tabel 13. Tempod Anton Reicha puhkpillikvinteti I osas *Allegro Moderato,* järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

	Põhiosa keskmine tempo
Tamme nim kvintett 1974	**116**
Noodiväljaandes Muzõka 1972	120–132
Thompsoni kvintett 1995	120
Bostoni kvintett 1958	123, hiljem 117
Viini kvintett 1965	123
Soni Ventorum 1986	130

Bergeni kvintett 1992	140
Baden-Badeni kvintett 196?	140
Berliini kvintett 2011	140
Heliloojapoolne 1822(?)	(152) alla breve 76

II osa *Scherzo (Allegro)* puhul, mida võib pidada teiseks võrdlemisi kiireks osaks selles teoses, on Tamme nim kvinteti tempo võrdlusmaterjali hulgas keskmisel positsioonil (tabel 14). Selle osa puhul oli huvitav jälgida ka seda, mil määral aeglasem tempo võeti trios. Selgus, et Tamme nim kvinteti puhul oli põhitempo ja trio tempo vahe teistega võrreldes pigem väiksem. Baden-Badeni kvintett ei teinud vahet üldse ja Thompsoni kvintett tegi Tamme nim kvintetiga sarnasel määral, kõik teised aga oluliselt rohkem. Järgnevas tabelis 14 on ansamblid (ja noodis antud tempod) järjestatud põhitempo järgi, mille järel on esitatud ka tempo trios ning põhitempo ja trio tempo vahe (ja suhe).

Tabel 14. Tempod Anton Reicha puhkpillikvinteti II osas *Scherzo (Allegro),* järjestatuna põhitempo järgi aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud punktiga poolnoodi metronoomi väärtus)

	Põhitempo	Trio	Tempode vahe (ja suhe)
Thompsoni kvintett 1995	63	54	9 (suhe 1,17)
Soni Ventorum 1986	72	60	12 (suhe 1,2)
Bostoni kvintett 1958	76	59	17 (suhe 1,29)
Baden-Badeni kvintett 196?	80	80	0 (suhe 1)
Noodiväljaanne Muzõka 1972	80	*Trio*	
Tamme nim kvintett 1974	**80**	72	**8** (suhe 1,11)
Viini kvintett 1965	85	67	18 (suhe 1,27)
Bergeni kvintett 1992	86	53	33 (suhe 1,62)
Berliini kvintett 2011	96	65	31 (suhe 1,48)
Heliloojapoolne 1822(?)	96	*Trio*	

III osa *Andante grazioso* on teose neljast osast kõige aeglasem (mitte arvestades I osa alguse lühikest *Lento*'s sissejuhatust). Tamme nim kvintett on selle osa puhul põhitempolt teiste ansamblite seas keskmine, jäädes pigem aeglasema tempo poole. Osa 25. taktis toimub oluline muusikaline muutus, flööt tuleb oboe laulva teema järel sisse aktiivsete punkteeritud rütmidega ja mitmete esituste puhul võeti sealt alates eelnevast veidi kiirem tempo. Allolevast tabelist 15 on näha, et Tamme nim kvintett võtab selles karakteri muutuse seisukohast olulises kohas kuuest võrreldavast esitusest kiirema tempo. Vaid ühe puhul (Bergeni kvintett) on tempode vahe veel palju suurem, seda eriti aeglase osa alguse tõttu.

Tabel 15. Tempod Anton Reicha puhkpillikvinteti III osas *Andante grazioso,* järjestatuna põhitempo järgi aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud kaheksandiknoodi metronoomi väärtus)

	Põhitempo	Tempo flöödi sissetulekul	Tempode vahe	Tempode suhe
Bergeni kvintett 1992	98	123	25	1,26
Bostoni kvintett 1958	106	106	0	1
Noodiväljaanne Muzõka 1972	108	*(Leggiero)*		
Thompsoni kvintett 1995	110	120	10	1,09
Tamme nim kvintett 1974	**110**	122	**12**	1,11
Soni Ventorum 1986	112	118	6	1,05
Baden-Badeni kvintett 196?	114	120	6	1,05
Viini kvintett 1965	118	122	4	1,03
Berliini kvintett 2011	132	138	6	1,05
Heliloojapoolne 1822(?)	132	-		

Teose kõige kiirema osa finaali *Allegro molto* puhul on Tamme nim kvinteti tempo võrreldavate ansamblite seas kiireimate hulgas, langedes peaaegu kokku kahe teise salvestise tempodega, kuid jäädes alla ühe salvestise tempole, mis on teistest väga palju kiirem (tabel 16, lk 72).

Tabel 16. Tempod Anton Reicha puhkpillikvinteti IV osas *Allegro Molto,* järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud punktiga veerandnoodi metronoomi väärtus)

	Reicha IV osa põhitempo
Heliloojapoolne 1822(?)	116
Thompsoni kvintett 1995	118
Berliini kvintett 2011	121
Baden-Badeni kvintett 196?	127
Soni Ventorum 1986	130
Noodiväljaanne Muzõka 1972	132
Viini kvintett 1965	136–138
Bostoni kvintett 1958	136–142
Tamme nim kvintett 1974	**137–142**
Bergeni kvintett 1992	152

Kokkuvõttes Reicha puhkpillikvinteti puhul ei esine järjekindlalt aeglaste osade aeglasemat ja kiirete osade kiiremat mängimist Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esituses. Kõige kiirema osa (finaali) tempo on Tamme nim kvintetil üks kiiremaid ja ka II osa *Scherzo* tempo keskmine, lastes pigem aeglase poole kalduval III osal *Andante grazioso* mõjuda nende vahel rahulikuna, kuid ansamblite võrdluses asetavad mõlema viimati mainitud osa tempod Tamme nim kvinteti keskmisele positsioonile.

Üllatav oli I osa *Allegro moderato* kõige aeglasem esitus. Ilmselt on küsimus selles, kas pidada *Allegro moderato*'t pigem kiireks või pigem mõõdukaks tempoks. Huvitav on see, et ka Kapi süidis ja Pärdi kvintetiinos ei kinnitanud Tamme nim kvinteti tempode polariseerituse tendentsi just esimese osa tempode võrdlemise tulemused.

Kõnealust hüpoteesi oleks teiste ansamblite esitustest kõige rohkem tõestanud Bergeni kvinteti 1992. aasta esitus, mille puhul oli tendents temposid polariseerida väga tugev. Eranditult asub ta aeglaste osade puhul tabeli eesosas, kiirete osade puhul lõpuosas. Seda tendentsi on veel märgata Bostoni puhkpillikvinteti puhul, teiste puhul aga mitte. Huvitav, et Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti 2011. aasta salvestisel on tempod lausa vastupidi

Tamme nim kvintetile. I osa mängivad nad kõige kiiremini (Tamme kõige aeglasemalt) ja IV osas on nad peaaegu kõige aeglasemad (Tamme kõige kiirem). Vaadeldes Berliini kvinteti esituse temposid helilooja poolt antud tempode taustal, on selge, et interpreedid on püüdnud neid jälgida väga täpselt. Pikema ajaperioodi lõikes vaadelduna on just selle kõige uuema esituse erinemine ja nii selge lähtumine võimalikult autentsest nooditekstist omamoodi märk nendest olulistest muutustest, mis lääne muusikamaailmas on 20. sajandi teises pooles seoses ajalooliselt informeeritud esituse ideede laialdase levikuga toimunud.

3.5.3. Tambergi I kvintett: aeglane keskmine osa

Eino Tambergi 1975. aastal kirjutatud puhkpillikvintett nr 1 *op.* 50 koosneb kolmest *attacca* edasiminekuga osast: I *Allegretto*, II *Lento – Andante*, III *Sostenuto – Allegro*. I ja III osa võib pidada võrdlemisi kiirematekś, mis raamivad aeglast keskmist osa.

I osa on mõlemal Tamme nim kvinteti salvestisel (1976 stuudio-, 1977 kontsertsalvestis) aeglasemas tempos kui ainukese võrreldava ansambli NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti esituse (1998) puhul. Seejuures Tamme stuudiosalvestus ja kontserdisalvestus ei erine teineteisest oluliselt ning ja vahe NYYD Ensemble'iga ei ole tegelikult suur (tabel 17). Arvestades noodis antud I osa põhitempot 120 (veerandnoot), on Tamme nim kvinteti tempo sellele lähedasem. Muusikaline materjal on Tambergi teoses nii vaheldusrikas, sisaldades erinevate pillide ja pilligruppide erineva karakteriga soololõike, et määrasin tempot lõikude kaupa. Tabeli keskmine tempo on arvutatud erinevate lõikude tulemuste põhjal (samamoodi III osas). Mind huvitas ka tempode kõikumise määr ehk minimaalse ja maksimaalse tempo vahe. Kõige varasemal Tamme nim kvinteti 1976. aasta salvestisel oli see pisut väiksem (ainuke stuudiosalvestis), 1977. aasta ja NYYD Ensemble'i esitustel mitte palju suurem, omavahel üsna sarnane.

Tabel 17. Tempod Tambergi I kvinteti I osas *Allegretto,* järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

	Keskmine tempo (arvutatud erinevate lõikude tempode põhjal)	Minimaalse ja maksimaalse tempo vahe osa jooksul
Noodis	120	
Tamme nim kvintett 1976	125,25	10 (120–130)

Tamme nim kvintett 1977 (kontsertsalvestis)	128,31	17 (120–137)
NYYD Ensemble'i kvintett 1998	132,08	15 (125–140)

II osa *Lento-Andante* on Tamme nim kvintetil aeglasemas tempos kui NYYD'i puhkpillikvintetil. Huvitav on see, et noodist leiame märke *poco a poco cresc* (takt 15), mitte aga märget tempo muutmise kohta, ometi aga teevad mõlemad ansamblid kõigil kolmel esitusel koos dünaamikatõusuga märkimisväärse *accelerando*. Tamme nim kvintett alustab mõlema salvestise puhul aeglasemalt ja NYYD Ensemble'i kvintett kiiremini, kui noodis toodud metronoomitempo (tabel 18). Välja jõuavad mõlemad ansamblid umbes sarnasesse temposse, aga alguse aegluse tõttu kujuneb tempode vahe Tamme nim kvinteti salvestistel oluliselt suuremaks.

Tabel 18. Tempod Tambergi I kvinteti II osas *Lento,* järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud punktiga veerandnoodi metronoomi väärtus)

	Tempo esimestes taktides	Maksimaalne tempo	Tempode vahe (ja suhe)
Tamme nim kvintett 1976	37	63	26 (suhe 1,70)
Tamme nim kvintett 1977 (kontsert)	42	67	25 (suhe 1,60)
Noodis	50		
NYYD Ensemble'i kvintett 1998	55	64	9 (suhe 1,16)

III osa esimeses neljas taktis *Sostenuto* üleminekulõigus on tempod kõigil sarnased (90, 95, 92, kuigi noodis 108). Põhitempost (*Allegro*) rääkides ei arvesta ma 17 viimast takti teose lõpuosas alates flöödi soolo nr 27 teisest taktist, kus kõigi esituste puhul toimub suur rahunemine ja tempot on kohati raske määrata. Tabelist 19 on näha, et NYYD Ensemble'i kvinteti tempode keskmine on noodis leiduvale põhitempole kõige lähedasem, Tamme nim kvinteti 1976. aasta salvestis on veidi aeglasem ja 1977. aasta kontsertsalvestis kiirem.

(Samamoodi oli Pärdi kvintetiinos võimalik võrrelda sama teose stuudio- ja kontsertsalvestist, millest viimase puhul olid kiired tempod võrdlemisi kiiremad.)

Tabel 19. Tempod Tambergi I kvinteti III osas *Allegro,* järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud punktiga veerandnoodi metronoomi väärtus)

	III osa erinevate lõikude tempode keskmine	Minimaalse ja maksimaalse tempo vahe ja suhe (min–max tempo)
Tamme nim kvintett 1976	129,8	14 (125–139)
NYYD Ensemble'i kvintett 1998	131,4	13 (125–138)
Noodis	132	
Tamme nim kvintett 1977 (kontsert)	**139,6**	12 (132–144)

Kokkuvõtteks Tambergi kvinteti nr 1 tempode valiku kohta seoses tempode polariseerituse hüpoteesiga võib öelda, et kuna Tamme nim kvintett mängis aeglast osa teise esitajaga võrreldes palju aeglasemalt, rõhutati aeglase ja kiirete osade vahelist kontrastsust. Kiirete osade puhul kiiremini mängimist ei esinenud aga järjekindlalt. Märgatavalt kiirem oli tempo teise esitusega võrreldes ainult III osa 1977. aasta kontsertsalvestisel. I osa tempod ei olnud mõlema Tamme nim kvinteti salvestise puhul küll kiiremad NYYD Ensemble'i tempost, aga olid siiski tunduvalt kiiremad noodis antud metronoomitempost.

3.5.4. Tambergi II kvintett ja Tüüri „Arhitektoonika I": ühtlaselt rahulikud tempod

Eino Tambergi 1984. aastal kirjutatud rahvaviisidel põhinev puhkpillikvintett nr 2 „Karjaseviisid" *op.* 71 koosneb neljast osast, mis ei ole aga enam nii selgelt vastanduvad ja määratletavad aeglaste või kiirete osadena: I osa *Andante con moto* ja *Andantino*, II osa *Moderato*, III osa *Andante* ja *Allegro Agitato* ning IV osa *Allegretto*. Tempode polariseerituse hüpoteesile ma selle tõttu Tambergi kvinteti nr 2 puhul kinnitust leida ei püüa, kuid vaatlen temposid siiski eelmiste teostega sarnaselt.

Tamme nim kvinteti tempo on võrdlemisi rahulikus I osa põhiosas *Andante con moto* NYYD Ensemble'i puhkpillikvintetist aeglasem ning ka *Andantino*'s õige pisut aeglasem. Erinevust kahe tempoliselt erineva lõigu vahel on rohkem teinud Tamme nim kvintett, nagu

näha tempode suhtest tabeli 20 viimases tulbas. Põhitempo on saadud arvutades erinevate lõikude tempode keskmine.

Tabel 20. Tempod Tambergi II kvinteti I osas *Andante con moto – Andantino,* järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

	Põhitempo *Andante con moto*	Vahetempo *Andantino*	Tempode vahe (ja suhe)
Tamme nim kvintett 1985	65,4	106	40,6 (suhe 1,62)
Tamme nim kvintett 1987 (kontsert)	70,45	109	38,55 (suhe 1,55)
Noodis	80	112	32 (suhe 1,4)
NYYD Ensemble'i kvintett 1998	85,81	110	24,19 (suhe 1,28)

Keskmises tempos II osa *Moderato* puhul on lisaks NYYD Ensemble'i puhkpillikvintetile võrdlusmaterjali hulgas ka Estica puhkpillikvinteti 2012. aasta salvestis. Kõik kvintetid alustavad seda osa pisut aeglasemalt ja 14. taktis tuleb flööt kõikide esituste puhul sisse kiiremas tempos, ehkki noodis selle kohta märget ei ole. See tempode vahe on Tamme nim kvintetil taaskord veidi suurem kui teistel, üldine tempo aga selgelt aeglasem (tabel 21). On mõnevõrra meelevaldne pidada mõõdukat tempot (*Moderato*) pigem aeglasemapoolseks tempoks, kuid julgen seda teha ja näha ka siin tendentsi mängida aeglasemat tempot aeglasemalt. Selle ansambli mängu süvenenuna tundub lausa iseloomuliku käekirjana siinkohal tajutav võte, et aeglase osa alguse tempo võetakse selgelt aeglasem, aga osa sees karakterilt teistsugust kohta toonitatakse teistest rohkem.

Tabel 21. Tempod Tambergi II kvinteti II osas *Moderato,* järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

	Keskmine põhitempo	Alguse tempo ja 14.–16. takti flöödi tempo vahe
Tamme nim kvintett1985	92,54	**8**
Tamme nim kvintett 1987 (kontsert)	100	**15**
Noodis	104	

Estica 2012	111,27	6
NYYD Ensemble'i kvintett 1998	118,9	6

III osa algab *Andante*'s sissejuhatusega 11 takti jooksul ning ka lõppeb samas tempos lõiguga 18 viimase takti jooksul. Kolme esituse puhul aeglase osa tempode valikus märkimisväärseid erinevusi ei ole (tabel 22). Vahepealse *Allegro Agitato* lõigu täpset tempot oli metronoomi abil võimatu määrata, kuna tegemist on kiire ja rütmiliselt väga keeruka liittaktimõõdus muusikalise materjaliga. Selge oli see, et NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett mängis kiiremini Tamme nim kvinteti kahest esitustest, mis olid omavahel võrreldes enamvähem samas tempos. Seega kogu teose kõige kiirema lõigu mängis Tamme nim kvintett võrdlusmaterjalist aeglasemalt.

Tabel 22. Tempod Tambergi II kvinteti III osas *Andante – Allegro agitato* (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

	III osa algus *Andante*	III osa lõpp *Tempo I*	**Keskmise lõigu tempo *Allegro agitato***
Tamme nim kvintett 1985	54/60	53/49	**-**
Tamme nim kvintett 1987 (kontsert)	58	53/ 49	**-**
NYYD Ensemble'i kvintett	52	50/51	**Kiirem**
Noodis	60	60	**156**

IV osa tempo *Allegretto* puhul erineb noodis antud metronoomitempo 72 (veerandnoot) kõikide esituste tempodest nii suurel määral, et mul tekkis kahtlus, kas helilooja ehk ei mõelnud, et punktiga veerandnoot võiks olla 72, mistõttu siis ilma punktita veerandnoot hoopis 108. Samas Tamme nim kvinteti, kes esmaesitajana tõenäoliselt heliloojaga kokku puutus, esituse tempo 85 (veerandnoot) jääb pigem lähemale noodi versioonile. Tempolist segadust antud osa puhul suurendab ka muusikalise materjali iseloom. Helilooja kasutab vähemalt kaht eri karakteriga motiivi, mille tõttu näiteks juba taktides 3–4 on sama esituse objektiivne tempo suurem taktide 1–2 tempost (vt noodinäide 6 lk 79). Kõikide esituste puhul

on see vahe sarnane. Tamme nim kvinteti esitus on ka selles tsükli viimases osas NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti omast aeglasem (tabel 23).

Tabel 23. Tempod Tambergi II kvinteti IV osas (numbriga on tähistatud veerandnoodi metronoomi väärtus)

	Tempo taktides 1–2 (flööt)	Tempo taktides 3–4 (klarnet)	Tempode vahe (ja suhe)
Noodis	72 (?)		
Tamme nim kvintett 1985	85	98	13 (1,15)
Tamme nim kvintett 1987 (kontsert)	86	99	13 (1,15)
NYYD Ensemble'i kvintett	104	115	11 (1,11)

Tambergi puhkpillikvinteti nr 2 puhul mängib NYYD Ensemble'i kvintett läbivalt peaaegu igal pool Tamme nim kvintetist kiiremini, välja arvatud III osa alguses ja lõpus. Nende ja mitmete teiste aeglaste tempode puhul ei mängi Tamme nim kvintett mitte ainult aeglasemalt NYYD Ensemble'st, vaid ka noodis antud metronoomitempost ja selle juures tajun tendentsi rõhutada rohkem aeglase osa karakterit.

Tegemist on salvestistega üsna Tamme nim kvinteti tegutsemisaja lõpust. Nagu eespool mainitud, on salvestisi kuulates jäänud mulje, et tegutsemise lõpupoole oli ansambli mängus eredat karakteersust vähem, tempod rahulikumad ja strihhid pehmemad. Teisalt ka muusika on muutunud mingis mõttes ehk keerukamaks, temposid on rohkem ja erinevamaid, mitte nii selgelt vastanduvaid. Tambergi II kvintett on minu hinnangul tervikuna lüüriline ja pisut meditatiivne. Võib-olla on seda ka Tamme nim kvinteti poolt tajutud rahulikumana ja homogeensemana ja mängitud tervikuna aeglasemalt kui NYYD Ensemble'i poolt.

Erkki-Sven Tüüri 1984. aastal kirjutatud üheosaline „Arhitektoonika I" puhkpillikvintetile on tempo seisukohalt selles mõttes eriti huvitav, et noodis ei ole antud tempole viitavat ei sõnalist ega numbrilist märget. Tamme nim kvinteti esitus selle teose puhul on tempolt kõige aeglasem (tabel 24). Võib-olla kinnitab see 1985. aasta salvestis veelkord esitustempode üldist rahunemist ansambli hilisemas tegutsemisjärgus.

Tabel 24. Tempod Tüüri teoses „Arhitektoonika I“, järjestatuna aeglaseimast kiireimani (numbriga on tähistatud kaheksandiknoodi metronoomi väärtus)

	Algus	Taktid 49–73
Tamme nim kvintett	157	170
NYYD Ensemble’i kvintett	186	202
Berliini kvintett	201	192

Eelnev peatükk käsitles Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esituste temposid. Esines tendents mängida aeglaseid temposid aeglasemalt ja kiiremaid kiiremini, suurendades nii kontrasti mitmeosalise teose osade vahel. Kõige selgemini esines tendents tegutsemisaja algusepoole Kapi süidi ja Pärdi kvintetiino salvestiste puhul, Reicha ja Tambergi teostes vähem, vaid mõne osa puhul. Üheosalise Tüüri „Arhitektoonika I“ ja Tambergi II kvinteti rahulikud tempod pakkusid kinnitust ereda karakteersuse vähenemise kohta Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti tegutsemisaja lõpuosas. Tendents esituste tempode polariseeritusele andis kindluse tuua välja seos tempode valiku ja ansambli mängus iseloomuliku joonena tajutava ereda karakteersuse vahel.

3.6. Dünaamikakujundus

Dünaamikat nähakse eriti 20. saj muusika puhul heliteose ühe fundamentaalse parameetrina, millel on oluline osa muusikalise struktuuri kujundamises ja tähenduse loomises. Heliteose esitusel kuuldavad helitugevuse nüansid on ühelt poolt määratud helilooja poolt noodis, teisalt aga kujundatud esitajate rohkem või vähem teadlike otsuste tulemusena.

Ühe Tamme nim kvinteti mängus olulise joonena, mida võib seostada kõrgenevate nõudmistega esituse kvaliteedile, tuli käesolevas töös välja dünaamika mängimise mõningane ebatäpsus. Pärdi kvintetiino ja Tüüri „Arhitektoonika I“ puhul olid uuemad mitte-eesti ansamblid (Berliini kvintett, Souza Winds) Tamme nim kvintetist nooti kirjutatud dünaamika teostamises täpsemad ja suurema dünaamilise skaalaga. Sealjuures just vaikseid nüansse mängiti Tamme nim kvinteti poolt mitmetel juhtudel valjemini ja solistlikumalt.

Tambergi teoste puhul oli Tamme nim kvinteti salvestiste kõrval võrdlusmaterjaliks vaid (v.a II kvinteti II osa) NYYD Ensemble’i puhkpillikvintett ja kahe eesti ansambli omavahelised erinevused dünaamikakujunduse täpsuses ei olnud suured. Tamme nim kvintett

teostas küll Tambergi kvintetis nr 1 dünaamikat NYYD Ensemble'i kvintetist pisut täpsemini, kuid Tambergi kvinteti nr 2 „Karjaseviisid" puhul esines võrdsel määral lõike, kus täpsem oli üks või teine kvintett. Huvitavalt tuli välja, et dünaamilise kulminatsioonina tajutavaid kohti mängis Tamme nim kvintett võrreldes NYYD Ensemble'i kvintetiga üldnivoo suhtes enamasti valjemalt.

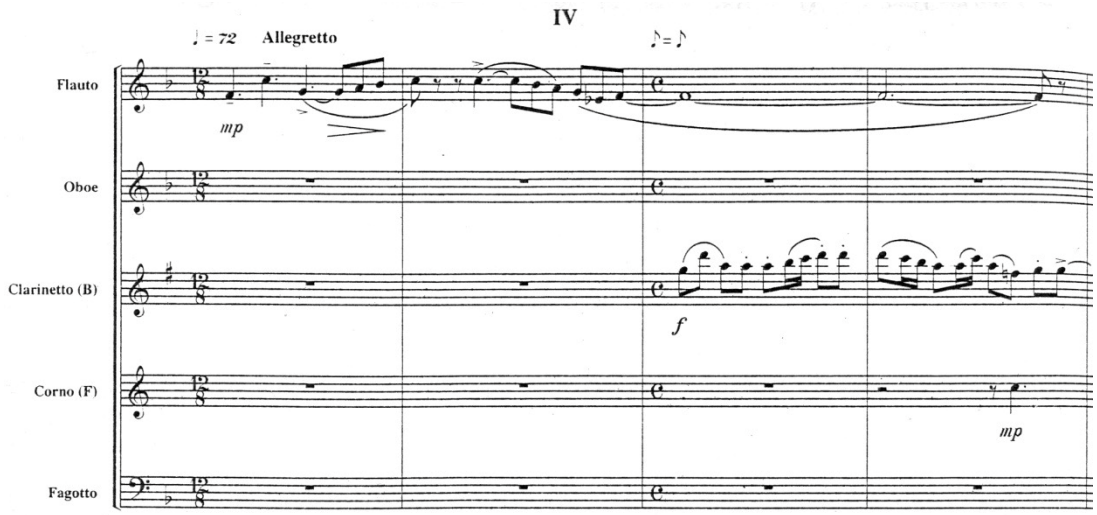
Anton Reicha kvinteti Es-duur, *op.* 88 nr 2 dünaamikakujunduse täpsust käesolevas töös lähemalt käsitletud ei ole. Sedalaadi klassikalis-romantilise muusika puhul ei ole dünaamika muusikalist tähendust loova fundamentaalse parameetrina minu meelest nii olulisel kohal. Helilooja märkusi dünaamika kohta ei ole palju ja segadust tekitab teadmatus, millised noodiväljaanded on olnud esituste aluseks. Ansamblid (s.h Tamme nim kvintett) on tõenäoliselt mänginud erinevatest noodiredaktsioonidest.[29] Tamme nim kvinteti dünaamikakujundusest Reicha teoses seoses muusika karakterite rõhutamisega on juttu peatükis 3.6.

Helitugevus on objektiivne nähtus, kuid dünaamika tajumine teose sees võib olla mõjutatud mitmete teiste interpretatsiooniliste väljendusvahendite poolt. Dünaamikakujundus on üheks oluliseks vahendiks muusika erinevate karakterite rõhutamisel, salvestiste võrdlemisel on aga teatud juhtudel keeruline hinnata, millisel määral just dünaamika selles osaleb. Olukordi, kus dünaamika eraldamine muude väljendusvahendite hulgast on keeruline, esineb kõigis analüüsitud teostes. Ühe näitena läbivad Tambergi II kvinteti neljandat osa kaks erineva karakteriga teemat, mida on esitletud juba esimestes taktides 1–4 (noodinäide 6). Flöödi soolo taktides 1–2 ja klarneti soolo taktides 3–4 erinevad üksteisest helilooja poolt märgitud helitugevuse poolest (flööt *mezzopiano*'s; klarnet *forte*'s), kuid seejuures on nad erinevad ka nii rütmi, meloodia kui artikulatsiooni poolest. Esitajal on kontrasti kahe teema vahel võimalik rohkemal või vähemal määral rõhutada nii dünaamikanüansside ja laia artikulatsiooniskaala kui ka pillitämbrite ja isegi tempo abil[30] ning keeruline on seejuures dünaamikat eraldiseisvana vaadelda (helinäide 34).

[29] Tõenäoliselt on Tamme nim kvintett kasutanud 1972. aastal Leningradis välja antud V. Bujanovski poolt redigeeritud partituuri. Näiteks taktides 25–32 tegi Tamme nim kvintett teiste salvestistega võrreldes selgeima dünaamilise vahe uue muusikalise materjali esimese korra esituse *forte* ja korduse *piano* vahel, mis on erinevalt 1818. aasta (algsest?) väljaandest kirjas 1972. aasta Leningradi partituuris. Bostoni ja Bergeni puhkpillikvintetid teevad dünaamikat sarnaselt, teiste ansamblite dünaamiline plaan ei ole selles lõigus aga nii kontrastne.

[30] Tempot on käesoleva noodinäite puhul mõlema võrreldava ansambli esituses muudetud – noodi järgi peaks kaheksandiknoot jääma samaks, aga salvestistel mängitakse taktides 3–4 veidi kiiremini kui taktides 1–2.

Noodinäide 6. Eino Tambergi puhkpillikvintett nr 2, IV osa taktid 1–4



Teiseks probleemiks salvestiste dünaamilise plaani võrdlemisel on ühise võrdlusaluse puudumine. Salvestise üldise helitugevuse nivoo võrdsustamiseks teistega puudub kindel alus ja nii ei eksisteeri objektiivseid kriteeriumeid ka dünaamikanüansside hindamisel loo sees.

Samuti on omaette küsimuseks, kui palju on muusikute poolt sissemängitud materjali helirežissööri poolt hiljem töödeldud. Tänapäevased CD-d on salvestatud digitaalselt ja võimalused salvestatud muusikat täiustada, dünaamikasse puutuvalt näiteks vaikses lõigus helitugevust vähendada ja valjus lõigus lisada, on laiad. Järjest arenevate tehniliste võimaluste ning nendega koos suurenevate nõudmistega salvestatud muusika täpsusele ja kvaliteedile kaasneb aina perfektsemate salvestiste väljaandmine. (Cottrell 2012: 737–738)

Käesolevas uurimistöös toetasid tähelepanekuid dünaamikateostuse täpsuse ja skaala kohta nii Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti kui võrreldavate ansamblite puhul lisaks stuudiosalvestistele aga ka kontsertsalvestised, mida eeldatavasti ei ole hiljem oluliselt töödeldud. Otsustustes võib objektiivsete kriteeriumite kõrval määravaks osutuda ka minu isiklik interpreedikogemus, mis võimaldab mänguviisi ja pillikõla põhjal tajuda mängija suhtumist muusikalisse materjali (näiteks kui solistlikult on üksikute pillide partiid terve ansambli muusikalise materjali suhtes esitatud) ja mängu suhtelist helitugevust.

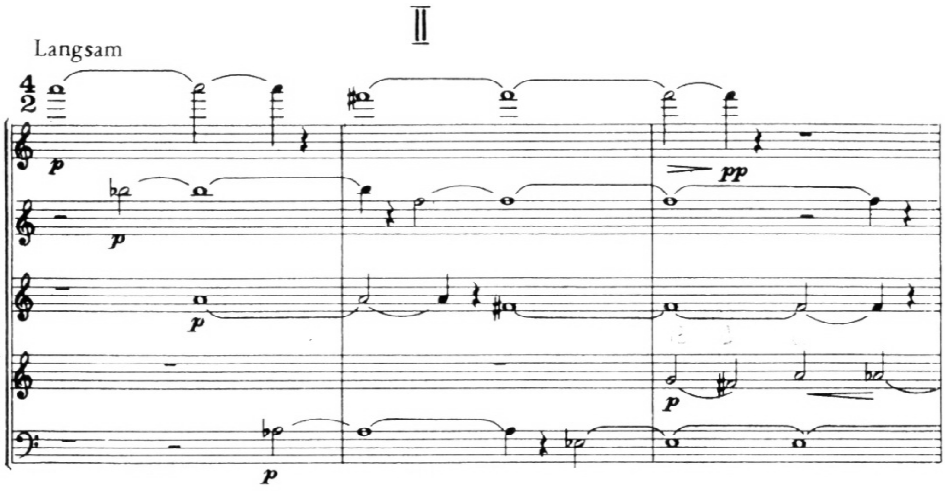
3.6.1. Dünaamikast Pärdi kvintetiinos ja Tüüri teoses „Arhitektoonika I“

Arvo Pärdi kvintetiinos mängisid Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett ja kvintett Souza Winds noodis kirjasolevaid dünaamikanüansse Tamme nim kvintetist täpsemalt ja saavutasid laiema dünaamikaskaala ennekõike vaiksete nüansside vaiksema mänguga.

Kvintetiino I osa muusikas on dünaamikanüansside vastandamisel tähtis roll. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti vanemate salvestiste puhul (1965 ja 1968) ei olnud *forte* ja *piano* omavaheline erinevus nii suur, kui Tamme nim kvinteti 1974. aasta, Souza Winds puhkpillikvinteti ja Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti salvestistel. Pärdi kvintetiino kolme erineva Tamme nim kvinteti esituse põhjal on siinkohal tajuda ansambli esitusstiili ühes aspektis muutust, mis vastab ajastu tendentsile kvaliteedinõudmiste suurenemise osas. Dünaamika seisukohalt olulise Pärdi kvintetiino I osa 1974. a salvestisel oli Tamme nim kvinteti *forte* ja *piano* vaheline erinevus mängitud suuremalt kui 1965. ja 1968. salvestisel.

Kvintetiino II osa alguses on noodis kirjas *piano*. Rütmiliselt täpne ja ühesuguste atakkidega nootide alustamine võib vaikses nüansis olla mõnevõrra riskantne, noot võib hoopis mitte kõlama minna ja seetõttu kuuldavalt hilineda (noodinäide 7). Tamme nim kvinteti alguse *piano* kõlas võrdlemisi valjult (seejuures olid 1965. aasta salvestise puhul erinevate pillide sissetulekud dünaamiliselt ebaühtlased). Usun, et siinkohal on tegemist muusikute teadliku valikuga mängida riskeerimise asemel pigem julgemalt. Mängu turvalisusele II osa alguses viitab ka Tamme nim kvinteti mugandus võrreldes nooditeksti ja teiste ansamblite esitustega, mille puhul flöödi esimene kõrge noot on toodud oktav madalamale (kõrges registris on *piano*'s mäng flöödil tehniliselt raskem). Ehkki ühest küljest võib helilooja teksti eiramist pidada küsitavaks, siis teisest küljest on kvaliteetse esituse tagamiseks riskide vältimine ja interpretatsiooniliste valikute tegemine vastavalt oma pillide ja mängijate võimetele kogenud muusikute tunnusteks. Pärdi kvintetiino II osa esimest kolme takti kolmes erinevas esituses võimaldavad kuulata helinäited 35–37.

Noodinäide 7. Arvo Pärdi kvintetiino II osa taktid 1–3

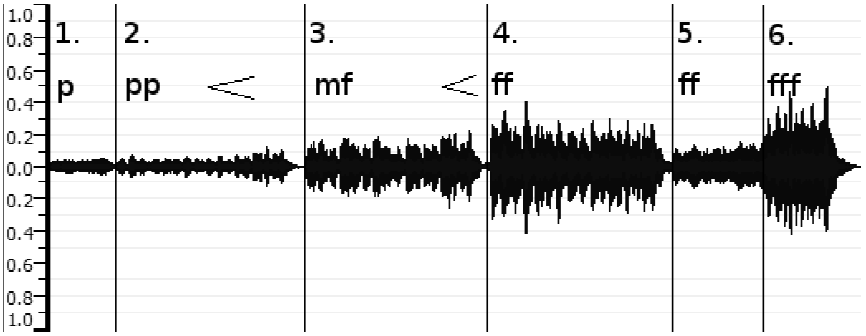


Kvintetiino III osa vaikses alguslõigus metsasarve järel mängu alustava fagoti helitugevuse nüanss noodis on *piano*, talle järgneval klarnetil *mezzopiano*. Mõlemad sissetulekud mängiti Tamme nim kvinteti puhul julgelt ja solistlikult[31], samas kui võrreldavate ansamblite puhul hoiti *piano*'t. Selline helivaljuse tagasihoidmine ja täpne vaikne dünaamikanüanss võimaldasid hiljem osa jooksul mõjuvamalt teostada suurt ühist *crescendo*'t kuni *fortissimo*'ni (Berliini kvintett ja Souza Winds). Sarnaselt oli eelmise, II osa ühine tõus kulminatsioonini Berliini kvintetil ja Souza Winds'il suurem Tamme nim kvinteti 1965. ja 1974. aasta salvestiste omast, kuna alustati üldnivoo suhtes vaiksemalt.

Erkki-Sven Tüüri „Arhitektoonika I" on mitmekesise dünaamikaga heliteos ja dünaamikanüansid erinevad omavahel selgete lõikudena. Dünaamikateostus selle teose puhul oli Tamme nim kvintetist (ja ka NYYD Ensemble'i puhkpillikvintetist) oluliselt täpsem Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti puhul.

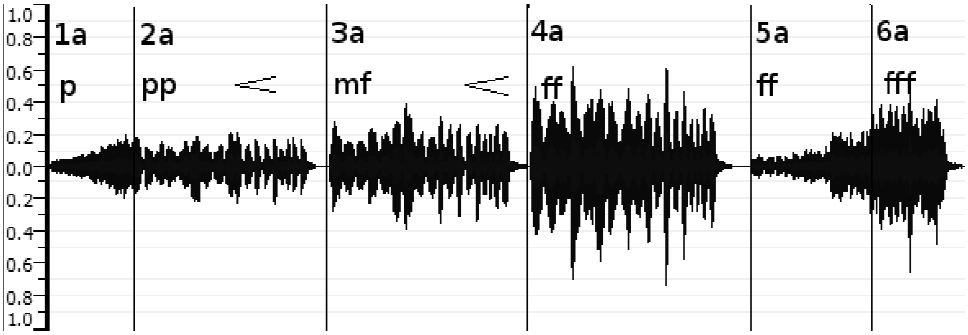
Teose keskel taktides 80–92 on Berliini kvinteti dünaamikakujundus väga täpne ja kvaliteetne, Tamme nim kvinteti puhul küll mõjuv, kuid ebatäpsem. Programmi *Sonic Visualiser* abil olen loonud nende taktide helisignaali jäljendid nimetatud kahe salvestise puhul (joonised 11 ja 12), lisanud neile vastavad dünaamikamärgid noodis ja jaganud helisignaali kuju nende põhjal lõikudeks (1.–6. Berliini kvintett, 1a–6a Tamme nim kvintett). Ehkki nagu eespool mainitud, on helisignaali kuju põhjal erinevate mängu aspektide kohta järeldusi teha mõneti meelevaldne, illustreerivad järgnevad näited kuuldaolevat (helinäited 38–39) visuaalselt.

Joonis 11. Signaali kuju Tüüri „Arhitektoonika I" taktides 80–92 Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti 2003. a esituses (helinäite 39 põhjal)



[31] 1974. ja 1965. aasta salvestistel rohkem, 1968. aasta salvestisel vähem.

Joonis 12. Signaali kuju Tüüri „Arhitektoonika I“ taktides 80–92 Tamme nim kvinteti 1985. a esituses (helinäite 38 põhjal)



Vaadeldes ülaltoodud jooniste dünaamikamärke, esineb kuuendas lõigus teose kõige tugevam dünaamikanüanss *forte fortissimo (*fff), mille puhul on joonistel mõlema ansambli helisignaal umbes sama amplituudiga (joonisel 11 lõik 6. ja joonisel 12 lõik 6a). Võrreldes kummagi joonise kuuendat lõiku aga neljandaga, mis peaks olema nüansi võrra vaiksem *fortissimo* (ff), siis Berliini kvintetil on see tõesti visuaalselt veidi väiksem (järelikult vaiksem), Tamme nim kvintetil aga hoopis suurem. Teises lõigus teose vaikseima dünaamikanüansi *pianissimo* (pp) puhul on Berliini kvinteti signaal (2.) samuti väiksem Tamme nim kvinteti signaalist (2b), olles palju väiksem ka järgnevast *mezzoforte* lõigust (3.). Ka kuulates on tajutav Tamme nim kvinteti Berliini kvintetist tugevam mäng *piano* nüansis, milles erineb vähe noodi järgi tunduvalt valjemast *mezzoforte*’st (mf) kolmandas lõigus (3b).

Helitugevuse kasvamised on signaalikujudes samuti selgelt näha. Tamme nim kvintett on lõikudes 1a ja 5a teinud *crescendo*’d, mida helilooja nooti kirjutanud ei ole ja mida ei ole (vähemalt sellisel määral) kuulda ja näha Berliini kvinteti puhul. Mõlemal joonisel viienda lõigu alguses nähtav neljanda lõiguga võrreldes väiksem helisignaal ja *crescendo* tekkimine on seletatav pillide järjestikuse lisandumisega üksi alustavale flöödile. Samas on aga Berliini kvintett üldist valjenemist selles kohas nähtavasti pigem vältinud. Samuti on Berliini kvintett heliloojapoolsete juhiste järgimises täpsem olnud *crescendo*’de mängimisel 2. ja 3. lõigu lõpuosas.

Ka mitmetes teistes Tüüri „Arhitektoonika I“ lõikudes teostas Berliini kvintett täpsemini nii *crescendo*’sid ja *diminuendo*’sid kui muid dünaamikanüansse, samas kui Tamme nim kvinteti esituse puhul ignoreerisid üksikud pillid soleerides tihti nooti kirjutatud dünaamikat, mängides valjemini. Sarnane oli selles osas ka uuem eesti ansambel NYYD Ensemble’i puhkpillikvintett.

3.6.2. Dünaamikast Tambergi kvintettides

Eino Tambergi teoste puhul oli Tamme nim kvinteti kõrval võrdluseks vaid NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett (v.a II kvinteti II osas ka Estica puhkpillikvintett). Eelmises lõigus käsitletud Tüüri teoses oli Tamme nim kvinteti ja NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti dünaamikakujundus sarnane, jäädes täpsuselt alla Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti omale. Ootuspäraselt ei ole ka Tambergi teoste puhul kahe eesti puhkpillikvinteti omavahelised erinevused dünaamika teostuse täpsuse osas nii suured kui olid Berliini kvintetiga võrdluses. Kui Tamme nim kvintett teostas Tambergi I puhkpillikvintetis *op.* 50 dünaamikat mitmes olulises muusikalises lõigus NYYD Ensemble'i kvintetist täpsemini, siis Tambergi II kvinteti „Karjaseviisid" *op.* 71 puhul esines võrdsel määral lõike, kus täpsem oli üks või teine kvintett. Dünaamilise kulminatsioonina tajutavaid kohti mängis Tamme nim kvintett võrreldes NYYD Ensemble'i kvintetiga üldnivoo suhtes aga kõigis neljas osas valjemalt.

Tambergi I kvinteti dünaamika seisukohalt ühe olulisema muusikalise lõiguna vaatlesin teose lõppu, kus üldine rahunemine viimase 22 takti jooksul viib välja kõigi viie puhkpilli poolt mängitava neli korda korduva akordini *piano* nüansis. Pean seda lõiku just harrast meeleolu loova vaikse nüansi ja puhast häälestumist nõudva kooskõla tõttu puhkpillikvinteti interpretatsiooni seisukohalt raskeks. Nootide valjemalt mängimine vähendaks kõla katkemise riski, oleks lihtsam intoneerida ja head instrumentide vahelist balanssi leida, samuti on *piano*'s mäng füüsiliselt koormavam (eriti annab see tunda teose lõpul). Tamme nim kvinteti mõlemal salvestisel on *piano*'s lõpuakordid NYYD Ensemble'i kvintetiga võrreldes mängitud vaiksemalt, seejuures on NYYD Ensemble'i kvinteti puhul just esimese akordi algus eriti tugev. Noodile vastavalt vaikse helitugevuse juures on akordid Tamme nim kvinteti 1977. aasta salvestisel veel ka erakordselt puhta intonatsiooni ja ühtlase häältevahelise balansiga.

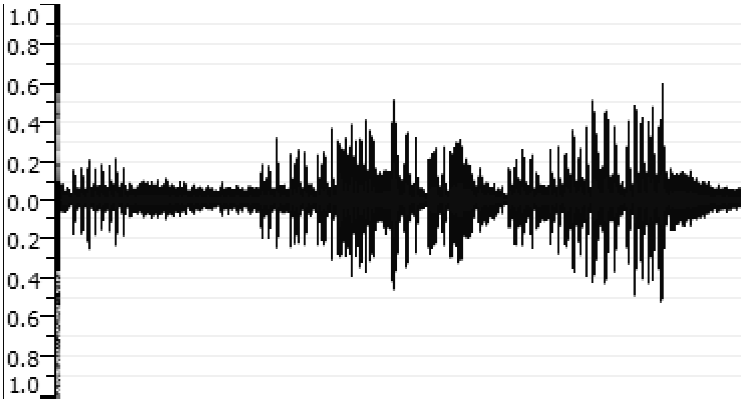
Tambergi I puhkpillikvintetis leidub üsna palju dünaamikat, mille puhul esineb kõrvuti kontrastselt äärmuslikke nüansse. Mitmes lõigus teostas neid täpsemini Tamme nim kvintett. Näiteks I osa taktis 53 järgneb *fortissimo*'le äkitselt lõik *pianissimo*'s. Kontrast oli Tamme nim kvinteti salvestiste puhul selgem kui NYYD Ensemble'i kvinteti esitusel, milles *subito pianissimo* asemel tehti selles kohas kahe esimese takti jooksul *diminuendo.*

NYYD Ensemble'i kvinteti fagoti vaiksema mänguga, võrreldes nii Tamme nim kvinteti kui helilooja poolt ettenähtud dünaamikanüanssidega, olid seotud mitmed dünaamikat puudutavad märkused selles teoses (soolo taktides 106–110, balanss metsasarvega III osa

taktides 5–8). Pean neid märkusi aga NYYD Ensemble'i liikme omapärale viitavateks ja Tamme nim kvinteti interpretatsiooni suhtes vähem olulisteks.

Mitmel juhul tekitas dünaamikakujundus Tambergi teostes mõtteid dünaamika osalusest suuremate muusikaliste struktuuride kujundamisel. Esimese kvinteti I osas on taktid 69–70 ja 73–74 ette nähtud kõlama *forte*'s, tõustes dünaamiliselt esile enda ümber olevast vaiksemas nüansis muusikalisest materjalist. Need kaks lähestikku asuvat lühikest *forte*'s lõiku olid Tamme nim kvinteti salvestistel mängitud ühesuguse helitugevusega ning nende vahel tekkis ühendus, mis vihjas suuremale muusikalisele struktuurile. NYYD Ensemble'i kvinteti esituse puhul sellist seost ei tekkinud, sest esimene kahest *forte*'st oli vaiksem. Joonistel 13 ja 14 on näha signaali kujud kõnealuse lõigu Tamme nim kvinteti 1977. aasta esituse ja NYYD Ensemble'i kvinteti 1998. aasta esituse puhul.

Joonis 13. Signaali kuju Tambergi kvinteti *op.* 50 taktides 63–75 Tamme nim kvinteti 1977. a esituses



Joonis14. Signaali kuju Tambergi kvinteti *op.* 50 taktides 63–75 NYYD Ensemble'i kvinteti 1998. a esituses

Tambergi II kvinteti „Karjaseviisid" puhul ilmnes samuti lõike, kus Tamme nim kvintett struktureeris dünaamika abil muusikalist suurt plaani selgemini kui NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett, mille esitus oli samas aga väiksemas plaanis heliloojapoolsete

dünaamikanüansside täitmisel enamasti täpsem ja kontrastiderohkem. Teose kõigi nelja osa puhul mängis Tamme nim kvintett NYYD Ensemble'i kvintetiga võrreldes üldnivoo suhtes valjemini lõikudes, mida pean vastava osa dünaamiliseks kulminatsiooniks ning vaiksemini sellele järgnenud muusikalise rahunemise ja vaikse dünaamikaga lõpuosas, muutes sellega selgemaks muusikalist struktuuri teose osade tervikute lõikes.

NYYD Ensemble'i kvintetist võimsamalt kõlasid Tamme nim kvinteti 1985. aasta salvestisel I osa taktid 44–45, kus pärast pikka ühtlast tõusu mängitakse alguse teemat *forte*'s ühiselt nelja pilli poolt ja hiljem osa jooksul enam samasuguse intensiivsusega kohta ei leidu[32]. II osa viimane *forte* enne vaibumist (taktides 76–77) oli samuti Tamme nim kvinteti esituses mängitud üldnivoo suhtes valjemini, sellele järgnev *piano* ja *pianissimo* osa lõpus aga vaiksemalt. III osa mõtteline (ja metsasarve partii seisukohalt ka dünaamiline) kulminatsioon on taktides 41–42, mil osa põhiteemat mängib metsasarv üksi noodis enne neid takte pikalt olnud *fortissimo*'le lisaks *crescendo*'t tehes. Tamme nim kvinteti mõlemal salvestisel olid metsasarve soolotaktid mängitud väga võimsalt ja kõlavalt, NYYD Ensemble'i kvinteti salvestisel aga vaiksemalt ja vähem solistlikult. Samuti jäi NYYD Ensemble'i esituses Tamme nim kvintetist vaiksemaks pika järkjärgulise dünaamilise tõusu järel kõlav IV osa ainuke *fortissimo* taktides 32–33.

Üksiku soolohääle valjem mäng ei olnud NYYD Ensemble'i kvintetil üldise muusika vaibumisega kooskõlas nii III kui IV osa lõpus. Oboe soolo III osa taktides 69–78 on noodis ettenähtud *piano* mängimiseks suhteliselt ebamugavas alumises registris. Tamme nim kvintetil oli dünaamikanüanss aga NYYD Ensemble'i kvintetist täpsem, luues sarnase meeleolu eelnevate *piano* ja *pianissimo*'ga flöödi ja klarneti poolt. NYYD Ensemble'i kvinteti oboe valjem mäng ei sobitunud nii hästi osa lõpu vaiksesse atmosfääri.

Kui eelnevad võrdlused olid seotud teose struktuuri rõhutamisega terviklikumal tasandil, siis väga mitmeid detailseid ja väiksemas plaanis olulisi dünaamikakontraste oli Tambergi II kvintetis täpsemini mängitud NYYD Ensemble'i kvinteti poolt (huvitavalt alati pigem osade algusepoole). Näiteks I osa algul taktides 1–18 on vaiksema ja valjema dünaamika vaheldumisel noodipildi järgi otsustades oluline roll ning seejuures on see lõik omamoodi visiitkaardiks teose algul. NYYD Ensemble'i kvinteti salvestisel oli dünaamika teostatud palju täpsemalt Tamme nim kvinteti 1985. aasta ja veidi täpsemalt 1987. aasta salvestisest. 1985. aasta salvestise puhul oli kõige suuremaks erinevuseks flöödi sissetulek nii jõuliselt, et vahet flöödi *piano* ja sellele järgnevate klarneti ja fagoti *forte* vahel peaaegu polnud. Ka IV

[32] NYYD'i kvinteti võimsust selles lõigus kahandasid lisaks helitugevusele tõenäoliselt ka artikulatsiooniliselt lühemad noodid ja veidi kiirustatud mäng.

osa algul taktides 1–4 ei olnud Tamme nim kvinteti flöödi madalas registris *mezzopiano* ja klarneti *forte* vahel kontrasti nagu NYYD Ensemble'i puhkpillikvintetil. Erinevate üksikute kvinteti pillide helitugevus oma soololõiku mängides kippus Tamme nim kvinteti esitustel mitmes kohas olema valjem noodis ette nähtust ning ka NYYD Ensemble'i kvinteti poolt mängitust.

Eelnev peatükk käsitles dünaamikakujundust Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti mängus. Osade teoste puhul (Pärdi kvintetiino ja Tüüri „Arhitektoonika I") olid helilooja poolt nooti kirjutatud dünaamika teostamises Tamme nim kvintetist täpsemad uuemad mitte-eesti ansamblid (Berliini kvintett, Souza Winds). Teoste puhul, kus võrdluseks oli eesti ansambel NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett, ei olnud erinevused dünaamikakujunduse täpsuses aga suured. Huvitavalt tõi Tamme nim kvintett Tambergi teostes kulminatsioone dünaamika abil NYYD Ensemble'i kvintetiga võrreldes palju reljeefsemalt välja.

3.7. Erinevad muusikalised lähenemised

Järgnevas peatükis käsitlen mõningaid põhimõtteliselt erinevaid lähenemisi muusika interpreteerimisel, mis tulid esile Tamme nim kvinteti mängus võrreldes teiste käesolevas töös kuulatud ansamblitega. Kõigepealt olen vastandanud suuremas plaanis muusikalist kujundamist väiksemas plaanis musitseerimisele, seotuna nii dünaamikakujunduse, kõlalise, artikulatsioonilise ja tempolise vaheldusrikkusega kui muusika liigendamisega. Järgmine alapeatükk *ritenuto*'st on mõneti eelmist jätkav – suurte ühiste *ritenuto*'de tegemist võib näha samuti suuremas plaanis muusikalise kujundamise elemendina. Viimases alapeatükis olen peatunud detailsemalt võrreldava muusikalise materjali hulgas ainukese nn klassikateose – Anton Reicha kvinteti – esitusstiilil ja arutlenud, mis muudab Tamme nim kvinteti esituse tänapäevasest erinevaks.

3.7.1. Terviklik lähenemine teostele

Eelmises peatükis oli juba juttu dünaamika osalemisest selgema muusikalise struktuuri kujundamises. Kulminatsioonide toonitamise abil teose struktuuri reljeefsemaks muutmine toetas Tamme nim kvinteti esitustes suuremate muusikaliste lõikude terviklikkust. Käesolev peatükk vaatleb põhimõtteliselt erineva lähenemisena muusika interpreteerimises Tamme nim kvinteti muusikalist kujundamist rohkem nn suuremas plaanis, silmas pidades teose tervikut ja kujundades interpretatsiooni ansambli poolt ühiselt, vastandades sellele NYYD Ensemble'i ja

Estica puhkpillikvintettide musitseerimise nn väiksemas plaanis. Vastandus puudutab lisaks dünaamikale nii kõlalist, artikulatsioonilist ja tempolist vaheldusrikkust kui ka muusika liigendamist.

Tamme nim kvintetile iseloomulik võrreldavatest ansamblitest erineva lähenemisega muusikaline kujundamine esines kõige selgemini Villem Kapi süidis (võrreldes puhkpilli-kvintett Esticaga) ja Eino Tambergi teostes (võrreldes NYYD Ensemble'i puhkpillikvintetiga). NYYD Ensemble'i ja Estica kvintettide puhul mängiti vaheldusrikkamalt ja vabamalt individuaalses plaanis (ühe muusiku musitseerimine). See puudutas ennekõike tempo muutlikkust (agoogilisust) ja dünaamilist vaheldusrikkust, aga ka kõla varieeritust väiksemate muusikaliste lõikude sees. Tamme nim kvintetil esines interpretatsioonilist vabadust pigem suuremas plaanis, ühiselt koos terve ansambliga ja teose terviku kontekstis (reljeefsem tervikstruktuur, kulminatsiooni toonitamine, suured ühised *ritenuto*'d, suured muusikalised komad, laiemalt isegi ka üldine tempode polariseeritus) ning individuaalses plaanis musitseeriti objektiivsemalt.

Reaktsioonist subjektiivsuse vastu muusikaesitamises pärast Teist Maailmasõda kirjutab Daniel Leech-Wilkinson artiklis „Recordings and histories of performance style" ja selgub, et käesolevas peatükis käsitletava joone tajumine ühe 20. sajandi teises pooles tegutsenud ansambli esitusstiilis on üsna ootuspärane. Pärast Teist maailmasõda katkes emotsionaalne illustreeritud vaade muusikaesitamisse, kus esitaja märkab iga momenti fraasis ja tunneb vajadust iga väljendusliku potentsiaaliga hetke puhul nooditekstis kuulaja tähelepanu sellele juhtida. Uuele generatsioonile tundus vajalik uus lähenemine ja need esinejad, kes olid algusest peale mänginud tagasihoitumal moel, näisid äkitselt asjakohasemad. Pärastsõjaaegne stiil kujunes normiks mitmeteks kümnenditeks, püsides arvestataval määral isegi kaasajal. Paljud muusikud olevat töötanud sellises stilistilises maailmas, kus vibraato ja dünaamika kannavad enamiku ekspressiivsuse kandamist ja rubaato on piiratud kindla rütmi poolt. Kõla on rikas ja suhteliselt vähe varieeritud. (Leech-Wilkinson 2009a: 252)

Villem Kapi süit puhkpillikvintetile on kirjutatud 1957. aastal ja Tamme nim kvinteti salvestised sellest teosest on pärit 1958. ja 1959. aastast, ajaliselt mitte palju hiljem eelmises lõigus kirjeldatud muutusi esitusstiilis esile kutsunud ajaloosündmustest. Tamme nim kvinteti mäng oli Kapi süidi puhul selgelt erinev 2012.–2014. aastatest pärit Estica puhkpillikvinteti esitustest.

Süidi I osa oli Tamme nim kvintetil võrreldes Esticaga mängitud stabiilsemalt ühes tempos. Lähenemine musitseerimisele oli Estical isiklikum, emotsionaalsem, mis seisnes ennekõike vaheldusrikkamas väljenduslaadis ja tempo muutmises lõikude sees seotuna

muusikaliste fraasidega. Tamme nim kvintett oli tempot varieerinud sarnase põhimõtte järgi, kuid teinud seda palju väiksemal määral. Kolmest Estica kvinteti esitusest varaseim (2012) oli kõige agoogilisem – fraasilõppudes olid tihti väikesed aeglustused ja fraaside vahel üsna suured hingamised, mis lõhkusid objektiivset pulssi. Tamme nim kvinteti esitusel hingamisi lõikude vahel ei esinenud. Helinäited 40–41 võimaldavad kuulata süidi I osa keskmist lõiku (taktid 12–19) Tamme nim kvinteti 1958. ja Estia kvinteti 2012. aasta esituses.

II osa *Allegretto scherzando* puhul oli tempo mõlema ansambli esitustel üsna ühtlane (Estical 2014 puhul esineb vähesel määral tempot segavaid hingamisi fraaside vahel). Tamme nim kvinteti suuremas plaanis musitseerimist iseloomustas muusikaline kujundamine enne osa lõppu, kui muusika naaseb alguse teema juurde. Taktides 69–76 tehakse *accelerando*, *ritenuto* ja suur koma enne 77. takti algust. Ühtegi neist noodis kirjas ei ole. Estica on vastavat kohta toonitanud vähesel määral (ilma *accelerando* ja *ritenuto*'ta vaid väike koma). Selle osa sees rohkem erinevaid meeleolusid oli Estical (väiksemas, intiimsemas plaanis vaheldusrikkam), aga süidi II osa struktuuri rõhutav alguse teema juurde naasmine oli toonitatud Tamme nim kvintetil. Ka süiti tervikuna käsitledes olid erinevad meeleolud diferentseeritumad Tamme nim kvinteti esitustes. See väljendus esmalt tempode valikus – aeglased tempod olid aeglasemad ja kiired tempod kiiremad (lähemalt peatükis 3.3.1) – aga ka artikulatsiooni laiema skaala kasutamises (lähemalt peatükis 3.2.2.).

Eino Tambergi I kvintetis *op*. 50 olid NYYD Ensemble'i kvinteti poolt pillide soololõigud mängitud solistlikumalt, vaheldusrikkamalt ja kohati üsna rubaatos. Sellele vastanduvalt Tamme nim kvinteti mäng soololõikudes oli sarnaselt eelmisele teosele stabiilsemalt tempos ning muusikaliselt lihtsam ja objektiivsem. Lisaks tempole olid vähem varieeritud nii kõla, helitugevus kui artikulatsioon. Helinäited 42–43 võimaldavad kuulata Tambergi kvinteti nr 1 alguse flöödisoolot (taktid 1–6) Tamme nim kvinteti 1976. ja NYYD Ensemble'i kvinteti 1998. aasta esituses.

Tambergi I kvinteti esitustes kahe erineva ansambli poolt oli selgelt tajutav interpretatsioonistiilide erinemine ja muusika esitamise viis tekitas minus kuulajana erinevaid tähendusi ja assotsiatsioone – vanema ansambli Tamme nim kvinteti puhul seostus esitus omadussõnadega 'raudne', 'halastamatu', 'saatuslik', 'otsustav', 'terav', 'külm', uuema NYYD Ensemble'i kvinteti puhul aga võrdlusena 'intiimsem', 'tundlikum', 'muretum', 'mänglevam', 'soojem'.

Juba soololõikude objektiivsem ja vähem varieeritud mäng Tamme nim kvinteti puhul toetas muusikalise struktuuri terviklikumat tajumist. Reljeefsust lisati antud teoses aga ka

mitme komaga erinevate struktuurilõikude vahel (III osas pausil taktis 38, taktis 45 ja taktijoonel enne 73. takti), mida ei esinenud NYYD Ensemble'i kvinteti salvestisel.

Erkki-Sven Tüüri „Arhitektoonikas I" esines samuti selge näide Tamme nim kvinteti objektiivsemast mängust võrreldes NYYD Ensemble'i isiklikuma musitseerimisega (taktid 5–7 oboe soolo). Mulje pigem lihtsamapoolsest lähenemisest jättis selles lõigus ka Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti esitus (helinäited 18–20).

Anton Reicha puhkpillikvintetis Es-duur, *op.* 88 nr 2 esineb näide, milles Tamme nim kvinteti tendents toetada suuremate muusikaliste lõikude terviklikkust seostub ennekõike artikulatsiooni mittevarieerimisega. Flöödipartiis on III osa taktides 25–48 korduva punkteeritud rütmiga teema, mida erinevate ansamblite esituses mängiti väga erinevalt[33]. Tamme nim kvinteti flöödi artikulatsioon mõjus äärmiselt järsult ja dramaatiliselt – pikem noot (noodinäide 8) oli üsna pikk ja punkteeritud noot mängitud alati hästi viimasel hetkel, lühikeselt, kuid rõhutatult. Lõigu terviklikkust toetati ja omaette tähenduslikkust (muljet halastamatusest, militaarsusest) loodi aga sellega, et terves lõigus oli strihh jäigalt ühesugune (helinäide 44).[34] Teiste ansamblite mäng selles lõigus oli paindlikum. Näiteks Bergeni kvinteti flöödimängija puhul kõlasid ühesugused punkteeritud rütmid vaheldusrikkalt, läbi terve lõigu oli mitmeti varieeritud artikulatsiooni ja rõhuasetusi (helinäide 45). Lõigu vähe varieeritud tervik koos teravdatud marsiliku karakteriga mõjus Tamme nim kvinteti esituses kontrastsena pärast pikka kantileenset oboe soolot, tekitades III osa sisese tugeva liigenduse tervikplaanis.

Noodinäide 8. Flöödipartii Reicha puhkpillikvinteti III osas taktides 25–27 (Leningrad, 1972)

3.7.2. *Ritenuto* kasutamine

Eelneva alapeatüki põhjal võib öelda, et Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitustele oli omane võrdlemisi kindlalt rütmis ja väheagoogiline mäng. Teoste ja nendesiseste

[33] Oma osa interpretatsiooni erinevustes oli kindlasti ka nooditekstide erinemisel. 1972. aastal Leningradis välja antud partituuris on algse väljaandega võrreldes pisut muudetud punkteeringut.

[34] Militaarsuse tajumine on tõenäoliselt seostatav marsilikkusega, mis tekib raskepärase ühetaolise mänguviisi puhul. Toon paralleeli saksa oboeprofessori Gregor Witt'i ütlusest meistrikursusel Riia Muusikaakadeemias (15.12.2015) ühele leedu oboetudengile: „Teie mängus on midagi nõukogudelikku. Palun mitte marssida!" (*There is something soviet in your playing. Not marching!*)

suuremate (struktuuriliste) lõikude lõppudel aga esinesid Tamme nim kvinteti mängus teistest ansamblitest suuremad aeglustused. *Ritenuto*'d ei olnud Tamme nim kvinteti esitustes lihtsalt suuremad, vaid uuemate ansamblitega võrreldes erinevalt läbi viidud.

Villem Kapi süidi I osa koosneb kahest lõigust, millest esimest korratakse osa lõpul (*da capo al fine*). Esimese lõigu esmakordsel mängimisel (kui muusika jätkub), oli nii Tamme nim kvinteti kui Estica kvinteti puhul aeglustus lõigu lõpul tagasihoidlikum ja teisel korral *fine*'sse jõudes põhjalikum. *Ritenuto*'d olid aga kahe ansambli võrdluses põhimõtteliselt erinevad. Estica kvinteti tempo rahunes lõigu lõpule lähenedes kergelt ja viimases taktis meloodilist liikumist mängiv flööt aeglustust enam peaaegu ei teinud (helinäide 46). Tamme nim kvintett püsis kauem põhitempos ja tegi viimases taktis *ritenuto*'t suurel määral (helinäide 47). Erinev lähenemine kahe ansambli võrdluses esines kõigi kolme Estica salvestise (2012, 2014, 2015) ja mõlema Tamme nim kvinteti salvestise (1958 ja 1959) puhul. Nimetatud lõigu teistkordsel mängimisel osa lõpul esines Tamme nim kvinteti 1959. aasta salvestisel lisaks suurele *ritenuto*'le ka varasem tempoline rahunemine.

Arvatavasti on *ritenuto*'de mängimise viis ajastuline, stiililine joon ning suured *ritenuto*'d seotud eespool mainitud ajastulise omapäraga, mille kohaselt hakati pärast Teist maailmasõda mängima objektiivsemalt ja rütmiliselt stabiilsemalt. Suuremate ühiste aeglustuste tegemine (jm kujundamine suurema terviku tasandil) kompenseeris subjektiivsuse allasurumist ja sellega seotud väljendusvõimaluste vähenemist selle ajastu esitusstiilis. Aegamööda on sõjajärgne reaktsioon taandunud ning läbi kümnendite vaikselt muutudes praeguse aja interpretatsioonieelistustega asendunud. Mängides kõnealustes Estica esitustes ise kaasa, mäletan proovide käigus ansamblikaaslaste arutelu, mille käigus teadlikult otsustati suurt aeglustust (eriti osa keskel) vältida, pidades seda sobimatuks.

Arvo Pärdi kvintetiino I osa lõpul *ritenuto*'t teha, ehkki noodis selle kohta märget ei ole, oli samuti kõige rohkem tendents Tamme nim kvintetil. Aeglustust on tajuda ansambli kõigi kolme salvestise puhul (1965, 1968, 1974). Ka Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti esitusel oli aeglustamise tendentsi aimata, Souza Winds ja NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett aga ei teinud *ritenuto*'t.

Anton Reicha puhkpillikvintetis Es-duur III osa lõpul tegi Tamme nim kvintett suurt *ritenuto*'t. Väga mitmete erinevate võrreldavate ansamblite seas ei olnud see erandlik – Soni Ventorum ja Bergeni puhkpillikvintett aeglustasid peaaegu samal määral – Tamme nim kvinteti *ritenuto* algas aga kõige varem (kuus takti enne lõppu). Baden-Badeni ja Bostoni puhkpillikvintetid tegid aeglustust vähem, Viini, Thompsoni ja Berliini kvintetid aga väga

vähe.[35] I osas esines Tamme nim kvintetil teistest ansamblitest suurem *ritenuto* taktides 33–34 vahetult enne nn repriisi, kui algab uuesti teose alguses kõlanud muusikaline materjal (noodis märget *ritenuto* kohta ei ole; tegemist ka näitega teose struktuuri rõhutamisest).

Kui Tambergi I puhkpillikvinteti puhul oli Tamme nim kvinteti mäng NYYD Ensemble'i kvintetist objektiivsem ja stabiilsemalt rütmis, siis Tambergi II puhkpillikvinteti „Karjaseviisid" puhul sattusid tähelepanu alla Tamme nim kvinteti rohked *ritenuto*'d, aga mõnes kohas ka *accelerando*'d ja fermaadid teose sees. Sedakorda on ansamblite positsioonid justkui vahetunud – Tamme nim kvinteti mäng on tempoliselt muutlikum ja NYYD Ensemble'i kvinteti rütm stabiilsem ja lähenemine objektiivsem.

I osas, mille puhul NYYD Ensemble'i kvintetil esines selge aeglustus vaid osa lõpul, kogunes Tamme nim kvinteti 1985. aasta esituse juurde ülesmärkimisi väikeste *ritenuto*'de kohta viiel korral ja 1987. aasta salvestisel kaheksal korral. II osa lõpus oli Tamme nim kvinteti aeglustus NYYD Ensemble'i kvintetist ja Estica kvintetist (võrreldud ainult II osas) palju suurem, kusjuures Estica alustas taaskord (nagu Kapi süidiski) tempo rahunemist varem, päris lõpus erilist *ritenuto*'t tegemata. Suure aeglustuse tegid nii Tamme nim kvintett kui ka NYYD Ensemble'i kvintett ainult IV osa lõpus kogu teose lõpetusena.

Tegemist on muidugi teistlaadse muusikaga võrreldes Tambergi I kvintetiga (mis on loodud ja Tamme nim kvinteti poolt salvestatud umbes 10 aastat varem), aga ometi on tempolise muutlikkuse seisukohast ansambli interpretatsioonistiil muutunud. Ühe põhjusena võib näha uute nooremate mängijate tulemist ansambli koosseisu. Tambergi I kvinteti salvestistega võrreldes on II kvinteti „Karjaseviisid" esituskoosseisus vahetunud 1985. aasta salvestisel kaks ja 1987. aasta salvestisel lausa neli ansambliliiget viiest.

3.7.3. Reicha klassikalise kvinteti esitusest

Anton Reicha puhkpillikvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2 on käesolevas töös lähemalt analüüsitavate teoste hulgas ainuke, mis ei ole kirjutatud Tamme nim kvinteti kaasajal. 19. sajandi algusel loodud muusika esitamise juures on mitmeid küsimusi interpretatsiooniliste valikute ja stiili kohta ning läbi 20. sajandi II poole, kust on pärit enamik siin töös käsitletavaid esitusi, on lähenemine ajaloolise muusika interpreteerimisele teinud läbi suuri muutusi.

[35] Mõjutajaks on kindlasti ka kasutatud noodiväljaanne. Leningradis 1972. aastal V. Bujanovski poolt välja antud partituuris, mis kultuuriruumi arvestades tõenäoliselt oli Tamme nim kvinteti 1974. aastal salvestatud esituse aluseks, on kolm takti enne III osa lõppu kirjas *ritenuto*, mida esmaväljaandes (1818) ei esine.

Analüüsides Tamme nim kvinteti esitust Reicha teosest, on küsimuse all tegelikult laiemalt esitusstiil klassikateoste puhul. Põgusalt, ilma esitusi lähemalt võrdlemata, on uurimisel käsitletud ka pisut varem komponeeritud Haydni ja Mozarti divertismente.[36] Tänase interpreedi jaoks on küsimus klassikateoste esitusstiilist oluline, sest selle puhul tundub „õige esitus“ olevat rohkem kanoniseeritud ja stilistilisi piire seadev, kui teiste stiilide puhul, ometi ei eksisteeri selgeid juhiseid klassikateoste interpreteerimisel.

Tamme nim kvinteti esitusstiilis nii Haydni, Mozarti kui Reicha teoste puhul tundus kuulduvat midagi harjumatut, mida esmapilgul raske sõnastada (raskepärasus, tänapäevase kvaliteetse esitusega võrreldes vähesem rafineeritus). Järgnevalt vaatlen Reicha teose näitel, millistel esituse aspektidel see mulje võis baseeruda ja mis võib klassikateoste interpretatsiooni puhul olla tähelepanu vääriv.

Kõige rohkem just Reicha kvinteti I osa *Allegro moderato* puhul jättis Tamme nim kvinteti esitus mitme teise ansambli omast (ka Tamme nim kvinteti kaasaegsetest) loiuma ja raskepärasema mulje. Vaadeldes kõigepealt juba käsitletud mängu aspekte, võis muljet raskepärasusest soodustada esiteks tempovalik, mis oli aeglasem nii teiste ansamblite esitustest kui tõenäoliselt esituse aluseks olnud noodiväljaande miinimumtempost, teiseks artikulatsioonikasutus, mis oli ebajärjekindel ning enamasti pikemate strihhidega näiteks Viini ja Baden-Badeni puhkpillikvintettidest, kelle lühemate, erksamate strihhidega mäng mõjus õhulisemalt ja kergemalt, kolmandaks aga ka tänapäevasest erinev kõla ja vibraatokasutus.

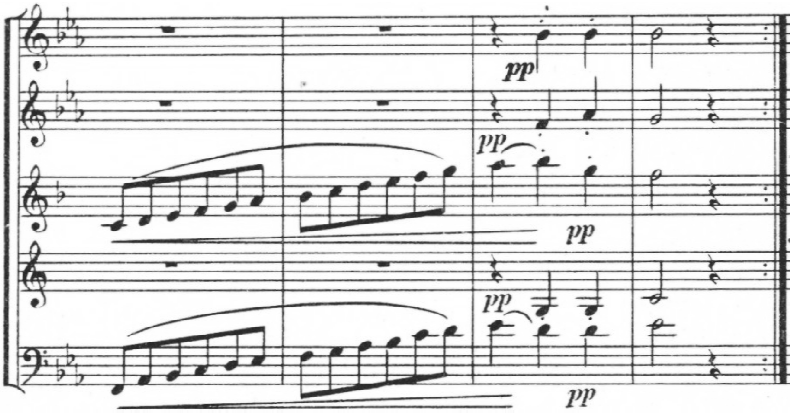
Esituse tempovalikust eristaksin muusikalist liikumist tempo sees, mis võib olla tagasihoitud või edasiviiv. Berliini, Baden-Badeni, Viini, Thompsoni ja Bergeni kvintetid mängisid I osa *Allegro moderato* põhitempot erksalt ja edasiviivalt (kusjuures viimase puhul isegi kohati kiirustatult). Tamme ja Soni Ventorumi kvintettide esitused ei olnud aga muusikaliselt nii edasiviivad ja kippusid mõjuma loiult. Rohkem Soni Ventorumi, väiksemal määral aga ka Tamme nim kvinteti rütmilist pulssi takistasid kerged tempokõikumised (rütmiline lõtvus, agoogika). Mitmete esituste puhul (Baden-Badeni, Thompsoni kvintetid) oli edasiviivus seotud just tempo stabiilsuse ja rütmilise selgusega. Helinäited 48–49 võimaldavad kuulata Reicha kvinteti I osa takte 21–35 Tamme nim kvinteti 1974. aasta ja Berliini Filharmoonikute kvinteti salvestis 2011. aasta esituses.

[36] Joseph Haydni divertisment (kirjutatud 1782?, Tamme nim kvinteti salvestis 1963. aastast) ja Wolfgang Amadeus Mozarti divertisment KV270 (kirjutatud 1777; Tamme nim kvinteti salvestis 1965. aastast) ei ole kumbki originaalis puhkpillikvintetile ja esinevad sellises seades repertuaaris harva, mistõttu ei olnud võimalik neile leida tänapäevast võrdlusmaterjali käesoleva uurimistöö tarvis.

Tempoline lõtvus ei iseloomustanud Tamme nim kvintet mängu aga IV osa *Allegro molto* puhul, mis oli vastupidiselt I osale väga edasiviiv ja kiires tempos takistusteta liikuv. Bergeni ja Baden-Badeni kvintettide mäng oli selles osas lausa kiirustav, Thompsoni kvinteti tagasihoitud muusikaline liikumine aga raskepärane.

II osa *Scherzo* puhul esines mitme ansambli, sealhulgas Tamme nim kvinteti puhul fraasi lõppude lahenduste rasket (rõhutatud) mängu, milles ilmneb üks minu meelest oluline aspekt esituse raskepärasuse tekkimisel. Järgneva noodinäite (9) viimases taktis mängisid Tamme nim kvintett ja Thompsoni kvintett poolnoodi raskelt ja rõhutatult. Teiste ansamblite puhul fraasi lõpu rõhutamist ei esinenud. Tamme nim kvintetile vastanduvalt esines Baden-Badeni kvintetil taktides 7–8 vähene *diminuendo* ja viimane poolnoot oli kerge. Ka Bostoni, Viini ja Bergeni kvintettide esitustes oli viimane takt võrreldes eelmisega kergem. Helinäited 50–51 võimaldavad fraasilõpu erinevat mängu võrrelda Tamme nim kvinteti 1974. ja Bergeni kvinteti 1992. aasta esitustes (II osa taktid 1–8).

Noodinäide 9. Reicha II osa *Scherzo* taktid 5–8 partituuris (Leningrad, 1972)

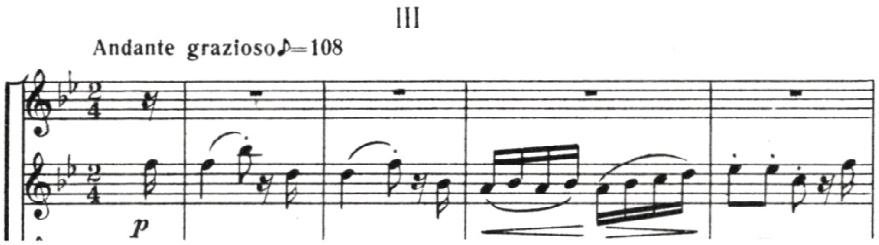


Isiklikele muusika interpreteerimise kogemustele ja õpingutele toetudes olen harjunud fraasi lõpu toonika kergust sellise muusika puhul sobilikuks pidama. Tõenäoliselt on tegemist loomupärase harmoonilise dissonantsi pingestumise ja lahenduse lõdvestumise loogikaga, mida mõne koolkonna puhul ajastu esitusstiilist lähtuvalt rohkem tähtsustatud.

Aeglases III osas *Andante grazioso* oli Tamme nim kvinteti mäng veidi ilutsev, agoogiline. Näiteks esimestes taktides pikendas oboe (noodinäide 10) 1. ja 2. takti esimest nooti (mille tõttu rütm nagu veidi lonkaks) ja laiendas vaevumärgatavalt 3. takti mõlema kuueteistkümnendike-grupi algust (tempoline laiendus). Kaasnevat artikulatsioonilist pehmendust, mille kohaselt 1. ja 2. takti teine noot oli mängitud pausi arvelt pikemalt, on peatükis 3.2.3 juba vaadeldud. Bostoni, Viini ja Baden-Badeni kvintetid mängisid samas

lõigus lihtsamalt, tempoliselt objektiivsemalt ja artikulatsiooniliselt õhulisemalt. Bergeni puhkpillikvinteti esituse puhul oli sarnaselt Tamme nim kvintetile rütm veidi vabamalt mängitud. Reicha kvinteti III osa takte 1–8 viies erinevas esituses võimaldavad kuulata helinäited 13–17.

Noodinäide 10. Reicha kvinteti III osa taktid 1–4 (Leningrad 1972)



Tugev rütmiline laiendus esines Tamme nim kvinteti salvestisel ka III osa taktis 16, kus pika 24-taktise soolo keskel enne alguse teema teistkordset esitust tegi oboe üksi jäädes *ritenuto*. Muusikaliselt sarnane lõik esines osa lõpul ning seal mängis metsasarv vastavat kohta rütmiliselt sama vabalt (takt 70). Sarnasel määral tegi mõlemal korral laiendust ka Soni Ventorumi kvintett, Bostoni kvinteti puhul oli *ritenuto* oboe puhul väike, tunduvalt suurem aga metsasarvel. Eelmistest ansamblitest väiksem laiendus esines Berliini (2011), Thompsoni (1995), Baden-Badeni (196?) kvintettide puhul, aeglustust ei teinud Viini (1965) ja Bergeni (1992) kvintetid (esines ainult eelmise takti viimase kaheksandiku vaevumärgatav toonitamine oboe soolo puhul).

Kokkuvõttes leian, et Tamme nim kvinteti Reicha teose esituse eristumine mitmetest teistest ansamblitest kohatise loiduse ja raskepärasusega oli seotud lisaks artikulatsioonile, tempovalikule ja kõlale muusikalise liikumise pidurdatuse, tempokõikumiste (rütmiline lõtvus) ja iseloomulikult vähem elastse fraseerimisega (fraasilõpu toonikate raske mäng). Eriti aeglase III osa puhul oli tajuda veidi ilutsevat (agoogilist) musitseerimist ja teistest ansamblitest suuremaid *ritenuto*'sid.

Järgmises peatükis tuleb juttu muusika karakterite rõhutamisest ja omapoolsete väiksemate muudatuste tegemisest nooditeksti, tuues mitmeid näiteid just Reicha teose põhjal. Kui püüe võimalikult ereda ja muusika karaktereid rõhutava mängu poole on üldiselt loomulik ja esituse sisulist kvaliteeti tõstev, siis Reicha puhul võib selline lähenemine tänapäeval tekitada küsimusi esitusstiili sobivuse kohta.

3.8. Muusikaline karakteersus

Mängu ere karakteersus Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esituste puhul tõusis selge joonena esile juba üsna uurimise algul, kuulates ja „tihedalt kirjeldades“ Tamme nim kvinteti 28 salvestist. 12 puhul oli märkmete põhjal tegemist esitustega, kus muusika erinevaid karaktereid oli püütud märgatavalt eredalt ja kontrastselt välja tuua ning salvestistel esines lõike, mis jätsid mulje erilisest erksusest ja teravdatusest.

Käesolevas töös varemkäsitletud teemade juures on mitmeid aspekte, mida saab välja tuua, näitamaks, mis vahendid osalevad muusika interpreteerimisel sellise esituse loomisel, mida võib pidada eredalt karakteerseks. Suured tempokontrastid, millest oli juttu peatükis tempode polariseeritusest, diferentseerivad erinevate karakteritega suuremaid muusikalõike Tamme nim kvinteti esitustes. Laia artikulatsiooniskaala abil loodi kontraste ja tähenduslikkust. Võimendatud võis olla dünaamikanüansside kasutus, mõjutades mõnikord isegi kõlakvaliteeti: nii jõuline *fortissimo*, et tämber väljus viisaka kõlakultuuri piiridest (metsasarv Pärdi kvintetiinos; vt ptk 3.6.1). Erinevate meeleolude teoses selgelt tajutavaks muutmist pean oluliseks tunnuseks eredalt karakteerse esituse puhul.

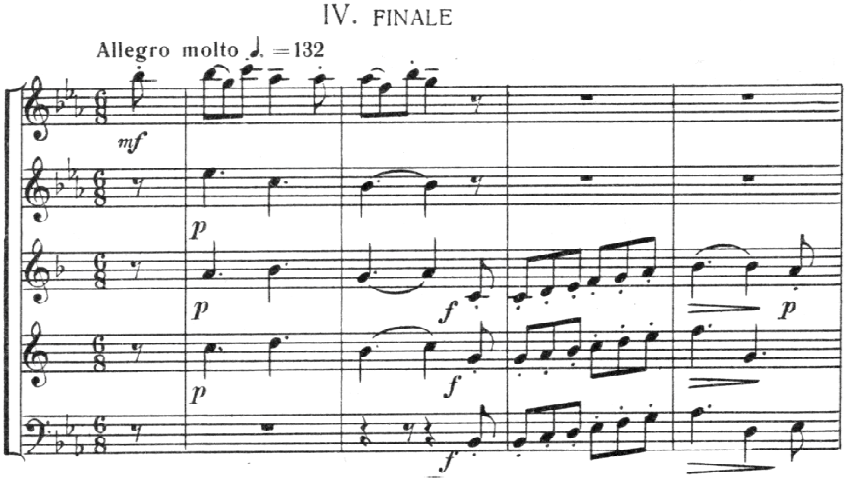
Teisalt iseloomustab eredat karakteersust püüd teose muusikalise arengu jälgimist hõlbustada ja huvitavamaks muuta. Peatükis dünaamikast oli muuhulgas juttu dünaamika-kujunduse osalemisest muusikalise struktuuri rõhutamises ning peatükis erinevatest muusikalistest lähenemistest Tamme nim kvinteti kujundamisest suurema terviku tasandil. Kulminatsioonide toonitamine, suured ühised *ritenuto*'d ja suured muusikalised komad erinevate struktuurilõikude vahel lisasid Tamme nim kvinteti esituste tervikstruktuuridele reljeefsust.

Mõnikord tehakse Tamme nim kvinteti esituses teosesse aga lausa omapoolseid muudatusi või lisandusi, mis muusika mõjuvust suurendavad ja lisatähendusi loovad: muudetakse tempot, improviseeritakse artikulatsiooni- ja dünaamikakujundusega või kasutatakse erilisi mänguvõtteid nagu *frullato* metsasarvel. Kõige eredamaid näiteid vabadustest nooditeksti suhtes teose esitamise käigus pakkus käesoleva töö uurimismaterjali hulgas Tamme nim kvinteti 1974. aasta salvestis Arvo Pärdi kvintetiinost, mida on täpsemalt käsitletud alapeatükis 3.6.1.

Vahendeid muusika karakterite väljatoomiseks on mitmeid ja iga kord ei ole selge, milline neist tähelepanu all oleval juhul kõige rohkem esituse mõjuvust põhjustab. Järgnevalt toon näite erinevate muusikaliste vahendite samaaegsest kasutamisest kontrastide rõhutamiseks ühe 12-taktilise teemalõigu sees.

Reicha puhkpillikvinteti Es-duur, *op.* 88 nr 2 IV osa *Allegro molto* alguse teema taktides 1–12 on üles ehitatud kahe motiivi vastandusele, üks *forte*'s, iseloomuliku stakaatos käiguga üles ning teine *piano*'s (Leningradi 1972. a redigeeritud väljaandes flööt kui soolohääl balansi huvides *mezzoforte*'s). Teema esimesed neli takti on esitatud alljärgnevas noodinäites 11.

Noodinäide 11. Reicha puhkpillikvinteti IV osa taktid 1–4 partituuris (Leningrad 1972)



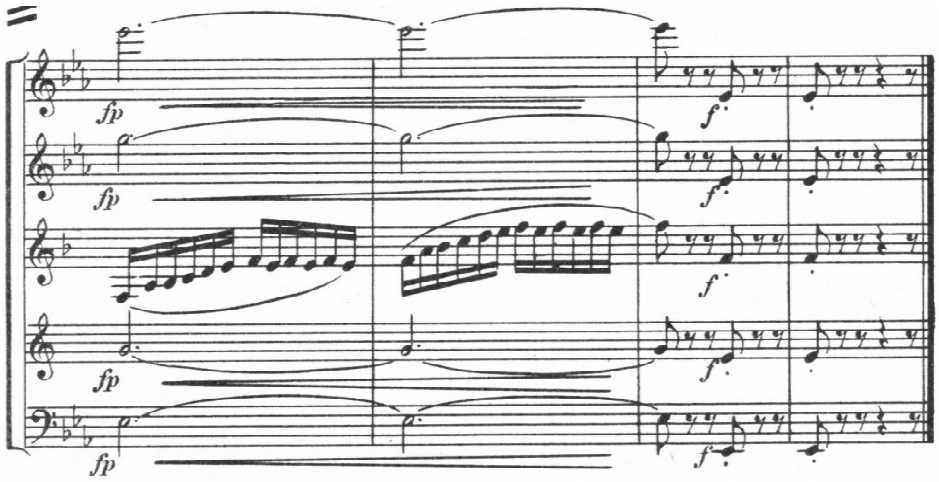
Tamme nim kvintett saavutab tempovaliku, dünaamikakujunduse ja varieeritud artikulatsiooni abil selles lõigus teistest ansamblitest teravama kontrasti nii eelnenud aeglase osaga kui ka *piano* ja *forte* lõikude vahel. Tamme nim kvintett ja Bergeni puhkpillikvintett mängisid sarnaselt hoogsas tempos, korrektse ja mõjuva dünaamikaga, aga Tamme nim kvintett saavutas suurema karakteritevahelise kontrasti artikulatsiooni ja tämbri varieerimise abil. Kui Bergeni kvintett mängis nii taktis 3 kui taktides 5–6 väga lühikeste strihhidega (helinäide 52), siis Tamme nim kvintett *forte* käigu puhul stakaato küll väga lühikeselt, sellele järgneva *piano* motiivi stakaatos noodid aga hoopis pikemalt ja pehmemalt (helinäide 53).

Ulatusliku Reicha kvinteti mitmetest momentidest, kus muusika interpreteerimises esines karakterite rõhutamise ja omapoolsete väiksemate muudatuste seisukohalt huvipakkuvat, olen valinud siinkohal esitamiseks välja mõned näited, kuidas Tamme nim kvintett võis heliteosesse omapoolseid muudatusi teha, mis erinesid nii nooditekstist kui teiste ansamblite esitustest. Teose lõpus IV osa viimases kahes taktis on kahetaktise *crescendo*[37] järel *forte*'s akordid (noodinäide 12). Ainukesena võrdlusmaterjali hulgas mängis Tamme nim kvintett viimased kaks akordi pärast *crescendo*'t mitte *forte*'s nagu noodis vaid kontrastselt

[37] *Crescendo* esineb vaid noodiväljaandes Leningrad 1972, mis on tõenäoliselt olnud Tamme nim kvinteti esituse aluseks. 1818. aasta noodis on ühtlane *forte* viimase 23 takti jooksul.

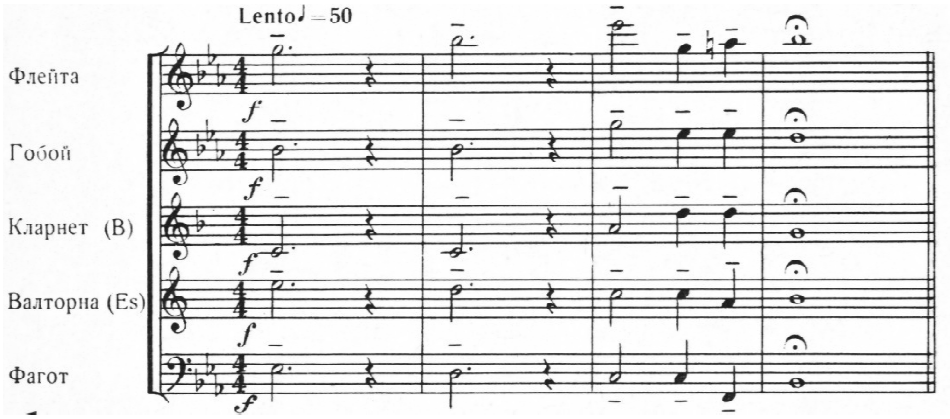
vaiksemalt. Pärast seda, kui muusika oli enne lõppu olnud finaalilikult võimas ja virtuoosne, mõjusid need kaks vaikset akordi osa lõpus üllatavalt ja humoorikalt. Ka tempo muutmise suhtes oli Tamme nim kvintett selles näites erandlik. Kui osade ansamblite esitustes olid viimased akordid pisut aeglustatud, osade puhul aga täpselt tempos, siis Tamme nim kvintett mängis akordid hoopis kiirustatult.

Noodinäide 12. Reicha puhkpillikvinteti IV osa taktid 174–177 partituuris (Leningrad 1972)



Ka I osa neljataktine sissejuhatus (noodinäide 13, lk 100) on noodis *forte*'s, Tamme nim kvinteti poolt mängitud aga vaiksemalt. Teose põhiosale, hoogsale *Allegro Moderato*'le eelnes sellise lähenemise puhul kontrastselt mõtlik, nukker muusikalõik, mis oli peamiselt dünaamika abil üheks muusikaliseks mõttekaareks ühendatud (*crescendo* esimeses kahes taktis ja *diminuendo* viimases taktis; ei rõhutatud akordide algusi). Teise lähenemise kohaselt mängiti teose esimest nelja takti piduliku *forte*'s sissejuhatusena järgnevale *Allegro moderato*'le (akordid vajutustega ja eraldi mängitud; Baden-Badeni, Bergeni, Thompsoni kvintetid). Reicha kvinteti esimest nelja takti viies erinevas esituses võimaldavad kuulata helinäited 6–10.

Noodinäide 13. Reicha puhkpillikvinteti I osa taktid 1–4 partituuris (Leningrad 1972)



Ansambli tegutsemisaja lõpupoole ei olnud ere karakteersus enam nii selgelt avalduv joon Tamme nim kvinteti mängus. Kui varem olid tsükliliste teoste viimaste osade kiired tempod Tamme nim kvinteti esituses reeglina kiiremad, siis hilisemal ajajärgul enam mitte. Vastavalt eespool käsitletule, olid tempod ühtlaselt rahulikud Tambergi II kvinteti „Karjaseviisid" esituste puhul (1985 ja 1987) ja Tüüri „Arhitektoonikas I" (1985). Igor Garšneki puhkpillikvinteti 1984. aasta salvestis jättis pehme ja rahuliku mulje ning ei olnud nii kontrastiderohke. Samuti oli 1978. aasta salvestisel väga rahulik Evald Vainu puhkpillikvinteti nr 2 viimane kiire osa. Arvestades tempojuhist „kiirelt" ja eelnevate osade mõõdukaid temposid (I Rahulikult, II Parajalt mõnusas polka tempos ja III Parajalt) ning eriti Tamme nim kvinteti varasemaid kiireid temposid tsükliliste teoste finaalide puhul, oli rahulik üldmulje üllatav.

Rahunemine ja ereda karakteersuse vähenemine Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti mängus võis olla seotud nii liikmete vahetumise ja mängustiili muutustega kui repertuaaris olevate teoste helikeele teisenemisega aja jooksul. Keerulisem, mitmekülgsem ja mitte enam nii selgete vastandlike karakteritega helilooming seadis oma nõudmised sobilikeks muutusteks ka interpretatsioonistiilis. Ansambli juht Samuel Saulus, kes reisis tolle aja kohta palju, võis tajuda mängustiili muutusi teiste muusikute mängus ja neist lähtuvalt muuta (võib-olla teadvustamata) tasapisi ka oma mänguviisi. Esitaja mängustiili muutumise kohta aja jooksul leiab viiteid mitmetelt uurijatelt. Näiteks rõhutab Daniel Leech-Wilkinson, et avangardismiperioodil mängis ta Weberni ja Schönbergi palju puäntillistlikumalt, hiljem aga laulvamalt (Lippus, kiri 05.03.2015). Oluline oli aga ka uute mängijate liitumine kvintetiga, kes tõid kaasa oma põlvkonna musitseerimiseelistusi.

3.8.1. Pärdi kvintetiino 1974. aasta salvestis: interpretatsiooniline vabadus

Arvo Pärdi kvintetiino (1964) kontsertettekande puhul, mis salvestati 26.10.1974 Vabariiklikul kammeransamblite ülevaatusel Estonia kontserdisaalis, oli tegemist lausa äärmusliku näitega Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti mängu eredusest. Interpretatsiooniliselt loov lähenemine, mille puhul tehti nooditekstis julgelt omapoolseid muudatusi, andis alla viie minuti pikkusele kvintetiinole tempo muutlikkuse, artikulatsiooni variatiivsuse ja ereda dünaamika abil palju enam ekspressiivsust kui teiste ansamblite esituses.

Arvo Pärdi kvintetiinot võib pidada kõige rohkem erinevate ansamblite poolt salvestatud eesti puhkpillikvinteti teoseks. Võrdlusmaterjaliks Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitustele (1965, 1968 ja 1974) leidsin NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti 2001. aasta kontsertsalvestise, Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti 2003. aasta salvestise (CD) ja inglise puhkpillikvinteti Souza Winds 2010. aasta kontsertsalvestise.

Tamme nim kvinteti 1974. aasta esituse tempode polariseeritus tsükli osade vahel oli kõigist esitustest suurim: äärmised kiired osad olid võrreldavate esituste hulgas kõige kiiremad ja keskmine aeglane osa üks aeglasemaid (täpsemalt ptk 3.3.1). Eespool on mainitud Tamme nim kvinteti tendentsi teha I osa lõpul aeglustust, ehkki noodis selle kohta märget ei ole. Ansambli kolmest salvestisest esines 1974. aasta esitusel selles lõigus omapoolset kujundamist kõige rohkem – iga akordigrupiga kaasnes ka kerge *crescendo*. Berliini kvinteti esitusel esines samuti vähesel määral sarnane tendents, Souza Winds ja NYYD Ensemble'i puhkpillikvintettide puhul aga mitte.

Kvintetiino II osas esines kulminatsioonile eelnevas muusikas koos dünaamika tõusuga tempomuutmist kõigil võrreldavatel ansamblitel. Tamme nim kvinteti 1974. aasta salvestistel oli kiirendus suurim (lähemalt peatükis 3.3.1). Souza Winds ja NYYD Ensemble'i puhkpillikvintettide puhul esines tempo kiirenemist vaid üsna vähesel määral ning Berliini kvintett ainukesena näitas pigem tendentsi aeglustada dünaamika tõustes.

Tamme nim kvinteti 1974. aasta esitusel oli eriti ere ja julge kvintetiino III osa, milles oli mitmel viisil rõhutatud äärmist groteskust ning tähenduslikult eredalt mängitud marss ja teose kollaažilik puänt. Olulisima vahendina ekspressiivsuse saavutamisel kasutati tempo muutmist. Selle osa Tamme nim kvinteti 1974. aasta esitust võimaldab kuulata helinäide 54 ning võrdluseks on Berliini Filharmoonikute puhkpillikvinteti 2003. aasta esitus (helinäide 55).

Kvintetiino III osa algab lihtsa metsasarve „sammumisega", millele lisanduvad ühekaupa teised pillid. Noodis on tempole viitavaid märkeid selles osas ainult üks –

põhitempo ‘parajalt’ osa alguses. Tamme nim kvinteti mängus aga toimus tempo kiirenemine peaaegu kogu osa vältel (välja arvatud osa lõpp), esmalt vähesel määral algusest (metronoomil tempo 124) kuni 39. taktist algava marsiosani. Marsiossa jõudes võeti äkitselt olulisel määral kiirem tempo (metronoomil 150) ning lõigus kuni 62. taktini tehti omakorda suur kiirendus (metronoomil kuni 198). Osa lõpus 67.–68. taktis oli aga metsasarve soolo lõppedes suur aeglustus ning selle järel ülipikk fermaat (noodis fermaati kirjas ei ole, on vaid ühe takti pikkune generaalpaus). Fermaadile järgnes eriti kiirelt ja (noodis olevale *fortissimo*’le mittevastavalt) kergelt mängitud lugu lõpetav ootamatu levimuusikaline kadents. Koos kiireneva tempoga järjest suurenevat mõjuvust, justkui mängitaks „meelemõistust kaotades“, suurendasid metsasarve äärmiselt jõuline, tämbrilt lausa kriiskavaks muutuv *crescendo* ja flöödipartii improvisatsiooniline esitus, mille puhul toodi partiist dünaamiliselt välja kõige kõrgemaid kohti, sealjuures noodilõppe džässilikult justkui „ära visates“.

Ühe lisavahendina ekspressiivsuse saavutamisel kasutati ka artikulatsiooni ja dünaamika variatiivsust osa algul, mil ühekaupa lisanduvate pillide erinevad karakterid mängiti grotesksekt lausa karikatuurseteks. Üheksandas taktis sisse astuv fagott lisas kolmanda ja neljanda noodi vahele legaatokaare (noodis stakaatopunktid), ei mänginud ühepikkuseid punktiga veerandeid ühepikkuselt (mäng strihhidega) ja rõhutas dünaamika abil meloodiajoont (11.–12. taktis koos meloodias kõrgemale liikumisega helitugevuse äkiline valjenemine). Selles kõlapildis oli improvisatsioonilisust, mis vastandus teiste esituste ühtlasele artikulatsioonile ning korrektsusele üldmuljes. Lausa džässilikult mõjusid klarneti laiad trioolid, mis lisandusid metsasarve ja fagoti muusikalisele materjalile alates 15. taktist. Nendega tehti samuti vastavalt meloodiakaartele dünaamilisi kaari (*crescendo-diminuendo*), mida noodis ei esine, ning varieeriti strihhidega (üles liikudes koos *crescendo*’ga noodid pikenevad, alla tulles lühenevad). 23. taktis liituv oboe oli selgelt omas karakteris, mis vastandus klarnetile stakaato teravusega ning lisas noodis olevatele strihhidele mänglevalt mõned lisakaared. Osa lõpus olid strihhid väga lühikesed, seda ka päris viimase noodi puhul, mil noodis on tegelikult ilma punktita veerandnoot.

Efektsust lisas osa kõige võimsamale lõigule veel metsasarve *frullato* (60., 62. ja 68. taktis), mida noodis kirjas ei ole ja mida ei mängita Tamme nim kvinteti 1965. aasta salvestisel ega ka teiste ansamblite salvestistel. Kuna 1968. aasta esitusel teeb metsasarv 1974. aasta salvestisega võrreldes *frullato*’t osaliselt, siis usun, et tegemist ei saa olla heliloojapoolse märkega, mis esimeses käsikirjalises noodiversioonis olemas oli, kuid trükitud partituuri ei jõudnud. See kuulus tõenäoliselt Tamme nim kvinteti (kõigil kolmel salvestusel

mängib metsasarve Uve Uustalu) interpretatsioonilise kujundamise juurde nagu ka kõik teised julged muudatused nooditekstis.

Souza Winds, Berliini ja NYYD Ensemble'i kvintettide Pärdi kvintetiino salvestiste puhul selliseid vabadusi nooditeksti suhtes ei esine. Souza Winds ja Berliini kvintett esitavad kvintetiinot igati korrektselt ja mõjuva dünaamikaga, NYYD Ensemble'i esitus on dünaamiliselt tagasihoidlikum.

Võib arutleda, miks oli Tamme nim kvinteti 1974. aasta esitus nii julge. Kindlasti olid muusikud Pärdi kvintetiinot mänginud juba väga mitmeid kordi (esimene stuudiosalvestis üheksa aastat varasem, lisaks teadmata hulgal kontsertesitusi) ja seetõttu selle interpreteerimisel küpsuse ja tehnilise üleoleku saavutanud, mis andis julguse ja võimaluse kaugemale interpretatsioonilise loomingulisuse poole liikuda. Tegemist võis olla nii märkamatu arenguga kui ka pillimeeste teadliku otsusega 1974. aasta Vabariikliku kammeransamblite ülevaatuse raames teost eriti huvitavalt, meisterlikult ja tähenduslikult esitada.

3.8.2. Flöödi ere mäng

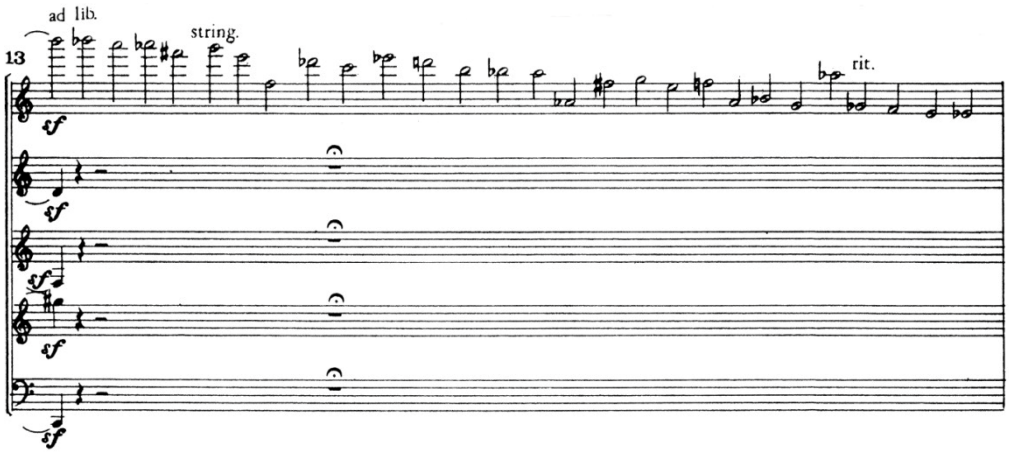
Uurimise algusepoole „tiheda kirjeldamise" käigus olin Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestisi kuulates mitmel juhul kirjutanud märkmeid muusikaliselt ereda flöödimängu kohta (kõigil salvestistel Samuel Saulus), kusjuures kvintetiliikmeid eraldi vaadelda ei olnud selles uurimisjärgus kavatsust. Flöödi solistlikkus jäi üheks Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti mängu iseloomustavaks jooneks ka detailsema võrdluse puhul.

Kui Villem Kapi ja Cyrillus Kreegi süitide salvestistel (1958–1962) tõusis flöödi mäng lihtsalt pisut enam kvinteti muusikute seas esile, siis kümme aastat hilisemate esituste puhul pean seda solistlikuks ja küpselt väljenduslikuks (1968 Jürisalu, 1972 Kuulberg). Edaspidi läks flöödi musitseerimine veel julgemaks ja solistlikumaks ning soololõikudes võis esineda ka džässilikke mänguvõtteid nagu äravisatud noodilõpud ja ülepuhutud helid (1972 Kuulberg ja 1974 Pärt).

Arvo Pärdi kvintetiino II osas on ühise kulminatsiooni järel flöödil 13. taktis vaba muusikalist kujundamist lubav *ad libitum* soolo, mille puhul on noodis kirjas *stringendo* ja *ritenuto* (noodinäide 14). Kõigil kolmel Tamme nim kvinteti salvestisel mängiti soolo erakordselt julgelt. Juba esimesel 1965. aasta salvestisel oli *stringendo* oluliselt suurem kui Berliini Filharmoonikute, NYYD Ensemble'i ja Souza Winds'i kvintettide salvestistel, 1968. aasta salvestisel esimesest veelgi suurem, 1974. aasta salvestise puhul oli flöödi soolo aga

kõige vabamalt kujundatud: väiksemaid *stringendo*'sid ja *ritenuto*'sid esines soolo jooksul mitu korda, kirjas olevate ühepikkuste nootide mängimisel oli kasutatud varieeritud artikulatsiooni ja rütme (sealhulgas džässilikult mõjuvaid) ning soolo lõpus mängitud äärmuslik *diminuendo*, mille käigus helid muutusid vaevu kuuldavaks. Järgmise takti esimese *forte*'s noodi puhul oli kasutatud aga omaette mänguvõttena ekstreemset ülepuhumist (helinäide 56).

Noodinäide 14. Flöödi soololõik Arvo Pärdi kvintetiino II osas (Peters 1976)



Anton Reicha puhkpillikvintetis Es-duur enne repriisi III osa taktides 51–55 esineb samuti lühike soololõik, milles flööt jääb päris üksi. Ka selles lõigus mängis Tamme nim kvinteti flööt solistlikumalt kui enamike võrreldavate esituste puhul. Ta lisas noodis esinevale *crescendo*'le rütmilise laienduse ja lõi väga vaikse dünaamikanüansi kasutamisega oma soolo ja eelnenud jõulise *tutti* vahele suure kontrasti. Soololõigu lõpus viimases taktis *diminuendo*'t tehes muutusid madalas registris nootide helikõrgused läbi õhukahina vaevu kuuldavateks. Usun tajuvat suhtumist nii siin kui eelmises näites, et vaikse karakteri rõhutamine on muusikule selle kontsertesituse puhul toonikvaliteedist olulisem.[38]

Flöödi kõlakvaliteeti võrdlesin teiste ansamblitega lähemalt kahes Reicha puhkpillikvinteti I osa lõigus, kus oli tegemist kõrge särava registriga. Taktides 41–43 oli Tamme nim kvinteti flööt Bostoni (1958) ja Viini (1965) kvintettidest vähem selgema kõlaga, pisut kahisev. Uuemate salvestiste (Berliini, Thompsoni ja Bergeni kvintetid) flöödikõla mõjus Tamme nim kvintetiga võrreldes kaasaegsemalt. Vaid Soni Ventorumi kvinteti flöödi puhul oli kõla kahisevam kui Tamme nim kvinteti flöödil. Teises näites taktide 79–85 puhul oli Tamme nim kvinteti flöödi toon aga selgem kui eelmises lõigus ja kvaliteedilt mitme

[38] Nii Pärdi kvintetiino kui Reicha kvinteti ettekanded on salvestatud samal kontserdil 26.10.1974 Vabariiklikul kammeransamblite ülevaatusel Estonia kontserdisaalis.

võrreldavaga sarnasem.[39] Nii selles näites kui osa alguses ühiselt mängitud akordide puhul oli Tamme nim kvinteti flööt kõlapildis balansiliselt rohkem esiletõusev kui teiste ansamblite puhul.

Eino Tambergi kvintetiteoste esitustes mängis Tamme nim kvinteti flööt eredamalt ja solistlikumalt kui NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti flööt. Kõlakvaliteet oli mõnevõrra ebaühtlane, mõnikord NYYD Ensemble'i kvintetist kähisevam ja artikulatsiooniliselt ebaselgem (Tambergi I kvinteti III osa taktides 79–87), teinekord aga kõrges registris vaikselt mängimisel, mis on flöödimängul tehniliseks väljakutseks, tundlikum (sama osa taktides 89–92). Kui 1981. aasta Jürisalu kvinteti salvestisel jättis Tamme nim kvinteti flöödi esitus tervikuna professionaalselt tugeva mulje, mängides seejuures II osa soolot väga vabalt ja solistlikult, siis kuus aastat hilisemal, käesolevas uurimistöös käsitlevatest salvestistest hiliseimal Tambergi II kvinteti „Karjaseviisid" 1987. aasta esitusel esines kõlalisi puudujääke ja raskusi kõrges registris mängu puhul, kusjuures tajutav oli seejuures endiselt püüd luua eredaid karaktereid.

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti flötisti Samuel Saulust on siis ja praegu peetud väga eredaks mängijaks, hinnatud kui kõrge esinemiskultuuri ja silmapaistva lavalise sarmiga kunstnikku, kes andis ka rohkesti soolokontserte. Tema mängu iseloomustab Ene Pilliroo sõnul hea stiilitunne, muusikalise mõtlemise intensiivsus ja ergas rütmitaju (Pilliroog 1973). Samuel Saulus oli Tamme nim kvinteti liikmete hulgas kõige jõulisemalt soolokarjääri tegev muusik, astudes tihti solistina üles ka kvintetikontsertidel.

Flöödi esiletõus üht puhkpillikvintetti uurides on ka üsna loomulik, kuna just flöödile on puhkpillikvintetiloomingus kirjutatud kõige enam suuri soolosid, kus isiklikku musitseerimisvabadust rakendada saab. Enamus puhkpillikvinteti uudisloomingust Eestis oli kirjutatud Samuel Sauluse kui ansambli liidri tellimisel. Heliloojad tundsid ja teadsid Saulust muusikuna ning nii võis flöödipartii esiletõus eesti teoste puhul olla omakorda tingitud tema eredast isiksusest ja silmapaistvast muusikukarjäärist.

[39] Flöödi kõlakvaliteedi hindamisel toetusin Oxfordi Ülikooli poolt välja antud Nancy Toffi põhjalikule käsitlusele flöödimängust „The Flute Book". Toff märgib, et ehkki ei ole olemas konsensust, milline peaks olema ideaalne flöödi kõla, eksisteerivad siiski mõned üldised eesmärgid tooni kujundamisel. Flöödi toon peaks olema kandev ja ümar *(full and round),* selge ja fokusseeritud *(clear, focused and centered)*, mitte hägune või kahisev (*fuzzy or breathy).* (Toff 2012: 92)

4. Kokkuvõte

Käesoleva töö põhieesmärgiks oli iseloomustada salvestiste põhjal Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitusstiili ning tuua välja selle olulisemad jooned. Kolmekümneaastast perioodi hõlmavate salvestiste põhjal on uuritud ka muutusi ansambli mängus ning käsitletud neid muusika esituskunstis toimunud üldiste muutuste kontekstis. Enne interpretatsiooniküsimuste juurde jõudmist on antud ülevaade ansambli tegevusest ja mõjudest muusikaloos.

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti puhul oli väikese ja veel üsna noore kultuuririigi Eesti mõistes tegemist üsna suure mastaabiga ansambliga: tegutsemisaeg hõlmas 50 aastat (1942–1992), repertuaari kuulus üle 150 klassika- ja nüüdisteose ning vähemalt 37 eesti helilooja looming (EMBL-i järgi, ERR arhiivis 61 erinevat eesti autori teost), esineti enam kui 125 linnas, s.h oma aja kohta kõnekalt lisaks Nõukogude liidu liikmesriikidele ka välismaal – Saksamaal, Kuubas, Ungaris, Bulgaarias, Soomes, Tšehhoslovakkias ja mujal. Salvestati ka rohkesti ER-i fondi (üle 110 erineva teose) ja üheksa heliplaati (vt lisa 2) .

Ansambli eluiga langes üsna täpselt kokku ajaga, mil Eesti kuulus Nõukogude Liitu. Kvintett asutati 1942. aastal sõjatagalas Jaroslavlis, kuhu oli koondatud Nõukogude Eesti kunstikaader, kusjuures Nõukogude Liidu poolt annekteeritud ja liiduvabariigiks kuulutatud oli Eesti vaid kaks aastat varem. Ansambli tegevuse lõppemise põhjuste hulgas on samuti esile toodud Nõukogude Liidu kokkuvarisemist, mille tõttu kadusid siinsete muusikute suhted Moskva kontsertorganisatsioonidega. Nõukogude ajale iseloomulikult ei esinetud üheski päris lääneriigis. Nendesse reisimine ei olnud poliitilistel põhjustel võimalik. Kui aga kontserdid toimusid ka ainult Nõukogude Liidus ja sellemeelsetes riikides, oli siiski tegemist väga suure geograafilise alaga, kuhu Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett oma kontserttegevusega jõudis. Esineti üle Euraasia ja kõige kaugema sihtpunktina viis kontsertreis kvinteti 1983. aastal sotsialistlikku Kuuba Vabariiki Ladina-Ameerikas.

Tamme nim kvinteti 50 tegutsemisaasta jooksul liikmed vahetusid ja esines mitmeid erinevaid koosseise. Muutlikumad olid ses mõttes just kvinteti algus- ja lõpuaeg, vahele jäi aga pea 20 aastat, mil kvinteti koosseis püsis peaaegu muutumatuna (1953?–1972). Selles mängisid Roland Kriit (klarnet) ja Eugen Saanpere (fagott), kes püsisid ansamblis asutamisest kuni 1970ndate keskpaigani, Herman Talmre (oboe), Uve Uustalu (metsasarv) ja Samuel Saulus (flööt, ka kvinteti kunstiline juht). Viimane oli üldse kõige pikemalt kvintetis mänginud muusik (35 aastat). Kõik ansambli tegevuses kaasa löönud muusikud on olnud oma

eriala tipud Eestis, õppinud muusikakõrgkoolides Tallinnas ja Leningradis ning töötanud ooperiorkestris ja riiklikus sümfooniaorkestris, enamustel juhtudel ka rühma kontsertmeistrina.

Eesti muusika on läbi aastate kvinteti repertuaaris olnud tähtsal kohal. Vaadeldes 1950ndate lõpu ja 1960ndate kontserdikavade repertuaari, on märgata, kuidas tasapisi järjest lisandus eesti heliloojate teoseid, kuni 1970. aastatel oli kavades peaaegu ainult eesti muusika. 1980. aastatel tasakaalustus repertuaarivalik ja eesti teoseid mängiti jälle harvemini. Kvinteti asutamisest peale olid väga olulisel kohal klassikalised kvintetiteosed, nagu Beethoveni ja Mozarti klaverikvintetid, Reicha puhkpillikvintetid ja seaded Haydni teostest. Repertuaari võib aga pidada mitmekülgseks – klassika kõrval olid läbi aastate alati esindatud ka modernsemad teosed ja päris kaasaegne helilooming.

Ansambli peamise tähtsusena muusikaloos võib näha aktiivse tegutsemise mõju eesti heliloojatele, kes hakkasid puhkpillikvinteti koosseisule kirjutama. Enne Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti tegevuse algust Eestis see kammermuusika haru peaaegu täielikult puudus, hiljem võib aga rääkida väga ulatuslikust puhkpillikvinteti žanri arengust eesti muusikas ja sellele ansamblile loodud muusikat on Eestis praeguseks rohkem, kui naaber-riikides. Ansambli tegevuse alguse poole on oluline just puhkpillikvinteti koosseisu ja repertuaari tutvustamine nii heliloojatele kui kuulajatele. Tamme nim kvinteti tegevuse mõju on olnud arvestatav ka puhkpillikvinteti kui ansamblitüübi levikule Nõukogude Liidus ja oluline on olnud eesti kammermuusika esindamine nii heliloomingu kui interpretat-sioonikunsti tutvustamise läbi Tamme nim kvinteti arvukatel kontsertreisidel Nõukogude Liidus ja välisriikides.

Käesolevas töös on olnud peamiseks uurimisküsimuseks, millised olid olulisemad iseloomulikud jooned Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti esitusstiilis. Uurimise aluseks olid ansambli salvestised aastatest 1958–1987 Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis. Töö salvestistega on esimeses etapis põhinenud kultuuri- ja kirjandusteadlaste poolt kasutataval „tiheda kirjelduse“ meetodil, toetudes Clifford Geertzi artiklile „Tihe kirjeldus: tõlgendava kultuuriteooria poole“ (2007). Uurimise teises etapis on Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti salvestisi kuuest erinevast muusikateosest võrreldud samade teoste esitustega teiste ansamblite poolt. Detailses töös salvestistega oli põhimeetodiks seega võrdlev analüüs. Kahe etapi uurimistulemused on tervikuks integreeritud ning esitatud töö alapeatükkides esituse olulisemate aspektide kaupa: kõla, artikulatsioon, dünaamikakujundus, tempovalik ja erinevad lähenemised muusikalisel kujundamisel.

Muusikateadlase Daniel Leech-Wilkinsoni kirjutised on andnud käesolevale tööle olulise teoreetilise tausta esitusstiilist rääkimiseks. Igale esinejale on iseloomulikud teatavad

harjumused mitte esitada nooditeksti täpselt. Iga selline harjumuste kogum on paratamatult tugevalt iseloomulik oma ajale. Nii on käesolevas töös uuritud Tamme nim kvinteti interpretatsiooni muutumist läbi aastakümnete ja ka muusika interpreteerimise eelistuste muutumist ajas üldisemalt. Esitusstiili on käsitletud laia mõistena, koondamas muusikateose esituse aspekte, mida on võimalik varieerida ja mille puhul on tajutav teatud harjumuspärasus. Tamme nim kvinteti esitusstiili on määratletud läbi selle ansambli mängule iseloomulike joonte, mis tõusevad esile võrdleva analüüsi käigus teiste kvintettidega.

Uurimistulemuste puhul on oluline seisukoht, mida on väljendanud briti muusikateadlane Stephen Cottrell. Muusika esitamise esteetikas on tema sõnul toimunud 20. sajandi jooksul märkimisväärsed muutused. Sajandi algusega võrreldes on sajandi lõpuks oluliselt tõusnud nõudmised esituse kvaliteedile ning samas vähenenud interpretatsiooniline mitmekesisus. (Cottrell 2012: 738)

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti üsna pikk tegutsemisaeg peamiselt 20. sajandi teises pooles paigutab ansambli nende pikaaegsete järkjärguliste muutuste keskele ja käesoleva töö uurimistulemused on võimalik siduda nende kahe põhilise muutumissuunaga – kõrgenevad nõudmised esituskvaliteedile ja interpretatsioonilise mitmekesisuse vähenemine – väljendudes ühelt poolt erinevate esituse aspektide võrdlemisel uuemate ansamblite salvestistega ning teisalt ka täheldatavas Tamme nim kvinteti interpretatsiooni muutumises aastate jooksul.

Avaldusid järgmised jooned Tamme nim kvinteti esitusstiilis, mis viitavad suuremale interpretatsioonilisele mitmekesisusele: laiema skaalaga artikulatsioon, tendents esituste tempode polariseeritusele, muusikalise struktuuri rõhutamine dünaamika abil, vabadus nooditeksti interpreteerimisel. Samas väiksemaid nõudmisi esituse kvaliteedile iseloomustasid jooned nagu ebatäpne dünaamikakujundus, kõlaline ebaühtlus ja puudujäägid oboe kvaliteedis.

Erakordselt menuka kuid oma kultuuriruumis pea konkurentsita tegutseva Tamme nim kvinteti mängu üldisemat kvaliteeti võib salvestisi kuulates tekkiva tervikpildi põhjal, ajastu omapära ja salvestustehnilisi võimalusi arvestades pidada väga heaks, hoolimata kohati esinevatest väikestest ebaõnnestumistest, nagu noodi alguse ebaselgus, „logisemine“ koosmängus või otsiv intonatsioon. Huvitavalt tuli välja, et Tamme nim kvintetil esineb muusikalisi lõike, mis jätavad kuulates mulje, et muusikud püüavad pigem saavutada muusikalist eredust kui mängu perfektsust. Näiteks kui on valitud eriti kiire tempo, mis on efektne ja karakteerne, koosmängu täpsus muutub aga raskesti saavutatavaks. Intonatsioon oli Tamme nim kvinteti salvestistel kuuest võrreldud teosest viie puhul samaväärne teiste ansamblitega, ühe teose puhul pigem ebapuhtam, samas mitmetes väga nõudlikes

muusikalistes lõikudes märkimisväärselt puhas. Just ansamblimängu täpsuse ja häälestuse osas on Stephen Cottrelli sõnul tänapäeva standardid väga palju tõusnud.

Kõla, mida Tamme nim kvinteti puhul iseloomustas peamiselt teravus ja tämbriline ebaühtsus, on võimalik näha seotuna nii madalamate nõudmistega esituskvaliteedile, suurema mitmekesisusega tämbrite vallas, kui ka lihtsalt ajale ja stiilile iseloomuliku esteetilise eelistusena. Minu varasemate kuulamiskogemuste põhjal seostus ansambli kõla selgelt endisaegse puhkpillikõlaga. Kõla teravusega olid tihedalt seotud intonatsiooni ebastabiilsus ja tämbriühtsus erinevates registrites. Tänapäeval on kõlaeelistus muutunud soojema ja tämbriliselt ühtsema suunas. Cottrelli järgi asendusid 20. sajandi jooksul ideed ansamblikõlast, mille puhul erinevate tämbrite rikkust nähakse positiivse joonena, ideedega, mis hindasid homogeensust, balanssi ja tämbrilist sulandumist. Et hilisemate Tamme nim kvinteti salvestiste puhul näis kõlakvaliteedi vahe teiste ansamblitega olevat vähenenud, on tõenäoliselt samuti seotud nende üldisemate muutustega.

Esiletõusvaimaks puuduseks Tamme nim kvinteti kõlapildis ja esitustes üldisemalt oli oboe kvaliteet. Selle instrumendi kõla sulandus teravuse tõttu ansambli üldisesse kõlapilti halvemini kui teiste ansamblite puhul. Puudujääke esines ka tehnilises kvaliteedis, häälestuse stabiilsuses ja erinevate registrite (eriti ülemiste nootide) ühtluses. Kindlasti on kõla karakteristikud osaliselt seostatavad ajastu eelistustega, muid kvaliteedierinevusi põhjendaksin aga pigem instrumendi valdamise ja instrumenditehniliste probleemidega. Oboemäng, mis sõltub väga tugevalt varustatusest pilliroohuulikutega, kannatas tollases eesti kultuuriruumis puhkpillikvinteti pillidest vast kõige enam varustuse raske kättesaadavuse tõttu sõjajärgses ja raudse eesriidega riigis, see aga võis oboemängu ja -õpetuse arenemist oluliselt pärssida.

Ühe Tamme nim kvinteti mängule iseloomuliku joonena võib näha tugeva vibraato kasutamist peamiselt flöödi ja fagoti puhul. Flöödi vibraato oli ühtlane (jäik) ja suure amplituudiga, fagoti vibraato oli intensiivsematel juhtudel lausa värisev. Ka vibraatokasutus on tugevalt seotud ajastu eelistustega, olles kompleksne ja peenelt varieeruv nähtus muusikas. Pärast Teist maailmasõda laialt levima hakanud puupillide rohke vibraatokasutus sai alguse Prantsusmaalt, tänaseks on vibraatokasutuse määra aga vähendanud ajalooliselt informeeritud esituslaadi ideede levik 20. sajandi teises pooles, mis on muutnud üldisemalt pillikõla esteetikat.

Artikulatsioon on Tamme nim kvinteti mängus olnud võrdlemisi laia skaalaga – väga tihti esines lühendatud artikulatsiooni kasutamist lühikeste nootide puhul (eraldatud noodid, stakaato), kuid teisalt ka eriliselt kantileenset mängu pikema strihhiga lõikude puhul. Eriti

selgelt avaldus lai artikulatsiooniskaala varasemate Tamme nim kvinteti salvestiste puhul. Kohati on kasutatud väga konkreetsete ja järskude noodilõppudega strihhi, laiendades seega artikulatsioonilist skaalat nii nootide pikkust kui ka nende lõpetamisviisi varieerides. Selgelt tajutav oli artikulatsiooni- ja kõlaeelistuste seotus: pehmema tämbriga koos esines tihti pikendatud artikulatsioonikasutust ning teravama tämbriga lühemad ja konkreetsema lõpuga noodid. Tendents laiema skaalaga artikulatsioonikasutuselt kitsama suunas on selgelt seotud üldisemate muutustega esitusstiilis 20. sajandil.

Tempovalikute puhul Tamme nim kvinteti esitustes võib näha paralleele artikulatsioonikasutusega. Samamoodi, kui viimast iseloomustas lai skaala, oli tempode puhul iseloomulikuks polariseeritus – aeglaseid temposid mängiti pigem aeglasemalt ja kiiremaid kiiremini, suurendades nii kontrasti mitmeosalise teose osade vahel. Sarnaselt artikulatsioonile avaldus see tendents kõige selgemini tegutsemisaja algusepoole Kapi süidi ja Pärdi kvintetiino salvestiste puhul. Reicha ja Tambergi teoste uurimistulemused kinnitasid aeglaste osade aeglasemat ja kiirete osade kiiremat mängimist osaliselt, eelmiste teostega sarnaselt oli selgeim Reicha kvinteti puhul just finaali kiiremini mängimise tendents ja Tambergi I kvinteti puhul väga aeglase tempo valik keskmises osas.

Ühe Tamme nim kvinteti mängus olulise joonena, mida võib seostada ennekõike kõrgenevate nõudmistega esituse kvaliteedile, tuli käesolevas töös välja dünaamika mängimise mõningane ebatäpsus. Uuemad mitte-eesti ansamblid olid helilooja poolt nooti kirjutatud dünaamika teostamises Tamme nim kvintetist täpsemad ja suurema dünaamilise skaalaga. Sealjuures just vaikseid nüansse mängiti Tamme nim kvinteti poolt enamasti julgemalt ja solistlikumalt. Pärdi kvintetiino 1974. a salvestisel oli Tamme nim kvinteti *forte* ja *piano* vaheline erinevus mängitud suuremalt kui 1965. ja 1968. salvestistel, seega võib siinkohalgi näha ansambli esitusstiili ühes aspektis ajastu tendentsile vastavat muutust. Võrdlused uuema eesti ansambliga (NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett) aga suuri omavahelisi erinevusi dünaamika teostuse täpsuses ei näidanud. Huvitavalt võis täheldada dünaamikakujunduse osalemist muusikalise struktuuri rõhutamisel, kui Eino Tambergi teostes mängis Tamme nim kvintett dünaamilise kulminatsioonina tajutavaid kohti üldnivoo suhtes NYYD Ensemble'i kvintetiga võrreldes valjemalt, tuues teose kõrgpunkti reljeefsemalt välja.

Peatükis erinevatest muusikalistest lähenemistest on käsitletud Tamme nim kvinteti muusikalist kujundamist rohkem nn suuremas plaanis, silmas pidades teose tervikut ja kujundades interpretatsiooni ansambli poolt ühiselt. Kui NYYD Ensemble'i ja Estica puhkpillikvintettide nn väiksemas plaanis plaanis musitseerimisel oli üksikutele pillidele justkui lubatud suurem vabadus (dünaamiline, kõlaline, artikulatsiooniline ja tempoline

vaheldusrikkus), siis Tamme nim kvinteti esituse samades lõikudes oli mängitud sirgemalt, järsemalt ja objektiivsemalt. Samas oli ühiselt rõhutatud kulminatsioone, vaheldusrikkamalt valitud temposid ja selgemini muusikat liigendatud – suured ühised *ritenuto*'d ja muusikalised komad erinevate struktuurilõikude vahel lisasid Tamme nim kvinteti esituste tervik-struktuuridele reljeefsust.

Ritenuto'd ei olnud Tamme nim kvinteti esitustes lihtsalt suuremad, vaid uuemate ansamblitega võrreldes erinevalt läbi viidud. Kui uuema eesti ansambli Estica esituste tempodes toimus lõigu lõpule lähenedes kerge rahunemine juba aegsasti ja viimases taktis meloodilist liikumist mängiv flööt aeglustust enam peaaegu ei teinud, siis Tamme nim kvinteti esitus püsis kauem põhitempos ja väga suurel määral *ritenuto*'t tehti just viimases taktis.

Kui Tamme nim kvinteti ja NYYD Ensemble'i puhkpillikvinteti interpretatsioonistiilide erinemine, mille kohaselt Tamme nim kvinteti mäng oli objektiivsem ja stabiilsemalt rütmis, seostudes omadussõnadega 'raudne', 'halastamatu', 'terav', oli eriti selgelt tajutav Tambergi I kvinteti (1970ndad) esitustes, siis Tambergi II kvinteti „Karjaseviisid" 1980ndate salvestistel oli Tamme nim kvinteti mäng juba tempoliselt oluliselt muutlikum. Tegemist on muidugi ka teistsuguse muusikaga, kuid ometi võib tajuda ka ansambli interpretatsioonistiili teisenemist. Esituskoosseisus on vahetunud 1985. aasta salvestisel kaks ja 1987. aasta salvestisel lausa neli ansambliliiget viiest võrreldes Tambergi I kvinteti salvestistega.

Nii objektiivsem mängustiil kui suured *ritenuto*'d on tõenäoliselt seostatavad Daniel Leech-Wilkinsoni poolt kirjeldatud reaktsiooniga subjektiivsuse vastu muusikaesitamises pärast Teist maailmasõda, mil katkes emotsionaalne illustreeritud vaade muusikaesitamisse, kus esitaja märkab iga momenti fraasis, ning uus tagasihoitum lähenemine kujunes normiks mitmeteks kümnenditeks. Kujundamine suurema terviku tasandil (nt suuremate ühiste aeglustuste tegemine) tõenäoliselt kompenseeris subjektiivsuse allasurumist ja sellega seotud individuaalsete väljendusvõimaluste vähenemist.

Tamme nim kvinteti esitus detailsemalt uuritud teostest ainukese klassikateose Anton Reicha puhkpillikvinteti Es-duur, *op.* 88 nr 2 puhul oli mitmetest teistest esitajatest (s h ka Tamme nim kvinteti kaasaegsetest) kohati loium ja raskepärasem. See mulje on seostatav ebajärjekindlalt läbi viidud artikulatsioonikasutuse ja enamasti pikemate strihhidega (lühemate, erksamate strihhidega mäng mõne teise ansambli puhul mõjus õhulisemalt ja kergemalt), muusikalise liikumise pidurdatuse ja tempokõikumistega (rütmiline lõtvus) ning iseloomuliku vähem elastse fraseerimisega (fraasilõpu toonikate raske mäng). Erineva esitusstiilina veidi ilutsevat (agoogilist) musitseerimist ja teistest ansamblitest suuremaid

ritenuto'sid oli eriti selgelt tajuda aeglase osa puhul. Tänapäevastest esitustest vähem rafineerituna mõjus ansambli kõla ja vibraatokasutus. Mitmeid näiteid muusika karakterite rõhutamisest ja omapoolsete väiksemate muudatuste tegemisest nooditeksti esines samuti just Reicha teoses. Selline lähenemine tekitab tänapäeval küsimust sobivusest klassikateose puhul.

Selge joonena Tamme nim kvinteti esituste puhul tõusis esile mängu ere karakteersus, mida iseloomustab püüe muusika erinevaid karaktereid eredalt ja kontrastselt välja tuua ja salvestistel esines lõike, mis jätsid mulje erilisest erksusest ja teravdatusest. Vahenditeks selliste esituste loomisel on mitmed selles uurimistöös käsitletud muusikalised aspektid: suured tempokontrastid diferentseerivad erinevate karakteritega suuremaid muusikalõike, lai artikulatsiooniskaala ja (osade ansamblitega võrreldes) lai dünaamikanüansside kasutus võimaldavad luua suuremaid kontraste ja tähenduslikkust. Mõnikord tehakse Tamme nim kvinteti esitustes teostesse lausa omapoolseid muudatusi või lisandusi, nagu tempomuudatused, improviseeritud artikulatsioon, dünaamika ja erilised mänguvõtted. Kõige eredamaid näiteid vabadustest nooditeksti suhtes teose esitamise käigus pakkus käesoleva töö uurimismaterjali hulgas Tamme nim kvinteti 1974. aasta salvestis Arvo Pärdi kvintetiinost. Ereda karakteersuse vähenemine, tempode rahunemine ja artikulatsiooni pehmenemine Tamme nim puhkpillikvinteti mängus tegutsemisaja lõpupoole võisid olla seotud nii üldisemate mängustiili muutustega kui repertuaari lisanduvate uute teoste helikeele teisenemisega.

Tamme nim kvinteti esitustes ilmnes võrdluses teiste ansamblitega flöödi eriline solistlikkus. Samuel Saulus oli hinnatud flöödimängija, kes tegi kvintetiliikmetest kõige võimsamalt soolokarjääri. Lisaks küpsele ja solistlikule mängule esines Sauluse kvintetipartiide esitustes kohati lausa improvisatsioonilisust.

Käesoleva töö uurimistulemusi toetavad ka mitmed kirjutised erinevates omaaegsetes väljaannetes. Kriitikat Tamme nim kvinteti mängu kohta esineb vähe. Ajaleheartiklites kirjutatakse enamasti pikast tegutsemisajast, põnevatest kontsertreisidest, liikmete entusiasmist ja kui ka kontserdimuljetest, siis pigem vaimustunult. Huvitav on siiski mõningate kriitikanootide kokkulangemine käesoleva analüüsi tulemustega. Näiteks kirjutab 1971. aasta veebruaris toimunud kontserdi järel Robert Kasemägi: „Kvinteti edasises loomingulises köögis aga oleks vahest nüüd kõige olulisem võtta täpsema vaatuse alla strihhide ja artikulatsiooni ühtlustamine, mille kaudu võiks kunstimeisterlikkuse pjedestaalil tõusta veel kõrgemale astmele"; ja samal kontserdil Johann Christian Bachi kvinteti kohta: „Stiili toetamine ja mõned muud asjaolud põhjustasid selles mitte eriti kõrge väärtusega

teoses veidi tormaka tempo esimeses ja viimases osas, mis ei tulnud asjale kasuks. Kohati kannatas ansambel, kohati läks teksti kaduma.“ (Kasemägi 1971: 12)

Ka kiitvatest kontserdiarvustustest võib toetust leida käesolevas töös välja toodud Tamme nim puhkpillikvinteti mängustiili iseloomulikele joontele, ennekõike minu hinnangul olulisele loomingulisusele ja ereda karakteersuse taotlusele. Arvustused on oma olemuselt küll subjektiivsed, nagu ka see, milliseid kohti näidetena välja tuua. Siiski on huvitav lugeda, et näiteks Ene Pilliroog kirjutab 1973. aastal: „esitatu oli teostuselt veenev, terviklik, karakteersete kujunditega ja värvikas“ (Pilliroog 1973: 2). Interpoodiumi esinemisel olevat hinnatud kvinteti omapoolsust, küpset esituslaadi ja kiidetud loomingulist lähenemist, „Kirovskaja Pravdas“ 19.12.1961 esile tõstetud esitusvabadust, Bratislava „Pravdas“ 15.10.1975 omanäolist loomingulist palet, Tbilisi „Zarja Vostokas“ 3.10.1971 samuti loomingulisust Tamme nim kvinteti muusikute puhul: „Nimelt on loominguline, artistlik individuaalsus ansambli iga solisti puhul kõige köitvam. Oma mina nivelleerimata saavutatakse esituse ühtne stiil“ (Järg 1977a: 10 järgi).

Kinnitust Tamme nim kvinteti heale tasemele pakub Seppo Heikinheimo „Helsingin Sanomates“ 30. juunil 1979 ilmunud arvustus: „Head näidet eesti kõrgest muusikakultuurist pakkus J. Tamme nim. puhkpillikvinteti kontsert Ritarihuones festivalil „Helsingin juhlaviikot“... Sai selgeks, et kõik mängijad on väga tugevad professionaalid ja et ansambli flötist Samuel Saulus kujutab endast isegi rahvusvaheliselt tuntud solistide reas kõrgemat taset: tema esitatud Prokofjevi sonaat *op.* 94 kõlas kirglikult ja samaaegselt mõõdukalt, otsekui oleks esinenud Aurèle Nicolet või Severino Gazzelloni“ (Šubin 1979: 12 järgi).

Kuigi Tamme nim kvintetile oli omane suur populaarsus ja paljude välisreiside puhul olevat neid korduvalt tagasi kutsutud, leiab ka viiteid, kuidas Eestis võisid suuremate linnade kontserdid teinekord suurema publiku huvita jääda. Mitmes kontserdiarvustuses või artiklis kvinteti kohta heidetakse kohalikule kultuuripoliitikale ette, et see eelistab asjatult välismaiseid ansambleid, vähendades kvinteti vormispüsimiseks vajalikke esinemisvõimalusi ja viies publiku tähelepanu eesti enda suurepäraselt kammeransamblilt kõrvale. Tiia Järg kirjutab, et väljaspool hinnatakse eesti kvintetti rohkem kui koduvabariigis, kuna täissaalid ootavat ikka võõrsil (Järg 1977a: 10). Berliini puhkpillikvinteti liikmetega kohtumist 1972. aastal vahendas Saulus järgmiste sõnadega: „Vestlustes avaldasid võõrustajad imestust, et Nõukogude Liidu väikeses vabariigis tegutseb nii elavalt spetsiifiline kammermuusika-ansambel nõnda suure oma (heliloojate) repertuaariga“ (Saulus 1972: 11).

Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti näol on tegemist tähelepanuväärse nähtusega eesti muusikaloos. See kammeransambel, mille tegevuse aktiivsust mõjutasid kahtlemata Nõukogude Liidu spetsiifikast tingitud olud, oli suure esinemistihedusega ja kõrge kunstilise tasemega. Esitusi iseloomustas ere muusikaline karakteersus, võrdlemisi lai artikulatsiooni-skaala, tendents esituste tempode polariseeritusele, muusikalise struktuuri rõhutamine dünaamika ja ajastuse abil, julged muudatused nooditekstis. Omane oli ka selgelt endisaegne kõlakultuur, mõningane tämbriline ebaühtlus, puudujäägid oboe kvaliteedis ja ebatäpsus dünaamikakujunduses. Tamme nim kvinteti mäng peegeldas mitmetes aspektides tüüpilisi muusika interpreteerimise muutumissuundi 20. sajandi teises pooles.

Ansambli ere ja intensiivne tegevus ei jätnud mõjutamata heliloojaid, publikut, kaasmuusikuid ning ansambel oli tänuväärseks eesti kultuuri tutvustajaks ning olulisimaks puhkpillikvinteti žanri edendajaks eesti kammermuusikas.

Allikad

Salvestised

(Esituse koosseis esitatud kujul: flööt/oboe/klarnet/metsasarv/fagott)

Anti Marguste. Divertisment 1967. Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Eugen Saanpere/Uve Uustalu. ERR=Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv: ACDRF-472.10-15.

Anton Reicha. Kvintett Es-duur, op. 88 1974. Samuel Saulus/Heldur Värv/Rein Karin/Uve Uustalu/Eugen Saanpere. 26.10.1974 Estonia ks, vabariiklik kammeransamblite ülevaatus. Helirežissöör: Maris Kuivjõgi. ERR arhiiv: ÜPST-2332.1.1.

Anton Reicha. Quintet Es-dur, op. 88 no.2 1986. Soni Ventorum Wind Quintet. Felix Skowronek/Laila Storch/William McColl/David Kappy/Arthur Grossman. 21.04.1986. Meany Theatre. University of Washington School of Music presents Soni Ventorum.
Mp3-fail. http://soniventorum.com/soniventorum_archives.html, alla laetud 16.12.2014.

Arvo Pärt. Kvintettino [kvintetiino] 1965. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Uve Uustalu/Eugen Saanpere. Heli: Asta Kuivjõgi. ERR arhiiv: ACDRF-343.1.

Arvo Pärt. Kvintettino [kvintetiino] 1968. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Uve Uustalu/Eugen Saanpere. ERR arhiiv: AMDAT-370.7.

Arvo Pärt. Kvintetiino 1974. Samuel Saulus/Heldur Värv/Rein Karin/Uve Uustalu/Eugen Saanpere. 26.10.1974 Estonia ks, Vabariiklik kammeransamblite ülevaatus. Helirežissöör: Maris Kuivjõgi. ERR arhiiv: ÜPST-2332.2.3.

Arvo Pärt. Kvintetiino 2001. [NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett] Mihkel Peäske/Kalev Kuljus/Toomas Vavilov/ Kalle Koppel/Tarmo Velmet. 10.04.2001 Rotermanni soolaladu, festivali „Eesti Muusika Päevad" kontsert. NYYD Ensemble/Olari Elts. Heli: Mati Brauer. ERR arhiiv: KCDR-101.4.

Arvo Pärt. Quintettino, op. 13 2010. Souza Winds. Manchester's award winning woodwind quintet Souza Winds perform Arvo Pärt's Quintettino live at the Royal Northern College of Music's Woodwind Day 2010. I osa: https://youtu.be/99k4d-fD8_c, II osa: https://youtu.be/zMo_D3x6sMM, III osa: https://youtu.be/M9UoRYXiiBE, vaadatud 13.07.2016.

Cyrillus Kreek. Süit puhkpillide kvintetile 1961. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Eugen Saanpere/Uve Uustalu. ERR arhiiv: ACDRF-123.9-13.
(Süidi osad: Hiiu torupillilugu; Polka-masurka; Vene tükk; Ristitants; Sarvelugu)

Cyrillus Kreek. Süit puhkpillikvintetile 1962. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Eugen Saanpere/Uve Uustalu. ERR arhiiv: ACDRF-174.1-7.
(Süidi osad: Kolmõpaaritants; Sarvelugu; Canzone; Sikusarve lugu; Torupillitükk; Vanapoisi polka; Viru valss)

Eino Tamberg. Puhkpillikvintett nr 1 op. 50 1976. Samuel Saulus/Heldur Värv/Rein Karin/Uve Uustalu/Ilmar Aasmets. 2.05.1976. Heli: Lepo Sumera. ERR arhiiv: CDR-1089.5.

Eino Tamberg. Kvintet op. 50 1977. Jaan Tamme nim puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Heldur Värv/Rein Karin/Uve Uustalu/Ilmar Aasmets. 13.041977 Estonia ks, J. Tamme nim puhkpillikvinteti kontsert. ERR arhiiv: ÜPST-2856.1.1.

Eino Tamberg. Puhkpillikvintett nr 2 „Karjaseviisid" 1985. Jaan Tamme nim puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Heldur Värv/Rein Karin/Kalle Kauksi/Andres Lepnurm. Helirežissöör Aili Jõeleht. ERR arhiiv: CDR-1089.7-9.

Eino Tamberg. Puhkpillikvintett nr 2 „Karjaseviisid" 1987. Samuel Saulus/Leho Läte/Kalev Velthut/Kalle Kauksi/Andres Lepnurm. 16.05.1987 Estonia ks, Eino Tambergi autoriõhtu. Heli: Margo Kõlar. ERR arhiiv: CDR-1092.5.

Erkki-Sven Tüür. Arhitektoonika puhkpillidele 1985. Jaan Tamme nim puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Heldur Värv/Rein Karin/Kalle Kauksi/Andres Lepnurm. Helirežissöör Jaan Sarv. ERR arhiiv: CDR-450.9.

Erkki-Sven Tüür. Arhitektoonika I 1996. NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett: Mihkel Peäske/Andres Siitan/Meelis Vind/Kalle Koppel/Tarmo Velmet. 09.02.1996 „Tartu Uue Muusika Päevad". Heli: Peeter Konks, ERR arhiiv: KCDR-1516.1.7.

Ester Mägi. Ostinato 1962. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Eugen Saanpere/Uve Uustalu. ERR arhiiv: ACDRF-215.3.

Evald Vain. Puhkpillikvintett nr 2 1978. Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett: Samuel Saulus/ Heldur Värv/Rein Karin/ Ilmar Aasmets/Uve Uustalu. Helirežissöör: Mati Brauer. ERR arhiiv: ACDRF-745.1-4).

Heino Eller. Palad eesti motiividel 1964. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Uve Uustalu/Eugen Saanpere. ERR arhiiv: CDR-1159.12-18.

Heino Jürisalu. Kvintett puhkpillidele 1968. Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Uve Uustalu, ansambli liige/Eugen Saanpere. ERR arhiiv: ACDRF-617.1-3.

Heino Jürisalu. Kvintett 1981. Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett: Saulus/Heldur Värv/ Karin/Kalle Kauksi/Ilmar Aasmets. 11.10.1981 Tallinna Raekoda, Festival „Tallinna Muusikapäevad". Helirežissöör: Jaan Sarv. ERR arhiiv: ÜPST-3497.1.5.

Igor Garšnek. Puhkpillikvintett 1984. Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett: Samuel Saulus/ Värv/Rein Karin/ Kalle Kauksi/Andres Lepnurm. 05.04.1984 Kiek in de Kök, Nõukogude Eesti Muusika Festivali kammerkontsert. Helirežissöör: Aili Jõeleht. ERR arhiiv: FDAT-1313.6.

Johannes Laos. Sügisene laul 1962. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Eugen Saanpere/Uve Uustalu. ERR arhiiv: ACDRF-215.1.

Joseph Haydn. Divertisment 1963. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Eugen Saanpere/Uve Uustalu. Helirežissöör: Hella Rõuk. ERR arhiiv: ACDRF-281.1-4.

Kuldar Sink. Kvintett puhkpillidele 1972. Samuel Saulus/Heldur Värv/Rein Karin/Eugen Saanpere/ Uve Uustalu. Helirežissöör: Asta Kuivjõgi. ERR arhiiv: CDR-1034.1.

Mati Kuulberg. Puhkpillikvintett 1972. Samuel Saulus/ Roland Kriit/Heldur Värv/Uve Uustalu/ Eugen Saanpere. 02.12.1972 Estonia ks, ENSV Heliloojate Liidu pleenumi puhul kammerkontsert. Helirežissöör: Asta Kuivjõgi. ERR arhiiv: ÜPST-2006.2.5.

Mati Kuulberg. Puhkpillikvintett 1976. Samuel Saulus/ Heldur Värv/ Roland Kriit/Uve Uustalu/ Eugen Saanpere. Helirežissöör: Lepo Sumera. ERR arhiiv: CDR-820.2-4.

Raimo Kangro. Serenaad puhkpillide kvintetile 1981. Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Heldur Värv/Rein Karin/ Kalle Kauksi/ Ilmar Aasmets. 11.10.1981 Tallinna Raekoda, festival „Tallinna Muusikapäevad". Helirežissöör: Jaan Sarv. ERR arhiiv: ÜPST-3497.1.6.

Villem Kapp. Süit puhkpillikvintetile 1958. Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/ Eugen Saanpere/Voldemar Uustalu. Helirežissöör: Asta Kuivjõgi. ERR arhiiv: ACDRF-651.1-4.

Villem Kapp. Süit puhkpillikvintetile 1959. Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/ Eugen Saanpere/Voldemar Uustalu. ERR arhiiv: ACDRF-1126.13-16.

Villem Kapp. Süit puhkpillikvintetile, I, IV osa 2012. Estica puhkpillikvintett: Anna Kelder/Heli Ernits/Helena Tuuling/Meelika Mikson/Mari Gienow. 30.03.2012 Pärnu Kontserdimaja kammersaal, Estica puhkpillikvinteti kontsert. Isiklik arhiiv.

Villem Kapp. Süit puhkpillikvintetile 2013. Estica puhkpillikvintett: Anna Kelder/Heli Ernits/Helena Tuuling/Meelika Mikson/Tea Tuhkur. 16.02.2013 Tallinna Keskraamatukogu saal, Estica puhkpillikvinteti kontsert. Isiklik arhiiv.

Villem Kapp. Süit puhkpillikvintetile, I, II osa 2014. Estica puhkpillikvintett : Marion Aruvee/Heli Ernits/Helena Tuuling/Greete Perandi/Mari Gienow. 13.07.2014 Hiiumaa Pühalepa kirik, festivali „Hiiumaa Kammermuusikapäevad" kontsert. Isiklik arhiiv.

Vincent Persichetti. Pastoraal 1962. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus/Herman Talmre/Roland Kriit/Eugen Saanpere/Uve Uustalu. ERR arhiiv: ACDRF-215.2.

Wolfgang Amadeus Mozart. Divertisment KV270 1965. Puhkpillikvintett: Samuel Saulus, flööt/Heldur Värv/Roland Kriit, klarnet/Uve Uustalu, metsasarv/Ilmar Aasmets. Helirežissöör: Hella Rõuk. ERR arhiiv: ACDRF-357.3-6.

Heliplaadid

Anton Reicha kvintetti Es-duur, *op*. 88 nr 2 kuulasin ja analüüsisin järgmistelt heliplaatidelt:

Bergen Wind Quintet (Ibert, Reicha, Arnold, Klughardt, Sæverud) 1993. Bergen Wind Quintet. Gro Sandvik/Steinar Hannevold/Lars Kristian Brynildsen/Nina Kristi Severinsen/Per Hannevold. Salen Church Hall, Ski, Norway 1992. Oslo: Simax, PSC1094.

The Boston Woodwind Quintet: Telemann, Reicha, Piston 1958. The Boston Woodwind Quintet. Doriot Anthony Dwyer/Ralph Gomberg/Gino Cioffi/James Stagliano/Sherman Walt. Boston: Boston Records BST-1005.

Eighteenth-Century Music for Wind Instruments 1965. Wind Group of the Vienna Symphony Orchestra. K.Wanausek/F. Wächter/R. Schönhofer/E. Mühlbacher/L. Cermak. Recorded in Vienna, Austria. New York: Music GuildRecords, S-59.

Mládí – Works by Janáček, *Martinů and Reicha* 2011. Berlin Philharmonic Wind Quintet. Michael Hasel/Andreas Wittmann/Walter Seyfarth/Fergus McWilliam/Henning Trog. Kammermusiksaal, Philharmonie Berlin 2009. Åkersberga: BIS Records AB, BIS-CD-1802.

Reicha: Wind Quintets, Op. 88/2 & Op. 100/5 The Michael Thompson Wind Quintet 1995. The Michael Thompson Wind Ensemble. Jonathan Snowden/Derek Wickens/Robert Hill/Michael Thompson/John Price. Salvestatud 1994 Inglismaal. Munich: Naxos, DDD 8.550432

Wind chamber music 1750-1928: Franz Anton Rosetti, Anton Reicha, Jean Francaix, Leoš Janáček 196? [!].The Wind Instrument Quintet of the Südwestfunks of Baden-Baden. Kraft Thorwald Dilloo/Horst Schneider/Hans Lemser/Karl Arnold/Helmut Müller.
Recorded in Germany by SABA. New York: Scepter Records.

Ülejäänud teosed:

NYYD – ENSEMBLE 1998. NYYD ENSEMBLE'i puhkpillikvintett. Mihkel Peäske/Kalev Kuljus/Meelis Vind/Kalmer Kiik/Tarmo Velmet. Helirežissöör: Aili Jõeleht; montaaž: Marika Scheer. CD-R teostus: Marika Scheer Eesti Raadios 29. juuni 1998.
(*Eino Tamberg. Kvintett puhkpillidele op. 50; Puhkpillikvintett nr 2 "Karjaseviisid" op. 71.)*

Winter Songs 2003. Berlin Philharmonic Wind Quintet. Michael Hasel/Andreas Wittmann/Walter Seyfarth/Fergus McWilliam/Henning Trog.
Berlin Philharmonie, Kleiner Saal 2002. Djursholm: BIS Records BIS-CD-1332.
(*Erkki Sven Tüür. Architectonics I; Arvo Pärt. Quintettino,op. 13.)*

Noodiväljaanded

Arvo Pärt. Quintettino 1976. Partitur. Frankfurt: Peters.

Erkki-Sven Tüür. Architectonics I for wind quintet 1995. Helsinki: Edition Fazer.

Eino Tamberg. Bläserquintett Nr. 2 op 71 „Hirtenweisen" 1999. Bühl/Baden: Antes.

Eino Tamberg. Quintet for Woodwinds op. 50 1996. Partitur. Crans-Montana: Marc Reift.

Villem Kapp. Suite für Holzbläserquintett 2005. Lilienthal/Bremen: Eres Edition.

Antonin Reicha. Dva kvinteta 1972. Partitura. Red. V. Bujanovski. Leningrad: Muzõka.

Antoine Reicha. Six Quintuors op.88 1818. Bonn: N. Simrock.

Kirjad töö autorile

Lepnurm, Andres 28.05.2009.

Lippus, Urve 05.03.2015 (e-kiri).

Sarapuu, Peeter 16.04.2015 (e-kiri).

Raadiosaated

Järg, Tiia 12.05.2012. *Järjehoidja. „Jaan Tamme nim puhkpillikvintett 70"*. Tallinn: Klassikaraadio. http://arhiiv.err.ee/guid/55654, vaadatud 5.09.2016

Tauk, Helju 26.01.1968. *25 aastat RF puhkpillikvintetti „Hilisõhtu puhkpillikvintetiga“*. Tallinn: Eesti Raadio. http://arhiiv.err.ee/guid/13307, vaadatud 8.04.2015
(Saates vestlevad kvinteti liikmedSamuel Saulus, Herman Talmre, Roland Kriit, Uve Uustalu, Eugen Saanpere).

Tauk, Helju 14.12.1972. *Riikliku Filharmoonia puhkpillikvintett – 30. T*allinn: Eesti Raadio.
http://arhiiv.err.ee/guid/17865, vaadatud 22.04.2016
(Saates vestlevad helilooja Jaan Rääts, kvinteti liikmed Eugen Saanpere, Roland Kriit, Samuel Saulus ja Uve Uustalu).

Võsamäe, Helve 24.02.1992. *Jaan Tamme nim puhkpillikvintett – 50*. Tallinn: Eesti Raadio. http://arhiiv.err.ee/guid/82694, vaadatud 5.09.2016
(Saates vestlevad kvinteti endine liige Roland Kriit, kvinteti liikmed Andres Lepnurm, Kalle Kauksi).

Arhiiviallikad

ETMM = Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.

Fond Mo 15, Nimistu 1. *Puhkpillikvintett.*

Fond M 11, nimistu 1, säilik 80, museaal 1, lehekülg 1–2. *Kiri Elsa Avessonilt Cyrillus Kreegile 1955.*

Fond M 11, nimistu 1, säilik 80, museaal 2, lehekülg 3. *Kiri Elsa Avessonilt Cyrillus Kreegile 1957.*

Artiklid ajalehtedes ja ajakirjades

Geertz, Clifford 2007. Tihe kirjeldus: tõlgendava kultuuriteooria poole. – *Vikerkaar*, 4–5, lk 78–110.

Järg 1977a = Järg, Tiia 1977. Viis meest puhkpilliga. – *Sirp ja Vasar.* 11.02, lk 10.

Järg 1977b = Järg, Tiia 1977. Eesti kammermuusika populariseerija. – *Kodumaa.* 20.04, lk 5 ja 7.

Järg, Tiia 1984. (Mõttevisandeid) ...eesti kammermuusikast. – *Teater. Muusika. Kino.* Nr 3, 24–28.

Kasemaa, Olavi 1999. Eesti Muusikaakadeemia 80. Puhkpilliosakond. – *Teater. Muusika. Kino.* Nr 8–9, lk 77–80.

Kasemägi, Robert 1971. Kontserdisaalist. – *Sirp ja Vasar.* 5.03, lk 12.

Kuusk, Priit 1983. Puhkpillikvintett mängis Kuubas [intervjuu Venno Laulu ja Samuel Saulusega]. – *Sirp ja Vasar.* 29.04, lk. 13.

Normet, Virve 2009. Puhkpilliteoseid eesti muusika kullafondist. – *Muusika*. Jaanuar, lk 30.

Palu, Leonora 2012. Särav punkt eesti muusika kuule. – *Sirp.* 13.04, lk 25.

Pilliroog, Ene 1973. Ühest heast kammerkontserdist. – *Õhtuleht.* 20.10, lk 2.

Raide, K. 1972. Puhkpillikvinteti tähtpäev. – *Õhtuleht.* 21.12, lk 3.

Rannap 1981a = Rannap, Ines 1981. Kontserdisaalist. – *Sirp ja Vasar.* 13.03, lk. 13.

Rannap 1981b = Rannap, Ines 1981. Kontserdisaalist. – *Sirp ja Vasar.* 4.12, lk. 12.

Saar, Neeme 1970. Puhkpillikvinteti kontserdist. – *Kommunismiehitaja.* 24.03, lk 1.

Sarv, Mall 1980. Kaks kvintetti. – *Edasi.* 4.06, lk 5-6.

Saulus, Samuel 1972. Puhkpillikvintett Saksa DV-s. – *Sirp ja Vasar.* Nr 45, 10.11, lk 11. (küsitlejat mainitud ei ole, „Tegime reisist juttu S.S.-ga“)

Saulus, Samuel 1980. Hooaeg algas [sh S.S. puhkpillikvintetist].– *Sirp ja Vasar.* 3.10, lk. 13.

Šubin, Tiina 1977. Puhkpillikvintett Kesk-Aasias. – *Sirp ja Vasar.* 2.12, lk 11.

Šubin, Tiina 1979. Suviseid muusikareise. J. Tamme nim. puhkpillikvintett Soomes. – *Sirp ja Vasar.* 5.10, lk. 12.

Talmre, Herman 1961. Muljeid kontserdireisilt. – *Noorte Hääl.* 7.02, lk 3.

Muud allikad

Autori märkmed õpinguperioodist Karlsruhe kõrgemas muusikakoolis prof T. Indermühle oboeklassis 9. oktoober 2006 – 11. aprill 2009.

J. Tamme nim. puhkpillikvintett 50. 1992. Kontserdi kavaleht.

Lepnurm, Andres 2015. Intervjuu 13.04.15.

Moskalik, Arnold 1967. *Eesti Televisiooni- ja Raadio Komitee sümfooniaorkestri puhkpillikvintett: Kaljo West [flööt], Hudo Kaljulaid [oboe], Robert Kasemägi [metsasarv], Rein Olsbert [fagott], Aleksander Rjabov [klarnet]*. Foto. Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv. Püsiviide: http://arhiiv.err.ee/guid/20140227165223001000300112290E2BA238B440000002508B00000D0F000715, vaadatud 5.09.2016.

The Woodwind Quintet named after Jaan Tamm 1990. Reklaamtrükis.

Souza Winds [ansambli ametlik kodulehekülg]. http://souzawinds.com/biography/, vaadatud 22.11.2013

Witt, Gregor 15.12.2015. Avalik meistrikursus Riia Muusikaakadeemias.

Kirjandus

Cook, Nicholas 2009. Methods for analysing recordings. – *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Ed. by Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson and John Rink. Cambridge: Cambridge Univerity Press, pp. 221–245.

Cottrell, Stephen 2012. Musical performance in the twentieth century and beyond: an overview. – *The Cambridge history of musical performance.* Ed. by Colin Lawson and Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 725–751.

Eesti Muusika Biograafiline Leksikon (=EMBL) 2007–2008, kd 1–2. Toim. Tiina Mattisen, Ene Pilliroog, Mall Põldmäe, Tiina Õun. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.

Gürsching, Albrecht 1994. Bläserkammermusik. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Zweite Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 1. Kassel: Bärenreiter, Sp. 1559–1565.

Hasel, Michael 2003. *Winter Songs*. Berlin Philharmonic Wind Quintet. CD BIS Records BIS-CD-1332, pp. 4–12.

Kopp, James B. 2012. *The Bassoon.* New Haven/London: Yale University Press.

Leech-Wilkinson 2009a = Leech-Wilkinson, Daniel 2009. Recordings and histories of performance style. – *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Ed. by Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson and John Rink. Cambridge University Press, pp. 246–262.

Leech-Wilkinson 2009b = Leech-Wilkinson, Daniel 2009. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance.* London: CHARM Centre for the History and Analysis of Recorded Music. http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap1.html ja http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap8.html, vaadatud 9.04.2016.

Moens-Haenen, G. 2001. Vibrato. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. S*econd edition. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 26. London: Macmillan, pp. 523–525.

Morley, Melanie 2003. *The Early Development of the Wind Quintet.* 25. oktoober, http://redwinds-quintet.tripod.com/id10.html, vaadatud 6.12.12.

Oleskiewicz, Mary 2009. Vibrato. – *Lexikon der Flöte.* Hrsg. von András Adorján und Lenz Meierott. Laaber: Laaber-Verlag, S. 807-811.

Philip, Robert 1992. *Early Recordings and Musical Style: Changing tastes in instrumental performance 1900-1950.* Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Philip, Robert 2004. *Performing Music in the Age of Recording.* New Haven/London: Yale University Press.

Pleksepp, Miralda 1970. *ENSV Riikliku Filharmoonia puhkpillikvinteti tegevusest.* Diplomitöö. Käsikiri. Tallinna Riiklik Konservatoorium.

Powell, Ardal 2002. *The Flute.* New Haven/London: Yale University Press.

Sakaria, Hillar 1934. Kümme aastat „Eesti Akadeemilise Helikunstnike Seltsi" tegevust. – *Eesti Muusika Almanak*, Eesti Akadeemilise Helikunstnike Seltsi väljaanne nr 1. Pääladu: Eesti Lauljate Liit, Tallinn, J. & A. Paalmanni trükk. Tallinn, lk 5–11.

Soosõrv, Tõnu 2003. Professionaalse puhkpillimängu tekkimine ja kujunemine Eestis. – *Kultuuriloost noorteadlaste pilguga*. Kd I. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikooli Kirjastus, lk 98–110.

Thiemel, Matthias 2001. Dynamics. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* *S*econd edition. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 7. London: Macmillan, pp. 820–824.

Toff, Nancy 2012. *The Flute Book.* Third edition. New York: Oxford University Press.

Summary

The Jaan Tamm Woodwind Quintet: a recording-based analysis of their performance style

The Jaan Tamm Woodwind Quintet (hereinafter referred to as the Tamm Quintet) was an Estonian chamber music ensemble active from 1942 to 1992. The main topic of this thesis concerns the characteristics of their performance style and the changes that this went through during the decades that they were active. This is a part of a creative research PhD project that also includes the author's own musical work in performing woodwind chamber music.

The basis of this thesis are the 28 recordings dating from 1958 to 1987 made by the Tamm Quintet, which are stored in the archives of Estonian Public Broadcasting. The first stage of the research was based on the methodology of thick description, as explained in Clifford Geertz's article "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture" (2007, English original 1973). The second stage of the research involved comparing the recordings of six different pieces of music by the Tamm Quintet with performances of the same pieces by other ensembles, using the methodology of comparative analysis. The principal theoretical supports for this thesis are the following works by researchers in the field of the history of musical interpretation: Robert Philip ("Performing Music in the Age of Recording", 2004; "Early Recordings and Musical Style: Changing tastes in instrumental performance 1900–1950", 1992), and Daniel Leech-Wilkinson ("Recordings and histories of performance style", 2009; "The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance", 2009).

The main part of the thesis, which focuses on the recordings, is preceded by an introductory historical section based on sources reporting on the ensemble's activities. The most important sources for this were newspaper articles from 1970 to 1990 and the broadcasts dedicated to them on Estonian Radio (in 1967, 1972 and 1992); important additional information was provided by Miralda Pleksepp's student research paper concerning the Quintet's activity, written in 1970.

The Tamm Quintet may be considered to be a significant ensemble in Estonia, a small and rather young country in the cultural sense. Their active years spanned five decades, and their repertoire included over 150 classical and modern pieces of music, encompassing the works of at least 37 Estonian composers. They performed in over 125 cities, including venues in countries outside the Soviet Union such as East Germany, Cuba, Hungary, Bulgaria, Finland, Czechoslovakia and others – a rather remarkable fact for that period of time. They

also recorded nine albums and over 110 individual pieces in the catalogue of Estonian Public Broadcasting.

The lifespan of the ensemble coincided with the period when Estonia was a part of the Soviet Union. The Tamm Quintet started in 1942 in Yaroslavl, a rear base of the Soviet Army, where Soviet Estonian musicians were sent during the war. Estonia had been annexed and considered a part of the Soviet Union a mere two years previously. The collapse of the Soviet Union was an important factor in the end of the ensemble's existence as the established relationships with Moscow, with all its connections for organising concerts, disappeared. As was characteristic of the Soviet era, performing in most Western countries was impossible for political reasons. However, even though their concerts took place only in the Soviet Union and other politically like-minded countries, the Tamm Quintet nevertheless performed over quite a substantial geographical area.

The members of the Tamm Quintet changed over the years and there were several different line-ups. All of the musicians that took part in the ensemble's performances were established professionals in Estonia, had studied at conservatoires in Tallinn and Leningrad, and worked in the National Opera Orchestra and National Symphony Orchestra, in most cases also as leaders of the woodwind sections.

The repertoire of the Tamm Quintet can be considered quite wide-ranging. At first, classical quintet pieces played a major role, though more modern compositions were never under-represented. During the 1950s and 1960s the Tamm Quintet included more and more pieces by Estonian composers in their repertoire, and by the 1970s their programmes consisted almost entirely of Estonian music. In the 1980s the repertoire became more balanced and Estonian music was once again performed less often.

The main importance of the ensemble in music history is their influence on Estonian composers, who began writing for wind quintet. Before the Tamm Quintet began performing, this branch of chamber music was virtually non-existent in Estonia. However, once they started, the wind quintet genre in Estonia began to spread quite widely. The influence of the ensemble's work was also notable in the spread of the popularity of this type of ensemble in the Soviet Union. They played an important role in representing Estonian chamber music, both through the quality of their musical interpretation and the dissemination of Estonian music on their many concert tours.

In speaking of performance style or interpretive style as a phenomenon in its own right, this thesis has taken theoretical support from the writings of British musicologist Daniel Leech-Wilkinson. Every performer has their own distinct habits of not performing what is

written in the notes quite exactly, involving changes in tone, timing, dynamics, etc. Many of the variable and "habitual" aspects of the performances of the Tamm Quintet are analysed in the chapters of this thesis, and the traits characteristic of their playing form, in the broader sense, the performance style of the ensemble. Furthermore, each collection of performing habits is also a reflection of its time. Bearing this in mind, this thesis has examined the changes in the Tamm Quintet's interpretation through the decades in the general context of the changes in musical performance styles during the same period.

With regard to the conclusions of my research, the position of British musicologist Stephen Cottrell, who points to significant changes in performance aesthetics during the 20th century, is of great relevance. Compared with the beginning of the twentieth century, performance standards had risen significantly by the end of the century, while at the same time the amount of interpretative diversity had decreased. The long period during which the Tamm Quintet was active, mainly contained within the second half of the 20th century, places them in the middle of these gradual long-term changes. The findings of this thesis may well be connected to these two basic trends, which may be seen not only when comparing the different aspects of their performance with those of more recent ensembles but also in the notable changes in the musical interpretation of the Tamm Quintet itself over the years.

With reference to Cottrell's observations, the following characteristics may be traced in the performance style of the Tamm Quintet. On one hand, in terms of interpretative diversity, we can see a preference for a wide range of different articulations, a tendency to the polarisation of tempos in a performance, the use of dynamics to emphasise the musical structure, and a relative freedom in interpreting the scores. On the other hand, the lesser demands in terms of performance quality are apparent in features such as imprecise dynamic design, unevenness of sound and a lack of quality in the oboe parts.

From the general picture gained from listening to recordings – and bearing in mind the peculiarity of the era and the technical possibilities of the time – the quality of the very successful – though in its own cultural space almost uncontested – Tamm Quintet may be considered very good, despite occasional minor mishaps such as unclear attack at the beginning of phrases and occasional inaccuracies in terms of timing, ensemble and intonation. What is interesting is that there are moments in the Tamm Quintet's performances which give the impression that the musicians are striving more after musical effect than for perfection of performance. For example, a particularly fast tempo is chosen, which is effective and colourful, but which makes the accuracy of the timing rather hard to achieve. According to

Stephen Cottrell, it is precisely such standards of timing and intonation in ensemble performance that have improved considerably over time.

The sound of the Tamm Quintet, which was characterised particularly by sharp, uneven timbres, can be linked to lower demands as to the quality of performance and a greater diversity of instrumental timbres, as well as to simple choices relating to the aesthetic preferences of the time and style. Based on my earlier listening experiences, the sound of the ensemble is clearly reminiscent of wind instrument performances of the past. The sharpness of the sound was often connected to the instability of the intonation and to the lack of unity of timbre in different registers. Nowadays the preference is for a sound that is warmer and more unified in timbre. According to Cottrell, earlier ideas about music that view timbral variety as a positive trait moved over the course of the century to those which value homogeneity, balance and timbral blend. The impression that the later recordings of the Tamm Quintet seem to display less of a difference in the quality of sound when compared to other ensembles is probably also linked to these more general changes.

The most prominent flaw in the soundscape and performances of the ensemble in general was the quality of the oboe. The sound of this particular instrument fits into the general sound of the ensemble less than in other similar groups. The oboe was also lacking in terms of technical quality, stability of tuning and unity of timbre across the different registers (in particular, the higher notes). Certainly, the characteristics of the oboe sound can be tied to the preferences of the era, but I would also ascribe these differences in quality to issues of mastering the instrument and technical problems concerning the instrument. The quality of an oboe performance depends heavily on the supply of reeds, which was very scarce in a post-war country behind the Iron Curtain. This fact, in turn, could seriously suppress the development of learning and teaching the oboe.

One distinct characteristic of the performances of the Tamm Quintet is the substantial use of vibrato, especially in the flute and the bassoon. The vibrato of the flute is steady, even rigid, and with a large amplitude; the bassoon's vibrato appears even shaky in the more intense moments. The use of vibrato is also a sign of the preferences of the time, a complex and variable phenomenon in music. After World War II, the large-scale use of vibrato in woodwind instruments began first in France; nowadays, however, the amount of vibrato has been reduced by the spread of the ideas of historically informed performance in the second half of the 20th century, which has changed the aesthetics of instrumental sound in general.

A wide variety of articulation was a prominent feature of the performances of the Tamm Quintet. On one hand there are frequent uses of especially short articulation with rather short

notes (separated notes, staccato), while on the other hand we also find a particularly cantilena-style interpretation with periods with longer phrases. This widescale use of different articulations appeared most clearly in the earliest recordings of the Tamm Quintet, where at times they use phrases with very precise and sharp endings to the notes, thus extending the range of articulation by varying the length of the notes and also the manner in which the notes are ended. The connection between the choice of articulation and of timbre is often clear: a longer articulation comes with a softer timbre, while shorter and more clipped notes appear with a sharper timbre. Their later tendency towards a narrower range of articulation is again connected to the general changes in performance style later in the 20th century.

The implementation of dynamics in the performances of the Tamm Quintet can be characterised as somewhat imprecise. More recent, non-Estonian ensembles are more faithful to the dynamic markings of composers than the Tamm Quintet, using a wider dynamic spectrum. The quieter nuances were often played a little more boldly and with greater accentuation by the Tamm Quintet. However, comparing their performance to a more recent Estonian ensemble (the Wind Quintet of the NYYD Ensemble), no major differences appear in terms of the accuracy with which the dynamics are implemented. What is interesting however, is the part that dynamic design plays in emphasising the musical structure. When the Tamm Quintet played Eino Tamberg's works, for example, the volume they used in those sections corresponding to the dynamic culminations of the piece was louder than in performances by the Wind Quintet of the NYYD Ensemble. Thus they highlighted the structural climaxes of the piece more expressively.

In the chapter about different musical approaches I observe an important aspect of the design of the Tamm Quintet's musical interpretation. In the pieces where I compare their performances to those of the NYYD Ensemble and Estica Quintets, the latter ensembles appear to give their performers more individual creative freedom when playing soli (in terms of dynamics, rhythm and other parameters), while the Tamm Quintet perform the same passages more objectively, more "straight", and also more incisively. The Tamm Quintet was, however, more daring in the creative choices they made as a whole group, and designed their performances on a larger scale rather than on the smaller scale (the professionalism of an individual performer) of the NYYD Ensemble and Estica Quintets. Large collective *ritenuti* and clear musical commas between structural passages added expressiveness to the entire design of the Tamm Quintet's performances.

The *ritenuti* in the performances of the Tamm Quintet were not only bigger, but played differently from the performances of the newer ensembles. When the more recent ensemble,

the Estica Quintet, slows tempos down near the end of a passage, the slowing down begins quite early, and in the last bar the *ritenuto* is almost non-existent; the Tamm Quintet, on the other hand, stay in the main tempo much longer, making a really pronounced *ritenuto* in the final bar.

The difference in the style of interpretation between the Tamm Quintet and the NYYD Ensemble Woodwind Quintet is that the Tamm Quintet's performances are more objective and more rhythmically stable, and could be described with adjectives like "cold" or "decisive". This was particularly poignant in their performances of Tamberg's Wind Quintet No 1 (1970s); however, in both their 1980s recordings of Tamberg's Wind Quintet No 2 "Shepherd's Tunes" the Tamm Quintet make considerably more changes in tempo. Of course, the music itself is different, but there is nevertheless a sense of change in the interpretative style of the ensemble. Compared to the recordings of Tamberg's Wind Quintet No 1 the line-up has changed, with two members replaced in the 1985 recording and as many as four members changed in the 1987 recording.

Both the more objective performing style and the pronounced *ritenuti* can be linked to the reaction against subjectivity in musical performance after World War II, as described by Daniel Leech-Wilkinson. Following the war, the emotionally charged view of musical performance of the kind where the performer notices every moment in a phrase went abruptly out of favour, and a new, more moderate approach became the norm for decades. Designing a performance more as a whole (as, for example, the use of bigger *ritenuti* played together) probably compensated for this sort of suppression of subjectivity and the lack of individual expressiveness caused by the new approach.

Of the pieces that were focused on, the only classical work was Anton Reicha's Woodwind Quintet E-flat Major, Op 88, No 2. The performance style of the Tamm Quintet in this piece was somehow more languid and heavy than that of several other performers (including contemporaries of the Tamm Quintet). This impression was caused by the inconsistent use of articulation, the slowness of the musical flow and a certain lack of rhythmic precision, together with less flexible phrasing. A difference in style, with a slightly embellished performance and more pronounced *ritenuti* compared to other ensembles, was particularly clear in the slow sections. Along with the articulation, the ensemble's sound and the use of vibrato made the performance sound less refined than more modern performances.

What comes through very distinctly is the colourful character of the performances of the Tamm Quintet, an attempt to bring out the different aspects of the music brightly and sharply. The tools used for this were the several musical aspects already mentioned in this thesis: large

contrasts in tempos to differentiate between the larger passages with a different character, a wide range of articulation, and an amplified use of dynamic nuances, all of which enable the creation of large contrasts and give musical meaning to passages. Sometimes the Tamm Quintet make their own changes or additions to the pieces they perform, including changes in tempo, improvised articulations, dynamics and different techniques of playing. The downplaying of the above-mentioned colourfulness, the mellowing of tempos and the softening of articulation in the latter years of the Tamm Quintet may have been connected to the changes in performance styles in general, as well as to the transformations brought by the inclusion of more modern works in their repertoire.

The features of the performance style of the Tamm Quintet were in many aspects reflective of the typical trends in musical interpretation during the second half of the 20th century. The vivid and intense work of the ensemble had an effect on composers, audiences and other musicians alike, and the Tamm Quintet remains a renowned representative of Estonian culture, as well as the most important developer of the woodwind quintet as a genre in Estonian chamber music.

Lisa 1. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti liikmed

Asutajaliikmed

Roland Kriit (1917–1998), klarnetist, tegutses Tamme kvintetis 1942–1973.

Kriit õppis 1935–1940 Tallinna Konservatooriumis, 1940–1941 Riia ja 1943–1944 Moskva Konservatooriumis (Prof. Volodin). 1944–1973 oli ta Estonia teatri orkestri klarnetirühma kontsertmeister, esinedes selle kõrvalt ka kammerkoosseisudes ja solistina. 1970. aastatel kuulus ta ERSO kammerorkestri koosseisu, 1983. aastast oli puhkpilliorkestri Tallinn kontsertmeister.

Dirigent Neeme Järvi on iseloomustanud Kriiti järgmiselt: „Kriidi kunstimeisterlikkus väärib kõige kõrgemat hinnangut. Ta on suurepärane solist ja ansamblimängija, omab tugevat, ilusat tooni, viimistletud tehnikat. Seejuures on ta silmapaistev kultuurse ja rangelt distsiplineeritud orkestrandina“ (Pleksepp 1970: 78 järgi).

1940–1941 Sõjaväeorkestriga Riias teenides õppis Kriit Riia konservatooriumis ja võttis osa konkursist Läti riikliku Filharmoonia sümfooniaorkestrisse 2. klarneti kohale ja Riia ooperi ja balletiteatri 1. klarneti regulaatori kohale. Viimatimainitud kohal ta sõja puhkemiseni ka mängis. Arvatavasti olid võidud kohalike klarnetimängijate üle küllaltki ülekaalukad ja kevadine konservatooriumieksam õnnestunult mängitud, et teda „Kuradiks klarnetil“ hakati hüüdma (Pleksepp 1970: 79).

Eugen Saanpere (1917–2001), fagotist, tegutses Tamme kvintetis 1942–1976.

Saanpere õppis 1938–40 Tallinna Konservatooriumis, 1941 Riia konservatooriumis ja 1945–1948 Tallinna muusikakoolis. Tallinna Riiklikus Konservatooriumis lõpetas fagotiklassi 1953. aastal. Tema põhitöökohaks oli pikka aega (1944–1978) ERSO, 1958. aastast oli ta seal fagotirühma kontsertmeister, osales ka Tallinna Kammerorkestri (1961–1976) ja Estonia orkestri (1956–1966) töös. 1953–1963 Töötas ka fagotiõppejõuna Tallinna Pedagoogilises Instituudis.

Rudolf Omel (1919–1947), flötist, tegutses Tamme kvintetis 1942–1947.

Omel oli eestlane, kes kasvas üles Leningradis ja õppis Leningradi Muusikakoolis õp Bergi juures. Sõda tabas teda Erevanis, kus ta oli koos Leningradi sümfooniaorkestriga kontsertreisil. Sealt ta evakueerus Taškenti, kust hiljem edasi Jaroslavli. Märtsis 1942 astus Eesti Kunstiansamblite sümfooniaorkestri koosseisu ja sattus mängima puhkpillikvintetti. Tal polnud küll nii virtuoosset tehnikat ja sädelevaid passaaže kui tema järeltulijal Samuel Saulusel, kuid koos temaga tegi kvintett läbi kasvuraskused ja sõjatee Jaroslavlist Tallinna. Ka seal võttis ta aktiivselt osa kvinteti tööst kuni oma traagilise surmani 1947. Seejärel käis

kvintetis flöödikohta täitmas **Arnold Sepp** (1900–1975), Eesti Raadio flöödisolist 1927–1967, kes mängis ka Eesti Raadio puhkpillikvintetis. (Pleksepp 1970: 84)

Voldemar Rohtla (1922–?), oboist, tegutses Tamme kvintetis 1942– ? (1952. aastast järgmine püsiv mängija, vahepeal teadaolevalt oboekoht mõnda aega vakantne).

Rohtla õppis Tallinna Konservatooriumis klarnetit, Sõja-aastatel Jaroslavlis aga mängis oboed, Tallinnasse naastes asus tööle Eesti Raadio sümfooniaorkestrisse. 1952. aastal lõpetas Tallinna Konservatooriumi oboeklassi, samal ajal esinedes kammeransamblites ja solistina Eesti Raadios. Tervisliku seisukorra tõttu pidi ansamblimängust ja ka tööst Eesti Raadios pikaks ajaks loobuma. (Pleksepp 1970: 87)

Arnold Kiiver, metsasarvemängija, tegutses Tamme kvintetis 1942– ? (1953. aastast järgmine püsiv mängija).

Kiiver mängis enne sõda Tallinna Garnisoni puhkpilliorkestris ja sõja ajal Jaroslavlis Eesti Kunstiansamblite sümfooniaorkestris. Temagi tegi ansambli koosseisus läbi tee Jaroslavlist Tallinna, töötas seal Teatriorkestris ja lahkus kvintetist alles seoses tööleasumisega Tallinna mereväeorkestrisse. Lühikest aega mängis siis metsasarve Eesti Raadio Sümfooniaorkestri solistkontsertmeister **Arnold Treumuth** (1907–1987), peagi vahetas ta aga välja samuti Eesti Raadio Sümfooniaorkestris mänginud **Voldemar Uustalu** (1907–1983), hilisema pikaaegse liikme Uve Uustalu isa. (Pleksepp 1970: 92)

Kõrgajal mänginud liikmed

Samuel Saulus (1933–1990), flötist, tegutses Tamme kvintetis 1953–1990.

Saulus oli kõige pikemalt kvintetis mänginud muusik (37 aastat) ja ansambli kunstiline juht. Ta õppis Tallinna muusikakoolis ja Tallinna Riiklikus konservatooriumis (lõpetas 1957), täiendas end 1960–1964 Leningradi konservatooriumi aspiratuuris prof Trizno juures ning 1965 ja 1968 Berliinis Immanuel Lucchesi juures. Sai üleliidulisel puhkpillimängijate võistlusel Moskvas 1957 III preemia ja Eesti puhkpillimängijate võistlusel Tallinnas 1970 esikoha. Töötas 1952–1990 ERSOs (alates 1963. aastast flöödirühma kontsertmeister) ja 1976–1990 Tallinna konservatooriumi flöödiõppejõud.

Saulus oli orkestrandi- ja pedagoogitöö kõrval väga hinnatud ja kuulus solist. Mitmes allikas tõstetakse esile tema suurepärast tehnikat ning väga kandvat ja kaunist tooni. 1954. aastal debüteeris ta solistina ERSO ees. Aastate jooksul oli tema repertuaaris hulgaliselt nii klassikute kui ka eesti autorite flöödikontserte. Andis rohkesti soolo- ja kammermuusikakontserte. Inspireeris ja tõi esiettekandele palju uudisloomingut sh Eduard Tubina flöödisonaadi, Ester Mägi „Duod rahvatoonis“ ja partiita „Vanalinn“. Oma viimaseks

jäänud kontserdil 16. november 1990 Saksamaal Bochumis esitas ainult eesti muusikat (soolo CD, „Samuel Saulus“, 2008). Esines koos Immanuel Lucchesi, William Dyeri, Aurèle Nicolet', Mihhail Zverjevi, Jaan Õuna jt tuntud interpreetidega. Andis kontserte Eestis, paljudes NSVL keskustes ja välismaal, sh Bulgaarias, Kuubas, Norras, Rootsis, Rumeenias, Saksamaal, Soomes ja Tšehhoslovakkias.

Herman Talmre (1912–1999), oboist, tegutses Tamme kvintetis 1952–1972.

Talmre lõpetas 1944 Tallinna Konservatooriumi Jaan Hargeli (1912–1966) klassis, õppinud enne 1941. aastat ka Mihhail Prokofjevi (1884–1958) juures. On täiendanud end Helsingis Eero Viiki klassis, töötas 1941–1975 Eesti Raadio Sümfooniaorkestri oboerühma kontsertmeistrina. Mängis 1945–1952 Eesti Raadio puhkpillikvintetis. Töötas ka õppejõuna Tallinna Pedagoogilises Instituudis. On esinenud korduvalt ka Eesti Raadios ja Televisioonis ning salvestanud klaveri või kammerorkestri saatel palju klassikalist ja kaasaegset muusikat Eesti Raadio fonoteeki.

Uve Uustalu (1933–1990), metsasarvemängija, tegutses Tamme kvintetis 1958–1979.

Uustalu õppis Tallinna ja Leningradi muusikakoolides ning 1953–1958 Leningradi konservatooriumis. 1960–1964 oli sealsamas aspirantuuris prof Bujanovski juures. Õpingute ajal töötas Leningradi Kirovi nimelises Ooperi- ja Balletiteatris, pärast lõpetamist Estonia teatris (1958–1969) ja ERSOs (1969–1979). Töötas ka Tallinna Riiklikus Konservatooriumis 1972–1979 ja 1983–1990, vahepealsel perioodil 1979–1982 Alžiiri Rahvuslikus Muusikainstituudis. Esines solistina (esikoht Eesti puhkpillimängijate võistlusel 1970) ja mitmetes kammeransamblites.

Uuema perioodi liikmed

Heldur Värv (1935–1993), oboist, tegutses Tamme kvintetis 1968(1972)–1987.

Värv õppis Tartu Muusikakoolis õpetaja Jaan Hargeli ja Tallinna Riiklikus Konservatooriumis Hartvig Juksari klassis (lõpetanud 1959). Töötas 1957–1987 ERSO-s, olles 1974. aastast oboerühma kontsertmeister. Oluline oli ka tema tegevus pedagoogina Tallinna Riiklikus Konservatooriumis (alat 1973) ja Georg Otsa nimelises Muusikakoolis (alat 1986). Esines ka solistina ERSO ja Tallinna Kammerorkestri ees. Koostöö Jaan Tamme nimelise puhkpillikvintetiga algas 1965. aastal, 1968. aastast muutus see tihedamaks, püsivalt asus ta kvinteti oboemängija kohale 1972. aastast.

Rein Karin (1943–1993), klarnetist, tegutses Tamme kvintetis 1973–1986.

Karin lõpetas 1970 Tallinna konservatooriumi ja 1973 Leningradi Konservatooriumi assistentuuri. Mängis 1974–1986 ERSOs, lisaks töötas selle direktorina 1986–1989. Õpetas

1974–1975 ja 1978–1992 Tallinna Konservatooriumis. Esines ka solistina ning erinevates ansamblites. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti töös osales juba 1970. aastal, põhikoosseisus mängis alates 1973. aastast

Kalle Kauksi (1949–1992) metsasarvemängija, tegutses Tamme kvintetis 1979–1992.

Kauksi õppis Tartu Muusikakoolis ja Tallinna Riiklikus Konservatooriumis (lõpetanud 1975). Sai 1978 Eesti puhkpillimängijate konkursil 1. koha. Töötas 1974. aastast ERSOs ning 1979–1982 ja 1989–1992 õppejõuna Eesti Muusikaakadeemias. Tegutses ka solistina – esimese Eesti vaskpillimängijana on ta salvestanud ERSO-ga sooloplaadi (LP Melodija 1990).

Ilmar Aasmets (1934–2008), fagotist, tegutses Tamme kvintetis 1974–1979.

Aasmets õppis Tartu muusikakoolis ja Tallinna konservatooriumis ning töötas 1955–1978 ja 1980–1985 Estonias (1960. aastast fagotirühma kontsertmeister) ning 1980–1987 ühtlasi ERSOs. Vahepeal töötas ta kaks aastat (1978–1979) ka Bagdadis Iraagi Rahvuslikus Sümfooniaorkestris. Aastatel 1982–2003 oli ta Tallinna MKK vanemõpetaja. Kvintetis mängis alates 1974, aga mängukontakt ansambliga juba 7 aastat varem.

Andres Lepnurm (s. 1947), fagotist, tegutses Tamme kvintetis 1979–1992.

Lepnurm töötas 1972–2015 ERSOs (sealhulgas fagotirühma abikontsertmeistrina ja kontsertmeistrina 1979–2004). Ühtlasi olnud õpetajaks Georg Otsa nimelises Muusikakoolis ja Eesti Muusikaakadeemias (alates 1982. aastast).

Lõpuaastail osalesid Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti töös veel 1977–2005 ERSOs töötanud, ka solistina esinenud klarnetist **Kalev Velthut** (s 1955, Tamme kvintetis 1985–1992), 1974–1993 ERSOs ja alates 1987. aastast „Estonias“ töötanud oboist **Leho Läte** (s 1966, Tamme kvintetis 1987–1992) ning 1991–2004 ERSO-s töötanud, ka solistina esinenud flötist **Peeter Malkov** (s 1957, Tamme kvintetis 1991–1992).

Lisa 2. Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti heliplaadid

10241-2
Jaan Koha – kvintett
Anti Marguste – marss
Harri Otsa – süit „Neli kontrasti“
Lembit Veevo – skertso
(1962?)[40]

10297-8
Cyrillus Kreek – Võru süit
Juhan Zeiger – hällilaul
Villem Kapp – süit puhkpillikvintetile
Anti Marguste – polka
(1962, Riia: Melodija)

20547-8
Anti Marguste – divertisment
Ester Mägi – ostinaato puhkpillikvintetile
Lembit Veevo – kvartett puupuhkpillidele
Kuldar Sink – skertso
Arvo Pärt – kvintetiino
(1967, Moskva: Melodija)

22951-2
Paul Hindemith – „Kleine Kammermusik“
Roy Douglas – „Six Characteristic Dance“
Malcolm Arnold – “Three Shanties for Woodwind Quintet“
(1968?, Riia: Melodija)[41]

26519-20
Boriss Parsadanjan – kvintett
Heino Jürisalu – kvintett
Raimond Lätte – kvintett
A. Marguste – „Concerto Piccolo“
(1969, Tallinna Heliplaadistuudio)

27145-6
Artur Lemba – väike süit
Valdeku Viru – kvintett
Wolfgang Amadeus Mozart – kvintett
Ludwig van Beethoven – kvintett
(1970, Moskva: Melodija)

[40] Heliplaatidest kõige varasem oli ainuke, mida ei õnnestunud Eesti raamatukogudest leida. Info pärineb 1990. aastal välja antud reklaamtrükisest Jaan Tamme nimelise puhkpillikvinteti kohta (THE WOODWIND... 1990), milles plaadi väljaandmisaastat kirjas ei ole, kuid plaadi seerianumbri järgi oli see ligikaudselt määratav.

[41] Plaadil väljaandmisaastat kirjas ei ole, kuid plaadi seerianumbri järgi oli see ligikaudselt määratav.

C 3005067-8
Mati Kuulberg – kvintett
Kuldar Sink – kvintett
Harri Otsa – kvintett
Jaan Rääts – sekstett
(1974, Tallinna Heliplaadistuudio)

C 1008333-4
Walter Piston – kvintett
Arvo Pärt – kvintetiino
Eugen Suchoň – serenaad
Vincent Persichetti – pastoraal
Gilbert Vinter – „Two Miniatures“
(1977, Tallinna Heliplaadistuudio)

C P021161-2
Anton Rubinstein – kvintett op. 55
(1984, Tallinna Heliplaadistuudio)

Lisa 3. Helinäited

Helinäited on ligipääsetavad veebiaadressil www.estica.ee/doktoritoo.

Helinäide 1. Arvo Pärt. Kvintetiino, I osa, taktid 1–4. Tamme nim kvintett 1965

Helinäide 2. Arvo Pärt. Kvintetiino, I osa, taktid 1–4. Tamme nim kvintett 1968

Helinäide 3. Arvo Pärt. Kvintetiino, I osa, taktid 1–4. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 4. Arvo Pärt. Kvintetiino, I osa, taktid 1–4. Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2003

Helinäide 5. Arvo Pärt. Kvintetiino, I osa, taktid 1–4. NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett 2001

Helinäide 6. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 1–4. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 7. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 1–4. Soni Ventorum Wind Quintet 1986

Helinäide 8. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 1–4. Bergen Wind Quintet 1992

Helinäide 9. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 1–4. The Michael Thompson Wind Ensemble 1995

Helinäide 10. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 1–4. Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2011

Helinäide 11. Erkki-Sven Tüür. „Arhitektoonika I", taktid 14–26. Tamme nim kvintett 1985

Helinäide 12. Erkki-Sven Tüür. „Arhitektoonika I", taktid 14–26. Berliini Filharmoonikute Puhkpillikvintett 2003

Helinäide 13. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, III osa, taktid 1–8. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 14. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, III osa, taktid 1–8. Soni Ventorum Wind Quintet 1986

Helinäide 15. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, III osa, taktid 1–8. Bergen Wind Quintet 1992

Helinäide 16. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, III osa, taktid 1–8. The Michael Thompson Wind Ensemble 1995

Helinäide 17. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, III osa, taktid 1–8. Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2011

Helinäide 18. Erkki-Sven Tüür. „Arhitektoonika I", taktid 5–7. Tamme nim kvintett 1985

Helinäide 19. Erkki-Sven Tüür. „Arhitektoonika I“, taktid 5–7. Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2003

Helinäide 20. Erkki-Sven Tüür. „Arhitektoonika I“, taktid 5–7. NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett 1996

Helinäide 21. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 5–20. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 22. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 5–20. Soni Ventorum Wind Quintet 1986

Helinäide 23. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 5–20. Bergen Wind Quintet 1992

Helinäide 24. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 5–20. The Michael Thompson Wind Ensemble 1995

Helinäide 25. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 5–6 ja 8. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 26. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 5–6 ja 8. Bergen Wind Quintet 1992

Helinäide 27. EinoTamberg. Kvintett nr 1, II osa, taktid 5–6. NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett 1998

Helinäide 28. EinoTamberg. Kvintett nr 1, II osa, taktid 5–6. Tamme nim kvintett 1976

Helinäide 29. EinoTamberg. Kvintett nr 1, II osa, taktid 5–6. Tamme nim kvintett 1977

Helinäide 30. Arvo Pärt. Kvintetiino, I osa, taktid 39–40. Tamme nim kvintett 1965

Helinäide 31. Arvo Pärt. Kvintetiino, I osa, taktid 39–40. Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2003

Helinäide 32. Villem Kapp. Süit, IV osa, taktid 17–29. Tamme nim kvintett 1959

Helinäide 33. Villem Kapp. Süit, IV osa, taktid 17–29. Puhkpillikvintett Estica 2012

Helinäide 34. Eino Tamberg. Kvintett nr 2, IV osa, taktid 1–4. Tamme nim kvintett 1987

Helinäide 35. Arvo Pärt. Kvintetiino, II osa, taktid 1–4. Tamme nim kvintett 1965

Helinäide 36. Arvo Pärt. Kvintetiino, II osa, taktid 1–4. NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett 2001

Helinäide 37. Arvo Pärt. Kvintetiino, II osa, taktid 1–4. Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2003

Helinäide 38. Erkki-Sven Tüür. „Arhitektoonika I“, taktid 80–92. Tamme nim kvintett 1985

Helinäide 39. Erkki-Sven Tüür. „Arhitektoonika I“ taktid 80–92. Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2003

Helinäide 40. Villem Kapp. Süit, I osa, taktid 12–19. Tamme nim kvintett 1958

Helinäide 41. Villem Kapp. Süit, I osa, taktid 12–19. Puhkpillikvintett Estica 2012

Helinäide 42. EinoTamberg. Kvintett nr 1, I osa, taktid 1–6. Tamme nim kvintett 1976

Helinäide 43. EinoTamberg. Kvintett nr 1, I osa, taktid 1–6. NYYD Ensemble'i puhkpillikvintett 1998

Helinäide 44. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, III osa, taktid 25–32. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 45. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, III osa, taktid 25–32. Bergen Wind Quintet 1992

Helinäide 46. Villem Kapp. Süit, I osa, taktid 9–10. Puhkpillikvintett Estica 2012

Helinäide 47. Villem Kapp. Süit, I osa, taktid 9–10. Tamme nim kvintett 1958

Helinäide 48. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 21–35. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 49. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, I osa, taktid 21–35. Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2011

Helinäide 50. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, II osa, taktid 1–8. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 51. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, II osa, taktid 1–8. Bergen Wind Quintet 1992

Helinäide 52. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, IV osa, taktid 1–12. Bergen Wind Quintet 1992

Helinäide 53. Anton Reicha. Kvintett Es-duur, *op.* 88 nr 2, IV osa, taktid 1–12. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 54. Arvo Pärt. Kvintetiino, III osa. Tamme nim kvintett 1974

Helinäide 55. Arvo Pärt. Kvintetiino, III osa. Berliini Filharmoonikute puhkpillikvintett 2003

Helinäide 56. Arvo Pärt. Kvintetiino, II osa, takt 9 (flöödi soolo). Tamme nim kvintett 1974