



*Inkeri Jaakkola*

***Klassisia muotoja  
persoonallisin kääntein:***

*Erik Tulindbergin  
jousikvartetot op. 1 ja op. 2*

*Inkeri Jaakkola (inkeri.jaakkola@uniarts.fi) valmistui musiikin tohtoriksi Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa vuonna 2020, jolloin julkaistiin hänen väitöskirjansa Beneath the Laurel Tree: Text-Music Relationships in Paavo Heininen's Opera Silkkirumpu (The Damask Drum), op. 45. Tutkijana hän on suuntautunut musiikkianalyyysiin ja hänen kiinnostuksensa kohdistuu erityisesti useiden tieteen- ja taiteenalojen näkökulmia yhdistävään tutkimukseen. Jaakkola työskentelee musiikinteorian lehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on myös säveltäjä ja hänen tuotantoonsa voi tutustua kustanteina sekä Music Finlandin nuotistossa.*

DOI: 10.51816/musiikki.148477

*Classical Conventions and Individual Choices:  
Erik Tulindberg's String Quartets op. 1 and op. 2*

This article concerns the String Quartets of Erik Tulindberg (1761–1814), who was the first known Finnish composer. Tulindberg was musically active primarily in the late 1770s and early 1780s, when he was studying at the Royal Academy of Turku (Kunglika Akademien i Åbo). He was respected as a skilful violinist and a chamber musician, playing in the Academy's orchestra on ceremonial occasions and giving public concerts. Tulindberg's compositional oeuvre comprises two Violin Concertos, six String Quartets and a few works for solo violin.

The corpus of Tulindberg's String Quartets is approached from two perspectives, namely conventional strategies of the Classical style on one hand, and Tulindberg's recurrent choices as attributes of his personal musical language on the other. Widely used analytical tools are applied in studying the corpus, and the Quartets are compared with certain works that originate in the same period and reside in Tulindberg's archive. The theoretical framework includes writings that focus specifically on describing the compositional strategies used in Classical and Pre-Classical music, the authors including James Hepokoski and Warren Darcy, Graham Hunt, William Caplin, Poundie Burstein and Danuta Mirka, among others. The discussion covers 1) the overall structure, the key design and cadences in the opening movements, all of which are in sonata form; 2) the essential harmonic traits; and 3) surface characteristics and expressive means such as topics, melodic figuration and instrumental writing.

The analysis reveals that Tulindberg adopted the commonly used strategies and main expressive means of the Classical style. The attributes of his musical language include traits such as the constant use of extended modal mixture, enthusiasm for a varied rondo-form and frequent violoncello solos in the upper register. Although the String Quartets are conventional in structure, each one is individual in its construction. The stylistic correspondence between the works and those of composers such as Joseph Haydn, Luigi Boccherini and Ignace Pleyel, shows his thorough understanding of the music written by his contemporaries.

# *Klassisia muotoja persoonallisin kääntein:* *Erik Tulindbergin jousikvartetot op. 1 ja op. 2*

Inkeri Jaakkola  
.....

”Moderato alkaa ilmeikkäällä, korukuvioisella pääteemalla. - - - Aivan vastustamaton on *Minuetin* tarmokaiden forteunisonojen ja viehkeiden vastarepliikkien varaan rakentuva vuorokeskustelu. Mikä runollinen vapaus ja improvisaation henki vallitseekaan *Adagiossa!*”

Näin intoutuneesti Kai Maasalo kuvailee Erik Tulindbergin jousikvartettoa nro 2 teoksessaan *Suomalaisia sävellyksiä* (1964, 26).<sup>1</sup> Tulindbergin jousikvartetot op. 1 ja op. 2 ovat erityisen ajankohtainen kokoelma juuri nyt: Fennica Gehrman on lokakuussa 2023 julkaissut kaikki kvartetot cembalisti Anssi Mattilan<sup>2</sup> rekonstruoimina nuottilaitoksina, joihin sisältyvät stemmavihkojen lisäksi myös partituurit. Partituurit mahdollistavat teosten aiempaa monipuolisemman tarkastelun ja avaavat kiinnostavia tutkimusnäkökulmia.

Erik Tulindberg (1761–1814) oli useiden lähteiden mukaan ensimmäinen tunnettu suomalainen säveltäjä. Seija Lappalainen (2016) ja Ilkka Oramo (1989) sijoittavat hänen musiikillisen toimintansa lähinnä opiskeluaikaan Kuninkaallisessa Turun Akatemiassa (Kunglika Akademien i Åbo) vuosina 1776–1782, jolloin hänen uskotaan saaneen musiikin opetusta director cantus Karl Petter Lenningiltä. Aikalaiset arvostivat Tulindbergiä virtuoosisena viulistina, mutta hän soitti myös selloa ja ehkä alttoviuluakin; klaveerinsoittotaidosta ei ole mainintoja. Tulindberg osallistui ylioppilasorkesterin toimintaan ja harrasti aktiivisesti kamarimusiikkia. Hän omisti varsin laajan nuotiston, jota säilytetään Sibelius-museon arkistossa (Tulindbergs samling). Suppean sävellystuotannon – kuusi jousikvartettoa, kaksi viulukonserttoa ja yksi sooloviuluteos – sekä Lappalainen

1 Maasalon analyysit lienevät ainoat Tulindbergin (1761–1814) jousikvartetoista aiemmin julkaistut rakennekuvaukset (Maasalo 1964, 23–34).

2 Cembalisti, urkuri ja kapellimestari Anssi Mattila on yksi Suomen johtavista vanhan musiikin asiantuntijoista.

että Oramo olettavat syntyneen opiskeluaikana tai ensimmäisinä virkauran vuosina.<sup>3</sup> Valmistuttuaan filosofian maisteriksi Tulindberg toimi lääninkamreerina ensin Oulussa ja myöhemmin Turussa, ja hänet valittiin senaattiin 1809. Tulindbergille myönnettiin Tukholman Kuninkaallisen Musiikkiakatemian jäsenyys vuonna 1797.



*Esimerkki 1: Erik Tulindberg, Jousikvartetto nro 1, I. Käsikirjoitus.  
Kuvälähde: Kansalliskirjaston digitaaliset kokoelmat.*

<sup>3</sup> Uskoisin, että Tulindberg jatkoi musiikillista toimintaansa myös muutettuaan Ouluun vuonna 1786. Päätelmääni tukee kaksi seikkaa: ensinnäkin Tulindbergin nuotistossa (Anderson 1930) on useita teoksia, jotka ovat myöhempää perua – esimerkiksi Mozartin sinfonian nro 40 painettu laitos (1795). Toiseksi italialainen tutkimusmatkailija ja muusikko Giuseppe Acerbi (1802) kertoo matkakirjassaan järjestäneensä Oulussa vuonna 1899 yleisöä ällistyttäneitä kamarikonsertteja paikallisten jousisoittajien kanssa. Acerbin Klarinettkvartetton nro 3 nuotti on Tulindbergin kokoelmassa – voisi siis olettaa, että muun muassa tätä teosta esitettiin Oulussa. Tulindbergin nuotistossa on myös arvoituksellinen, joko kvartettoihin op. 1 ja op. 2 liittyvä tai mahdollisesti tuntemattomaksi jääneen teoskokoelman päiväämätön nimiölehti, jossa on teksti ”*Trois Quatuors à Deux Violons, Taille et Violoncelle Obligée, Composés par Eric E. Tulindberg, opera 1, Quartetto 1<sup>o</sup>*”.

Tulindbergin nuotisto (Anderson 1930) tarjoaa seikkaperäistä tietoa hänen ohjelmistostaan ja siten myös hänen sävellystyönsä kannalta keskeisistä musiikillisista virikkeistä. Nuotisto sisältää mm. Joseph Haydnin jousikvartetot op. 9, Ignaz Pleyelin ja Johann Vanhalin jousikvartettoja, Luigi Boccherinin ja Franz Hoffmeisterin jousitrioja, paljon viulukonserttoja, W.A. Mozartin sinfonian nro 40, KV 550 sekä Joseph Haydnin sinfonioiden nro 79–82 stemmat. Kokoelma on huomattavan laaja, ja nuotteja on päivätty vuosille 1776–1787. Monesta teoksesta on tallella vain yhden tai muutaman instrumentin stemmat: tätä on pidetty osoituksena siitä, että teoksia on esitetty. Suuri osa yksittäisistä stemmoista on 2. viulun osuuk-  
sia, joten voisi ajatella Tulindbergin itse soittaneen niitä.

### *Tutkimuksen kuvaus*

Tämän tutkimusartikkelin aineistona on Tulindbergin kuuden jousikvartetton corpus. Tulindbergin jousikvartetot op. 1 (numerot 1–3) ja op. 2 (numerot 4–6) löytyivät Helsingin yliopiston vanhoista nuottikokoelmista vuonna 1925.<sup>4</sup> Materiaali sisältää käsikirjoituskopioina stemmavihot 1. viululle, alttoviululle ja sellolle. Puuttuvia 2. viulun stemmoja ovat täydentäneet Toivo Haapanen, John Rosas sekä Kalevi Aho. Anssi Mattila on laatinut teoksista yhtenäisen rekonstruktion (Tulindberg 2023), joka on kuultavissa Rantatie-kvartetin 2006 julkaisemassa kokonaislevytyksessä. Kuten Mattila kvartettojen esipuheissa (Tulindberg 2023) toteaa, hänen työnsä tuloksena syntyneet partituurit ja stemmat eivät ole teoskokonaisuuden kriittinen editio. Keskeisiltä osiltaan materiaali on silti riittävän luotettava teosanalyysin lähteeksi, ja olen tarvittaessa verrannut partituureja Kansalliskirjaston digitalisoituihin stemmavihkoihin (Tulindberg, n.d.). Artikkelissa esittelemäni havainnot perustuvat ainoastaan Tulindbergin käsikirjoituksina säilyneihin stemmoihin: 2. viulun rekonstruktioita en ole ottanut huomioon analyyseissä enkä näytä sitä myöskään nuottiesimerkeissä.

Musiikkianalyysin menetelmin sekä aikakauden ohjelmistoon vertaamalla olen selvittänyt, miten teoksissa toteutuvat klassismin konventiot ja keskeiset tyylipiirteet ja mitkä teoksissa toistuvat piirteet ilmentävät Tulindbergin persoonallista sävelkieltä. Olen tutkinut jousikvartettojen 1) so-naattimuotoisia ensiosia kokonaisuuden, sävellajisuunnittelun ja kadens-

4 Maasalon (1964, 24) mukaan Turun Soitannollisen Seuran järjestämissä konserteissa esitettiin Tulindbergin jousikvartetto nro 1 vuonna 1929 ja nro 2 vuonna 1953. Muiden kvartettojen esitykset kuultiin Yleisradion Tulindberg-vuoden 1960–1961 aikana.

sirakenteiden näkökulmista, 2) harmonian erityispiirteitä sekä 3) ilmaisuaposten, melodisen kuvioinnin ja instrumentaation näkökulmista.

Artikkelini teoreettiseen viitekehykseen kuuluvat klassismin ja esiklassismin sävellysrakenteet siten kuin niitä on muotofunktioiden osalta kuvannut William Caplin (1998) ja sonaattimuodon osalta James Hepokoski ja Warren Darcy (2006), Graham Hunt (2014) sekä Poundie Burstein (2010; 2020). Päätelmäni topoksista perustuvat lähinnä *The Oxford Handbook of Topic Theoryn* (Mirka 2014) kirjoittajien käsityksiin. Tulindbergin teosten vertailukohtina olen käyttänyt ensisijaisesti hänen nuotistoonsa sisältyviä sävellyksiä, mutta myös nuotiston säveltäjien muuta tuotantoa.

Tulindbergin jousikvartettojen tarkastelu osoittaa, että hän oli monipuolisena musiikillisena toimijana perehtynyt aikakauden yleistyliin ja sävellyksellisiin konventioihin kuten muototyypppeihin ja topoksiin, mutta suosi monessa kohdin yksilöllisiä keinoja ja päätyi yllättäviinkin ratkaisuihin. Tulindbergin persoonallisen sävelkielen piirteitä ovat 1) sointuas-teiden käyttäminen sekä duuri- että mollimuotoisina, mikä ilmenee esimerkiksi sonaattimuotoisten osien kolmen sävellajin esittelyjaksoina, 2) rondo- ja variaatiomuodon yhdistelmät kvartettojen finaali-osissa sekä 3) sellostemman painottuminen solistiseen ylärekisteriin. Aloitan tutkimustulosten esittelyn teosten lyhyellä yleiskuvauksella.

### *Kvartettojen yleiskuvaus*

Tulindberg on jakanut kvartetot kahteen opukseen siten, että kumpaankin sisältyy yksi teos, jonka pääsävellaji on molli: op. 1:n pääsävellajit ovat B-duuri (nro 1), d-molli (nro 2) ja (nro 3) C-duuri (nro 3), ja op. 2:n pääsävellajit ovat G-duuri (nro 4), c-molli (nro 5) ja F-duuri (nro 6). Kaikki kvartetot ovat neliosaisia, ja niiden ensimmäiset osat ovat sonaattimuotoisia. Hidas osa on ensimmäisessä, toisessa ja neljännessä kvartetossa sonaattimuotoinen, kolmannessa ja kuudennessa kolmitaitteinen (ABA) ja viidennessä variaatiomuotoinen. Hitaista osista kaksi on subdominanttisävellajissa (nro 1 ja nro 6), kaksi muunnossävellajissa (nro 2 ja nro 4), yksi dominanttisävellajissa (nro 3) ja yksi rinnakkaissävellajissa (nro 5).

Menuetit trioineen ovat rakenteeltaan konvention mukaisia, ja sijoituvat joko teoksen toiseksi tai kolmanneksi osaksi. D-molli-kvartetton (nro 2) menuetti on kirjoitettu rinnakkaissävellajiin; muut viisi ovat pääsävellajissa. Triosävellajeiksi ovat valikoituneet pääsävellajin ja muunnossävellajin lisäksi III tai bIII aste sekä VI aste. Ensimmäisen kvartetton finaali on sonaattimuotoinen, mutta muut päätösosat säveltäjä on nimennyt

rondoiksi. C-molli-kvartetton (nro 5) finaalissa rondomainen jaksottuminen onkin selvää, samoin kuin C-duuri-kvartetton (nro 3) finaalissa, jossa on sonaattirondon piirteitä. Sen sijaan loput kolme päätösosaa ovat jonkinlaisia konserton finaalirondon ja variaatiomuodon yhdistelmiä. Kestoltaan nämä finaalit ovat varsin pitkiä ja selvästi laajempia kuin kvartettojen ensimmäiset osat. Tarkastelen seuraavaksi sonaattimuotoisten ensiosien muotoratkaisuja ja sävellajisuunnittelua James Hepokosken ja Warren Darcyn sonaattiteorian sekä Poundie Bursteinin esittelemien, aikaisteoreetikko Heinrich Christoph Kochin kirjoitusten näkökulmista.

### *Sonaattimuotoiset ensiosat*

Hepokosken ja Darcyn (2006) kattavaa täysklassismin sonaattiteoriaa (*Elements of Sonata Theory*) käytetään nykyään yleisesti klassisromanttisten sonaattimuotoisten sävellysten tarkastelussa. Sen mukaan (s. 14–22) tavanomaisin säveltäjien käyttämä ratkaisu on, että tunnistettavaksi muotoiltu keskikesuura (*Medial Caesura*, MC) jakaa esittelyjakson pääteeman (P) ja sivuteeman (S) alueisiin (*Primary Theme* ja *Secondary Theme*). Tässä nk. kaksiosaisessa esittelyjaksossa (*two-part exposition*) sivuteeman alueen harmoninen päämäärä on dominanttisävellajin täydellinen autenttinen kadenssi (*Essential Expositional Closure*, EEC), jonka jälkeen seuraa esittelyjakson lopputaite (*Closing Zone*).

Hepokosken ja Darcyn mukaan täysklassismin sonaattimuodossa esittelyjakson materiaali usein kertaantuu siten, että kehittely- ja kertausjaksoissa temaattinen aines toistuu esittelyjakson mukaisessa järjestyksessä, mutta kertausjaksossa kuitenkin kokonaan pääsävellajissa. Kehittelyjakson osalta käytännössä on vaihtelua, ja erityisesti varhaisklassismin sävellyksissä suppeahko kehittelyjakso voi esittelyjakson materiaalin sijaan koostua sekvensseistä tai uuden aiheen käsittelystä.

Hepokoski ja Darcy esittelevät muotoa jäsentävien kadenssien piirteitä edeten tavanomaisista ratkaisusta (*first-level default*) harvinaisempiin valintoihin ja mollisävellysten erityispiirteisiin. Keskikesuura on heidän mukaansa useimmiten dominanttisävellajin puolilopuke (*Half Cadence*, V:HC), jota edeltää pääsävellajia epävakauttavan ja dominanttisävellajiin suuntautuvan transitioalueen (*Transition Zone*, TR) lopulla dominanttiurkupiste. Usein keskikesuuraa vahvistetaan dominanttisoinnun painokain toistoin sekä retorisella tauolla. (Hepokoski ja Darcy 2006, 14–22)

Tulindbergin sonaattimuodon käsittelyssä aikakauden tyypilliset rakennepiirteet yhdistyvät omintakeisiin ratkaisuihin. Esimerkki 2 näyttää,

että kvartettojen ensiosissa kokonaismuoto jakautuu tavanmukaisesti esittely-kehittely- ja kertausjaksoihin. Esittelyjaksojen jälkipuoli kulkee duurisävellyksissä dominanttisävellajissa ja mollisävellyksissä rinnakkaissävellajissa (III). Esittelyjakson jakava keskikesuura (sivusävellajin puolilopuke; V:HC tai III:HC) ja harmonisen rakenteen sulkeva sivusävellajin autenttinen kadenssi (V:PAC; III:PAC) jäsentävät muotoa.<sup>5</sup> Kehittelyjakson loppuun sijoitettava pääsävellajin dominanttiseptimisointu valmistaa useimmissa tapauksissa kertausjakson alun ja pääsävellajin paluun. Temaattisen materiaalin toistumisen näkökulmasta on huomattava, että Tulindbergin kvartettojen kehittelyjaksoissa suuri osa materiaalista on uutta, ja kvartettojen nro 1 ja nro 5 kehittelyjaksoissa kuullaan pelkästään uusia aiheita.

Sävel- laji pää- teema	Esittely- jakso			Kehittely- jakso			Kertaus- jakso		
	transitio	MC	sivu- teema				pää- teema	MC	sivu- teema
B: (1) I:PAC t. 12	vi-v	v:HC t. 25	V EEC: t. 47	ii	i:HC t. 70	i:V <sup>7</sup>	I-i t. 79	I:HC	I
C: (3) I:HC t. 8	V	V:HC t. 11	V- v- V EEC: t. 24	V-v (P)	vi:HC t. 44	i:V <sup>7</sup>	I t. 52	I:HC	I
G: (4) I: HC t. 17	V	V:PAC t. 31?	V EEC: t. 60	V - bIII	i (P <sup>0</sup> )	I:PAC t. 130	-	I:PAC	I t. 131
F: (6) I:HC t. 14	V-v	v:HC t. 50	V EEC: t. 80	V- vi (P)	IV (TR)	I: V <sup>7</sup>	I-bVI t. 141	i: HC	I
d: (2) I:HC t. 14	III- iii	iii:HC t. 44	III EEC: t. 62	iii - vi (TR)	VI- III (P)	i: V <sup>7</sup>	i t. 111		i
c: (5) I:PAC t. 12	III-iii- III	III: PAC t. 36	III-iii- III EEC: t. 76	iv-VI	bvii	iii: V <sup>7</sup>	III t. 125	i:HC ?	i t. 149

*Esimerkki 2: Tulindbergin jousikvartettojen ensiosien sävellajisuunnittelu sekä rakenteelliset kadenssit. Molliteokset on ryhmitelty erikseen taulukon alaosaan.<sup>6</sup>*

5 Sonaattiteorian mukaan kaksiosaisen esittelyjakson vaihtoehtoina tulevat kyseeseen jatkuva esittelyjakso (*continuous exposition*) tai kolmiosainen esittelyjakso (*trimodular block*) (Hepokoski ja Darcy 2006, 51–64, 170–177). Tulindbergin kvartettoissa kadensseja on ylipäättään taajaan, ja sonaattimuotoisten osien esittelyjaksoissakin useita. Tunnistamani kesuuroiden asema ei siten ole yksiselitteinen.

6 Noudatan sointuasteiden merkitsemisessä käytäntöä, jossa mollimuotoiset asteet sekä yksittäisinä sointuina että sivusävellajeina on kirjoitettu pienin kirjaimin.



Yksityiskohtaisempi tarkastelu osoittaa, että jokaisessa ensiosassa sonaattimuotoa on käsitelty yksilöllisesti ja omintakeisesti (esimerkki 2). Esittelyjaksoissa huomio kiinnittyy sävellajirakenteeseen: G-duuri-kvartettoa (nro 4) lukuun ottamatta kaikissa esittelyjaksoissa kuullaan sivusävellajia sekä duuri- että mollimuotoisena omissa taitteissaan. B-duuri- ja F-duuri-kvartetoissa (nro 1 ja nro 6) mollimuotoiseen dominanttisävellajiin siirrytään jo varhain transitioalueella, ja transition lopulla puolilopuke (v:HC) on dominanttiurkupisteellä ja mollimuotoisella kadenssivarttisekstisoinnilla huolellisesti valmistettu. Keskikesuuran jälkeen sivuteema alkaa kuitenkin yllättävästi ja raikkaasti duurimuotoisessa dominanttisävellajissa. Samantapainen ratkaisu on d-molli-kvartetossa (nro 2), jossa musiikki ohjautuu transitiossa ensin duurimuotoiselle III asteelle, eksyy sitten sen muunnosmolliin (iii) ja palaa keskikesuuran jälkeen vielä uudelleen duurimuotoiselle III asteelle. C-molli-kvartetton (nro 5) transitio poikkeaa tästä siten, että duurimuotoiseen rinnakkaissävellajiin palataan jo ennen kesuuraa ja myös sivuteeman alueeseen sisältyy mollitaitte. C-duuri-kvartetossa (nro 3) transitio on tavanomainen, mutta sivuteeman alue jakautuu duuri- ja mollitaitteisiin omine aiheineen.

Tästä Tulindbergin suosimasta kolmen sävellajin esittelyjaksosta (*three-key exposition*) on tutkimuskirjallisuudessa useita kuvauksia. Graham Hunt (2014, 247–269) tunnistaa kolmen sävellajin esittelyjaksoille useita vaihtoehtoisia rakennemalleja: hän mainitsee transitioalueen mollimuunnoksen yhtenä mahdollisuutena (s. 259) ja toteaa, että sivuteeman jakautuminen duuri- ja mollisävellajisiin aiheisiin on klassikoilla melko yleistä (s. 248–249).<sup>7</sup> William Caplin (1998, 119–121) esittelee dominanttisävellajin modaalisen muunnoksen (*modal shift*) yhtenä löyhästi organisoituvan sivuteema-alueen tunnusmerkkinä (*loose subordinate theme*). Caplin toteaa tekniikan lisäävän liikkumavaraa sävellajisuunnitteluun ja mainitsee esimerkkinä tonikalisoidut  $\flat$ III,  $\flat$ VI,  $\flat$ VII sekä  $\flat$ II. Vastaavasta menettelystä transitioalueella Caplin ei kerro. Hepokoski ja Darcy (2006, 25) kuvaavat transition lopulle sijoittuvan dominanttisävellajin mollimoodin tummentavan harmoniaa, jolloin kesuuran jälkeinen duuriin kirjoitettu sivuteema kuulostaa raikkaalta: juuri tämä efekti sisältyy Tulindbergin B- ja F-duuri-kvartettoihin (nro 1 ja nro 6), mutta myös d-molli-kvartettoon (nro 2), jossa kesuura on huolellisesti valmistettu puolilopuke mollimuunteisessa rinnakkaissävellajissa (iii). Hepokoski ja Darcy (2006, 141) mainitsevat sivuteeman mollimuunnoksen mahdollisena keskikesuuran

<sup>7</sup> Hunt (2014) esittelee mollisävellyksiä, joissa kesuuran jälkeen realisoituvat molemmat tyypilliset sivuteeman sävellajit (i–III–v). Tätä rakennetta Tulindberg ei hyödyntänyt.

jälkeisenä traagisen karakterin ilmaisuna, josta palataan duuriin taitteen jälkipuolella. Tulindbergilla ilmiö on kuitenkin päinvastainen: sivuteema esitellään ensin duurissa, ja sitten siirrytään muunnosmolliin.

Tulindbergin esittelyjaksojen sävellajisuunnittelulle voi etsiä vertailukohtia hänen nuotistoonsa sisältyvistä sävellyksistä tai nuotiston säveltäjien muusta tuotannosta. Tulindbergin kvartettojen ensisijaisina esikuvina on pidetty Haydnin jousikvartettoja op. 9: Tulindberginkin teokset ovat neliosaisia, ja osien tempoille ja kokonaisuudoille on vastaavuuksia Haydnin teoksissa (Oramo 1989). Tulindbergin esittelyjaksojen sävellajisuunnittelun jonkinlaisena mallina saattoi olla Haydnin kvartetton op. 9 nro 1 ensiosa. Sen esittelyjaksossa siirrytään tahdin 14 puolilopukkeen (I:HC) jälkeen dominanttisävellajiin, jossa esitellään uusi aihe. Tämä kokonaisuus johtaa tahdeissa 18–19 dominanttisävellajin autenttiseen kadenssiin (V:PAC), jonka jälkeen (t. 20–24) musiikki siirtyy mollimuotoiselle dominantille. Tahdin 24 fermaatille sijoittuvan painokkaan dominanttisoinnun jälkeen palataan uudelleen duurimuotoiseen dominanttisävellajiin. Haydnin opuksen 9 muiden teosten ensiosissa ei vastaavanlaista menettelyä ole käytetty, mutta modaalista väritystä kylläkin. Sen sijaan Tulindbergin nuotistoon sisältyvän Haydnin sinfonian nro 79 ensiosassa dominanttisävellajin muunnosmolliin vihjataan transition lopulla kadenssin valmistelussa (t. 40–41). Myös sinfonian nro 80 ensiosassa dominanttisävellajiin päädytään mollimuunnoksen kautta (t. 33–43). Haydnin varhaisemmasta tuotannosta esimerkkejä löytyy lisää: sinfonian nro 4 (D-duuri) ensiosassa dominanttisävellajia kuullaan sekä duuri- että mollimuotoisena. Esittelyjakson ensimmäinen kadenssi on tahdin 11 pääsävellajin puolilopuke (I:HC). Transitio on A-duurissa, joka vahvistetaan autenttisella kadenssilla t. 22–23 (V:PAC). Lyyrinen sivuteema (t. 23–31) on kuitenkin a-mollissa. Puolilopukkeen (v:HC) jälkeen palataan esittelyjakson loppuksi A-duuriin (t. 32–37).<sup>8</sup> Tulindbergin kvartetton nro 3 ensiosan esittelyjaksolla on yhtäläisyyksiä tämän Haydnin esittelyjakson kanssa.

Haydnin ratkaisut eivät ole ainutlaatuisia. Tulindbergin nuotistossa on Haydnin divertimentojen ja sinfonioiden lisäksi Luigi Boccherinin (1743–1805) teoksia. Boccherinin kuuden jousikvartetton kokoelmassa op. 8 (1769) mollimuotoista dominanttisävellajia on käytetty kahdessa ensiosassa. Es-duuri-kvartetossa (nro 3) keskikesuuran jälkeinen musiikki soi ensin b-mollissa (t. 8–10) ja vasta sen jälkeen B-duurissa. F-duuri-kvar-

8 Burstein (2020, 207–208, 274) mainitsee tämän esittelyjakson esimerkkinä galantista esittelyjaksosta, jossa nykikäsitteistöllä sivuteemaksi nimettävä alue sijoittuu *Nebenperiode*-osuuteen. Haydnin esittelyjaksossa *Hauptperiode* sulkeutuu t. 22–23 autenttisella kadenssilla.

teton (nro 5) ensiosassa siirrytään samalla tavoin ensin c-molliin (t. 16–23) ja vasta sitten C-duuriin. Tulindberg saattoi siis omaksua muunnossävellajien väliset vaihdokset esittelyjaksoihinsa Haydnilta, mutta impulssi on voinut tulla myös joltakulta muulta samaa tekniikkaa hyödyntäneeltä säveltäjältä, esimerkiksi Boccherinilta. On kuitenkin huomattava, että Tulindberg käytti muunnossävellajien välisiä vaihdoksia useilla sävelasteilla ja kehittelyjaksoissakin kaikissa teoksissa, joten sitä voi pitää yhtenä hänen persoonallisen sävelkielensä keskeisistä piirteistä (esimerkki 2).

Esimerkin 2 taulukosta näkyvät ensiosien kehittelyjaksojen sävellajit. Valikoima on runsas, ja siihen sisältyy myös erikoisia ratkaisuja kuten c-molli-kvartetton (nro 5) b-mollitaite (bvii). Jokainen kvartetto on sävelajisuhteiltaan yksilöllinen, mutta muunnossävellajia samoin kuin pääsävellajin muiden asteiden muunnossävellajeja on käytetty huomiota herättävän usein: kvartettojen nro 1, nro 2, nro 3 ja nro 4 kehittelyjaksoihin sisältyy musiikkia muunnosmollissa, ja kvartetoissa nro 2, nro 3, nro 5 ja nro 6 on käytetty muiden asteiden muunnossävellajeja. Kertausjaksojen osalta huomio kiintyy c-molli-kvartettoon (nro 5), jossa temaattinen ja harmoninen paluu ovat eriaikaisia: pääteema kuullaan III asteella ja pääsävellajiin palataan vasta sen jälkeen. Edellä esittelemissäni Tulindbergin kvartettojen rakennepiirteissä lisäselvittelyä kaipaavat kadenssit ja niiden keskinäinen hierarkia sekä G-duuri-kvartetton ensiosan rakenne, joita tarkastelen seuraavaksi.

Kvartettojen esittelyjaksoja on mahdollista kuvata Hepokosken ja Darcyn käsittein kaksiosaisina, jolloin muodon kulmakiviä ovat keskikesuura ja rakenteen sulkeva dominanttisävellajin kadenssi. Tulindbergin esittelyjaksoissa on kuitenkin näiden lisäksi useita muitakin kadensseja, esimerkiksi pääsävellajin puolilopuke (I:HC) tai autenttinen kadenssi (I:PAC) artikuloimassa transitioalueen alkua. Tätä musiikin piirrettä kuvattaessa voi hyödyntää 1700-luvun teoreetikoiden, mm. Heinrich Christoph Kochin näkemyksiä, joita Poundie Burstein on selvittänyt teoksessaan *Journeys through Galant Expositions* (2020). Aikalaisten käsitys oli, että musiikki jäsentyy kokonaisuuksiksi (Sätze), jotka suuntautuvat lepohetkiksi (*Ruhepunkte*) miellettyihin kadensseihin. Ajatus sonaattiteorian mukaisesti sävellajialueista oli heille vieras. Sen sijaan yksittäiset kadenssien rajaamat kokonaisuudet (Sätze) punoutuvat ketjuksi, joka lopulta päättyy jakson harmoniseen päämäärään.

Kochin kirjoituksissa<sup>9</sup> sonaattimuodon esittelyjaksoa vastaa *Hauptperiode*, joka sisältää tavallisesti neljä kokonaisuutta: *Grundabsatz*, joka joh-

9 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Einleitung zur Composition I–III* (1782–1793).

taa pääsävellajin epätäydelliselle kokolopukkeelle (I:IAC); *Quintabsatz*, joka suuntautuu pääsävellajin puolilopukkeelle (I:HC); *Quintabsatz*, jonka päämäärä on dominanttisävellajin puolilopuke (V:HC), sekä *Schlussatz*, joka kadensoi dominanttisävellajiin (V:PAC) (Burstein 2020, 72–80). Tämän kaltaisen jäsentymisen voi tunnistaa Tulindbergin d-molli-kvartetton (nro 2) ja C-duuri-kvartetton (nro 3) ensiosien esittelyjaksoissa. Esittelyjaksojen loppuosat (*Quintabsatz–Schlussatz*) eli sonaattiteorian sivuteeman aluetta vastaavat osuudet ovat Tulindbergin C-duuri-, c-molli- ja F-duuri-kvartetossa (nro 3, nro 5 ja nro 6) laajoja ja löyhästi rakentuneita. Dominanttisävellajin kadenssejakin niissä on useita. Sonaattiteorian mukaisen, esittelyjakson päättävän rakenteellisen kadenssin (EEC) voisi niissä Kochin ajattelua seuraten tulkita *Hauptperioden* päätökseksi. Sen jälkeinen osuus olisi dominanttisävellajia edelleen vahvistava *Nebenperiode*, jota sonaattiteoriassa lähinnä vastaa lopputaite (Burstein 2020, 118–119). Aikalaisteoreetikoiden näkemykset tuntuvat osuvilta ainakin sikäli, että Tulindbergin kvartetoissa kokonaisuudet on yleensä muotoiltu erillisiksi, ja musiikki tuntuu hengittävän tiheiden kadenssien kautta.

Erityishuomion ansaitsee G-duuri-kvartetton (nro 4) ensiosa, jonka rakentuminen poikkeaa muista aloitusosista selvästi (esimerkki 2). Sävellyksen esittelyjaksossa (t. 1–73) pääteemaa edeltää muutaman tahdin hidas sointujohdanto (P<sup>0</sup>; t. 1–5).<sup>10</sup> Musiikki siirtyy jo varhain dominanttisävellajiin, jossa ensimmäinen autenttinen kadenssi on tahdeissa 19–20. Tämän jälkeen kuullaan vielä useita autenttisia kadensseja (t. 27–28, t. 30–31, t. 40–41, t. 59–60, t. 67–68 sekä t. 72–73) ja yhä uusia aiheita. Yksiselitteisen vakuuttavaa ehdokasta keskikesuuraksi ei oikein ole: retorisesti vahvin vaihtoehto on tahtien 30–31 dominanttisävellajin autenttinen kadenssi, jonka jälkeinen, sooloksi merkitty sellon aihe muistuttaa läheisesti pääteemaa. Mikä tahansa näistä seitsemästä autenttisesta kadenssista tuottaa kuitenkin niin vahvan sulkeutumisen vaikutelman, että väärinymmärryksiltä ja hämmennykseltä on vaikea välttyä. Sijoittaisin kuitenkin esittelyjakson

10 Vaikka Tulindbergin sävellyksen johdanto on varsin lyhyt, sen funktion voi rinnastaa pääteemaa edeltäviin hitaisiin johdantoihin. William Caplin (1998, 203) tarkastelee johdantoja erillään sävellyksen aloittavan funktion toteuttavista pääteemoista. Johdanto on siis rakenteen ulkopuolinen, aloitusta edeltävä osa (*before-the-beginning*). Tulindbergin kvartetton sonaattimuotoisen osan johdantotahdit kuitenkin toistuvat kehittelyjakson lopulla siten, että niiden merkitys korostuu ja pääteema jää syrjään. Voisi jopa tulkita johdannon sävellyksen edetessä tulevan (*becoming*) pääteemaksi; yleisellä tasolla tätä ilmiötä on kuvannut Janet Schmalfeldt (2011, 23–57).

rakenteen sulkevan kadenssin vasta tahtiin 60, jonka jälkeinen lopputaite on selvästi ilmaisultaan erilainen (*dolce*) kuin kaikki edellä kuultu.<sup>11</sup>

Kehittelyjakso (t. 74–130) alkaa jälleen uudella aiheella. Esittelyjaksosta tuttu johdanto (t. 1–5) kuullaan muuntuneena tahdeissa 88–92, jossa se johdattaa alennetulle kolmannelle asteelle (♭III) eli B-duuriin. Häivähdyksiä pääteemasta kuullaan B-duurissa t. 98–103 alttoviululla ja t. 105–109 ensiviululla. Musiikki kulkeutuu heti sen jälkeen mollimuotoiselle ensimmäiselle asteelle eli g-molliin (i), joka vahvistetaan autenttisella kadenssilla (t. 115–116). Kadenssia seuraava, jälleen johdannon aloittama epävakaa jakso (t. 119–122) häilyy duuri- ja mollimuotoisen toonikan välillä: dominanttiseptimisoinnun terssikäänös vaikuttaa jo purkautuvan duuritoonikaan (t. 121), mutta heti sen jälkeen (t. 123) vähennetyn septimisoinnun (VII7/V) septimisävel b palauttaa vielä hetkeksi mollimoodin. Tämän jälkeen dominanttiseptimisointua ylläpidetään t. 126 fermaatille saakka.

Pääsävellajiin päädytään lopulta fermaatin jälkeen tahdeissa 127–130, ja tahdeissa 129–130 kuullaan esittelyjakson sivuteemaehdokasta edeltänyt (t. 30–31) kadenssiaihe (I:PAC), nyt pääsävellajia vakauttamassa. Tästä alkava osuus (t. 130–159) tuntuisi muodostavan kertausjakson, mutta sen aikana kuullaan vain sivuteeman alueen (eli esittelyjakson jälkiosan) aiheita, kuitenkin samassa järjestyksessä kuin esittelyjaksossa. Lopputaitteen materiaali (t. 60–73, t. 159–172) on myös säilyttänyt paikkansa merkkinä lähestyvistä päätöksistä.

Hepokoski ja Darcy ovat teoriassaan luokitelleet erityyppiset sonaattimuodot viiteen kategoriaan. Heidän luokittelussaan G-duuri-kvarteton rakenne vastaisi ehkä lähimmin toisen kategorian sonaattimuotoa (*Type 2*) jossa temaattinen materiaali toistuu vain kahdesti siten, että kehittäjäjakson alussa kuullaan pääteemaa yleensä vieraassa sävellajissa, ja pääsävellajin paluu ja sivuteema ovat yhtäaikaiset (Hepokoski ja Darcy 2006, 353–354). Tulindbergin sävellyksen kehittäjäjakso alkaa kuitenkin uudella materiaalilla, ja pientä pääteeman muistumaa ja johdantoaihetta lukuun ottamatta kaikki muukin materiaali on uutta. Sen sijaan sivuteeman osuus (t. 130–159) ja lopputaite (t. 159–172) toistavat odotusten mukaisesti esittelyjaksossa kuultua musiikkia, ja pääsävellajin paluu on sivuteeman kanssa yhtäaikainen.

11 Hepokoski ja Darcy (2006, 27) arvioivat autenttisen kadenssin (V:PAC) retorista painoarvoa keskikesuurana todeten sen tuottavan vahvan sulkeutumisen vaikutelman, mutta latistavan sivuteemaan kohdistuvia odotuksia. He mainitsevat kuitenkin ilmiöstä esimerkkejä sekä Haydnilta että Mozartilta. Burstein (2010) esittelee esittelyjaksoa jäsentäviä autenttisia kadensseja Haydnin varhaisissa sinfoniaissa.

Edellä esittämäni analyysit osoittavat, että Tulindbergin kvartettojen nro 1, nro 2, nro 3, nro 5 ja nro 6 ensiosat jaksottuvat pääpiirteissään konvention mukaisesti, joten niitä voi hyvin kuvata Hepokosken ja Darcyn sonaattiteorian viitekehyksestä käsin. Kokonaismuodon jäsentävien kadenssien rakenteet ja sijoittuminen ovat sonaattiteoriassa mainittujen, yleisimmin käytettyjen vaihtoehtojen mukaiset. Muiden kadenssien tiheätä sijoittelua valaisee aikalasteoretikoiden käsitys kadenssien merkityksestä musiikillisina lepohekinä. Kaikkien edellä mainittujen kvartettojen esittelyjaksoissa kuullaan mollimuotoista sivusävellajia joko transitiossa tai sivuteeman alueella. Vaikka ratkaisu ei ole 1700-luvun ohjelmistossa poikkeuksellinen, Tulindbergilla tämän harmonisen strategian asema on varsin korostunut, mikä näkyy myös muunnosmollin tai muiden asteiden muunnossävellajien esiintymisinä kaikkien kvartettojen kehittelyjaksoissa. Siksi pidän sitä Tulindbergin persoonallisen sävelkielen erityispiirteenä.

G-duuri-kvartetton (nro 4) ensiosa rakentuu yksilöllisesti ja omintakeisesti. Sen kuvaaminen Hepokosken ja Darcyn sonaattiteorian käsitteillä tuntuu hiukan väkinäiseltä negaatiolta: teoria osoittaa, mitä elementtejä sävellyksessä ei ole tai miten elementit ovat siirtyneet raiteiltaan, mutta se ei kerro, mitä sävellyksessä on näiden ilmiöiden sijaan ja miksi. Myöskään Kochin ajatusten sovittaminen tähän sävellykseen ei ole ongelmantonta, koska useat dominanttisävellajin autenttiset kadenssit ovat tästäkin näkökulmasta poikkeuksellinen ilmiö. Kehittelyjaksossa toistuva johdantoaihe, uusi materiaali ja musiikin katkelmallisuus luovat sonaattimuodon sijaan miellelyhtymän lyhyistä säkeistä punottuihin oopperan resitatiiveihin. Lisävalaistusta tämän sävellyksen erityispiirteisiin ja Tulindbergin musiikin jäsentymiseen ylipäätään voisi saada tutkimalla tarkemmin hänen nuotistoaan ja vertaamalla ohjelmistoon sisältyneissä kappaleissa toteutuvia rakenteita kvartettojen rakenteisiin: Tulindberg oppi sävellyksperiaatteita soittamalla ja havainnoimalla kuulemaansa.<sup>12</sup>

12 Tulindbergin käsikirjoitus on kokonaan päiväämätön, joten teosten järjestys opuksissa 1 ja 2 ei välttämättä noudata sävellysjärjestystä. Tämä tutkimus ei paljasta teosten rakenteista selvää tyylillistä muutosta, josta voisi päätellä sävellysjärjestyksen tai sävellysajan kohdan. Kvartetto nro 1, jonka kehittelyjakso koostuu vain muutamista sekvensseistä, saattaisi olla varhaisin. Muista poikkeava G-duuri-kvartetto (nro 4) on kestoltaan laajin, ja siinä sonaattimuodon yksityiskohdat kuten esittelyjakson johdantotahdit ja teemojen sijoittelu kehittely- ja kertausjaksoissa tuntuvat uudemmilta ideoilta kuin muiden kvartettojen ratkaisut. Kvartettojen ajoitusta tarkennettaessa on huomattava, että Tulindbergin nuotistoon sisältyy myös oletettua sävellysajankohtaa myöhäisempiä teoksia. Kaiken kaikkiaan Tulindbergin nuotisto on erittäin merkittävä 1700-luvun musiikkielämää valaiseva dokumentti. Turun palo vuonna 1827 tuhosi akatemian kirjaston ja nuotiston, eikä Tulindbergin Turun kauden aikaisia konserttiohjelmiakaan ei ole säilynyt.

*Harmonian pääpiirteet*

Tulindbergin kvartettoja on aiemmin kuvattu lyhyesti ja yleisluonteisesti julkaistujen stemmavihkojen esipuheissa ja biografoissa (esim. Lappalainen 2016; Maasalo 1972; Oramo 1989). Laajimmat rakenneselvitykset sisältyvät Maasalon teokseen *Suomalaisia sävellyksiä* (1964, 23–34). Kirjoittajat toteavat Tulindbergin sävellysmuotojen olevan hallittuja ja melodioiden luonteisia, mutta he pitävät teosten heikkouksina harmonian kaavamaisuutta (Maasalo 1972) ja temaattisten vastakohtien puutetta (Oramo 1989, 39). Kirjoittajat ehkä vertaavat Tulindbergiä täysklassismin säveltäjiin, mutta mainittujen piirteiden osalta hänen teoksensa tuntuvat edustavan pikemmin galanttia varhaisklassismia. Tulindbergin harmonia on suurimmaksi osaksi pelkistetyn diatonista, ja kromaattista väritystä on käytetty maltillisesti. Kromatiikan sijaan harmoniaan tuovat vaihtelua sävellajin vaihdokset, joista osa on rakenteellisia modulaatioita, osa hetkellisiä poikkeamia.<sup>13</sup> Jotkut käänneet tuntuvat tonaalisen kehikon näkökulmasta yllättäviltä, mutta tässä harmonisessa kontekstissa uuden sävelikön tuore sointi on vahva ilmaisukeino. Esittelen seuraavaksi harmonisia jaksoja, jotka erottuvat ympäristöstään kompleksisen rakenteensa vuoksi.

Tulindbergin kvartettojen harmonisesti rikkaimmat jaksot sijoittuvat sonaattimuotoisten osien kehittelyjaksoihin sekä kolmitaitteisten hitaiden osien välitaitteisiin, joissa ne luovat temaattisen ja harmonisen paluun odotuksen. Poikkeuksellisen dramaattinen harmoniakulku valmistaa d-molli-kvartetton (nro 2) kolmannen osan kertausjakson tahdeissa 31–41 (esimerkki 3). Ensiviulun ja sellon keveän dueton jälkeen karakteri muuttuu kiihkeäksi (t. 35) ja viulu omaksuu solistisen roolin. Harmoniasa tonikalisoidaan ensin v aste (a) ja iv aste (g), minkä jälkeen vähennetty septimisointu johtaa mollimuotoiselle toonikalle (t. 38).<sup>14</sup> Kromaattisesti korostettu dominanttisointu (t. 39–41) laajenee taiterajan fermaatille asti; sen jälkeen musiikki jatkuu D-duurissa. Vähennetyt septimisoinnut ovat Tulindbergin keinovarannossa melko harvinaisia, joten katkelma on ilmaisultaan erityisen intensiivinen. Altoviulun säestyskuvion pieni muu-

13 Esimerkiksi C-duurikvartetton (nro 3) finaalissa a-mollin puolilopuketta seuraa kenraalitauko, jonka jälkeen teema kuullaan yllättävästi A-duurissa (t. 167–174). Musiikki katkeaa taas kenraalitaukoon ja jatkuu F-duurissa (t. 176).

14 Mattilan 2. viulun osuuteen, tahdin 38 kolmannelle neljäsosalle ehdottama h tuntuu mahdottomalta ratkaisulta. Luultavimmin tahdin kolmannelle neljäsosalla soi d-mollisointu. Sen sijaan ilmaisun kannalta Mattilan rekonstruktio tahdeissa 31–41 osuu oikeaan: hän on korostanut harmonian levottomuutta ja intensiivistä ilmaisua 2. viulun triolein.

tos tihentää tekstuuria tehokkaasti tahdissa 38. Huomion arvoisia ovat myös katkelmaan sisältyvät pidätykset (t. 36 ja t. 37).<sup>15</sup>

31 Adagio

36

39

*Esimerkki 3: Tulindberg: Jousikvartetto nro 2, III, t. 31–42.*

Maasalon kommentti Tulindbergin teosten vähäisestä harmonisesta jännitteestä tuntuu liittyvän musiikillisiin odotuksiin ja niiden intensiteettiin. Yksi tonaalisen musiikin olennaisista piirteistä on liike jännitteisestä tilanteesta vakaaseen tilanteeseen. Harmoninen jännite luo musiikilli-

<sup>15</sup> Taiterajaa edeltävä sekvenssi F-duuri-kvartetton (nro 6) finaalissa (t. 43–49) on myös vaikuttava: se antaa useita erilaisia vihjauksia harmonian suunnasta, mutta lopulta kuitenkin päädytään dominanttisävelläjin autenttiselle kadenssille.



seen tulevaisuuteen kohdistuvia odotuksia, jotka voivat täytyä, ylittyä tai raueta. Tulindbergin harmonia soljuu usein vaivattomasti, ja jännitteisiä kromatisoituja sointukulkuja tai kromaattisia linjoja on melko harvoin. Yleisilmeestä poikkeavat hetket erottuvat ympäristöstään selvästi. B-duuri-kvarteton (nro 1) kolmannen osan esittelyjaksossa keskikesuura on tehokas yllätyksen ja täytyvän odotuksen yhdistelmä (esimerkki 4). Tahdin 15 vakuuttavaksi muotoiltu dominanttisävellajin V aste purkautuu harhaan (t. 16), ja VI asteesta edetään heti väliDominantille, jonka purkaus siirtyy tauon jälkeiseen tahtiin 17. Dominanttiseptimisoinnun odotusten mukaista etenemistä toonikalle saadaan samalla tavoin odottaa tauon ajan. Sivuteema (*dolce*) alkaa tahdista 18.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 14 through 18. The score is written for Violin I, Violin II, and Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. Measure 14 begins with a treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 15 and a dolce (*dolce*) marking in measure 17. The score ends with a double bar line at the end of measure 18.

Esimerkki 4: Tulindberg, *Jousikvartetto nro 1, III, t. 14–18.*

Tulindbergin kvartetoissa lähestyvät sävellajin vaihdoksetkaan eivät aina ole harmonisesti jännitteisiä, koska suurin osa niistä tapahtuu muunnossävellajien kesken. Esimerkissä 5 näkyy, miten Tulindberg toteuttaa modulaation yksinkertaisesti vaihtamalla puolilopukkeen jälkeiseen toonikasointuun duuriterassin. D-molli-kvarteton (nro 2) ensiosan kehittylyjakso alkaa f-mollissa (iii), josta edetään terssilaskulla tonikalisoidun Des-duurin kautta b-molliin (vi) (t. 73–84). Tahdin 82 puolilopukkeen jälkeen siirrytään heti B-duuriin; duuriterssi soi tahdissa 83 alttoviululla.<sup>16</sup> Näppärä sävellajin vaihdos ei luo harmoniaan kohdistuvia odotuksia: yhtäkkiä vain ollaan uudessa tilanteessa. Tulindbergin teosten temporaalisuus tuntuuikin korostavan nykyhetkeä. Musiikki jäsentyy ketjuksi lyhyitä

16 Mattilan täydentämän 2. viulun stemman as tahdin 82 puolilopukkeella tuntuu oudolta: luultavimmin puuttuva sävel olisi F-duurisoinnun terti eli a.

kokonaisuuksia, joiden erillisyyttä usein toistuvat kadenssit ja pulppuava melodinen keksintä korostavat.

*Esimerkki 5: Tulindberg, Jousikvartetto nro 2, I, t. 77–84.*

Temporaalisuudeltaan toisenlaisia, musiikilliseen tulevaisuuteen suuntautuvia tilanteitakin löytyy. Esimerkissä 6 näkyy tehokas harmoninen harhautus, joka sisältyy C-duuri-kvartetton (nro 3) kehittelyjakson päätöstahteihin (t. 49–52). Dominanttiurkupisteellä toistuva mollimuotoinen kadenssikvarttisekstisointu antaa ymmärtää, että musiikki jatkuu c-mollissa, mutta ylinousevalla sekstisoinnulla vahvistetun puolilopukkeen jälkeen kertausjakso alkaakin C-duurissa. Samantyyppinen ratkaisu on c-molli-kvartetton ensiosan kehittelyjakson päätöstahdeissa, jotka on kirjoitettu es-molliin (t. 116–124). Puolilopukkeen jälkeen kertausjakso alkaa kuitenkin Es-duurissa.

Kuten esimerkit osoittavat, Tulindberg käytti harmonisia strategioita muodon selkiyttämiseen. VäliDominantit ja ylinousevat sekstisoinnut olivat hänelle tuttuja, ja muutama pidätyskin kvartettoihin on kirjoitettu. Varhaisklassismin kontekstissa arvoituna harmonia on vaihtelevaa ja monipuolista. Ilmaisuun vaikuttavat kuitenkin muutkin keinovarot, joista tarkastelen seuraavaksi topoksia, melodista kuviointia sekä instrumentaatiota.

*Ilmaisu*

Yleiskuvaltaan Tulindbergin kvartettojen ilmaisu on kepeätä ja konstai-lematonta, joten sävellykset muistuttavat ajalle tyypillisiä, kotimuisoiintiin sopivia divertimentoja.<sup>17</sup> Kuten edellä kuvasin, esimerkiksi sonaattimuotoisten osien kehittelyjaksoissa on myös ympäristöstään poikkeavia ja tunneilmaisultaan syvällisiä jaksoja, joissa on taitavasti toteutettuja harmoniakulkuja. Molliteokset, erityisesti d-molli-kvartetto (nro 2), edustavat kokonaisuuksina muista poikkeavaa, intensiivisempää ilmaisuja. Tulindbergin kvartetoista voidaan tunnistaa useita klassismin *topoksia* eli yleisön tuntemia genre- ja tyyliviittauksia, karaktereja sekä affektien ilmentämisen konventioita. Alun perin topoksilla pyrittiin jäljittelemään esimerkiksi luonnonilmiöitä tai fyysisiä eleitä, mutta vähitellen merkityksenanto muuttui viittaukseksi aiempaan musiikkiin (Mirka 2014, 28).

*Sturm und Drang* ("Myrsky ja kiihko") oli voimakasta tunneilmaisua koostava, 1700-luvun loppupuolen saksankielisen kirjallisuuden suuntaus. Nimitystä käytetään myös aikakauden sävellysten jaksoista, joiden ilmaisu on muusta ympäristöstä poikkeavaa ja erityisen kiihkeätä (Head 2014, 264; Agawu 2014, 484). Tulindbergin kvartetoissa *Sturm und Drang*-tyyppistä ilmaisuja on muutamien sonaattimuotoisten osien kehittelyjaksoissa. Kaikkein selvimmän *topos* on tunnistettavissa C-duuri-kvartetton (nro 3) ensiosassa, jossa sitä ilmentävät mollisävellaji, alttoviulun jatkuva synkooppirytmi, 1. viulun kiihkeät, lyhyet aiheet sekä murtosoinnut ja painokkaat akordit (esimerkki 6). Myrskyisä karakteri jatkuu t. 45–46, joissa 1. viulun kolmaskymmeneskahdesosakuviot ovat Tulindbergin kvartettojen kontekstissa aivan poikkeuksellinen ilmiö.

17 Haydnin jousikvartetot op. 9 on nimetty divertimentoiksi.

40 *Sturm und Drang*

44

46

49 *Kertausjakso*

C:  $v\frac{3}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{4}$  y6 V I

Esimerkki 6: Tulindberg: Jousikvartetto nro 3, I, t. 40–52.

*Sturm und Drang* voidaan tunnistaa myös d-molli-kvartetin hitaan osan kehittelyjaksossa: esittelyjakson sulkevan keveän kadenssin jälkeen kuuluaan yhtäkkiä vahvasti artikuloituvia vähennettyjä septimisointuja, joita

*forte*-dynamiikka, alttoviulun kuudestoistaosatriolit ja I. viulun ornamentit korostavat (t. 27–30).

Tiettyyn sävellysgenreen viittaavat musiikilliset piirteet määrittävät Tulindbergin kvartettojen joidenkin osien tempoja ja karaktereja. Kolmannen ja neljännen kvartetton hitaat osat on kirjoitettu keinuvaan 6/8-tahtilajiin. *Siciliennelle* tyypillinen pisteellinen rytmistö toistuu niissä jatkuvasti, joten nämä osat tuntuvat ilmentävän pastoraalitoposta. G-duuri-kvartetton (nro 4) g-molliin kirjoitetussa hitaassa osassa yhdistyvät usean topoksen piirteet: I. viulun keskeinen ja avoimen tunteellinen osuus viittaa pastoraalin ohella *aariaan* ja tunteelliseen topokseen (*sensibility*). Aariamaisuutta on myös F-duurikvartetton hitaassa osassa.<sup>18</sup>

Metsästystopoksen (*chasse*) nopea, triolipohjainen rytmistö jäljittelee ratsastusta, ja murtosointumelodia seurailee metsästystorven yläsävelikköä. Tulindbergin c-molli-kvartetton (nro 5) finaali on kirjoitettu 6/8-tahtilajiin ja sen tempomerkintä on *Presto*. Jatkuva, eteenpäin pyrkivä rytmikka muistuttaa Haydnin sinfonian nro 73 finaalia tai Mozartin *La Chasse*-kvartetton (KV 458) ensiosaa, jotka molemmat ilmentävät toposta. Rytmien ohella Tulindbergin rondomuotoisen osan ilmaisua tehostaa tekstuuriratkaisu: *refrain* on joka kerta soitinnettu painokkaaksi *tutti unisonoksi* (esimerkki 7).



Esimerkki 7: Tulindberg, *Jousikvartetto 5, IV, t. 1–8*.

Sekä G-duuri- että d-molli-kvartetton finaalityttöissä on pelimannihenkisyyttä, joka luo miellehtymän kansantanssin säestykseen. Selkeästi toisistaan erotetut, varioivat taitteet voisivat hyvin sopia vaikkapa englantilaiseen kontratanssiin pohjautuvan katrillin säestykseksi. Molempien rondojen soinnutus on yksinkertainen ja poljento korostuneen selkeä. G-duuri-kvartetton (nro 4) finaalityttöön C-duurissa kulkeva välitaite (t. 198–221) on painava maalaistanssi. Sointiin tuo rouhevuutta sellon kahdeksasosin toistuva toonikaurkupiste ja erityisesti sen oktaavikaksinnus

<sup>18</sup> Pastoraalitopoksesta ovat kirjoittaneet esim. Monelle (2000, 25) ja Haringer (2014), ja *sensibility*-topoksesta esim. Head (2014, 263–267).

vapaalla C-kielellä *fortissimo*. Tulindberg on käyttänyt kvartetoissaan sellon alarekisteriä varsin säästeliäästi, joten tämä katkelma on ilmaisultaan poikkeuksellinen. Poljennon raskautta korostaa, että ensiviulun alaspäin suuntautuvan murtoisointukuvion painopiste on aiheen alussa eli tahdin ensimmäisellä iskulla (esimerkki 8).

Esimerkki 8: Tulindberg: Jousikvartetto nro 4, IV, t. 198–205.

Rustiikin maalaistanssin karakteri hallitsee ilmaisua myös d-molli-kvarteton (nro 2) rondomuotoisessa finaalissa (esimerkki 9, t. 1–9). Kohotahtinen rytmirakenne, sellon sointubassot sekä melodian säveltoistot korostavat tahdin ensimmäisen iskun painavuutta.<sup>19</sup> Yksinkertainen soinnutus ja säännöllinen säerytmi luovat miellelyhtymän pelimannien tanssisäestykseen. Maalaistanssin karakteri on vielä selvempi D-duuriin kirjoitetussa sivutaitteessa, jossa 1. viulun kuudestoistaosakuviota säestää oktaavihyppin koristeltu toonikaurkupiste (esimerkki 9, t. 111–).

19 Yleisestä käytännöstä poiketen Mattila on nuotinnuksessaan numeroinut kohotahdin sävellyksen ensimmäiseksi tahdiksi ja sitä seuraavan täyden tahdin tahdiksi 2. Seuraan hänen käytäntöään tässä artikkelissa, jotta esimerkkien sijainti partituureissa löytyisi sekaannuksetta.

1 **Allegro** 2

111 *f* 3

Esimerkki 9: Tulindberg: Jousikvartetto nro 2, IV, t. 1–9 sekä t. 111–116.

Rondojen varioivissa taitteissa ensiviulun solistisuus korostuu, ja jatkuva kuudestoistaosakuviointi muuttaa karakteria konserttomaiseksi. D-molli-kvartetossa sekä rondomuodon käsittely että 1. viulun varioivien taitteiden kuviointi tuovat mieleen Mozartin G-duuri-viulukonserton (KV 216), joka on sävelletty vuonna 1775. Mozartin 3/8-tahtilajissa kulkevaan finaalityyppiseen sisältyy tasajakoinen maalaistanssi, *Allegretto* (t. 265–290; esimerkki 10), jonka karakteria Tulindbergin finaalityyppisen D-duuritaite muistuttaa. Mozartin finaalin tahtien 273–276 tapaan Tulindbergin finaalin tahdit 111–116 on harmonisoitu bordunalla.

*Esimerkki 10: W.A. Mozart: Viulukonsertto nro 3, III, sooloviulun stemma, t. 264–276.*

Mozartin konsertton ja Tulindbergin d-molli-kvartetton sävelaiheissakin on paljon yhteisiä piirteitä. Mozartille tyypillistä kuviointia on esimerkiksi kvartetton finaalin tahdeissa 123–142, ja tahtien 157–184 aihe muistuttaa läheisesti Mozartin konsertton 1. osan tahteja 113–132 (esimerkki 11).

*Esimerkki 11: Tulindberg: Jousikvartetto nro 2, IV, 1.viulun stemma, t. 157–160 sekä W. A. Mozart: Viulukonsertto nro 3, I, sooloviulun stemma, t. 113–116.*

Mozartin viulukonsertton nuotti ei sisälly Tulindbergin säilyneeseen kokoon. Olisiko se silti voinut olla hänen käytettävissään? Onko mahdollista, että konserttoa olisi esitetty Turussa? Arkistolähteiden mukaan Mozartin teosten varhaisia nuottipainoksia julkaistiin vasta 1780-luvun lopulla, mutta uudet sävellykset levisivät vielä tuolloin myös kopistien laatimina käsikirjoitusten kopioina (Ridgewell 2002; Edge 1998). Sibelius-museon



luettelon mukaan suuri osa Tulindbergin nuotiston teoksista on painettuja (39), mutta joukossa on myös käsin kirjoitettuja nuotteja (13).

Mozartin ja Tulindbergin melodisen kuvioinnin samankaltaisuus voi olla sattumaakin, sillä varhaisklassismia edustavissa teoksissa on säveltäjille yhteisiä, aikakauden yleistylin piirteitä.<sup>20</sup> Turun vuosinaan Tulindberg esiintyi sekä kamarimuusikkona että akatemian orkesterissa, joten hän tunsi musiikkia laajalti ja saattoi omaksua vaikutteita usealta suunnalta. Keskieurooppalaisten säveltäjien uudet teokset päätyivät Tulindbergin käsiin hämmästyttävän nopeasti: esimerkiksi Haydnin kolmen sinfonian nuottilaitos (nrot 79–81) on julkaistu vuonna 1785, ja Tulindbergin nuotistossa stemmojen nimiölehdellä on käsin kirjoitettu signeeraus ”Erik E. Tulindberg 1787.”

Haydnin jousikvartetot op. 9 Tulindberg on päiväyksen mukaan hankkinut jo vuonna 1781. Heijastumia Haydnin kvartettojen sävelaiheista ja melodisesta kuvioinnista on Tulindbergin kvartetoissa tuon tuostakin. Tulindbergin B-duuri-kvartetton (nro 1) sonaattimuotoisen finaalin pääteema muistuttaa huomattavasti Haydnin op. 9 viidennen kvartetton niin ikään B-duuriin kirjoitetun ensiosan variaatioteemaa. Karakterit ovat kuitenkin erilaiset: Haydn on merkinnyt tempoksi *Poco Adagio* ja Tulindberg *Allegro assai*. Sen sijaan Haydnin op. 9 ensimmäisen ja kolmannen kvartetton finaaleiden ja Tulindbergin G-duuri-kvartetton (nro 4) ja C-duuri-kvartetton (nro 3) finaaleiden välillä tuntuisi olevan sekä temaatista yhteyttä että karakterien samankaltaisuutta. Esimerkissä 12 nähdään Haydnin op. 9 ensimmäisen kvartetton ensiosan avausaihe (t. 3–5) ja Tulindbergin F-duuri-kvartetton (nro 6) ensiosan transitioaihe (t. 5–31), joiden rytmi, melodiakulut ja säerakenne muistuttavat toisiaan. Kun sävellajikin on sama, Haydnin aihe ehkä oli painunut Tulindbergille viulistina sormituksia myöten mieleen.

20 Varhaisklassismin säveltäjät oppivat sävellystekniikkaa mm. varioimalla melodiakuluja tietyille bassolinjoille säännellyin *partimento*-harjoituksin; katso esim. Gjerdingen (2007).

*Esimerkki 12: Joseph Haydn, Jousikvartetot op. 9 nro 1, I, t. 3–5 sekä Tulindberg, Jousikvartetto nro 6, I, t. 25–10.*

Tulindbergin sävelaiheet ovat musikanntisen luontevia ja kekseliäitä. Hänen melodiikkaansa voi luonnehtia lukuisilta aikalaisäveltäjiltä omaksettujen vaikutteiden sulautumaksi. Haydnin (ja mahdollisesti Mozartin) lisäksi Tulindberg tuntuu saaneen virikkeitä ainakin Ignaz Pleyeliltä ja Luigi Boccherinilta, joiden molempien sävellyksiä on hänen nuotistossaan. Tulindbergin kvartetoissa ensiviulun kuviointi on samantapaista kuin Pleyelin kokoelman *Six Quatuors a Deux Violons, Taille et Violoncelle, Oeuvre VI* (B301–306; 1783) toisen ja kuudennen kvartetton ensiviululla. Tulindbergin kvartettojen nro 1, III sekä nro 6, II sävelaiheet muistuttavat Boccherinin varhaisten jousikvartettojen op. 8 nro 2, I sekä nro 3, II melodiikkaa.

Tulindbergilla oli selvästi vakiintunut tapa kirjoittaa tietylle soittimelle. Hänen kvartetotekstuurissaan ensiviululla on käsikirjoituksina säilyneistä stemmoista päätellen keskeinen rooli. Vaikka I. viulun osuutta ei voi pitää virtuoosisena, sen rekisteri ulottuu jopa kolmiviivaiseen g:hen asti. Haydnin tapaan Tulindberginkin kvartettojen aariamaisissa hitaissa osissa I. viulu on solistinen. Finaalien varioivien taitteiden läpikirjoitetussa kuvioinnissa on konserttomaisuutta, ja taiterajojen fermaatit osoittavat mahdollisten soolokadenssien sijainnit.

Ensiviulun ohella Tulindbergin kvartetoissa on käytetty muitakin soittimia monipuolisesti. C-molli-kvartetton (nro 5) variaatiomuotoisessa hitaassa osassa sooloa on kierrätetty sekä alttoviululla (variaatio 2) että sellolla (variaatio 4); muissa variaatioissa ne säestävät kevyesti I. viulun kuvioitua melodiaa.<sup>21</sup> Huomio kiintyy sellosoolon korkeaan rekisteriin:

<sup>21</sup> Mattilan variaatioon 1 rekonstruoima 2. viulun solistinen osuus tuntuu oikeaan osuneelta ratkaisulta: näin jokaisella soittimella olisi oma variaationsa. Tämä Tulindbergin idea ei ole peräisin Haydnin op. 9 nro 5:n variaatiomuotoisesta ensiosasta: siinä muut soittimet jatkuvasti säestävät ensiviulua.

sellon melodiset aiheet on kirjoitettu kaikissa Tulindbergin kvartetoissa yksiviivaiseen oktaavialaan (esim. nro I, III, t. 32–46; nro 3, I, t. 59–64; nro 4, I, t. 32–42; nro 5, I, t. 36–43 ja nro 6, IV, t. 87–99). Matalaa rekisteriä on käytetty vain murtosoinnuissa tai harvakseltaan sointubassoina. Tätä piirrettä ei Haydnin kvartetoissa op. 9 ole, vaan niiden sellostemmat pysyttelevät lähinnä soittimen keskirekisterissä. Sen sijaan Boccherini, joka itse oli virtuoosinen sellisti, kirjoitti soittimelleen vaihtelevaa, melko kromaattistakin tekstuuria. Boccherinin kvartetoissa sellon erottuvat aiheet soivat usein solistisessa ylärekisterissä (esim. op. 8 nro 2, II, t. 10–16; nro 4, II, t. 6–14, t. 29–34). Näyttäisi siltä, että Tulindberg ei omaksunut tapaansa kirjoittaa sellolle Haydnin divertimentoista vaan muualta, mahdollisesti Boccherinilta.

Tulindbergin kvartetoissa moniääninen tekstuuri pelkistyy yksiääniseksi harvoin: *tutti unisono* artikuloi muutaman rakenteen rajakohdan (esim. nro 1, I, t. 101–102; nro 2, IV, t. 60–61) ja erottaa ympäristöstään c-molli-kvarteton finaalin *refrain*-taitteet. Vertailukohdaksi voi asettaa Haydnin divertimenton nro 3, III, jossa *tutti-unisono* (t. 12–15; t. 25 ja t. 28) on huomiota herättävä ja ilmaisullisesti vahva: Tulindbergin c-molli-kvarteton finaalin *unisonoissa* on samaa kiihkeyttä.<sup>22</sup>

Edellä kuvatun mukaisesti Tulindbergin kvartettojen ilmaisun keskeisiä keinoaroja ovat aikakauden yleisesti tunnetut topokset, jotka määrittävät osien tempoja ja karaktereja. Luontevissa, musikaattisissa stemmoissa Tulindberg hyödynsi monipuolisesti ja taitavasti kunkin soittimen ominaisuuksia. Rekisteri on oleellinen ilmaisun osatekijä: Tulindbergin soljuvassa sävelkielessä soitinten äärirekisterien käyttö luo ilmaisuun erityistä intensiivisyyttä. Huomiota herättävien *tutti-unisonojen* vahva ilmaisu selkiyttää osaltaan sävellysten muotoa.

### *Lopuksi*

Tulindberg oli omaksunut musiikillisen ilmaisunsa välineiksi varhaisklassismin sävellysmuodot, tyylipiirteet ja topokset monipuolisessa musiikillisessa toiminnassaan musiikkiesityksiä kuunnellen, viulua ja selloa soittaen ja nuotteja tutkien. Haydnin op. 9 *Divertimentoja* on pidetty suorastaan Tulindbergin kvartettojen esikuvina (Oramo 1989), ja näillä teoskokonai-

<sup>22</sup> Mattila on lisännyt 2. viulun osuuteen ensiviulua imitoivan säkeen G-duuri-kvarteton II osan tahteihin 31–34 ja B-duurikvarteton I osan tahteihin 70–74. Kekseliäs ratkaisu sopii myös ilmaisuun, mutta Tulindbergin käsikirjoituksessa stemmojen välillä ei ole imitoivia rakenteita.

suuksilla onkin selviä yhtäläisyyksiä. On kuitenkin huomattava, että Tulindberg tunsi hämmästyttävän paljon muutakin musiikkia, joten Haydnin merkitystä ei pidä korostaa liikaa. Esimerkkini Boccherinin, Pleyelin ja Mozartin tuotannosta viittaavat siihen, että Tulindberg omaksui vaikutteita usealta suunnalta.

Varhaisklassismin yleistylin ohella Tulindbergin kvartetoissa kuulevat hänen sävelkielensä persoonalliset piirteet. Näitä ovat esimerkiksi jatkuvasti toistuvat modulaatiot muunnossävellajien kesken, eri sävelasteiden modaaliset muunnokset, rondo- ja variaatiomuodon yhdistäminen kvartettojen finaali-osissa sekä sello-osuuden temaattisen materiaalin sijoittuminen solistiseen ylärekisteriin. Tulindberg sovelsi sonaattimuotoa taitavasti, tyytymättä kaavamaisiin ratkaisuihin. Sonaattimuotoisten osien yksityiskohtainen, myös teemojen rakenteisiin ja toistumiseen kohdistuva tarkastelu olisi tärkeä jatkotutkimuksen aihe.

Tulindbergin teoksia on arvioitava siinä historiallisessa kontekstissa, jossa ne ovat syntyneet: säilynyt nuotisto antaa vihjeitä Tulindbergin esittäjästä ja kuulemasta musiikista. Kokonaisuutena kvartetot ovat tyyliään kepeitä, viihdyttäviä ja kotimusointiin soveltuvia, ja niiden harmonia on selkeätä ja yksinkertaista. Teoksiin sisältyy kuitenkin myös harmonisesti kompleksisia, epävakaita tai yllätyksellisiä osuuksia, joilla on selvä strateginen, muotoa selkiyttävä merkitys. Ilmaisultaan intensiiviset jaksot sijoituvat kehittelyjaksojen tai välitaitteiden loppupuolelle, jossa harmoninen jännite valmistaa tehokkaasti kertausjakson alun ja pääsävellajin paluun. Mollikvartetot ovat kaiken kaikkiaan ilmaisultaan syvällisempiä kuin kepeät duurikvartetot.

Anssi Mattilan työn tuloksena syntyneet partituurit mahdollistavat Tulindbergin teosten tutkimisen. Tässä artikkelissa kommentoin hänen täydentämäänsä 2. viulun osuutta vain muutamissa alaviitteissä. Kokonaisuutena rekonstruktio tuntuu toimivalta: se perustuu lähinnä harmonian varovaiseen täydentämiseen ja rinnakkaiskulkuihin. Kriittinen editio olisi silti tarpeen. Mattilan laatimissa stemmoissa jotkut käsikirjoituksesta tehdyt nuottien tulkinnat tuntuvat epätodennäköisiltä, ja käsikirjoituksen jousituskaaret on tulkittu eri tavoin kuin edellisissä editioissa. Mattilan toimittaman materiaalin avulla voi saada käsityksen Tulindbergin musiikin rakenteista ja ilmaisusta. Olisi silti hienoa, jos jostakin arkistojen uumenista vielä löytyisivät aidot, säveltäjän laatimat 2. viulun stemmat.

## Kirjallisuus

Acerbi, Giuseppe. 1802. *Matka halki Suomen*. Teoksesta *Travels through Sweden, Finland, and Lapland, to the North Cape, in the Years 1798 and 1799*. Kääntänyt Hannes Korpi-Anttila. Porvoo: WSOY, 1983.

Anderson, Otto. 1930. "Erik Tulindberg, En finländsk musikamatör från det gustavianska tidevarvet." *Finsk Tidskrift n:o 2*. tark. 14.6.2024. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/497620?page=32>

Agawu, Kofi. 2014. "Topics and Form in Mozart's String Quintet in E Flat Major, K 614/1." *The Oxford Handbook of Topic Theory*, toim. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press.

Boccherini, Luigi. cop. 1992. *Sei Quartetti per due violini, viola, violoncello*, op. 8. (1769), toim. Aldo Pais. Padova: Zanipon Editore.

Burstein, Poundie. 2010. "Mid-Section Cadences in Haydn's Sonata-Form Movements." *Studia Musicologica* 50(1/2). HAYDN 2009: A BICENTENARY CONFERENCE PART I (March 2010), 91–107.

Burstein, Poundie. 2020. *Journeys Through Galant Expositions*. New York: Oxford University Press.

Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.

Edge, Dexter. 1998. "Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century." *Revue de Musicologie* 84(2), 298–304.

Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press.

Haringer, Andrew. 2014. "Hunt, Military and Pastoral Topics." *The Oxford Handbook of Topic Theory*, toim. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press.

Haydn, Joseph. cop. 1977. *Sämtliche Streichquartette 3*, Hob. III:19–24. toim. Reginald Barrett-Ayres ja H.C. Robbins Landon. Wien: Ludwig Dopplinger.

Haydn, Joseph. cop. 1965. *Sinfonia nro 4*, Hob. I:4. Wien: Doblinger.

Haydn, Joseph. n.d. *Trois Symphonies a Grand Orchestre Oeuvre XXIV*. Amsterdam: Hummel (1785).

Haydn, Joseph. 2019. *Sinfonia nro 82*, Hob. I:82, toim. Sonja Gerlach ja Klaus Lippe. München: Henle Verlag.

Head, Matthew. 2014. "Fantasia and Sensibility." *The Oxford Handbook of Topic Theory*, toim. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press.

Hepokoski, James ja Warren Darcy. 2006. *Elements of the Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

Hunt, Graham G. 2014. "When Structure and Design Collide: The Three-Key Exposition Revisited." *Music Theory Spectrum* 36(2), 247–269.

- Koch, Heinrich Christoph. 1782–1793. *Versuch einer Einleitung zur Composition I–III*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Lappalainen, Seija. 2016. "Erik Tulindberg." *Suomen Kansallisbibliografia*. tark. 15.2.2024. <https://kansallisbiografia-fi.ezproxy.uniarts.fi/kansallisbiografia/henkilo/2365>
- Maasalo, Kai. 1964. *Suomalaisia sävellyksiä*. Porvoo: WSOY.
- Maasalo, Kai. 1972. Esipuhe teoksessa *Erik Tulindberg. Jousikvartetto nro 2*. Documenta musicae Fennicae 2. Helsinki: Fazer.
- Mirka, Danuta (toim.). 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Oramo, Ilkka. 1989. "Viennese Classicist of the Far North". *Finnish Music Quarterly* 3(1989), 36–39.
- Pleyel, Ignaz. n.d. (1783–1787). *Six String Quartets, B 301–306*. London: Preston.
- Ridgwell, Rupert. 2002. "Mozart's Publishing Plans with Artaria in 1787: New Archival Evidence." *Music and Letters* 83(1), 30–74.
- Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-century Music*. New York: Oxford University Press.
- Sibelius-museon arkisto. Käsikirjoituskokoelmat. Tulindbergin nuottikokoelma. Tulindbergs samling.
- Tulindberg, Erik. 2023. *String Quartets 1–6*. Complete scores, toim. Anssi Mattila. Fennica Gehrman.
- Tulindberg, Erik. 2006. *Six String Quartets*. Rantatie Quartet. CD-recording. Polyhymnia PH0604.
- Tulindberg, Erik. n.d. *Sex Quartetter för 2 Violiner, Alt och Violoncello*, op.1 ja op. 2. tark. 2.2.2024. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015120221565>