

## L.v. ベートーヴェン作曲《弦楽四重奏曲 作品59》解題

網野公一

## はじめに

本論はL.V.ベートーヴェン作曲の《弦楽四重奏曲 作品59》に含まれている3曲、《弦楽四重奏曲 第7番ハ長調 作品59の1〈ラズモフスキー第1番〉》、《弦楽四重奏曲 第8番ホ短調 作品59の2〈ラズモフスキー第2番〉》、《弦楽四重奏曲 第9番ハ長調 作品59の3〈ラズモフスキー第3番〉》の作曲学分析と美学的考察から、ベートーヴェンの中期の作品群の特徴を位置づけるものである。ベートーヴェンの作品群の中でこれら中期の作品群にするものは、他の作品群、初期の作品群や後期の作品群に比してロマン主義的傾向を強く表現していると考えられる。

テキストとしては、ヘンレ版を用いて<sup>(1)</sup>、補足的にペーレンライター版を使用する<sup>(2)</sup>。

## 第1章 作曲学的分析

3曲、《弦楽四重奏曲 第7番ハ長調 作品59の1〈ラズモフスキー第1番〉》、《弦楽四重奏曲 第8番ホ短調 作品59の2〈ラズモフスキー第2番〉》、《弦楽四重奏曲 第9番ハ長調 作品59の3〈ラズモフスキー第3番〉》は、1805～1806年に作曲されたものと考えられている<sup>(3)</sup>。第7番の草稿には「1806年5月26日着手」と読めるメモが記されており<sup>(4)</sup>、翌年の1807年2月末には全3曲の演奏記録も存在している<sup>(5)</sup>。1807年の第7番から第9番の全3曲の演奏記録が残されていることから依頼主であるラズモフスキー伯爵からの作曲依頼は1805年頃であったろうと推測されている<sup>(6)</sup>。

1808年1月にウィーン美術工芸社から出版されている。

依頼主であり献呈された人物のラズモフスキー伯爵は、1792年から1807年に駐ウィーンロシア大使を務めている外交官で、ウィーン会議においてはロシア代表をも務めた。その功で1815年伯爵から侯爵へ昇爵位している。音楽においては1808～1816年には自らが第2ヴァイオリンをつとめる弦楽四重奏団を組織している、音楽

の愛好家としても当時のウィーンでは著名な人物であった。

その弦楽四重奏団は、第ヴァイオリンをイグナーツ・シュパンツィヒが務めている<sup>(7)</sup>。

シュパンツィヒ四重奏団はヴァイオリンをフランツ・ヴァイスが、チェロをヨーゼフ・リンケが、第2ヴァイオリンをラズモフスキー伯爵が担当する弦楽四重奏団であった<sup>(8)</sup>。ところどころに第2ヴァイオリンを演奏技術的に庇ったような箇所が見られるが、《ラズモフスキー第1番》の第4楽章や《ラズモフスキー第2番》の第3楽章にはラズモフスキー伯爵の母国ロシアの民謡が挿入されて主な旋律として活用されて、ラズモフスキー伯爵への配慮がうかがわれる<sup>(9)</sup>。

自筆譜は《ラズモフスキー第1番》《ラズモフスキー第2番》がベルリン国立図書館、《ラズモフスキー第3番》はボンのベートーヴェンハウスに所蔵されている。

## 第1節 《弦楽四重奏曲第7番ハ長調作品59の1〈ラズモフスキー第1番〉》

《ラズモフスキー第1番》はピアノ協奏曲第4番作品58と交響曲第4番作品60の間に存在する楽曲で、いわゆる「傑作の森」の時期に作曲年代が相当している。1804年の「英雄交響曲」から「傑作の森」の喩えは用いられるのだが、この頃からピアニストとしての活動を辞めて作曲家に専念している。

全体は全楽章がソナタ形式を用いているのだが、第2楽章は実質的にスケルツォである。第1楽章の壮麗さ、第3楽章では深刻な緊張感を演出して、第4楽章にはロシア民謡を用いているなど、その構成は工夫の限りが尽くされている<sup>(10)</sup>。

## 第1楽章

第1楽章はアレグロ、ハ長調、4分の4拍子、ソナタ形式になっている。全体は400小節から成っており<sup>(11)</sup>、第1小節から第90小節までが呈示部<sup>(12)</sup>、第91小節から第253小節までが展開部<sup>(13)</sup>、第254小節から第337小節までが再

<sup>(14)</sup> 現部、第338小節から第400小節までが終結部である。<sup>(15)</sup>  
以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。(分析表中の数値は小節番号を示している。以下同様)

呈示部	1 ~ 90	
(1)	1 ~ 19	呈示 (へ長調)
(経)	19 ~ 29	※第1主題の確保
(経)	30 ~ 48	
(経)	48 ~ 59	
(2)	60 ~ 73	呈示 (ハ長調)
(経)	73 ~ 90	
展開部	91 ~ 253	
第1群	91 ~ 102	
第2群	103 ~ 125	
第3群	126 ~ 151	
第4群	152 ~ 184	
第5群	185 ~ 222	※フーガの技法
第6群	222 ~ 242	
第7群	242 ~ 253	
再現部	254 ~ 337	
(1)	254 ~ 278	再現 (へ長調)
(経)	279 ~ 294	※第1主題の確保
(経)	295 ~ 306	
(2)	307 ~ 320	再現 (へ長調)
(経)	320 ~ 337	
終結部	338 ~ 400	
第1群	338 ~ 367	
第2群	267 ~ 400	※終結句

以上である。第1主題の呈示は第1小節から第19小節で、主調のへ長調に拠る。その後第1主題の確保の部分などによる経過的部分が3段落ほど続き、第2主題の呈示を導き出す。第2主題の呈示は第60小節から第73小節で属調に当たるハ長調に拠る。展開部は7段落ほどに細分できる。再現部における第1主題の再現は、第254小節から第278小節まで主調のへ長調に拠る<sup>(18)</sup>。第1主題の再現ののちは第1主題の確保の部分などの経過句が続く。第2主題の再現は第307小節から第320小節まで主調のへ長調に拠る。再現部の後に続く終結部は60小節余りで、2段落に分けることが出来る。古典主義的なソナタ形式を考えた場合、呈示部と再現部に2つの主題が配置される構成を示し、またその主題の調関係が問われるところである。本楽章はその点では、規則通りの構成と調関係を有しているということが出来る。

## 第2楽章

第2楽章はアレグレット・ヴィヴァーチェ・エ・センプレ・スケルツァンド、変ロ長調、8分の3拍子、ソナタ形式になっている。全体は476小節から成り<sup>(20)</sup>、第1小節から第154小節までが呈示部<sup>(21)</sup>、第155小節から第238小節までが展開部<sup>(22)</sup>、第239小節から第419小節までが再現部<sup>(23)</sup>、第420小節から第476小節までが終結部である<sup>(24)</sup>。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

呈示部	1 ~ 154	
(1)	1 ~ 28	呈示 (変ロ長調)
(経)	29 ~ 67	
(経)	68 ~ 90	
(経)	91 ~ 114	
(2)	115 ~ 127	呈示 (へ短調)
(経)	128 ~ 154	
展開部	155 ~ 238	
第1群	155 ~ 170	(変ニ長調)
第2群	171 ~ 192	
第3群	193 ~ 210	
第4群	211 ~ 238	
再現部	239 ~ 419	
(1)	239 ~ 264	再現 (変ト長調~変ロ長調)
(経)	264 ~ 303	
(経)	304 ~ 326	
(経)	327 ~ 353	※スケルツォ的
(2)	354 ~ 366	再現 (変ロ短調)
(経)	367 ~ 393	
(経)	394 ~ 403	
(経)	404 ~ 419	
終結部	420 ~ 476	
第1群	420 ~ 449	(変ロ長調)
第2群	450 ~ 476	※終結句

以上である。第1主題の呈示は第1小節から第28小節までで変ロ長調に拠る<sup>(25)</sup>。3段落ほどの経過句を経て、第2主題の呈示は第115小節から第127小節までで、へ短調に拠る。この第2主題の呈示の調性、へ短調は主調に対して属調の同主調に当たっている。4つの群に細分できる展開部を経て、第1主題の再現は第239小節から第264小節で変ト長調に拠る<sup>(27)</sup>。第1主題の再現はその途中第259小節からは変ロ長調へ転調している。呈示部と同じく数段落の経過句を経て第2主題の再現は、第354小節から第366小節までで変ロ短調に拠る<sup>(29)</sup>。第2主題の再

現の調性、変口短調は、主調に対して同主調の関係になっている。終結部は2つの群に分けて考えることが出来る。

第1楽章に比して、構成上、第2楽章はソナタ形式の古典主義的な構成を保持しているのだが、第1主題の呈示と再現、および第2主題の呈示と再現において調性の関係は古典主義的な関係性を保持していない。分析表にも示したように、展開部中の第1群第155小節から第170小節では変ニ長調を示すなど、本楽章は調性の関係性において複雑さを示しているということが出来る。

### 第3楽章

第3楽章はアダージョ・モルト・メスト、ヘ短調、4分の2拍子、ソナタ形式になっている。全体は132小節から成っていて、第1小節から第45小節が呈示部<sup>(30)</sup>、第46小節から第83小節までが展開部<sup>(31)</sup>、第84小節から第132小節までが再現部<sup>(32)</sup>である。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

呈示部	～ 45	
(1)	～ 8	呈示 (ヘ短調)
(経)	9～16	※第1主題の確保
(経)	16～23	
(2)	24～37	呈示 (ハ短調)
(経)	37～45	
展開部	46～83	
第1群	46～56	
第2群	57～71	
第3群	72～83	
再現部	84～132	
(1)	84～91	再現 (ヘ短調)
(経)	92～96	
(2)	97～110	再現 (ヘ短調)
(経)	110～113	
(終)	114～132	

以上である。第1主題の呈示は、はじめから第8小節まででヘ短調による<sup>(34)</sup>。第1主題の確保の部分である経過句などを経て、第2主題の呈示は第24小節から第37小節までで、ハ短調に拠る。ハ短調は主調の属調に当たる。3つの群に細分できる展開部を経て、第1主題の再現は第84小節から第91小節までで、主調のヘ短調に拠る。第2主題の再現は第97小節から第110小節までで、同じく主調のヘ短調に拠る。

ソナタ形式としての構成は古典主義的な構成を備えて

いるということが出来る。また調整の関係は第2主題の呈示において主張が短調であるから変イ長調を示す筈であるが、本楽章は属調のハ短調を示している。短調の楽章なのであるが、調性の関係は長調的ハ関係性を示しているということが出来、古典主義的な調関係からは逸脱するものである<sup>(35)</sup>。

### 第4楽章

第4楽章はテーマ・ルッセ アレグロ、ヘ長調、4分の2拍子、ソナタ形式になっている。全体は327小節から成り<sup>(36)</sup>、第1小節から第99小節が呈示部<sup>(37)</sup>、第100小節から第178小節までが展開部<sup>(38)</sup>、第179小節から第266小節が再現部<sup>(39)</sup>、第266小節から第327小節までが終結部<sup>(40)</sup>である。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

呈示部	1～99	
(1)	1～8	呈示 (ヘ長調)
(経)	8～21	※第1主題の確保
(経)	22～44	
(2)	45～52	呈示 (ハ長調)
(経)	53～72	
(終)	73～99	※リピート
展開部	100～178	
第1群	100～140	
第2群	141～164	
第3群	165～178	
再現部	179～266	
(1)	179～186	再現 (変口長調)
(経)	187～217	
(2)	218～225	再現 (変口長調)
(経)	226～244	
(経)	245～266	
終結部	266～327	
第1群	266～308	※フーガの技法
第2群	309～318	※アダージョ・マ・ノン・トロツポ
第3群	319～327	※プレスト

以上である。第1主題の呈示は第1小節から第8小節まででヘ長調に拠る<sup>(41)</sup>。第1主題の確保の部分などの経過句を経て第45小節から第52小節までが第2主題でハ長調に拠る<sup>(42)</sup>。ハ長調は主調に対して属調の関係にある。3つの群に細分できる展開部を経て、第1主題の再現は第179小節から第186小節までで、変口長調による<sup>(43)</sup>。経過

句を経て第218小節から第225小節までが第2主題の再現で、第1主題の再現と同じく変ロ長調を示している<sup>(45)</sup>。変ロ長調は主調のヘ長調に対しては下屬調の関係になっている。

第1主題と第2主題の調性の関係は、第3楽章同様に古典主義的な調関係を示していない。特に主調であるヘ長調に対して第1主題の再現と第2主題の再現は下屬調である変ロ長調に拠るものであり、無論7つの構成音中の1つの音程を半音変えることで得られる長調であるから、いわゆる近親調の範疇なのである。ベートーヴェンは主張が長調におけるソナタ形式の各主題の呈示と再現の調性関係と、主調が短調におけるソナタ形式の各主題の呈示と再現間の調関係を同様の法則で括ろうとしているのではないだろうか？ このことは初期のピアノソナタ以来、試み続けられている事のように考えることができる。

ソナタ形式の構成は古典主義的な構成を踏襲している。

#### 第2節 《弦楽四重奏曲第8番ホ短調作品59の2〈ラズモフスキー第2番〉》

《ラズモフスキー第2番》は先行する《第1番》の外拡的な性格に比して内省的な性格を有している。高い密度と玄人的趣がある。楽章間の構成は古典的であり、第1楽章はソナタ形式、第2楽章は緩徐楽章でソナタ形式であり、第3楽章は明記していないがスケルツォである。、第4楽章はロンド・ソナタ形式の構成である。

##### 第1楽章

第1楽章はアレグロ、ホ短調、8分の6拍子、ソナタ形式となっている。全体は255小節から成り<sup>(46)</sup>、第1小節から第71小節が呈示部<sup>(47)</sup>、第72小節から第140小節が展開部<sup>(48)</sup>、第141小節から第211小節が再現部<sup>(49)</sup>、第212小節から第255小節が終結部<sup>(50)</sup>である。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

呈示部	1 ~ 71	
(1)	1 ~ 20	呈示 (ホ短調)
(経)	21 ~ 34	※第1主題の確保
(2)	35 ~ 48	呈示 (ト長調)
(経)	49 ~ 71	
展開部	72 ~ 140	
第1群	72 ~ 88	
第2群	89 ~ 106	
第3群	107 ~ 132	

第4群	133 ~ 140	
再現部	141 ~ 211	
(1)	141 ~ 160	再現 (ホ短調)
(経)	161 ~ 170	※第1主題の確保
(2)	171 ~ 188	再現 (ホ長調)
(経)	189 ~ 211	
終結部	212 ~ 255	

以上である。第1主題の呈示は第1小節から第20小節まででホ短調に拠る。第1主題の確保の経過句をが続き、第35小節から第48小節までが第2主題の呈示であり、この呈示はト長調に拠る<sup>(52)</sup>。ト長調は主調の平行調に当たる。4つの群に細分できる展開部を経て、第1主題の再現は第141小節から第160小節で、主調のホ短調に拠る<sup>(54)</sup>。呈示部と同様に第1主題の確保の経過句につづいて第171小節から第188小節までが第2主題の再現で、主調とは同主調の関係にあるホ長調を示している。のちに終結部は続く。

第1主題の呈示と再現がホ短調に拠るのに対して第2主題の呈示がト長調に拠ることは古典主義的ソナタ形式の調性の関係を示していると言いが出来るが、第2主題の再現においてホ長調を採用している点は古典主義的調関係を逸脱していると言って良いだろう。が、第1主題が短調に対して第2主題が長調を採用していることの延長線上に第2主題のホ長調が見え隠れしているということも出来るだろう。終結部においてホ短調の主和音で終始しており<sup>(56)</sup>、終結部の役割が大きくなったとも言えるかもしれない。

ソナタ形式の構成は古典主義的な構成となっている。

##### 第2楽章

第2楽章はモルト・アダージョ、ホ長調、4分の4拍子、ソナタ形式となっている。全体は157小節であり<sup>(57)</sup>、第1小節から第51小節が呈示部<sup>(58)</sup>、第52小節から第84小節が展開部<sup>(59)</sup>、第85小節から第128小節が再現部<sup>(60)</sup>、第129小節から第157小節が終結部<sup>(61)</sup>である。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

呈示部	1 ~ 51	
(1)	1 ~ 8	呈示 (ホ長調)
(経)	8 ~ 16	※第1主題の確保
(経)	17 ~ 26	
(2)	27 ~ 47	呈示 (ロ長調)
(経)	48 ~ 51	

展開部	52 ~ 84
第1群	52 ~ 62
第2群	63 ~ 84
再現部	85 ~ 128
(1)	85 ~ 91      再現 (ホ長調)
(経)	92 ~ 105
(2)	106 ~ 128    再現 (ホ長調)
終結部	129 ~ 157

以上である。第1主題の呈示は第1小節から第8小節までで、ホ長調に拠る<sup>(62)</sup>。第1主題の確保の経過句などを経て、第27小節から第47小節までが第2主題の呈示で、主調に対して属調のロ長調に拠る。2つの群から成る展開部を経て、第85小節から第91小節までが第1主題の再現で、ホ長調に拠る<sup>(63)</sup>。経過句を経て、第106小節から第128小節までが第2主題の再現でホ長調に拠る<sup>(64)</sup>。ソナタ形式の構成においても、各主題の呈示および再現の調性関係においても古典主義的な構成および調性関係を有しているということが出来る。

### 第3楽章

第3楽章はアレグレット、ホ短調、4分の3拍子、複合三部形式になっている。全体は繰返しの部分が再現、三現されて320小節余におよぶ<sup>(66)</sup>。第1小節から第52小節までが第1部、第52小節から第135小節までが第2部、第3部は第1部の繰返、第4部は第2部の繰返、第5部は第1部の繰返しとなっている。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

第1部	1 ~ 52
主題	1 ~ 8      呈示 (ホ短調)
(経)	9 ~ 35      ※主題の確保
(経)	36 ~ 52
第2部	52 ~ 135    ※マジョーレ
第1群	52 ~ 80
第2群	81 ~ 104
第3群	105 ~ 135
第3部	※第1部の繰返 (以後、反復省略)
第4部	※第2部の繰返
第5部	※第1部の繰返

以上である。

### 第4楽章

第4楽章はフィナーレ プレスト、ホ短調、2分の2拍子、ロンド・ソナタ形式になっている。全体は409小節からなり、第1小節から第145小節が呈示部<sup>(69)</sup>、第146小節から第215小節が展開部<sup>(70)</sup>、第215小節から第304小節が再現部<sup>(71)</sup>、第304小節から第409小節が終結部である<sup>(73)</sup>。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

呈示部	1 ~ 145
(1)	1 ~ 9      呈示 (ハ長調→ホ短調)
(経)	10 ~ 22    ※第1主題の確保
(経)	23 ~ 35
(経)	36 ~ 56
(経)	56 ~ 69
(2)	70 ~ 77    呈示 (ロ短調)
(経)	77 ~ 89
(経)	89 ~ 106
(1)	107 ~ 115 再現 (ハ長調・ホ短調)
(経)	116 ~ 128  ※第1主題の確保
(経)	129 ~ 145
展開部	146 ~ 215
第1群	146 ~ 170  ※フーガの技法
第2群	170 ~ 215
再現部	215 ~ 304
(1)	※省略
(2)	215 ~ 223  再現 (ホ短調)
(経)	224 ~ 251
(経)	251 ~ 274
(1)	275 ~ 283  三現 (ハ長調・ホ短調)
(経)	284 ~ 304
終結部	304 ~ 409
第1群	304 ~ 328
第2群	329 ~ 383
第3群	384 ~ 409  ※ピュ・プレスト

以上である。第1小節から第9小節までが第1主題の呈示である。ハ長調に拠るが第8小節までにはホ短調を示すようになる<sup>(74)</sup>。第1主題の確保の部分などに拠る経過句を4段落ほど経て、第2主題の呈示は第70小節から第77小節までで、ロ短調に拠る<sup>(75)</sup>。再び経過句を経てから第107小節から第115小節までが第1主題の再現で、ロンドソナタ形式においては呈示部中に再現が置かれる。呈示の際と同様にハ長調に拠るが後半はホ短調を示して<sup>(76)</sup>。フーガの技法等をもちいた展開部は2つの群に分

けられる。第1主題の三現は省略された形になっている。(分析表中参照。)再現部での第2主題の第215小節から第223小節までで、ホ短調に拠る<sup>(77)</sup>。第1主題の四現(h分析表中では「三現」となる)は、第275小節から第283小節までで、ハ長調に拠るが後半はホ短調を示している<sup>(78)</sup>。ロンドソナタ形式の構成としては再現部に第1主題が2回現われないので、この点が規則通りになっていない点である。が、ロンドソナタ形式の場合、古典主義的な傾向を色濃く示す作曲家や楽曲においてもままたり得る現象である。それに対して、調性の関係は興味深い。主調はハ長調であるのだが、第1主題は後半にホ短調を示していて、第2主題の呈示においてはこのホ短調に影響されて、ホ短調の属調であるロ短調を示すこととなる。特にベートーヴェンの新案とって良いものではないだろうか。

### 第3節 《弦楽四重奏曲第9番ハ長調作品59の3〈ラズモフスキー第3番〉》

《ラズモフスキー》3曲の中では最も明朗で、力感に溢れている。《ラズモフスキー第1番》が拡大傾向にあり、《ラズモフスキー第2番》は内省的であった。《ラズモフスキー第3番》はそうした先行する2曲の解決点に位置付けられるように思われる。

#### 第1楽章

第1楽章はイントロダクション、アンダンテ・コン・モート、ハ長調、4分の3拍子で、序奏を伴う、主部はソナタ景色になっている。全体は265小節からなり<sup>(79)</sup>、第1小節から第29小節までが序奏<sup>(80)</sup>、第29小節から第110小節までが呈示部<sup>(81)</sup>、第111小節から第176小節までが展開部<sup>(82)</sup>、第176小節から第265小節までが再現部である<sup>(83)</sup>。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

序奏 1～29

主部、アレグロ・ヴィヴァーチェ、4分の4拍子、ソナタ形式

呈示部 29～110

(1a)	29～34	呈示 (ハ長調)
(経)	34～42	※第1主題の確保
(1b)	43～50	呈示 (ハ長調)
(経)	51～56	※第1主題の確保
(経)	57～77	
(2)	77～84	呈示 (ト長調)
(経)	84～91	※第2主題の確保

(経)	91～98	
(経)	99～105	
(経)	106～110	※展開部への推移
展開部	111～176	
第1群	111～132	(変ホ長調)
第2群	133～150	
第3群	150～176	
再現部	176～265	
(1a)	176～182	再現 (ハ長調)
(経)	182～190	※第1主題の確保
(1b)	190～198	再現 (ハ長調)
(経)	199～204	※第1主題の確保
(経)	205～223	
(2)	223～230	再現 (ハ長調)
(経)	230～237	※第2主題の確保
(経)	237～244	
(終)	244～265	

以上である。第1小節から第29小節までが序奏である。第29小節から拍子も変わり、速度表示も変更されてソナタ形式の主部に入る。第29小節から第34小節までが第1主題aの部分の呈示で、ハ長調に拠る<sup>(84)</sup>。第1主題の確保の経過句を挟んで、第1主題bの部分の呈示が続く、この部分もハ長調に拠る<sup>(85)</sup>。経過句を2段落経て、第77小節から第84小節までが第2主題の呈示である。属調のト長調に拠る<sup>(86)</sup>。第2主題の確保の経過句や展開部への推移の部分になる経過句を4段落ほど経て、3つの群に分けられる展開部へと続く。第176小節から第182小節が第1主題aの部分の再現で、この再現はハ長調に拠る<sup>(87)</sup>。第190小節から第198小節が第1主題bの部分の再現で、この再現もハ長調に拠る<sup>(88)</sup>。呈示部よりは縮小された経過句を経て、第223小節から第230小節までが第2主題の再現になっており、ハ長調を示している<sup>(89)</sup>。第2主題の確保の経過句を経てから終結句に至って終わる。

第1主題と第2主題の呈示、および再現の調性関係は古典主義的な範疇に留まっている。一方でソナタ形式の構成は第1主題がaの部分およびbの部分に経過句を隔てて分割されており、この点は新味を加えた工夫と捉えられそうである<sup>(90)</sup>。

#### 第2楽章

第2楽章はアンダンテ・コン・モート・クワジ・アレグレット、イ短調、8分の6拍子、ソナタ形式になっている。全体は204小節である<sup>(91)</sup>。第1小節から第59小節ま

でが呈示部<sup>(92)</sup>、第59小節から第137小節までが展開部<sup>(93)</sup>、第137小節から第181小節までが再現部<sup>(94)</sup>、第181小節から第204小節までが終結部<sup>(95)</sup>である。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

呈示部	1 ~ 59	
(1)	1 ~ 8	呈示 (イ短調)
(経)	8 ~ 16	※第1主題の確保
(経)	17 ~ 26	
(2)	27 ~ 47	呈示 (ハ長調)
(経)	48 ~ 51	
(経)	51 ~ 59	
展開部	59 ~ 137	
第1群	59 ~ 101	
第2群	101 ~ 137	(イ長調)
再現部	137 ~ 181	
(1)	137 ~ 141	再現 (イ短調)
(経)	141 ~ 149	
(経)	149 ~ 176	
(経)	176 ~ 181	
終結部	181 ~ 204	

以上である。第1主題の呈示は第1小節から第8小節で、イ短調に拠る<sup>(96)</sup>。第1主題の確保の部分の経過句などを経て、第27小節から第47小節が第2主題の呈示で、ハ長調に拠る。ハ長調は主調の平行調である。2群に分けられる展開部を経て、第137小節から第141小節が第1主題の再現になっていて、イ短調の拠る<sup>(98)</sup>。3段の経過句を経て終結部に至り終わる。第2主題の再現は省略されている。

ソナタ形式の構成は第2主題の再現が省略されて簡素になっている。第1主題と第2主題の呈示、および再現の調性関係は古典主義的な範疇にあるということが出来る。

### 第3楽章

第3楽章はメヌエットで、グラジオーソ、ハ長調、4分の3拍子、複合三部形式になっている。全体は94小節からなり、第1小節から第38小節が第1部、第39小節から第76小節が第2部で、トリオの部分である<sup>(101)</sup>。再び第1部を繰り返した後、第77小節から第94小節のコーダへ至って終わる<sup>(102)</sup>。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

第1部	1 ~ 38	
主題	1 ~ 8	呈示 (ハ長調)
(経)	8 ~ 22	※主題の確保
(経)	23 ~ 38	
第2部	39 ~ 76	トリオ
第1群	39 ~ 54	
第2群	55 ~ 76	
第3部	1 ~ 38	※第1部の繰返
主題	1 ~ 8	呈示 (ハ長調)
(経)	8 ~ 22	※主題の確保
(経)	23 ~ 38	
第4部	77 ~ 94	コーダ

以上である。第1小節から第8小節は主題となっていて、ハ長調に拠る<sup>(103)</sup>。第94小節においてハ長調の属七の和音で終止し、アタッカで第4楽章へ続く<sup>(104)</sup>。

### 第4楽章

第4楽章はアレグロ・モルト、ハ長調、2分の2拍子、ソナタ形式になっている。全体は429小節からなり<sup>(105)</sup>、第1小節から第91小節が呈示部<sup>(106)</sup>、第92小節から第209小節が展開部<sup>(107)</sup>、第210小節から第304小節が再現部<sup>(108)</sup>、第305小節から第429小節が終結部<sup>(109)</sup>である。以下に作曲学的分析を加えて全体の構成を概観する。

呈示部	1 ~ 91	
(1)	1 ~ 10	呈示 (ハ長調)
(経)	11 ~ 46	※第1主題の確保／フーガの技法
(経)	47 ~ 60	
(経)	60 ~ 63	(ト長調)
(2)	64 ~ 77	呈示 (イ長調)
(経)	77 ~ 91	
展開部	92 ~ 209	
第1群	92 ~ 111	※フーガの技法
第2群	112 ~ 143	
第3群	144 ~ 176	
第4群	177 ~ 209	
再現部	210 ~ 304	
(1)	210 ~ 229	再現 (ハ長調)
(経)	230 ~ 239	
(経)	240 ~ 255	
(経)	256 ~ 276	
(2)	277 ~ 290	再現 (ハ長調)

(経)	291 ~ 304
終結部	305 ~ 429
第1群	305 ~ 322
第2群	323 ~ 344
第3群	345 ~ 388
第4群	389 ~ 429

以上である。第1小節から第10小節が第1主題の呈示で、ハ長調に拠る。第1主題の確保をフーガの技法を用いたりして3段落ほどの経過句を経て第2主題の呈示に入る。第64小節から第77小節が第2主題の呈示で、イ長調に拠る。第2主題の呈示以前の第60小節から第63小節の経過句でト長調を示しており、長2度高い音程へ転調しての第2主題の呈示である。4つの群に分けられる展開部を経て、第210小節から第229小節が第1主題の再現である。ハ長調に拠る。再び3段落ほどの経過句を経て、第2主題の再現は第277小節から第290小節である。第2主題の再現はハ長調に拠る。続いて4つの群に分けられる終結部へ続いて、終止する。

ソナタ形式の構成としては古典主義的な構成を有しているということが出来る。第1主題と第2主題の呈示と、および再現の調性関係は第2主題の呈示にイレギュラーな点がある。このイ長調の設定をそう考えるかは問題であろう。第1主題自体がフーガの技法で創作されているので、ヴィオラで始まるハ長調による主題が、第11小節からは第2ヴァイオリンに受け継がれてト長調を示している。第21小節からはチェロに受け継がれて再びハ長調に戻り、第31小節からは第1ヴァイオリンに受け継がれてハ長調を示している。この調性関係を経ているので、第2主題はオーソドックスにト長調にすることを取って避けたのではないかと考えられる。

続いて、演奏解釈上の諸問題と題して、作曲学的分析以外の主要な問題を明らかにする。

## 第2章 演奏解釈上の諸問題

以上第1章における作曲学的分析を踏まえた上で、以下に全3曲、計12楽章から演奏解釈上の諸問題等を指摘したい。合わせて、弦楽四重奏の各主題の担当パートなどを指摘することで、全体像を把握したい。

### 第1節 《弦楽四重奏曲第7番へ長調作品59の1〈ラズモフスキー第1番〉》

第1楽章の構成は作曲形式的にはソナタ形式を採用し

ている。主題の担当楽器を確認すれば、第1主題の呈示はまず第1小節からチェロに担当される。第2ヴァイオリンとヴィオラは、C音とA音の伴奏を付けている。第2主題の呈示は第1ヴァイオリンがドルチェで担当する。展開部に第2主題の痕跡は認められない。呈示部の経過句および終結句の旋律が挿入されているのみである。再現部における第1主題の再現もチェロが担当し、この場合は第1ヴァイオリンも伴奏に加わっている。第2主題の再現はヴィオラに担当されている。終結部は第1主題の素材に拠る。

第2楽章の構成は第1楽章と同じく作曲形式的にはソナタ形式を採用している。内容的には476小節にも及ぶスケルツォである。J.ケルマンとA.タイソンが「当初は解かり難いとレッテルと貼られた」と指摘しているように、決して分析表上には現われないのであるが、悪評の原因は構成が珍奇すぎるこの第2楽章に在ったのではないかと推測される。

第1主題と第2主題の呈示および再現の担当パートを確認すれば、第1主題の呈示はチェロの伴奏に第2ヴァイオリンの折れ曲がった旋律が重なって出来あがっており、つまり2つの要素から成立している。第2主題の呈示は第1ヴァイオリンに拠ってハ短調で奏される。展開部は変ニ長調に転調するのだが、第171小節から始まる第2群では、第3主題とも考えられる旋律が変ロ長調で現われる。再現部における第1主題の再現は変ト長調で始められて、変ロ長調へ転調する。第1ヴァイオリンが呈示では担当した伴奏帯のリズムを担当し、第2ヴァイオリンが折れ曲がった旋律を重ねている。：第259小節からの後半では、変ロ長調になって第1ヴァイオリンがトリルを奏しながら、展開部で現われていた第3主題とも言うべき旋律を第2ヴァイオリンに拠って奏されている。第2主題の再現は変ロ長調に拠って、第1ヴァイオリンに担当される。コーダはもっぱら第1主題の素材に終始する。

第3楽章の構成は第1楽章、および第2楽章と同じく作曲形式的にはソナタ形式を採用している。先行する第2楽章および後続する第4楽章とは全く異なる印象を持つ楽章である。第1主題の呈示は第1ヴァイオリンに拠る、続く第1主題の確保の部分になる経過句では、第9小節からの、チェロに担当されている。第2主題の呈示はチェロに拠って奏される。ハ短調に転調しており、第1ヴァイオリンの32分音符によるオヴリゲーションが見事に絡み、担当が第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンへ移行し、続いて各パートに担当が受け継がれてゆく。



展開部はまず第2主題の素材を中心にチェロが続いて第2ヴァイオリンがこれを担当する。のちに第1主題の素材を中心にまたもチェロが奏する。展開部第3群、第72小節から、はmolto cantabileで第1ヴァイオリンが担当する。再現部における第1主題の再現を第1ヴァイオリンが奏する。その際、pizzのチェロ伴奏が並奏される。コーダの部分は第1主題に拠っており、第126小節から第131小節の第1ヴァイオリンに拠る長いカデンツァが挿入されている。第4楽章へ切れ目なく演奏し続けられる。

第4楽章の構成は第1楽章、および第2楽章と第3楽章と同じく作曲形式的にはソナタ形式を採用している。第3楽章の最終小節から第1ヴァイオリンに拠って奏され続けるトリルがそのまま第4楽章の第4小節目まで続けられて、演奏に一体感を作り出している。第1主題の呈示はチェロに拠る。また第2主題の呈示は第2ヴァイオリンに拠る。第2主題の呈示に続く確保の部分、第54小節からは第1ヴァイオリンに担当が変り、加えてハ長調からハ短調へ転調している。展開部は第1主題の素材と経過句の律動リズムが中心に展開される。再現部における第1主題の再現は変口長調で始まるが、直ちにハ長調へ転調する。担当は第1ヴァイオリンに拠る。第2主題の再現はハ長調でチェロに拠る。第266小節からはフーガの技法に拠って構成されていて、つまり各パートが随時、主旋律を担当してとうじょうすることになっている。

《ラズモフスキー第1番》は分析表では古典形式を大きく逸脱しない範囲で構想されているように見られるが、内容を細部に見ていくと形式観の自由な拡大が認められて、要するに形式だけでなく内容の拡大が認められて、形式観の自由な拡大は内容の拡大に伴う拡大であろうと考えられる。ここにおいて先行する弦楽四重奏曲の作曲家であるW. A. モーツァルトやハイドンからの完全な脱却を指摘できる。

また、弦楽四重奏曲というジャンル、構成楽器でなければ表現できない内容に寄りそった内容が創造されていて、結果として高度な演奏技巧が必要であることと高度な音楽性も必要になったことが指摘できる。他のジャンルであるピアノソナタの分野作曲学的な試行錯誤を繰り返した後、聴衆へのアピールにおいて確信的な交響曲を発表して、最後に弦楽四重奏曲のジャンルでは彼の求めた創造世界の完成形を示しているようだ。

## 第2節 《弦楽四重奏曲第8番ホ短調作品59の2〈ラズモフスキー第2番〉》

第1楽章の構成は作曲形式的にはソナタ形式を採用している。第1主題の呈示は第1ヴァイオリンが主奏する。第1主題で特記されなければならないのは第小節にホ短調が示されていて居るのに対して、同様に律動を繰り返すことになる第6小節からはハ長調へ転調をしており点である。主題の中での調性的二重性はこの頃のベートーヴェンがしきりに取り組んでいる作曲法である。第2主題の呈示はチェロが主奏して4小節を第1ヴァイオリンが引き継いでいる。展開部は和声的にきわめて複雑である。第133小節からのトリルは第2主題の素材からの採用でこの手法は中期の作品群に多く見られる。再現部における第1主題の再現は大胆な変容をしめして現われる。チェロ、ヴィオラ、第1ヴァイオリン間で主奏が入れ交わるという構成である。第2主題の再現は呈示部とほぼ同じ形態である。終結部はほぼ第1主題の素材に拠る。

第2楽章の構成は第1楽章と同じく作曲形式的にはソナタ形式を採用している。「この楽章は深い感情を以て演奏するように」と表現の指定が示されている。当時のベートーヴェンの心の底を垣間見るような内容で、《ラズモフスキー第2番》の中心楽章である。第1主題の呈示は第1ヴァイオリン主奏である。第2主題の呈示はチェロが主奏し、内容的には極めて断片的である。ベートーヴェンの中期の作品群の特徴である第1主題主義ともいえるような内容を示している。特筆することには第48小節からの呈示部の終句に「運命の動機」が現われることである。展開部に入るとこの「運命の動機」が第1主題の素材にプラスされて展開の構成要素となっている。再現部における第1主題の再現、および第2主題の再現は共に第1ヴァイオリンが主奏する。第129小節からの終結部の部分にも「運命の動機」が存在する。

第3楽章の構成は作曲形式的には複合三部形式を採用している。内容的にはスケルツォであり、特に「苦み走った」感満載である。逆説的に言うならばベートーヴェンはこういうスケルツォしか書けないとも言えるだろう。その最たる特徴はリズムが取りづらい点にある。

またマジョーレにロシア民謡を用いている。いわゆる「皇帝讃歌」であり、後にムソルグスキー《ボリス・ゴドノフ》、リムスキー・コルサコフ《皇帝の花嫁》にも使用されるものだ。マジョーレはストレッタで頂点を築く構成になっている。

第4楽章の構成は作曲形式的にはロンドソナタ形式を採用している。第1主題の呈示は第1ヴァイオリンが主

奏して、ハ長調で始まりホ短調へ収束している。第2主題の呈示も第1ヴァイオリンが主奏している。第107小節からの第1主題の再現はこれも第1ヴァイオリンが主奏している。展開部は第1主題の素材に拠って、フーガの技法を用いて構成されている。いわゆる二重フーガである。再現部における第1主題の三現は省略されて、第2主題が再現される。再現部における第2主題の再現は第1ヴァイオリンが主奏する。再現部における第1主題の四現（実際は三現）は同じく第1ヴァイオリンが主奏する。終結部は第1主題のリズム型を用いている。

《ラズモフスキー第1番》が外拡的な性格を有しているのに対して、この《ラズモフスキー第2番》は内省的な性格を有している。密度が高く、演奏技巧的にも高度な技術が要求されることになるだろう。それは4つのパートのそれぞれに要求されるのみならず、四重奏団としてのアンサンブルの技術的側面にも及ぶこととなる。

### 第3節 《弦楽四重奏曲第9番ハ長調作品59の3〈ラズモフスキー第3番〉》

《英雄四重奏曲》とも呼ばれる《ラズモフスキー第3番》は極めて明朗であり、力感に溢れている。

第1楽章の構成は作曲形式的にはソナタ形式を採用している。約29小節の序奏の付いたソナタ形式であり、この序奏は漠然とした、混沌としたものである。本体の部分との関連性は明確に指摘できない。主題は経過句を挟んで前後に分割されている。第1主題aの部分の呈示は第1ヴァイオリンに拠る。第1主題bの部分は全奏である。<sup>(126)</sup>第2主題の呈示は第1ヴァイオリンの担当から始まり、他の楽器ヴィオラからやがてチェロへ受け継がれる、またこれが繰り返されている。展開部の第111小節からは第1主題が変ホ長調で第1ヴァイオリンに現われる。展開部の最後に、第173から第1ヴァイオリンのトリルで再現部へ入る。第1主題の再現は第1ヴァイオリンに拠る。第2主題の再現は呈示と同様に楽器を受け継ぐように構成になっている。

第2楽章の構成は第1楽章と同じく作曲形式的にはソナタ形式を採用している。抒情的で、やや陰翳がある楽章である。第1主題の呈示は、チェロのピッツィカート伴奏で、第1ヴァイオリンに主奏される。第2主題の呈示も第1ヴァイオリンに拠る。展開部はチェロが経過主題、第25小節からの旋律を素材に奏する。やがて展開部の後半部分第101小節からはイ長調に拠り第2主題を第1ヴァイオリンが奏する。再現部における第1主題の再現は第2ヴァイオリンに拠る。再現部の第2主題の

再現は省略されている。最後はpizz<sup>(127)</sup>で終わる。

第3楽章の構成は作曲形式的には複合三部形式を採用している。《ラズモフスキー第1番》では第2楽章に、《ラズモフスキー第2番》では第3楽章にスケルツォを置いたが、本《ラズモフスキー第3番》では第3楽章にメヌエットを置いている。但し、旧式のメヌエット様式ではけっしてない。諧謔性を有しており、なめらかな旋律の中に僅かな寂寥感も感じ取れる。主題は第1ヴァイオリンに主奏されて、後にオクターヴで繰り返されて、第23小節からはチェロで再現される。トリオの部分はハ長調へ転調をする。ここでも「運命の動機」が第41小節からに散見される。<sup>(128)</sup>第55小節からは第39小節からの素材がイ長調で反復される。が第62小節からはハ長調に戻っている。第94小節のフェルマータはハ長調の属7の和音であって、アタッカでそのまま第4楽章へ奏され続ける。

第4楽章の構成は第1楽章と第2楽章と同じく作曲形式的にはソナタ形式を採用している。

アタッカで第3楽章から切れ目なく演奏され続ける。全体的なイメージはフーガの技法とソナタ形式が組み合わされた楽章である。

第1小節目からの第1主題はまずヴィオラでハ長調に拠って奏される。この主題は第11小節から第2ヴァイオリンに5度上のト長調に拠って受け継がれる。第21小節からはチェロに拠って主調のハ長調で奏される。第31小節からは第1ヴァイオリンの主奏に拠って主調のハ長調で奏される。<sup>(129)</sup>経過句中である第60小節からはト長調へ転調し、第64小節からの第2主題、イ長調へ受け継がれてゆく。第2主題の呈示は4つのパートの組み合わせによって成り立っている。展開部はフーガ主題の展開になっており、第2ヴァイオリンに第1主題の基本動機、ヴィオラにその反行型が現われる。再現部においてはヴィオラにフーガ主題が現れて始まる。のちに第1ヴァイオリンの2分音符がスタッカートの表現で加わる。第1主題は呈示部と同様の順で各パートへ移動するが、2声の主題に拠るフーガになっている。第277小節からの第2主題はハ長調に拠っていて、呈示の際と同様に4つのパートの組み合わせにより成立する。第305小節から長大なコーダである。フーガの主題を素材にしている。第4楽章は8分音符が最小の単位で、第404小節に僅か一カ所のみ第2ヴァイオリンのパートに16分音符が在る。<sup>(130)</sup>《ラズモフスキー第3番》は先行する2曲の外拡的特質と内省的性格の言ってみれば解決点として存在しているということが出来るだろう。

特筆すべきことの一つに第385小節から第388小節の4パートのユニゾンがある<sup>(131)</sup>。この手法は強調のためのもので、後に弦楽四重奏曲のジャンルならば《弦楽四重奏曲第11番へ短調作品95〈セリオートソ〉》の冒頭の手法などへ発展するものである。〈セリオートソの冒頭は〉第1楽章の再現部の冒頭でも大きな効果をあげている<sup>(132)</sup>。弦楽四重奏のような、4パートの分割的役割を極めて効果的に活用する作曲法の逆説的な作曲技法ということが出来るだろう。

## おわりに

本稿を構想するに当たって、CD等の実演からの各演奏家、各四重奏団の楽曲への解釈は示唆に富んだものであった<sup>(133)</sup>。また引用などはないが、J.ケルマンの論考を参考とした<sup>(134)</sup>。

## 注

- (1) Beethoven, Streichquartette Opus 59, 74, 95 URTEXT, G. Henle (München), 1969 / 1997. (以下BSQと略記する)
- (2) Beethoven Bärenreiter Urtext Streichquartette op. 59, Bärenreiter (Basel · London · New York · Praha), 2008. (2. Auflage/2015). (以下BSQBと略記する)
- (3) G.Kinsky, Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis allerr vollendeten Werke Ludwig van Beethoven, G. Henle Verlag (München), 1955 (1985), ss. 139 ~ 141.
- (4) 大木正興, 大木正純著, 「3つの弦楽四重奏曲 Op.59《ラズモフスキー》」(『作曲家別 | 名曲解説 | ライブラリー ベートーヴェン』, 音楽之友社, 1992年刊, 191 ~ 210) 参照。
- (5) Kurt Dorf Müller, Norbert Gertsch & Julia Ronge, Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, G. Henle Verlag · München, s. 326. (以下BVと略記する)
- (6) Andreas Kyrillowitsch Graf Rasumowsky, 1752年11月2日ザンクト・ペテルスブルク生, 1836年9月23日ウィーン没。
- (7) Ignaz Schuppanzigh, 1776年11月20日ウィーン生, 1830年3月2日ウィーン没。1794年からリヒノフスキー侯の四重奏団に所属して, また1808年から1816年はラズモフスキー伯爵の四重奏団を組織した。1794年頃にベートーヴェンにヴァイオリンを教授していて, ベートーヴェンの多くの四重奏曲の初演を手掛けて, 他にシューベルトの八重奏曲 (D803) や四重奏曲 (D804) を初演している。因みにリヒノフスキー侯爵 (Karl Lichnowsky 1761年6月21日ウィーン生, 1814年4月15日ウィーン没) は, モーツァルトのちにベートーヴェンの有力なパトロンになった人物であり, ラズモフスキー伯爵とは義理の兄弟関係にあった。
- (8) Franz Weiss 1778年生, 1830年没。Joseph Lincke 1783年生, 1837年没。
- (9) ロシア民謡の挿入について, 弟子のチェルニーの説では伯爵自身がベートーヴェンに依頼した, ということになっている。がまたレンツの説では, ベートーヴェンが伯爵を喜ばせようとした, ということになっている。(大木正興, 大木正純著, 前掲書, 192頁) J.ケルマン, A.タイソンの証言によるとこの頃からベートーヴェンは民謡に関心を持ったようである。但し彼独特の撰取の仕方へ消化して行くのだが。(Joseph Kerman, Alan Tyson, "Each quartet was supposed to include a Russian melody, for the benefit of the dedicatee Count Razumovsky, the Russian ambassador in Vienna. Here for the first time may be seen Beethoven's interest in folksong, which was to grow in later years. Folksongs did not much help the first two quartets, but Razumovsky's notion came to superb fruition in the third, where Beethoven gave up the idea of incorporation pre-existing tunes and instead wrote the haunting A minor Andante in what he must have conceived to be a Russian idiom." in 'Beethoven, Ludwig van', in "The new Grove Dictionary of music and musicians", edid, by S. Sadie, Macmillan Pub. 1980, s. 383.)
- (10) チェルニーの証言によると初めての練習で「シュパンツィヒは楽譜を見るなり笑いだし, これはベートーヴェンが冗談を言っているのであって, とても成功する作品ではない, と断言した」それに対して「ベートーヴェンは魂がわたしに語りかけているときに, 私が君の哀れなヴァイオリンのことなんか気にすると思うかね」とやり返したという。これは逸話の域の話になっているのだが, 意味深な証言である。真実なのであろうか, ラズモフスキーを思い遣った両者のやり取りなのか, 多様な解釈が可能な証言である。信憑性については論証の方法はないのだが。
- (11) BSQ, ss. 1 ~ 12.
- (12) BSQ, ss. 1 ~ 3.
- (13) BSQ, ss. 3 ~ 8.
- (14) BSQ, ss. 8 ~ 11.
- (15) BSQ, ss. 11 ~ 12.
- (16) BSQ, s. 1.
- (17) BSQ, ss. 2 ~ 3.
- (18) BSQ, ss. 8 ~ 9.
- (19) BSQ, s. 10.
- (20) BSQ, ss. 13 ~ 23.
- (21) BSQ, ss. 13 ~ 16.
- (22) BSQ, ss. 16 ~ 18.
- (23) BSQ, ss. 18 ~ 22.
- (24) BSQ, ss. 22 ~ 23.
- (25) BSQ, s. 13.
- (26) BSQ, s. 15.
- (27) BSQ, ss. 18 ~ 19.
- (28) BSQ, s. 19.
- (29) BSQ, s. 21.

- (30) BSQ, ss. 24 ~ 30.
- (31) BSQ, ss. 24 ~ 25.
- (32) BSQ, ss. 25 ~ 27.
- (33) BSQ, ss. 28 ~ 30.
- (34) BSQ, s. 24.
- (35) ソナタ形式における第1主題、第2主題の調関係を分析することで、如何にベートーヴェンが古典主義的表現の世界を乗り越えて（はみ出て）、その表現の世界を拡大して行こうとするかを判じることが出来る。
- (36) BSQ, ss. 31 ~ 38.
- (37) BSQ, ss. 31 ~ 33.
- (38) BSQ, ss. 33 ~ 35.
- (39) BSQ, ss. 35 ~ 37.
- (40) BSQ, ss. 37 ~ 38.
- (41) BSQ, s. 31.
- (42) BSQ, s. 32.
- (43) BSQ, ss. 33 ~ 35.
- (44) BSQ, s. 35.
- (45) BSQ, s. 36.
- (46) BSQ, ss. 39 ~ 47.
- (47) BSQ, ss. 39 ~ 41.
- (48) BSQ, ss. 41 ~ 44.
- (49) BSQ, ss. 44 ~ 46.
- (50) BSQ, ss. 46 ~ 47.
- (51) BSQ, s. 39.
- (52) BSQ, s. 40.
- (53) BSQ, ss. 41 ~ 44.
- (54) BSQ, s. 44.
- (55) BSQ, s. 45.
- (56) BSQ, s. 47.
- (57) BSQ, ss. 48 ~ 53.
- (58) BSQ, ss. 48 ~ 49.
- (59) BSQ, ss. 50 ~ 51.
- (60) BSQ, ss. 51 ~ 52.
- (61) BSQ, s. 53.
- (62) BSQ, s. 48.
- (63) BSQ, ss. 48 ~ 49.
- (64) BSQ, s. 51.
- (65) BSQ, s. 52.
- (66) BSQ, ss. 54 ~ 57.
- (67) BSQ, ss. 54 ~ 55.
- (68) BSQ, ss. 55 ~ 57.
- (69) BSQ, ss. 58 ~ 66.
- (70) BSQ, ss. 58 ~ 61.
- (71) BSQ, ss. 61 ~ 62.
- (72) BSQ, ss. 62 ~ 64.
- (73) BSQ, ss. 64 ~ 66.
- (74) BSQ, s. 58.
- (75) BSQ, s. 59.
- (76) BSQ, s. 60.
- (77) BSQ, ss. 62 ~ 63.
- (78) BSQ, s. 64.
- (79) BSQ, ss. 67 ~ 75.
- (80) BSQ, s. 67.
- (81) BSQ, ss. 67 ~ 70.
- (82) BSQ, ss. 70 ~ 72.
- (83) BSQ, ss. 72 ~ 75.
- (84) BSQ, s. 67.
- (85) BSQ, ss. 67 ~ 68.
- (86) BSQ, s. 69.
- (87) BSQ, s. 72.
- (88) BSQ, s. 73.
- (89) BSQ, s. 74.
- (90) 第1主題aと経過句を隔てて第1主題bという分析を避けて、経過句を含めたかたちで第29小節から第50小節までを第1主題の呈示とする分析も存在する。(大木正興, 大木正純著, 前掲書, 201 ~ 202頁を参照。)
- (91) BSQ, ss. 76 ~ 81.
- (92) BSQ, ss. 76 ~ 77.
- (93) BSQ, ss. 77 ~ 79.
- (94) BSQ, ss. 79 ~ 81.
- (95) BSQ, s. 81.
- (96) BSQ, s. 76.
- (97) BSQ, s. 77.
- (98) BSQ, ss. 79 ~ 80.
- (99) BSQ, ss. 81 ~ 84.
- (100) BSQ, ss. 81 ~ 82.
- (101) BSQ, ss. 83 ~ 84.
- (102) BSQ, s. 84.
- (103) BSQ, s. 81.
- (104) BSQ, s. 84.
- (105) BSQ, ss. 85 ~ 96.
- (106) BSQ, ss. 85 ~ 87.
- (107) BSQ, ss. 87 ~ 90.
- (108) BSQ, ss. 90 ~ 93.
- (109) BSQ, ss. 93 ~ 96.
- (110) BSQ, s. 10.
- (111) BSQ, ss. 86 ~ 87.
- (112) BSQ, s. 86.
- (113) BSQ, ss. 92 ~ 93.
- (114) BSQ, ss. 92 ~ 93.
- (115) BSQ, s. 1. (BSQB, s. 1.)
- (116) 諸井三郎, 『ベートーヴェン～作曲学的研究～』, 音楽之友社, 1965年刊には「独特なソナタ形式を取つて居る」と指摘されている。
- (117) Joseph Kerman, Alan Tyson, op cit., p.364, "With the exception of the first two Razumovsky quartets, which were at first found 'difficult', these great works delighted the discerning Viennese audiences and enhanced Beethoven's fame throughout Europe."
- (118) BSQ, s. 13. (BSQB, s. 17.)
- (119) BSQ, s. 27. (BSQB, s. 35.)

- (120) BSQ, s.30. (BSQB, s. 40.)
- (121) BSQ, s. 43.(BSQB, s. 58.)
- (122) BSQ, s. 48, “Molto adagio, Si tratta questo pezzo con molto di sentimento”
- (123) BSQ, s. 49. (BSQB, s. 66.)
- (124) 第80小節から第100小節の付点8分音符と16分音符の奏法は演奏家にとって困難を極める個所でもあり、聞かせどころともなり得るかしよであろう。(BSQ, s. 51.)
- (125) 脚注9を参照。
- (126) BSQ, ss. 67 ~ 68. (BSQB, ss. 93 ~ 94.)
- (127) BSQ, s.81. (BSQB, s. 113.)
- (128) BSQ, s. 83. (BSQB, ss. 115 ~ 116.)
- (129) BSQ, ss. 85 ~ 86. (BSQB, ss. 118 ~ 119.)
- (130) BSQ, s. 96. (BSQB, s. 133.)
- (131) BSQ, s.95. (BSQB, s. 133.)
- (132) BSQ, s. 124. ( Beethoven Bärenreiter Urtext Streichquartette op. 74 op. 95, Bärenreiter (Basel · London · New York · Praha), 2008, s. 35.)
- (133) ① Belcea Quartet, ALPHA, 2012においては第1ヴァイオリンはCorina Belceaが、第2ヴァイオリンはAxel Schacherが、ヴィオラはKrzysztof Chorzelskiが、チェロはAntonie Lederlinが各々担当している。(Alpha\_classica, 2016 (outhere, 2011 / 2012)) 他に主に参考としたものは  
 ② Suske Quartett, Edel Records, 1977,  
 ③ Wiener Musikverein Quartett, Naxos, 1990 ~ 1992,  
 ④ Quartetto Italiano, DECCA, 8/1967 ~ 7/1975,  
 ⑤ Végh Quarte, INTENSE, 1950s, 1952, 1954,  
 ⑥ Gewandhaus Quartett, NCA, 1968,  
 ⑦ Alban Berg Quartet, Warner, 1999,である。
- (134) Joseph Kerman, The Beethoven Quartets, Oxford University Press (London), 1966, (4<sup>th</sup> impression, 1978)

(あみの こういち)