

## プログラム・ノート

丸山瑠子

### 弦楽四重奏曲第3番 ニ長調 作品18-3

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(1770～1827)は作品18で作曲家の試金石、弦楽四重奏曲に初挑戦した。前半3曲は1799年までに一応完成するが、後半3曲の完成後、6曲を書き上げたベートーヴェンはその経験の分だけ自作を批判的に見る眼も養つたらしく、前半3曲の改稿に踏み切る。作品は重要なパトロン、フランツ・ヨーゼフ・フォン・ロープコヴィツ侯爵(1772～1816)に献呈された。

曲集で最初に書かれた第3番では伝統的作曲法の中に独自の工夫が光る。例えば第1楽章は冒頭主題が副主題的優美さを備え、逆に副主題が(ハ長調で!)活発に始まる。第3楽章では主部の下行旋律が、トリオ部に当たる短調のミノーレ部において、シャコンヌ・バース上に展開する音楽の伴奏に現れる。終楽章のエネルギーは主題の断片化を通してハイドン風に沈静化し、終曲。

### 弦楽四重奏曲第16番 ヘ長調 作品135

1826年、甥の自殺未遂などで疲弊した精神を癒しに赴いたグナイクセンドルフでベートーヴェンは作品としては生涯最後になるこのヘ長調四重奏曲を書いた。本作品は直前の四重奏群から一転、4楽章構成の伝統に戻るが、中身は依然として慣習的作曲法への問題意識に満ちている。

終楽章の自筆譜には「ようやくつけた決心」の言葉と、「そうでなければならぬか?」「そうでなければならぬ!」という疑問句と応答句付きで2つの動機が記されている。この動機自体は作品130にまつわる音楽カノンに由来するが、本作品での意味ははつきりとは分からぬ。両者はヘ長調の「応答」がヘ短調の「疑問」の逆行という表裏一体の関係で、「疑問」によるグラーヴェに続き「応答」でアレグロが始まるのも語義通り。

### 弦楽四重奏曲第7番 ヘ長調 作品59-1「ラズモフスキーアンソナタ」

1806年成立の作品59は交響曲的な規模と公の場に敵う豊かな音響、演奏難度の高さに新奇性が指摘されてきた。この新様式の一因は親友のヴァイオリン奏者イグナツ・シュパンツィク(1776～1830)が1804/05年の冬シーズンにウィーンで弦楽四重奏曲中心の公開定期演奏会を創始したことにある。一方、作品59の特徴は一部の同時代作品にも共有されるため、新様式は時代の潮流を表す面もある。また作品の難解さには被献呈者アンドレアス・ラズモフスキーアンソナタ伯爵(1752～1836)の音楽的教養を顯示する機能もある。

第1番は小節数にして曲集の中で、最大規模。最も長大な第2楽章はスケルツォに慣習的な複合二部形式に沿わず、多様な解釈を呼んだ。終楽章主題は被献呈者の故郷ロシアの民謡集に由来する。

(まるやま ようこ・音楽学)

## プログラム・ノート

丸山瑠子（ボドロフ作品を除く）

### 弦楽四重奏曲第1番 へ長調 作品18-1

1799年までに書かれた作品18の前半3曲は残る3曲の作曲後に改訂された。ベートーヴェンは友人アメンダに第1番の早期稿の筆写譜を贈ったが、出版前にそれを人目に晒すなど友人に頼み「今になって初めて四重奏曲の書き方を真に学んだ」と吐露した。現存するアメンダの写譜と最終稿を比べると、後者では動機操作や部分間のコントラストが洗練されているほか、改訂までの間に起きたベートーヴェンの様式変化も確認できる。こうした推敲跡には6曲の弦楽四重奏曲の作曲経験から得た学びの大きさと、このジャンルに対する作曲家の意気込みが窺える。

ソナタ形式の第1楽章では冒頭の刺繡音動機が主要動機として働いているが（楽章に109回も出現！）、刺繡音は他楽章でも重要な役割を果たし、楽曲全体に統一性を与えている。緩徐楽章はアメンダ曰く『ロミオとジュリエット』に関連し、それは自筆資料への記入からも裏付けられる。確かに強烈な不協和音や2度下行の「溜息音形」は悲劇を連想させるものだ。第3楽章スケルツォでは、小節数が不規則で先を予想しにくい形式構造にウイットが感じられる。2度進行を旋律や装飾音に様々な形で組み込む動機操作も注目されよう。終楽章は転がるような主題によるソナタ・ロンド。コーダの転回対位法（上下の声部を入れ替えても音楽が問題なく成立するように書かれた多声部書法）は改訂の際に加わったもので、作曲家の技術の習熟を実感させる。

### ボドロフ：弦楽四重奏曲第2番 [世界初演]

解説は末尾に掲載

### 弦楽四重奏曲第14番 フィハ短調 作品131

後期四重奏曲作曲の直接的契機となったニコライ・ガリツィン侯爵（1794～1866）からの委嘱作品（作品127、132、130の順に成立）を完成してもなお、ベートーヴェンは四重奏曲に対する意欲を絶やさず、最後の2曲に健筆を振る。大フーガを終楽章とした作品130初稿の構想は彼の頭に強く残ったのだろう。その直後の1825年から翌年にかけて作曲された作品131も、前作と同様にいわゆるBACH音型（「シ♭-ラ-ド-シ」という2つの半音を含む4音動機。ドイツ語の音名からこう呼ばれる）の変形が統一的素材として働き、また冒頭にフーガ書法を持つ点で先行作品と関連する。なおこの4音構造は多様な和声や旋律構造を可能にするもので、バッハに限らず他の作曲家も用いた、バロック時代から伝わる財産である。

作品131は楽章区分ではなく作曲家本人に由来するとされる番号づけで7部に分かれている。これまでの研究では、この7部分のうち冒頭アダージョを導入部、比較的短い

第3部と第6部を後続部分の導入や移行部と捉えることによって、全体を古典的4楽章構成に還元する主張もあった。しかし終止線が書かれているのは第7部の末尾だけである。また著しく個性化された各部分は、時に後続部分を予示する内容の小節で互いに結び付けられているため、無理に既存の型に押し込むより全体を1つの統一体と捉える解釈の方が自然に思われる。様々な作品解釈の中には、4音構造に基づいた冒頭のフーガ書法がバロック時代の象徴であり、ロンド形式の第7部が古典派時代を表すとして、作品に2つの時代様式が配列されていると考えるものもある。

(まるやま ようこ・音楽学)

### ボドロフ:弦楽四重奏曲第2番 [世界初演]

2019年夏、私は自分の2番目の弦楽四重奏曲を完成した。これは私の友人であるニキータ・ボリソグレブスキーから、アトリウム弦楽四重奏団のためだけに書いてくれと委嘱された作品である。その新作を、私はこの素晴らしいアンサンブルに献呈した。

2番目の四重奏曲は対照的な3つの楽章から成る。つまり第1楽章カプリッチョ、第2楽章イリュミネーションズ、第3楽章エピローグである。コーダとして、私はこの作品の各楽章の最後にベートーヴェンの弦楽四重奏曲第14番 嬰ハ短調 作品131を引用した。ベートーヴェンの主題は現れるたびに異なる性格と様式で響く。それはアイロニカルなものから悟りに達した別れに至るのである。

クズマ・ボドロフ／丸山瑠子 訳



作曲:クズマ・ボドロフ Kuzma Bodrov, Composer

1980年キルギスのオシに生まれる。モスクワ音楽院、A.チャイコフスキ教授作曲科クラス卒業。現在、同音楽院で教鞭を取りつつ、2012年よりカタリーナ・グルスカ音楽院招聘教授を務めるなど、後進の指導にもあたる。また、ドミトリー・クリモフ・ラボラトリの一員。コンクール受賞歴はロシア国内外多数。またモスクワ音楽院D.ショスタコーヴィチ賞も受賞。作品はロシア国立交響楽団をはじめとする多くの団体や、Y.バシュメット、Y.シモノフら世界第一線の演奏家によって演奏されている。映画音楽も手がけ、音楽制作に携わった教育的アニメ映画『Tales of the Old Piano』は13年ロシア連邦国家賞受賞。11年には「今年の新世代音楽家」ノミネートで、『音楽展望』誌にて「パーソン・オブ・ザ・イヤー」に選出。

## プログラム・ノート

丸山瑠子

### 弦楽四重奏曲第9番 ハ長調 作品59-3 「ラズモフスキイ第3番」

当時難解と評された作品59の中で第3番は例外視されたようだ。それは一見古風な様式のメヌエットが一因と推測されるが、全体は単純とは程遠い。第1楽章は二部構成と捉えられる導入部を持ち、モーツアルトの四重奏曲「不協和音」を思わせる不安定な和声法と即興的なヴァイオリンの走句の後で初めて主題が現れる。また精巧な対位法も豊富である。終楽章は独立した4声のフガードで始まったかと思えばすぐに2パートずつの動きが揃って実質的に2声書法になるのだが、これは第2番にも見られた手法である。

作品59第1、2番では被献呈者のアンドレアス・ラズモフスキイの故郷ロシアの民謡旋律が使われたが、第3番は直接の引用に代わり第2楽章で民謡風旋律法が用いられ、民族色が楽章全体に敷衍された。こうして楽章内でロシア風音調が占める範囲が曲集最後の第3番で最も拡大する発展的図式が出来ている。

### 弦楽四重奏曲第13番 変ロ長調 作品130

#### 大フーガ 変ロ長調 作品133

1822年秋のガリツィン侯爵からの四重奏曲作曲依頼と翌年春のシュパンツィクのロシアからの帰還を受け、ベートーヴェンは後期四重奏曲作曲の筆を取った。

侯爵への献呈作品の3曲目、作品130は異例の6楽章構成。1825年成立の初稿終楽章は後に大フーガとして個別出版された。これは初演時、第2、4楽章が譲り得たのに対し、大フーガは「中国語の如く理解し難い」と不評で、周りが新終楽章の作曲を勧めたからだ。だが当初、作品には緩徐な導入で始まりフーガで終わる構想があった。また作品127、132、131にも通じる主題の4音構造をはじめとしてフーガは他楽章と動機的関連もある。

こうした有機的構想ゆえか、作曲家は終楽章の差し替えを済ったが、結局は作品135の完成後にロンド・ソナタ形式の新終楽章が書かれた。作曲家が完成させた生涯最後の楽章となる新終楽章は舞曲風性格や書法に旧稿との違いが著しいが、楽章が第5楽章の最終音ト音で始まり主調主和音が後から明確になる点など旧稿の名残りも見られる。

長大な大フーガの導入部では、フーガ主題の提示後、後続フーガでの主題の変形が曲の展開と逆順に現れ、全体が要約されるようだ。またフーガ主題そのものが変形されるさまは変奏曲とフーガという作曲家晩年の二大関心事の現れとも思える。

## プログラム・ノート

丸山瑠子

### 弦楽四重奏曲第2番 ト長調 作品18-2

作品18で改訂された3曲のうち、第1、2番は自筆資料から改訂内容を部分的に辿ることができる。第2番の改訂では第2楽章の構成が一変した。実は初期スケッチには舞曲風のアレグロ中間部は影もなく、アダージョ部がアレグロ部を挟む珍しい形式は推敲の結果なのだ。この構成は、改訂直前に書かれた第6番の終楽章で真逆の性格の2部分を交替させる構成を選んだことに刺激されたと言われている。

他の楽章では音楽的ウイットが耳に楽しい。例えば第1楽章では、冒頭で優美に歌われた主題の性格が、再現部では堂々たるオクターヴ和音に囲まれてリズミカルに進む躍動的なものに変わる。終楽章では主題の擬似再現が形式認識を惑わせ、さらに擬似再現した主題後半の音階が音価を拡大しつつ反復される点に茶目っ気が感じられる。

### 弦楽四重奏曲第6番 変ロ長調 作品18-6

明快なソナタ形式の冒頭楽章、精緻な変奏技法に彩られる緩徐楽章、どちらもシンコペーションを主要素材としながら好対照を成す荒々しいスケルツォと静謐なトリオ。どの楽章も個性的だが、中でも奇異なのは終楽章だ。特に「ラ・マリンコニア」と冠された冒頭アダージョ部は、導入には珍しいその長さや鋭い不協和音の連続、後続のアレグレット・クアジ・アレグロでの度重なるアダージョの回帰が議論を呼んだ。ただこの2部分は対極に見えつつも関連しあうため(例えば両者の冒頭旋律に注目)、楽章全体に綿密な構成原理が働いているのは疑いない。

### 弦楽四重奏曲第10番 変ホ長調 作品74「ハープ」

作品74は当初、前作までと同様に曲集の計画があったが、結果的に作曲家初の単独出版の四重奏曲になった。「ハープ」の通称は第1楽章の特徴的なピッティカートの分散和音に由来する。

作品は1809年の成立時から聴衆に奇妙と受け取られてきた。これは既存の形式や楽章タイプの解体・融合が一因だろう。例えば第1楽章ではコーダが提示部と同じくらい長く、展開部的な主題操作が行われる。ロンド風の緩徐楽章は、主題が再現のたびに姿を変えるので変奏曲的性格も有する。スケルツォは作品59に続き5部分構成。変奏曲形式の終楽章では、コーダで主題冒頭のみが多様に加工され、最後は音価が短縮されテンポも加速し、音楽が終曲へ向けて猛進する。

(まるやま ようこ・音楽学)

## プログラム・ノート

丸山瑠子

### 弦楽四重奏曲第4番 ハ短調 作品18-4

作品18-4の調選択は曲集中の1曲を短調にする当時の慣習に添うもの。ベートーヴェンのハ短調作品は「悲愴」ソナタや悲劇『コリオラン』のための序曲、最後のピアノ・ソナタ作品111など多くがパトスに満ち、この曲も然り。例えば第1楽章冒頭主題では、旋律の2度下行や不協和音程の跳躍が緊張感を高め、終楽章ロンドでは、シンコペーションや伴奏の激しい同音反復などが疾風怒濤の雰囲気を作り出す。第2楽章は叙情的緩徐楽章ではなく模倣書法によるスケルツォーソ。激情的なメヌエット主部では和声的搖れや頻繁な半音進行が安定感を削ぐ。対照的に長閑なトリオは、その変イ長調の響きがハ長調・ハ短調中心の4楽章の中で異彩を放つ。

### 弦楽四重奏曲第8番 ホ短調 作品59-2「ラズモフスキイ第2番」

規模の拡大を特徴とする作品59の中で、第2番は終楽章を除けば割とコンパクトである。また第1番では第1楽章でソナタ形式提示部の反復が放棄されたが、第2番は18世紀の伝統に戻り、提示部と展開部以降が共に反復される。一方、第1楽章の広いダイナミック・レンジ、コラール風主題が美しい第2楽章における息の長い音域変化、終楽章のロンド主題を支える持続的なチェロの重音など、豊かな響きは他の2曲に劣らない。

形式面で注目を浴びるスケルツォの5部分構成は、同時期の交響曲第4番などと共に通する。またこの楽章ではロシア民謡に基づく4声模倣の途中で2パートずつの動きが描い、独立した4声書法ではなく実質的に2声書法になるが、この手法はラズモフスキイ第3番にも現れ、曲集のまとまりを支えている。

### 弦楽四重奏曲第12番 変ホ長調 作品127

ガリツィン侯爵からの四重奏作曲依頼とロシアからのシュパンツィクの帰還を機に、ベートーヴェンは約10年休めた四重奏曲作曲の筆を取る。1824～25年に書かれた作品127が彼の最晩年の大作群の始まりを告げた。

後期四重奏曲群の中で作品127はまだ古典的4楽章構成を保つが、後続作品群を予兆する点は多い。調、拍子、テンポの頻繁な交替や、変イ長調の第2楽章第3変奏での極めて遠いホ長調への転調はその一例。全楽章に導入的小節が付くのも、後期四重奏曲群で様々に実現された作品全体を統べる手法に属する。当初5～6楽章構成の構想があったことや、終楽章主題に現れるBACH音形の変形(シ・ド・ラ・シ♭)も、後の四重奏曲群で具現化・展開されるファクターである。

## プログラム・ノート

丸山瑠子

### 弦楽四重奏曲第5番 イ長調 作品18-5

作品18に取り組む前、ベートーヴェンはハイドンとモーツアルトの四重奏曲数曲を筆写した。第5番はその研究成果を如実に語る。すなわちこの曲はイ長調の調選択、両端楽章にソナタ形式、中間楽章にメヌエットと変奏曲という楽章構成に加え、一部の楽章の拍子やテンポも彼が写したモーツアルトのK.464と共通なのだ。

類似は細部に及び、例えば変奏曲コーダの規則的なチェロの歩みはK.464の変奏曲を想起させる。他にも第1楽章主要主題における記譜上の8分の6拍子からの逸脱、対位法的なメヌエットと比較的ホモフォニック(全声部が同一のリズムで動く、または一声部が旋律を受け持ち、他声部が和音中心の伴奏となる書法)なトリオの対置、終楽章の副主題でK.464終楽章の展開部の素材が現れる点などにも両者の関連が指摘されている。

### 弦楽四重奏曲第11番 ヘ短調 作品95「セリオーソ」

中期最後の四重奏曲作品95はチェロの名手である親友ニコラウス・パウル・ズメシュカル(1759～1833)に献呈された。この後シュパンツィクがロシアに出立し四重奏曲の創作は晩年まで途絶える。「Quartetto serioso 1810」という自筆譜上の年から完成までは遠く、私的演奏と改稿を重ね出版は1816年まで遅れた。

作曲家は作品を玄人の小サークルのためのものとし、公開演奏せぬよう忠告した。その言に違わず作品は短くも難解で、既存の形式・構成原理の変革が様々に試みられている。例えば第1楽章ではソナタ形式副主題の位置にフーガ技法が現れ、展開部開始かと誤認を誘う。なお終楽章のコーダでのテンポの加速は作品95の姉妹作と目される作品74「ハープ」を想起させる。

### 弦楽四重奏曲第15番 イ短調 作品132

1825年春、作品132に取り組む作曲家を病が襲う。この病からの治癒への感謝は第3楽章の変奏曲に結実した。古典的4楽章構成を5楽章に拡げた本作品は調構造から見ても第3楽章を軸としたシンメトリーを成す。またこの楽章では調性音楽の器楽に教会旋法のリディア旋法が使われた点で斬新である。第1楽章の下行バスも苦悩を表す修辞法と捉えられ、病との関連を匂わせる。

周辺作品との関連では、例えばスケルツォ主題のユニゾンによる開始やその4小節構造は第12番 作品127の終楽章に似ており、レチタティーヴォと終楽章がアタッカで繋がる点は「第九」を思わせる。また全楽章を統べる作品冒頭の4音動機は後期四重奏曲群に通じるBACH音型の変形である。

(まるやま ようこ・音楽学)