



弦乐四重奏 的技巧 与风格

张蓓荔 — 著

人 民 音 乐 出 版 社

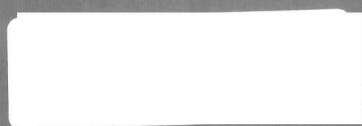
106

J627
Z31

弦乐四重奏 的技巧 与风格

XIANYUE SICHONGZOU DE
JIQIAO YU FENGGE

张蓓荔 著



人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

弦乐四重奏的技巧与风格/张蓓荔著.-北京:人民
音乐出版社,2001.1

线谱

ISBN 7-103-01934-7

I.弦… II.张… III.弦乐器-合奏-奏法 IV.J627

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第15580号

责任编辑:姜 群

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京朝阳隆昌印刷厂印刷

787×1092毫米 16开 1插页 16.75印张

2001年1月北京第1版 2001年1月北京第1次印刷

印数:1—2,040册 定价:23.20元

版权所有 翻版必究

发现质量问题请与出版社联系

序

尽管弦乐四重奏只有四个声部，但它却蕴藏着极大的潜力。只要掌握得恰当，任何复杂的乐思、细腻的心灵感受，以及各种戏剧性或抒情性的陈述，甚至一定色彩上的变化，都能通过弦乐四重奏这种媒介表达出来。因此，从18世纪中叶起，西方音乐大师们几乎毫无例外地都运用这种写作体裁来表达他们各自最想要表达的思想与感情。

通过本书中所列举的诸多乐例，我们能对每个作曲家的特殊写作手法，以及不同时代及乐派的特征取得一个较为全面的了解。

对一位音乐欣赏者来说，他可以利用本书中每一首作品的背景介绍和内容分析来提高自己的欣赏水平；对一位弦乐四重奏（室内乐）演奏者来说，本书将使他进一步了解西方主要弦乐四重奏的写作手法及风格特征；对一位音乐创作者来说，可以利用本书来借鉴西方各类作曲手法。借鉴不等于照搬，其主要目的是开拓自己的创作视野。巴托克曾在这方面为我们提供了一个最好的范例。在他的晚年，他常随身携带着贝多芬晚期弦乐四重奏的乐谱作为借鉴，因而他能够创作出那些具有个人独创性和特殊风格的杰作。

为了写作此书，张蓓荔老师付出了大量的心血。从文字的描述到每一首作品详细的分析中，不难看出作者渊博的音乐知识、深沉独到的理论修养及丰富的音乐实践经验。我深信此书的问世，将为我国音乐界做出重要的贡献。在此我向本书的作者及出版社的同志们表示由衷的祝贺。

许勇三

1997年5月于天津

目录

前言	(1)
室内乐的黄金时代——古典主义时期	(5)
海顿 (Franz Joseph Haydn, 1732~1809)	(5)
一、海顿早期的弦乐四重奏	(6)
二、海顿中期的弦乐四重奏	(13)
三、海顿晚期的弦乐四重奏	(19)
莫扎特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)	(27)
一、莫扎特的音乐风格	(27)
二、“海顿”弦乐四重奏	(30)
三、海顿与莫扎特相互间的影响	(47)
贝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770~1827)	(50)
一、贝多芬早期的弦乐四重奏	(51)
二、贝多芬中期的弦乐四重奏	(60)
三、贝多芬晚期的弦乐四重奏	(75)
舒伯特 (Franz Peter Schubert, 1797~1828)	(96)
19 世纪上半叶的弦乐四重奏	(105)
门德尔松 (Felix Mendelssohn, 1809~1847)	(105)
舒曼 (Robert Schumann, 1810~1856)	(109)
19 世纪下半叶的弦乐四重奏	(113)
勃拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833~1897)	(113)
斯美塔那 (Bedrich Smetana, 1824~1884)	(125)
德沃扎克 (Antonin Dvorak, 1841~1904)	(131)
威尔第 (Giuseppe Verdi, 1813~1901)	(141)
弗兰克 (Cesar Franck, 1822~1890)	(141)

鲍罗丁 (Alexander Borodin, 1833~1887)	(147)
柴科夫斯基 (Pyotr Tchaikovsky, 1840~1893)	(150)
格里格 (Edward Grieg, 1843~1907)	(155)
沃尔夫 (Hugo Wolf, 1860~1903)	(160)
19 世纪末至 20 世纪初的弦乐四重奏	(161)
德彪西 (Achille - Claude Debussy, 1862~1918)	(161)
拉威尔 (Maurice Ravel, 1875~1937)	(167)
福雷 (Gabriel - Urbain Faure, 1845~1924)	(172)
20 世纪的弦乐四重奏综述	(175)
巴托克 (Bela Bartok, 1881~1945)	(179)
肖斯塔科维奇 (Dmitry Shostakovich, 1906~1975)	(213)
附录一：世界著名弦乐四重奏团照片	(251)
附录二：世界著名弦乐四重奏团介绍	(255)
附录三：参考文献	(263)

前言

室内乐一词原来指在房间内“家庭式”等较小场所演奏（演唱）的音乐。现在的用法其涵义已与任何具体的演出场所无关，一般情况下指（并非专指）重奏音乐——演奏者从两个人到八九个人不等，每个人演奏一个声部。这一点与管弦乐不同，管弦乐中每一个声部有2个到18个演奏者演奏。今天即使在音乐厅演奏室内乐，它的基本性质还是亲切与精致，在这种音乐中，我们既找不到交响乐中的波涛和雷鸣，也找不到歌剧舞台上的宏伟气势，它的戏剧性是内在的。每一种乐器都要充分地表现自己，但演奏风格又不同于独奏，演奏家应作为整体的一部分发挥作用。人们往往把室内乐作为“朋友之间的音乐”看待，人在其中，有如二三挚友的相聚，互倾心曲。

在室内乐中，由两把小提琴、一把中提琴和一把大提琴演奏的弦乐四重奏是各种乐器组合中最理想的形式。它们之间的关系非常融洽，以细腻的织体和精妙的韵味见长，适宜演奏具有纯粹风格的音乐。弦乐四重奏从尝试性的开始阶段至今已发展进化了200多年，在此期间，就像交响曲在管弦乐中的地位一样，弦乐四重奏在室内乐中是最具代表性的器乐重奏形式，也是作曲家表达最深刻和最个性化音乐思想的手段。

形成弦乐四重奏这一演奏形式的一个重要因素，即为四声部创作的概念可以追溯到从12世纪末的佩罗坦（Perotin 约1160~1240）到15世纪末使之规范的若斯坎（Despres Josquin，约1440~1521）时代。16世纪的室内乐受到声乐合唱的影响，四个声部合唱由器乐奏出，器乐立足未定，只是合唱的模仿。这一时期典型的形式是维奥尔幻想曲和利切卡尔（16世纪和17世纪初）。从蒙特威尔第时代弦乐器家族完整存在后，阿莱格里（Gegorio Allegri，1582~1652）在他的序曲（sinforia）中为弦乐四个声部写作，成为这一体裁的起源。巴洛克时期最重要的室内乐形式是三重奏鸣曲——即为两把小提琴和数字低音写的奏鸣曲（Trio Sonata，因为在乐谱上印的是三行谱，

固被称为三重奏鸣曲), 这里指的是声部的数目而不是演奏者的数目。我们知道数字低音需要两名演奏者, 一名大提琴(或低音提琴或大管)演奏低音旋律, 一名羽管键琴或管风琴演奏由数字低音标明的和声。巴洛克晚期和前古典主义时期, 为弦乐四个声部的写作实际上与管弦乐风格没有多大区别, 且键盘乐器作为数字低音的基础仍被采用。在 18 世纪初的意大利序曲(三个和四个乐章的作品, 其结构源于歌剧序曲和教堂奏鸣曲)中, 萨玛尔蒂尼(Giovanni Battista Sammartini, 1698~1775)、塔尔蒂尼(Giuseppe Tartini, 1692~1770)和其他作曲家曾为两把小提琴、中提琴和数字低音写作, 这些作品是用管弦乐风格, 而不是用室内乐风格写成的。在这里, 中提琴和低音提琴常以八度重复, 主要的兴趣在第一小提琴声部。萨玛尔蒂尼的四重奏在这一体裁的历史上有一定的价值。像在他的交响曲中一样, 第一小提琴起着重要的作用, 这条旋律线以精巧的古典音乐特点取代了巴洛克音乐特点。但最初意识到室内乐风格的是科列里(Arcangelo Corelli, 1653~1713)。在他的四卷三重奏鸣曲中, 以清晰、易懂的方法教给音乐家们如何为几件弦乐器写作。早些时候, 像斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti, 1660~1725)为两把小提琴、中提琴和大提琴(去掉羽管键琴)写的四重奏鸣曲(Sonata a quattro per due violini, violetta e violoncello senza cembalo, 1715~1725), 尽管在当时是一种孤立现象, 但在对各声部同等的兴趣方面已取得了进步。虽然在斯卡拉蒂之后的 1740 年, 加卢皮(Baldassare Galuppi, 1706~1785)紧随其后, 但去掉数字低音, 采用大提琴作为低音旋律, 这是一个逐渐的不稳定的发展过程。

大约在 1745 年, 弦乐四重奏加入中提琴而去掉了数字低音, 之后的 1750 年才由大提琴取代了低音维奥尔。1755 年后, 古典主义风格开始发展, 这一时期发生了几件重大的音乐事件: 首先是奏鸣曲式(主要归功于 C. P. E. 巴赫), 其次是弦乐四重奏(主要归功于海顿), 最后是交响曲(主要归功于曼海姆乐派)的产生。而这时期的室内乐也由带有通奏低音的古代提琴奏鸣曲及三重奏鸣曲这样一些巴洛克时期的室内乐形式和体裁, 逐渐衍化成为以奏鸣曲式为主的钢琴和小提琴(或大提琴)合奏的古典奏鸣曲; 小提琴、大提琴和钢琴的三重奏(简称钢琴三重奏)、小提琴、中提琴和大提琴三重奏(简称弦乐三重奏)、弦乐三重奏加钢琴(简称钢琴四重奏)、两把小提琴、中提琴和大提琴(简称弦乐四重奏)、弦乐四重奏加钢琴(简称钢琴五重奏)以及弦乐器加管乐器的重奏等等。奏鸣曲式为弦乐四重奏和交响曲的第一乐章提供了最重要的表现手段。在交响曲和弦乐四重奏的创作中, 作曲家开始为纯粹的音乐目的而创作, 特别是弦乐四重奏, 逐渐变成了一种最严肃的室内乐体裁。与海顿同时代的鲍凯利尼(Luigi Boccherini, 1743~1805)、坎比尼(Giovanni Cambini, 1746~1825)和迪特斯多夫(Karl Ditters von Dittersdorf, 1739~1799)继承了萨玛尔蒂尼方法的精髓, 迅速将室内乐, 特别是弦乐四重奏这种体裁加以发展, 并为后来大师的出现做好了准备。

海顿正是这样一位大师。他第一个充分意识到弦乐四重奏在艺术上的潜力, 并确定了它的形式、风格 and 特点。在音乐史上, 最早期的、能使我们清楚、准确地辨认出今天所了解的弦乐

四重奏的形式和方法的作品，正是海顿的晚期四重奏。海顿在逐渐了解这四件乐器中每一件独特的性能方面，走过了漫长的道路，从而确定了与大型管弦乐风格形成鲜明对比的、清晰透明的及敏感细腻的室内乐风格，同时形成了相对于其他室内乐组合形式来说的弦乐四重奏风格。在海顿 50 余年的弦乐四重奏创作中，经历了多声结构、调性关系以及主题展开的发展过程，而其过程正是代表古典主义音乐特性的奏鸣曲式的追求与完善之历史。

室内乐的黄金时代——古典主义时期

古典主义时期是室内乐的黄金时代。海顿、莫扎特、贝多芬和舒伯特建立了真正的室内乐风格，弦乐四重奏在古典室内乐中占据了中心地位。弦乐四重奏作为音乐对自身的纯粹表达，脱离了外在影响，这种影响包括 19 世纪风行的文学的、标题的、美术的等等。它只服务于自身的原则，而不求助于任何外在手段。这一原则首先是建立在海顿的弦乐四重奏基础上的，在他所完善的弦乐四重奏风格中，四件乐器是平等的。歌德把这种四重奏比喻成四个聪明人的谈话，歌德还说这四个人不仅是聪明的，而且还是敏感的并有深刻的感情。这一原则在今天依然是弦乐四重奏的规范。

海顿 (Franz Joseph Haydn, 1732~1809)

海顿写了 80 余首弦乐四重奏，他的这些作品是半个世纪音乐艺术发展的见证，为后来从莫扎特到巴托克时期弦乐四重奏的发展奠定了基础。

弦乐四重奏在海顿的艺术中占有中心位置。比较其他音乐体裁，海顿在弦乐四重奏上投入了更多的心血，倾注了最为深层的思想和感情。他的中期和晚期弦乐四重奏在音响及形式方面有许多大胆的创新，这种创新反应出古典主义时期的作曲家并非都是因循守旧的保守派。海顿自己说过：“艺术是自由的，不应受到这种机械规则的束缚。只有受过训练的耳朵才是处理这些问题的权威。我认为我和任何人一样，都有制定法则的权力。”海顿的弦乐四重奏最自然地反映了他天性的各个侧面——诗人般的，农夫似的，忠厚踏实的，机智幽默的，每一首四重奏都成为独具个性的作品。



图1 1785年的海顿(油画由
C.L. 希阿斯作)

一、海顿早期的弦乐四重奏

18世纪中叶,管弦乐与室内乐之间没有真正的区分。“交响曲”、“嬉游曲”和“三重奏鸣曲”这几个术语相当自由地互换使用。斯塔米兹曾为管弦乐队写过“三重奏”,为3到5件乐器写过“交响曲”以及一些不分乐器的“嬉游曲”。所以,标题并不是目的,而要注意这些作品自身的内容。此外,“嬉游曲”一般包括几个小步舞曲,“交响曲”则没有。在古典时期初,一个作品的风格常依据乐章的数目来判断,另外,真正检验一个作品是近代的还是1750年左右的作品,还要看是否包含数字低音。

作品1和作品2,两套各6首弦乐四重奏

1755年~1756年,海顿首次作为小提琴家和室内音乐家受雇于弗恩伯格(Von Fuenberg)。在此期间,他写了12首作品(我们今天所了解的是两套各6首的弦乐四重奏,标记作品1和作品2),但这12首作品最初不全是弦乐四重奏。作品1之五是海顿的第一交响曲,起初并没有包括在这些四重奏里。作品2之三和作品2之五原来是带有两只圆号的六重奏。这两套作品最初是以嬉游曲而著名的,早期的目录是为两把小提琴、中提琴和低音声部(basso)而写。总之,作品1和作品2与他早期的交响曲一样,都带有古组曲的特点,由四个或五个乐章组成(其中两个乐章是小步舞曲),每个乐章均是简短的、插段性质的,音乐上很传统、浅显。但是这些作品有个重要的特征就是没有了数字低音,而且是完全主调风格的。主题材料基于分解和弦音型,第一小提琴和第二小提琴承担旋律表达,这一点与三重奏鸣曲一样。中提琴和大提琴常承担和声与伴奏部分。

作品3,6首弦乐四重奏

由6首四重奏组成的作品3(1765年)显示出海顿从室内乐队风格到明确的弦乐四重奏风格的过渡。几乎每位大作曲家都至少写过一首通俗情感的作品,勃拉姆斯的《摇篮曲》、贝多芬的《G大调小步舞曲》和拉赫玛尼诺夫的《 $\sharp c$ 小调前奏曲》就是典型的例子。海顿著名的《小夜曲》是作品3之五的慢乐章,这是他早期慢乐章中歌唱风格的一个很好的例证。作品3建立了标准的四个乐章形式。其中第5首的四个乐章采用了新的排列:快—慢—小步舞曲—快,并在第一乐章首次真正使用了奏鸣曲式;第二主题直接与第一主题形成对比;展开部采用了一些非关系调;过渡段、小结尾以及结束部的主题变得更长且更重要了。下面是作品3之五第一乐章的详细分析:

第一乐章：急板 (presto)，F 大调， $\frac{3}{8}$ 拍子，奏鸣曲式。

呈示部的主部主题（1—16 小节）在 8 个小节以后反复一次。主题的上半句（1—4 小节）轻松、活泼，先由第一小提琴奏出，然后下三个声部齐奏与之相呼应，并半终止在属音上：



主题下半句（5—8 小节）的附点节奏将旋律扩展开来，与上半句形成对比，并终止在主和弦上。以主部主题上半句材料变化而来的小结尾（17—23 小节）使主部主题更加完满地结束。连接部（24—40 小节）以轻快的十六分音符模进开始，4 个小节后，进入到以主部主题上半句和下半句变化而来的新的旋律，在 C 大调上：



副部主题（在 C 大调上）在节奏上保留了主部主题下半句的特点，但在第二小提琴伴奏下，由第一小提琴悠然唱出的副部主题柔和而优美，与轻快、活泼的主部主题形成对比：



结束部（65—83 小节）有两个旋律：旋律 I，从副部主题结束句变化而形成新的旋律（65—72 小节）；旋律 II，从主部主题的下半句变化而形成新的旋律（73—83 小节）。结束部之后再次出现 7 个小节轻快的小结尾，并将呈示部结束在 C 大调的主和弦上。

整个展开部的篇幅较短（91—137 小节），简洁而精练。一开始将主部主题对答式的上半句加以展开（91—98 小节）；接着将主部主题上半句和下半句的材料在 d 小调上展开；从第 106 小节开始，将第 24 小节以后的主题片断在不同的调性上加以展开（A—D—G—g—f）。

再现部（138—224 小节）将主部主题的上半句和下半句变化地再现（138—153 小节）；小结尾缩短 3 个小节再现（154—157 小节），并在和声与织体上发生变化；连接部在和声上加以变化（158—175 小节）；副部回到主调上再现，但和声与旋律都有些变化（176—199 小节）；结束部的两个旋律略有变化（200—217 小节）；小结尾回到 17—23 小节上（218—224 小节）。

作品 9, 6 首弦乐四重奏

海顿在 1769 年左右创作的 6 首四重奏, 作品 9, 显示出他在弦乐四重奏领域写作的进步, 在音乐上超过了前 18 首四重奏 (在作品 3 到作品 9 之间, 海顿已写了 40 部交响曲)。他开始发展弦乐四重奏的写作风格、曲式和织体, 而且一生没有停止过对这种形式的探索。海顿曾希望放弃他早期的 18 首, 从作品 9 开始编号, 出版商阿特里亚 (Artaria) 遵照作曲家的意愿, 在草拟的一份弦乐四重奏主题目录中删去了前 18 首。后来由阿特里亚之子 (August Artaria, 从 1780 年起出版了海顿大部分的作品) 出版的作品 1 和 2 是我们今天所知道的作品 9 和作品 17。

在作品 9 中, 第一小提琴声部依旧是辉煌的, 主题变得更短, 更富有想象力, 也更适于展开, 主导旋律延迟回到主音上已成为一个普遍特点, 旋律线条更加精致, 其中第 4 首和第 6 首中采用了一些半音进行, 此外, 展开部的篇幅加长。

作品 17, 6 首弦乐四重奏

1771 年, 海顿创作的另一套弦乐四重奏, 作品 17 (6 首) 出现了一些新的特征: 慢板乐章的风格更为丰富、深刻和富有表现力; 快板乐章中第一小提琴声部具有更高的技巧——双弦、琶音、大跨弦以及最高音域的运用等 (海顿在埃斯特哈齐家族乐团 [Eszterhaza] 的许多年中, 很欣赏他的朋友、王子的首席小提琴家托玛西尼 [Luigi Tomasini, 1741~1808] 纯正的音乐特点。无疑, 托玛西尼精彩的演奏对海顿的弦乐四重奏写作影响很大, 第一小提琴总是占优势地位)。总之, 在这里展示了所有传统的演奏技巧。另外, 海顿在作品 17 中将旋律材料更加平均地分布在四件乐器上, 让第二小提琴也更多地呈现主题材料, 并且逐步意识到中提琴和大提琴在弦乐四重奏中的音乐个性, 开始让它们承担起连续的过渡段, 有时也演奏主要的旋律。

作品 20, 6 首弦乐四重奏

海顿仅在完成作品 17 的一年之后, 于 1772 年创作的作品 20 使弦乐四重奏的风格得以定型。这些作品所取得的辉煌成就奠定了他在同时代人中的声望, 以及作为古典弦乐四重奏奠基人的地位。一位评论家称赞这组作品“就像黎明时升起的太阳——好比是当时奏鸣曲风格, 特别是弦乐四重奏领域升起的太阳”。于是, 这组作品被冠以“太阳”四重奏的美称。比起早期的四重奏, 这些作品更具有节奏特点, 主题加以扩展, 展开部被更有机地组织起来, 四件乐器既有个性也有共性, 显示出真正的进步, 特别是大提琴已被当作演奏旋律的声部, 力度与表情标记已很明确、很普遍。

作品 20 中有三个终曲均叫做“赋格” (第 2、第 5、第 6 首), 这种表达可能使人产生误解。这里不是巴赫观念的赋格, 海顿在技术上所用的对位手法实际上是一种风格处理。海顿在

这里找到了一种将主调旋律与复调结构相结合的方法，既采用了巴洛克时期所有的对位技术，实现和发展了四件乐器同等重要的结构，同时将这一方法与自己时代的旋律展开方法相结合，使其结构更加丰富。下面是作品 20 之二终曲乐章的详细分析：

第四乐章：快板 (Allegro)，C 大调， $\frac{6}{8}$ 拍子，注明为“四个主题的赋格曲”。

赋格曲主题先由第一小提琴呈示。第 2 小节，中提琴奏出对题，之后，赋格主题依次在第二小提琴、中提琴和大提琴声部呈示：

Fuga a IV Soggetti
Allegro

赋格曲主题

a b

sempre sotto voce

答题 I

sempre sotto voce

sempre sotto voce

对题

对题

答题 II

sempre sotto voce

答题 III

赋格曲主题在所有的声部呈示之后，进入连接材料（15—23 小节），此时第一小提琴依然从赋格曲主题开始，包括大提琴声部的对题。第 19 小节之后，将主题动机 b 的材料加以发展，转向 a 小调。

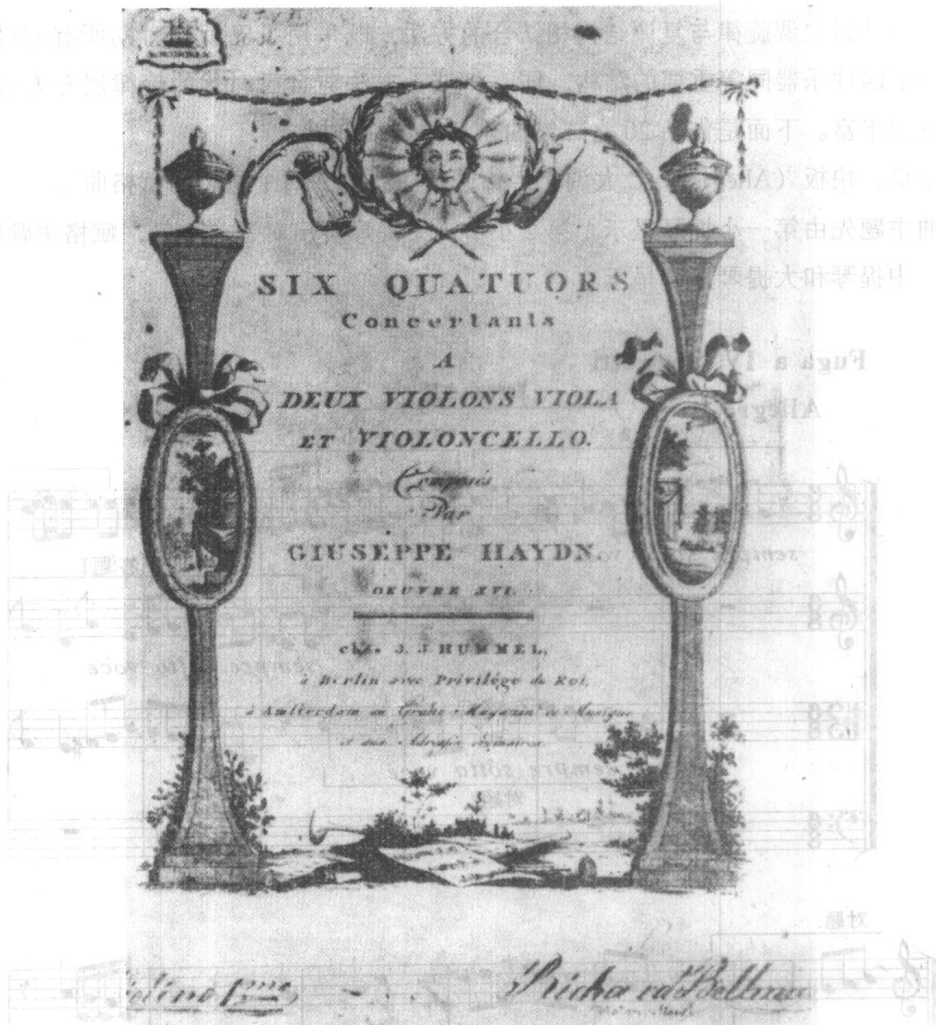


图2 海顿的作品20, 6首弦乐四重奏

赋格曲主题的展开分为四个层次：第一层（24—29小节），赋格曲主题在不同调性上加以发展：a—C—d—g，再次回到C大调之后，又经过e—G—F等调性的变化，最后才回到C大调上；第二层（30—36小节），以密接和应法将主题动机a加以展开；第三层（37—62小节），运用主调与复调风格相结合的手法，将主题动机a充分地发展；第四层（63—128小节），引入对题和主题动机b的材料与主题动机a结合在一起加以展开。

强奏的尾声（129—162小节）是完全主调风格的，以主题动机b和动机a构成，全曲在四个声部齐奏的C大调主和弦上结束。

同这一时期的交响曲一样，奏鸣曲式构成的乐章达到了完美的三部结构——呈示部、展开部和再现部。比起作品9（如b小调第4首的第一乐章，再现部如此缩短以致于它与展开部合在一起仅比呈示部长7个小节），作品20中三个部分的长度更加接近，而且，主题的展开遍及整个乐章，这一手法是海顿晚期作品中典型的处理方法，下面是作品20之二第一乐章的详细

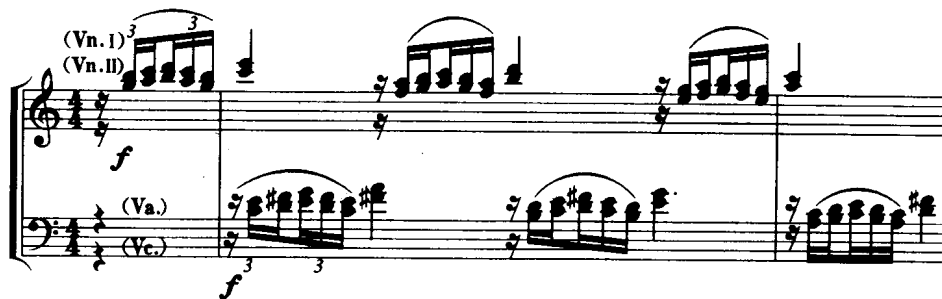
分析:

第一乐章: 中板 (Moderato), C 大调, $\frac{4}{4}$ 拍子, 奏鸣曲式。

呈示部的主部主题第一次没有由小提琴声部奏出, 而是由大提琴呈示:



第 7 小节, 主题转移到第一小提琴声部, 旋律的结尾有些变化, 并结束在半终止上。连接部 (15—29 小节) 有两个层次: 第一层 (15—20 小节), 第二小提琴以主部主题的材料开始; 第二层 (21—29 小节), 进入 G 大调, 由主部主题材料发展成为一个新的旋律, 结尾时带有六连音节奏特点。副部在 G 大调上: 前半句旋律 (30—32 小节) 以连接部的六连音节奏型开始, 在上面两个声部与下面两个声部交替进行:



副部的后半句旋律 (30—38 小节) 同样由连接部的材料演变而来, 因此整个副部与连接部的区分不是很明显。结束部 (39—47 小节) 源于主部主题的材料, 最后将呈示部结束在 G 大调上。

展开部分为三个层次: 第一层 (48—62 小节), 主部主题的片断由大提琴与第一小提琴交替展开, 调性发生一系列的变化; 第二层 (63—71 小节), 主部主题由第一小提琴在 a 小调上呈现; 第三层 (72—80 小节), 副部主题后半句的旋律以 a 小调开始, 之后是结束部的材料。

再现部中主部主题仅再现了 4 个小节 (省略了 10 个小节), 而直接进入连接部的六连音音型。连接部 (85—88 小节) 也仅再现了具有六连音特点的 4 个小节, 较呈示部省略了 11 个小节。副部 (89—97 小节) 回到 C 大调。结束部和副部的篇幅与呈示部一样。

作品 20 之四, D 大调弦乐四重奏显示了海顿富有冒险、创新的精神: 第一乐章中主题和节奏出奇不意地变化; 第二乐章的第二个变奏, 将大提琴声部的重要性提到了前所未有的高度; 第三乐章小步舞曲的非节拍重音以及第四乐章中多变的节奏和新颖的和声手法。

作品 20 之五, f 小调弦乐四重奏以它深厚的感情, 特别是第三乐章悲剧性的特点而引人注意。

在 1772 年的作品 20 之后, 至少有九年的时间, 海顿没有创作弦乐四重奏。这可能是由于他感觉到循着作品 20 的发展方向, 很难再取得新的进展, 而且“太阳”四重奏中使用的赋格,