

## M.クレメンティ《6つのソナチネ》Op.36 についての一考察（2）

—全6曲の第1楽章展開部および再現部の楽曲分析を通して—

谿 博 子  
(教育学科非常勤講師)

M.クレメンティ《6つのソナチネ》Op.36 について、全6曲の第1楽章展開部および再現部の楽曲分析を行った。その結果、クレメンティによって付された「6つの段階的なソナチネ」というタイトルのとおり、全6曲の技術的要素のみにとどまらず、ソナタ形式による楽章の構成面においても段階的な発展がみられることを確認した。各曲の技術的要素と構成の両面から読み取れるクレメンティの教育的意図をふまえて演奏上の留意点について考察を行い、曲集としてのこの作品の価値を再確認した。

キーワード：クレメンティ、ソナチネ、ソナタ形式、古典派、ピアノ学習

### 1. はじめに

ムツィオ・クレメンティ（Muzio Clementi, 1752-1832）による《6つのソナチネ》Op.36 は、全6曲が「ソナチネアルバム」（各社版）に掲載されており、ピアノ学習の導入から初歩の段階において取り上げられる機会が非常に多い作品である。

1797年に出版されたこの作品には、《ピアノフォルテのための6つの段階的なソナチネ》という表題がつけられている。クレメンティ自身による運指が書き込まれており、1820年の第6版まで5回の改訂が行われた。

筆者が2023年に行った《6つのソナチネ》Op.36 全6曲の第1楽章提示部の楽曲分析<sup>1)</sup>において、ソナタ形式の楽曲としてはほぼ最小規模で書かれた第1曲から、J. ハイドン（Joseph Haydn, 1732-1809）や W. A. モーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）および L. v. ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）の易しいソナタに匹敵する規模と内容を持つ第6曲まで、第1楽章の小節数が段階的に増加していることが確認された。また、各曲の二つの主題に盛り込まれている技術的要素は1曲ご

とに少しずつ難度が高くなっており、順を追って学習することにより「ソナタ形式の理解や演奏技術の『段階的な』向上」<sup>2)</sup>を目指すというクレメンティの教育的意図が読み取れた。

本稿では、クレメンティ《6つのソナチネ》Op.36 全6曲の第1楽章について、展開部および再現部の楽曲分析を行う。展開部における主題の展開手法に着目し、各曲の「段階的な」差異を探るとともに、各曲の構成と技術的要素をふまえた演奏上の留意点について考察する。

### 2. 《6つのソナチネ》Op.36 第1楽章の概要

ソナタ形式による楽曲の展開部においては、提示部に用いられた主題やその他の動機が転調を伴って様々に展開された後、主調の属和音上で半終止する。多くの場合、属和音に到達する前に、保続された属音上で動機が展開される部分が置かれる。本稿では展開部結尾における属音の保続を伴う部分を「ドミナントフレーズ」と称する。

再現部は主調に回帰する。原則として二つの主題がいずれも主調で再現され、コーダにより楽章が閉じられる。

《6つのソナチネ》Op.36 の初版における

第1楽章の各部の小節数は表1の通りである。

表1 《6つのソナチネ》Op.36 第1楽章の構成

	提示部	展開部 (提示部に 対する割合)	再現部 (提示部に 対する割合)
第1曲	15	8 (53.3%) <sup>3)</sup>	15 (100%)
第2曲	22	14 (63.6%)	23 (104.5%)
第3曲	26	9 (34.6%)	29 (111.5%)
第4曲	30	17 (56.7%)	24 (80%)
第5曲	34	16 (47.1%)	34 (100%)
第6曲	38	18 (47.4%)	34 (89.5%)

数字は初版における小節数を表す

ソナチネの特徴の一つに展開部が短いことが挙げられるが、《6つのソナチネ》Op.36にもその傾向が認められる。展開部的小節数は提示部の半分程度であり（全6曲の平均値は50.5%である）、第2曲はやや長め（63.6%）、第3曲はかなり短め（34.6%）である。

一方、再現部的小節数は提示部とほぼ同じである（全6曲の平均値は97.6%）。全6曲のうち2曲は同数であり（第1、5曲）、提示部より多い曲が2曲（第2曲は1小節増、第3曲は3小節増）、提示部より少ない曲が2曲（第4曲は6小節減、第6曲は4小節減）である。小節数の増減に関わる要素については、以下の楽曲分析において触れることとする。

### 3. 第1曲（Op.36-1）第1楽章について

表2 第1曲（Op.36-1）第1楽章展開部の構成

小節番号	小節数	内容
16-19	4	第一主題による展開
20-23	4	ドミナントフレーズ

第1曲の展開部は8小節からなり、第一主題が展開される前半4小節（第16-19小節）と、ドミナントフレーズの後半4小節（第20-23小節）に分けられる（表2）。

展開部冒頭（第16小節）の構成音は属七の和音であり、これは提示部結尾で確立されたト長調（属調）の主和音に第七音が付加されたものである。続く第17小節でハ短調（同主調）への転調が明らかになり、展開部全体がハ短調で進行する。

展開部の前半4小節は、属七の和音から主和音への和声進行が2回繰り返された後に属和音上で半終止しており、これは展開部後半4小節の和声進行と同一である。属和音を含む小節が展開部の全8小節中6小節（75%）と高い割合を占めるため、展開部全体がドミナントフレーズとして機能していると言える。

提示部と展開部前半それぞれにおける第一主題の特徴的な差異としては、調性の違いに加えて以下の三点が挙げられる。

①提示部においては第一主題が主和音上で開始され、展開部では属和音上で開始される。

②提示部においては第一主題の3小節目が八分音符であるのに対し（第3小節）、展開部では四分音符に拡大されている（第18小節）。また、第一主題4小節目の1拍目は提示部では音階下行形であり（第4小節）、展開部ではターン音型に変更されている（第19小節）。

③提示部の下声部は和声の根音が休符を伴う四分音符で奏されるのに対し、展開部では第七音、第三音および導音による半音進行が全音符と二分音符で切れ目なく奏される。

これらの変化が加えられることにより、展開部においては上声部と下声部の二声間の不協和音程が避けられている。さらに第16小節の *p* の指示と、左右の声部が近接することによっても、展開部前半の曲想は提示部の快活さとは対照的に穏やかなものになっている。

展開部後半は一転して *f* になり、属音がオクターブのトレモロでにぎやかに奏される。この同音反復の動機は第二主題に由来するものである。また、左手の四分音符で奏される動機（第

20-21 小節）は、第 18 小節の右手で奏される動機が拡大されたものであり、この二つは第一主題確保（第 7 小節）に用いられている音型に由来するものである。

第一主題の末尾の下行する音階は第 19 小節ではターン音型に変更されていたが、展開部結尾では元の形で左右の声部それぞれの終わりに用いられ、切れ目なく再現部に続く。

表 3 第 1 曲 (Op.36-1) 第 1 楽章再現部の構成

小節番号	小節数	内容
24-27	4	第一主題の再現
28-30	3	第一主題の確保
31-34	4	第二主題の再現
35-38	4	コーダ

第 1 曲の再現部は 15 小節からなる（表 3）。構成は提示部と同一であり、小節数の増減はない。

第一主題（第 24-27 小節）は提示部より 1 オクターブ低い音域で開始される。確保（第 28-30 小節）には第一主題の反行形が用いられており、第二主題への連結部分は三度の重音に変奏されている（第 30 小節）。

第二主題は主調で再現される。コーダの 2 小節目（第 36 小節）は第二主題の反行形である音階下行形に変更されており、階段状に下行する音型（第 37 小節）が後に続く。イから主音ハまでの 2 オクターブと 6 度にわたる広い音域を勢いよく下行して第 1 楽章が閉じられる。

### 3. 1 演奏上の留意点

第 1 曲における主な技術的課題は、右手の音階と左手のアルベルティ・バスである。第 1 楽章の快活な性格にふさわしい、歯切れのよい発音と整然としたリズムが求められる。また、*f* と *p* によってフレーズごとに明快なコントラストが示されているので、強弱の変化の表現にも注意が必要である。

なお、拍子は初版と第 3, 5, 6 版が二分の

二拍子、第 2, 4 版が四分の四拍子で書かれていたため、現在も両方の拍子の版が普及している。四分の四拍子で書かれた版を使用する場合にも、軽快な表現のためには強拍を意識して二分音符で拍子を数えるようにするとよい。

### 4. 第 2 曲 (Op.36-2) 第 1 楽章について

表 4 第 2 曲 (Op.36-2) 第 1 楽章展開部の構成

小節番号	小節数	内容
23-31	9	第一主題による展開
32-36	5	ドミナントフレーズ

第 2 曲の展開部は 14 小節からなる（表 4）。展開部冒頭に置かれた第一主題は提示部と同じニから始まり、減七の和音を経てイ短調（下屬調の平行調）に転調する（第 24-26 小節）。この転調は、下声部で導音嬰トから主音イへの進行が 2 回繰り返されることによって強調されている（第 26-28 小節）。展開部前半における転調が確立されている点は、展開部全体がドミナントフレーズとして機能している第 1 曲よりも構成の充実が図られていると言える。

イ短調が確立された後、第 29 小節に置かれた属九の和音（根音省略形）からト長調（主調）に戻り、ドッペルドミナントを経てドミナントフレーズへと続く。

ドミナントフレーズ（第 32-36 小節）では第一主題末尾（第 3-4 小節）に用いられているターン音型が繰り返される。ターン音型を含む動機は展開部前半（第 25-29 小節）にも多用されており、展開部全体に統一感を持たせている。

表 5 第 2 曲 (Op.36-2) 第 1 楽章再現部の構成

小節番号	小節数	内容
37-40	4	第一主題の再現
41-44	4	第一主題の確保
45-50	6	第二主題の再現
51-55	5	第二主題の確保
56-59	4	コーダ

第2曲の再現部は23小節からなり（表5）、短い総休止の後、ト長調（主調）の第一主題から始まる。第一主題の確保は提示部より音域が低くなり、T-S-D-Tの完全カデンツを経て第二主題へと続く（第40-44小節）。第二主題とその確保においては、下声部に用いられている十六分音符による音型は2小節目（第46小節）の1回のみであり、一方で上声部の十六分音符の部分が提示部より多くなっている。特に第二主題の確保からコーダにかけては十六分音符の音型がアウフタクトを伴って7小節にわたって連続しており（第51-57小節）、クレッシェンド（第53小節）と*f*の指示の効果も加わって推進力が高められている。曲の結尾には提示部のない主和音が付加され、再現部は提示部より1小節延長されている。この追加された1小節により、勢いを保って終わる提示部とは対照的に、楽章の結尾は堂々とした安定感のあるものとなっている。

#### 4. 1 演奏上の留意点

第2曲においては八分音符を二つずつ連結するスラーの表現が重要である。初版では全6曲の第1楽章において第1曲にはスラーが用いられておらず、第2曲以降には1小節の範囲内で用いられた短いスラーの指示がある。また、複数小節にわたる長いスラーは全6曲の緩徐楽章および終楽章に例がある。山崎はクレメンティ自身によるスラーの長短について「長いスラー線に『フレージング』の含みが強く、短いスラー線は『アーティキュレーション』の指示と考えてよいであろう<sup>4)</sup>と解説している。

つまり、第2曲の第一主題に付された二つの音を連結するスラーは、前の音を重く、後の音を軽く奏するアーティキュレーションの指示であり、主題の性格を決定づけている。

第一主題においては、スラーによるアーティキュレーションの表現に加えて、音価の違いによる抑揚の表現にも工夫が必要である。すなわちフレーズ内で最も長い音である2小節目の付点四分音符にフレーズの重心があることを意識して、自然な強弱の変化をつけることが求め

られる。付点四分音符に付された*fz*はその音の重要性を示すものであり、鋭いアクセントはつけずに表情豊かに奏する。

伴奏音型には、分散和音、音階、オクターブ間の往復、八分音符による重音が用いられており、第1曲よりも多様である。第一主題においては右手と左手が共に八分音符で進行する部分が多いため、左右の音量および音質のバランスを整えることに注意が必要である。

第二主題においては十六分音符による音階、分散和音およびターン音型が技術面での課題である。右手に加えて左手にも十六分音符の音階が用いられている点は第1曲からの「段階的な」進歩の一例であり、左右の手に同等の流麗さが求められる。

#### 5. 第3曲（Op.36-3）第1楽章について

表6 第3曲（Op.36-3）第1楽章展開部の構成

小節番号	小節数	内容
27-30	4	第一主題による展開
31-35	5	第一主題後半による展開

第3曲の展開部は9小節からなる（表6）。提示部の小節数が26小節であり、複数のフレーズからなる二つの主題とその確保による充実した構成を持つこととは対照的な簡潔さである。

展開部はト長調（属調）で開始され、前半（第27-30小節）においては第一主題冒頭の動機である付点リズムによる分散和音が反行形（上行形）で用いられている。提示部の終わりに確立された属調を引き継いで展開部が開始される点は第1、2曲と異なるが、属調で展開されるのはわずか2小節のみである。展開部の3小節目（第29小節）にはハ長調（主調）の属七の和音が置かれ、第一主題前半の動機によるフレーズは主調で終止する（第30小節）。

展開部後半（第31-35小節）はハ短調（同主調）で第一主題後半に用いられている同音反復の動機によって進行し、半終止を経て切れ目なく再現部に続く。下声部では展開部全体を通

して属音トが保続されており、第 1 曲と同様に展開部全体がドミナントフレーズとして機能している。

表 7 第 3 曲 (Op.36-3) 第 1 楽章再現部の構成

小節番号	小節数	内容
36-39	4	第一主題前半の再現
40-48	9	第一主題後半の延伸
49-56	8	第二主題の再現
57-61	5	第二主題後半の確保
62-64	3	コーダ

第 3 曲の再現部は 29 小節からなり（表 7）、第一主題は提示部より 1 オクターブ低い音域で開始される。重音で下行する動機が延伸され、ニ短調（下調の平行調）、イ短調（平行調）を経過する（第 42-44 小節）。上下の声部の反行により音程が大きく広がった後（第 45 小節）、下声部で属音が保続され、上声部の重音の動機が下行して半終止に至る（第 46-48 小節）。再現部における半音階的進行を伴う経過的な転調は、第 1, 2 曲にはない特徴である。

提示部においては第一主題と第二主題の開始音が同一であるが、再現部においては第二主題が第一主題より 1 オクターブと 4 度高い音から開始される。二つの主題が異なる音域で奏されることにより、両主題の曲想の違いが明確になっている。

第二主題は三つのフレーズからなり、提示部では最後のフレーズのみが確保される。一方、再現部では最初のフレーズを除く二つが音域を変えて確保される。コーダは提示部と同じく 3 小節であり、低音域の主和音にて第 1 楽章が閉じられる。

再現部は、第一主題後半の重音の動機の延伸による 1 小節と、第二主題の確保部分の 2 小節が提示部より増加している。簡潔な展開部に対して再現部を拡張することにより、構成の均衡が図られていると言える。

#### 5. 1 演奏上の留意点

第 3 曲においても、第 1, 2 曲と同様に音階の流麗な表現が重要である。また、左右の音域が近い第一主題において響きのバランスに注意が必要な点は第 2 曲と共通である。

さらに、第 1, 2 曲にはない要素である重音の奏法については、どの指遣いにおいても二つの音を同時に発音することと、上声部の音によって形成される旋律が聞き取れるように二つの音のバランスを整えることが求められている。

#### 6. 第 4 曲 (Op.36-4) 第 1 楽章について

表 8 第 4 曲 (Op.36-4) 第 1 楽章展開部の構成

小節番号	小節数	内容
31-33	3	第二主題による展開
34-37	4	第一主題、第二主題の要素による展開
38-42	5	ゼクエントによる転調
43-47	5	ドミナントフレーズ

第 4 曲の展開部は 17 小節からなり（表 8）、冒頭は第二主題の動機で開始される。これは展開部において主に第一主題が用いられている第 1, 2, 3 曲とは異なる新しい試みである。ただし第二主題の冒頭（第 18 小節）のリズムだけが 3 回繰り返されており、第二主題全体がそのままの形で用いられているのではない。下声部では属調の主音ハが保続されているが、1 小節ごとに和声に変化しており、提示部結尾に確立されたハ長調（属調）から次のフレーズのニ短調（平行調）に転調する経過的なフレーズとなっている。このように展開部冒頭で属調が長く保持されず、すぐに転調する点は第 1, 2, 3 曲と共通している。

続くニ短調（平行調）のフレーズ（第 34-37 小節）は、拍頭に休符がある十六分音符の分散和音と、同音反復およびターン音型によって形成されている。これらの要素は第一主題の確保（分散和音：第 17 小節、ターン音型：第 15 小節）と第二主題（同音反復：第 18 小節）に既出であるが、組み合わせられて新しい動機が

形成されている。第 1, 2, 3 曲では原型が判別できる形で主題の動機が用いられていたのに対し、第 4 曲においては提示部と共通の動機が用いられながらも、より自由に展開されていると言える。

第 38-41 小節は十六分音符で二音間を往復する音型（上声部）と同音反復の動機（下声部）によるゼクエンツであり、ト短調（下屬調の平行調）を経由してヘ長調（主調）に戻る。経過的な転調に伴って、上声部に変ホ→ニ→変ニ→ハ→ロの半音階下行が形成される点が特徴的である。

第 43 小節からのドミナントフレーズでは、下声部の属音ハによって再現部冒頭の第一主題の伴奏音型が先取りされている。上声部はターン音型による全音階的上行によって最高音の変ロに到達する（第 45 小節）。*ff* で属七の和音が強調された後、八分音符の単旋律によるヘ長調（主調）の音階と半音階で下行し、切れ目なく再現部に続く。

表 9 第 4 曲（Op.36-4）第 1 楽章再現部の構成

小節番号	小節数	内容
48-51	4	第一主題前半の再現
52-58	7	第一主題確保の後半部分の再現
59-63	5	第二主題の再現
64-68	5	第二主題の確保
69-71	3	コーダ

第 4 曲の再現部は 24 小節からなり（表 9）、第一主題によって開始される。第一主題の後半は省略されており、提示部の第一主題確保における後半部分に続く。提示部においてはヘ長調（属調）に転調するのに対し、展開部では変ロ長調（下屬調）に転調する（第 52 小節）。変ロ長調の属和音と主和音の交代が 1 小節ごとに 3 回連続した後、4 小節目（第 55 小節）ではト短調（下屬調の平行調）で同様の和声進行が行われる。再現部における転調の例は第 3 曲にもあるが、第 3 曲では半音階的進行を伴

う経過的な転調であったのに対し、第 4 曲では転調した後の調がカデンツの繰り返しによって確立されている点が特徴的である。

変ロ長調を経てト短調の主和音に到達した後、続くヘ長調（主調）の 2 小節（第 56-57 小節）は提示部にはない部分である。ここでは下声部の音型がそれまでの八分音符による二音間の往復から二分音符と四分音符による和音に変化し、属和音と主和音による確固としたカデンツが 2 回繰り返されることによって主調への回帰が強調されている。

第二主題の冒頭の音型には順次進行の上行形と分散和音の下行形の二種類がある。提示部においては、初出の第二主題には順次進行上行形のみ、続く確保には分散和音下行形のみが用いられている。一方再現部では順次進行上行形と分散和音下行形が交互に用いられ、提示部との変化がつけられている（第 59-68 小節）。なお、第二主題とその確保の音域については、提示部では確保で音域が下げられているが、再現部では反対に確保で音域が上げられている。その結果、コーダは提示部では音階上行形、再現部では音階下行形が用いられ、提示部と再現部における音域の配置がちょうど逆になるように書かれている。

第 4 曲の再現部においては、提示部の第一主題の後半部分から第一主題確保の前半部分までの 8 小節が省略され、第二主題との連結部分に主調のカデンツが 2 小節挿入されている。第二主題とコーダには提示部との小節数の増減はないため、再現部は提示部より 6 小節短くなっている。これは第 1, 2, 3 曲の再現部の小節数が提示部と同じ（第 1 曲）あるいは僅かに多い（第 2 曲は 1 小節増、第 3 曲は 3 小節増）こととは大きく異なる特徴である。

#### 6. 1 演奏上の留意点

第一主題は二つの二分音符と重音を含む朗々とした旋律と、オクターブ間を往復する伴奏音型による安定感のある曲調が特徴的であり、豊かな響きと堂々とした表現が求められる。一方、第一主題の確保および展開部の動機に用いられ

ている十六分音符のターン音型を多く含む音型は拍節感を保ちながら軽快に弾き、表現のコントラストを持たせるとよい。

左手の表現は第 1, 2, 3 曲よりさらに多様になっている。特に第二主題は左右のかけ合いによって進行するため、伴奏ではなく対旋律として明快な発音で弾くことが重要である。

## 7. 第 5 曲 (Op.36-5) 第 1 楽章について

表 10 第 5 曲 (Op.36-5) 第 1 楽章展開部の構成

小節番号	小節数	内容
35-42	8	第一主題による展開
43-45	3	ゼクエントによる転調 (第二主題による展開)
46-50	5	ドミナントフレーズ

第 5 曲の展開部は 16 小節からなり (表 10)、第一主題によって開始される。第一主題は提示部においては主和音上で開始されるが、展開部においては属和音上で開始され、ト短調 (同主調) に転調する (第 35-38 小節)。提示部結尾で確立された属調の主和音を展開部冒頭で主調 (同主調) の属和音に読み替えて転調する方法は第 1 曲と共通しており、転調した後に属七の和音と主和音が交代しながら半終止に至る和声進行も第 1 曲と同一である。

ト短調で半終止した後 (第 38 小節)、バス音の嬰へ (ト短調の属和音の第三音) からへ (変ロ長調の属七の和音の根音) への半音進行により、第一主題の後半部分は変ロ長調 (同主調の平行調) に転調する。このようなバス音の半音進行による転調は、第 4 曲の展開部においても用いられていた手法である (第 4 曲: 第 33-34 小節)。

展開部の後半では三連符による分散和音が上声部に引き継がれ、下声部は第二主題の動機である四分音符の同音反復により、2 小節ごとにハ短調 (同主調の下属調) とニ長調 (属調) のカデンツを行う (第 43-46 小節)。第 46 小節で到達したニ長調の主音ニはすなわちト長調

(主調) の属音であり、5 小節にわたって保続されドミナントフレーズを形成する (第 46-50 小節)。

ドミナントフレーズにおける上声部では、初めに第一主題の伴奏音型から発展した三連符の分散和音で属和音から同主調の主和音 (第二転回形) へ移行する。続いて三連符による 2 オクターブの音階上行形と 3 オクターブの分散和音下行形で半終止に至る。広い音域を往復する華やかなパッセージが印象的である。

表 11 第 5 曲 (Op.36-5) 第 1 楽章再現部の構成

小節番号	小節数	内容
51-58	8	第一主題の再現
59-65	7	第一主題の確保
66-74	9	第二主題の再現
75-84	10	コーダ

第 5 曲の再現部の構成は提示部と同一であり、小節数の増減はない (表 11)。ト長調 (主調) で再現された 8 小節の第一主題に続き、提示部と同様に 1 オクターブ低い音域で第一主題が確保される。第一主題確保の後半も主調が保持されるが、第二主題への連結部分で一時的にハ長調 (下属調) を経由する (第 63-64 小節)。

第二主題から楽章の終わりまでは、提示部がそのままト長調 (主調) に移調されている。音域の調節のため第 66-71 小節までは完全五度低く、第 72 小節以降は完全四度高くなること以外に変化は加えられていない。

### 7. 1 演奏上の留意点

アフタクトによって開始され、同音反復を含む主題が三連符の分散和音の伴奏と共に進行する点は、ハイドンのソナタ Hob.XVI/35 (1780 年作曲) の第 1 楽章と共通している。

Presto のテンポ感の表現のために、伴奏に用いられる三連符の分散和音は拍頭に軽いアクセントをつけて弾くことによって推進力を持たせ、第二主題の上声部で奏される三連符による

音階についてはアクセントをつけずなめらかに弾くとよい。

同音反復の四分音符は短めに奏されるが、固く鋭い音にならないためには手首の弾力を利用する奏法が有用である。また、一音ごとに区切って弾く箇所においてもフレーズのまとまりが失われないように、抑揚の表現に工夫が求められる。

## 8. 第6曲（Op.36-6）第1楽章について

表12 第6曲(Op.36-6)第1楽章展開部の構成

小節番号	小節数	内容
39-44	6	新しい動機による展開
45-47	3	新しい動機の確保
48-53	6	ゼクエンツによる転調
54-56	3	ドミナントフレーズ

第6曲の展開部は18小節からなる（表12）。

展開部冒頭の動機は、五つの音（十六分音符四つと八分音符一つ）および三つの音（八分休符を伴う八分音符の重音）による順次進行上行形と、階段状に下行する音型からなる。

順次進行上行形は、第一主題確保（第9、10小節）と推移（第20小節）およびコーダ（第32、36小節）に用いられている。ただし提示部においては1オクターブあるいは2オクターブという広い音域にわたる音階が用いられている一方、展開部冒頭の動機における最低音から最高音までの音程は五度あるいは三度といずれも比較的狭い。

また、第二主題のアウトタクトから1拍目まで（八分音符二つと四分音符一つ）にも順次進行が用いられている（第22、24小節）。この音型（三つの音による順次進行）が拡大あるいは変形されたものが展開部の動機を形成しているという解釈も考えられる。

なお、鶴崎は提示部推移の冒頭2小節（第12-13小節）が修飾された半音階下行形と順次進行上行形からなることに着目し、展開部冒頭の動機はその派生形であると指摘している<sup>5)</sup>。

次に、重音は第一主題の末尾（第8小節）に加えて、提示部のコーダ前半（第30-36小節）の下声部およびコーダ末尾（第37小節）の上声部にそれぞれ用いられている。提示部の結尾と展開部の冒頭に三度の重音という共通の要素を用いることには、二つの部分に連続性をもたせる効果があると言える。

続いて、展開部冒頭の動機の末尾に用いられている階段状に下行する音型は、提示部には登場しない。この音型は全6曲の第1楽章を通して、第1曲と第6曲にそれぞれ1回ずつ用いられている（第1曲：第37小節、第6曲：第43小節）。

当該音型が登場するのはともにフレーズの末尾に向かう箇所であり、クレメンティ自身により1313（第1曲）、2424（第6曲）のように2本の指の交代によって弾く運指が書き込まれている点は興味深い。

つまり、第6曲の展開部においては、提示部と共通の音型によって形成された新しい動機が展開されている。これは主題が容易に判別できる形で展開されている第1、2、3、5曲とは大きく異なる点であり、第一主題と第二主題の要素によって形成された動機が用いられている第4曲の手法をさらに発展させたものである。

また、伴奏音型にも提示部にはない新しい音型が用いられている。提示部における伴奏音型は八分音符によるアルベルティ・バスあるいは二音間を往復する音型であり、歌謡性の高い主題と共になめらかに奏される。一方、展開部においては八分音符の同音反復が、スタッカートと休符を含む動機に合わせてノンレガートで軽快に奏される。このような伴奏音型の対比は第1、2、4曲と共通するものであり、音価やアーティキュレーションの相違によって生じる曲調の変化の表現が求められている。

新しい動機はまずイ長調（属調）で開始される。八分音符で保続される主音イは4小節目（第42小節）でニ長調（主調）の属音となり、階段状に下行する音型を経て第45小節からはニ長調（主調）で展開される。第48小節からは上声部と下声部のリズムが交代し、減七の和

音から主和音への和声進行が繰り返されながら、ニ長調（主調）→ホ短調（下調の平行調）→ニ長調→ロ短調（平行調）→ト長調（下調）の順に転調する。このようなゼクエントによる転調は第 4、5 曲においても行われており、特に第 4 曲とは減七の和音が用いられている点でも共通している。

第 52-53 小節では属和音と主和音の交代によってト長調（下調）からニ長調（主調）に転調し、第 54-58 小節のドミナントフレーズへ続く。

表 13 第 6 曲（Op.36-6）第 1 楽章再現部の構成

小節番号	小節数	内容
57-64	8	第一主題の再現
65-67	3	第一主題後半の確保
68-74	7	推移
75-78	4	第二主題の再現
79-81	3	第二主題の確保
82-90	9	コーダ

第 6 曲の再現部は 34 小節からなる（表 13）。第 57-71 小節では第一主題とその確保および推移の冒頭 4 小節が提示部と同じ形で再現される。続く推移の後半は、提示部においてはドッペルドミナントを経てイ長調（属調）に転調するが、再現部では主調が保たれ、ドッペルドミナントを経て半終止する（第 72-74 小節）。転調に向かうフレーズが省略されているため、再現部の推移は提示部より 4 小節短縮されている。

第 75 小節からの第二主題とその確保は、提示部と同じ形が主調に移調されたものである。第二主題は提示部より高い音域で再現されるが、コーダ末尾の音型に若干の変更が加えられ、中音域に移動して楽章が閉じられる。

#### 8. 1 演奏上の留意点

音階、分散和音、ターン音型、付点リズムとシンコペーションによる抑揚のある旋律、重音など、第 1 曲から第 5 曲において段階的に加

えられてきた技術的要素がほぼすべて用いられている。第一主題、第二主題ともに歌謡性の高さが特徴的であり、右手にはなめらかなカウンタービレ奏法が必要とされている。また、十六分音符による速いパッセージは長さや音域の広さの両方で全 6 曲において最も充実しており、生き生きとした華やかな表現が求められる。

伴奏音型もアルベルティ・バス、二度からオクターブまで多様な音程の二音間の往復、同音反復、オクターブなどが使い分けられており、それぞれの場面にふさわしい表情豊かな表現が必要である。

#### 9. まとめ

M. クレメンティ《6つのソナチネ》Op.36 全 6 曲の第 1 楽章について、主題の展開手法に着目して展開部と再現部の楽曲分析を行い、演奏上の留意点について考察した。

親しみやすく簡潔な構成の第 1 曲に始まり演奏効果の高さと表現の豊かさの両面でソナタに匹敵する内容を備えた第 6 曲に至るまでの「段階的な」発展の経過をたどることにより、各曲におけるクレメンティの教育的意図が明確になり、曲集としてのこの作品の価値を再確認することができた。

指導にあたっては、学習者の習熟度に見合った技術的要素が盛り込まれた作品を選曲した上で、構成と技術的要素から読み取れるクレメンティの教育的意図についての理解を学習者と共有し、作品の素晴らしさを味わいつつ取り組むことを心がけたい。

#### 注

- 1) 谿博子「M. クレメンティ《6つのソナチネ》Op.36 についての一考察—全 6 曲の第 1 楽章提示部の楽曲分析を通して—」『京都女子大学教職支援センター研究紀要』（第 5 号）増刊号（2023），pp.119-130.
- 2) 同上，p.121.
- 3) 割合（%）を表す数値は小数点第二位を四捨五入したものである。
- 4) クレメンティ（山崎孝校訂）『6つのソナチネ

- Op.36 原典版』（音楽之友社，1995）p.2.  
5) 鶴崎庚一『アナリーゼの技法／ソナチネ・アルバムⅠ クレメンティ』（学研パブリッシング，2014）p.62,64.

引用・参考楽譜

- 全音楽譜出版社出版部（1955）『ソナチネアルバム・1』全音楽譜出版社。  
クレメンティ，M.（1995）『6つのソナチネ Op.36 原典版』山崎孝校訂，音楽之友社。  
今井顕（2003）『ソナチネ・アルバム第1巻 初版および初期楽譜に基づく校訂版』今井顕校訂，全音楽譜出版社。  
鶴崎庚一（2014）『アナリーゼの技法／ソナチネ・アルバムⅠ クレメンティ』学研パブリッシング。

参考文献

- プッヘルト，ゲルヘルト（1988）『ソナチネのすべて 愛らしい音楽形式の成立，その歴史と意義』寺本まり子訳，音楽之友社。  
角倉一朗監修（1989）『カラー図解音楽事典』，白水社。  
プランティンガ，レオン（1993）『クレメンティ生涯と音楽』藤江効子訳，音楽之友社。  
谿博子（2023）「M.クレメンティ《6つのソナチネ》Op.36 についての一考察—全6曲の第1楽章提示部の楽曲分析を通して—」『京都女子大学教職支援センター研究紀要』（第5号）増刊号，pp.119-130.

URL

- IMSLP(Petrucci Music Library)6 Piano Sonatinas, Op.36 (Clementi, Muzio)  
[https://imslp.org/wiki/6\\_Piano\\_Sonatinas%2C\\_Op.36\\_\(Clementi%2C\\_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/6_Piano_Sonatinas%2C_Op.36_(Clementi%2C_Muzio))  
(2023年10月18日閲覧)