

# ソナチネにおけるソナタ形式の作曲学的分析

磯 塚 一 誠

An analysis of Sonata-form

Issei Isozuka

## 序

一つの作品を理解するためには、作品の生まれた背景—作曲家の人生観や音楽観などの内面に関することと時代背景—を知るとともに、作品構成を正しく認識することが必須の条件である。もし演奏家自身が最初に奏する一音が第一主題の冒頭であることを知らなければその演奏に何の意味があるだろうか。又、主題の一部が細胞と化して楽曲中に散らばり全体を大きな有機体となしていることを理解していない演奏は、いかに長い音楽体験によった直感的なものであっても根拠のない音楽性であり、自己満足的、もしくは非芸術的演奏に陥いるのではあるまいか。

従って、作品を常により深く見つめ、主題や素材の扱われ方、並びに調性や全体の構成論理を作曲者の意図にたがわず理解することこそ必要であろう。

それがたとえ初歩の学習者の為に書かれたソナチネ程度の曲であろうとも秀れた作品の中には次元の高い作品構成を示している楽曲があり、ソナタのミニチュア版ながらもかなりその精神が発揮されており、作品研究の対象としても興味深い内容を含んでいる。

この小論は、ソナチネアルバム 1 巻よりそれらを選び作曲学的分析を試みたものである。尚、最後にはソナチネといえどもソナタ形式の最高水準にあるモーリス・ラベルの作品を参考の為掲げてみた。

## ソナチネのソナタ形式

分析に入る前にソナチネのソナタ形式について述べておこう。

ソナチネの定義は、一般には演奏が容易でソナタの規模が縮小されたものとされているが厳密にはソナタ形式の各部分が省略又は独立せずに結合されたものである。例えばソナタでは第一主題の後は確保、移行部という二つの部分があるが、ソナチネではどちらかを省略するか、あるいは二つを結合し、各部分の境がはっきりしない短いものをおくことが普通である。時には第二主題の後にくる確保、移行部、結尾部の三部分をわずかに数小節で兼ねてしまうこともある。

又、主題そのものもソナタの方は一部から三部以上の長いものまでさまざまであるが、ソナチネは4小節から8小節まで一部でできた短いものがほとんどである。この一部、二部というのは、主題を形成する要素の数であり例えばベートーベンのピアノソナタ Op. 2, No. 1 は一部、同じく Op. 2, No. 2 は二部、同じく Op. 10. No. 1 は三部で第一主題が構成されている。(譜例1)

## 諸例 1

The image displays three musical examples, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first example is labeled '(一部)' (Part 1) and shows a single melodic line. The second example is labeled '(一部)' and '(二部)' (Part 1 and Part 2), showing a single melodic line with a repeat sign. The third example is labeled '(一部)' and '(二部)', showing a single melodic line with a repeat sign. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and repeat signs.

さらに展開部においてもソナチネは規模からいっても充分な発展を行うことができず、發育不全の状態になるが、主題自体がそれに見合うように作られている。つまり主題が大きな展開をしなければ納まりのつかない要素を含んでいるものはソナチネの主題としては不適当なのである。結局、主題のあり方が形式、規模を決定してしまうことになる。

調性の点でも展開部ではあまり遠い調へ転調すること

はなく、いつでも原調へ復帰できる関係調程度にしか転調されていない。しかし再現部直前のペダル部分（原調の属音をバスに保続し原調復帰の準備をする）は省略されることはない。

再現部は定型をもって行れるのが普通であるが、調性が原調で始まらないソナチネが多く見受けられる。その理由の一つは、ソナタ形式が完成される以前の名残りであることと、もう一つは展開部で発展しきれなかった主題を再現部で調性を変え、あたかも展開部の続きであるように構成する方法の二つである。

後者はソナタ形式の意義に目覚めた高度の作曲技法で、ベートーベンのピアノソナタ Op. 10, No. 2 に模範がある。

逆に展開部で第一主題を充分発展させた場合に再現部の第一主題を省略し、確保、又は移行部より再現させる手法も稀に見られる。

尚、終結部はソナチネの趣旨からいっておかれることは少ない。

以上のようにソナタ形式の原型を簡便にする為様々な方法がとられているが、その精神は少しも損われることなく、小さな枠の中で最大の効果を上げることに努められている。

次にソナタとソナチネのソナタ形式の比較を表にまとめる。

	ソ ナ タ	ソ ナ チ ネ
第一主題	一部～三部以上の要素をもち、大きな発展を必要とする素材を持つ。	一部のみでできており、単純な音型が多い。
確 保	第一主題をくり返す部分で作曲法としては次の三種類がある。 ① 第一主題を短く再現する。 ② 主題の一部分を反復する。 ③ 主題全体をそのままくり返す。	確保と移行部を兼ねた短いものがおかれるのが普通である。 （確保的移行部） 主題の冒頭、又は素材の一つを中心に作られる。 ソナタに同じく第二主題の調性へ転調される。
移 行 部	確保の後に第二主題までの間に現れる経過部で音楽が動き出す感じを与え、大きな曲になるといくつ	

	かの部分に分けられる。又、方法は次の通りである。 ① 第一主題の音型を応用する。 ② 主題に含まれるリズムを応用する。 ③ 主題に含まれる素材を拡大で行う。	
第二主題	音型、伴奏型、性格が第一主題と対照的に作られるが共通点も時に見受けられる。 調性は長調の場合は属調、短調では平行調、又は属調が慣例である。	ソナタの場合と同じである。
確 保	第二主題をリズム、音域、調性を変えて再現する。	省略されることの方が多く、でなければ次の移行部と兼ねることになる。又、結尾部さえも含むことがある。ここで第一主題の素材を扱うことは稀である。
移 行 部	第二主題と同じ調性であり、第一主題の移行部と同じ素材を移調して用いることもある。動き出す感じを与える箇所である。	
結 尾 部	提示部全体の終止感を与える部分で、これまでに出した素材をもとに作られる。	省略、又は前の部分からの延長として作られ独立していない。
展 開 部	第一主題の展開、第二主題の展開、というようにいくつかの群に分けて発展される。 調性も複雑な転調が多い。 再現部前に長いペダル部が設けられる。 〔ベートーベン〕以後は展開部の規模が大きく楽曲の比重をこ	二つの主題を展開するのは稀で、ほとんどは一つの主題の展開に終始する。  調性も関係調の範囲でまとめられる。ペダル部は短い。  短く作られ楽曲中の比重が軽い。

	ここに掛ける。	
再現部	提示部をくり返すのが定型であるが単なるくり返しにならないように様々な工夫が見られる。	提示部と大きな変化はない。
終結部	独立した長い終結部となることもしばしばあり、第二の展開部となり得る。	省略されるのが普通である。

### 分析 1

M. Clementi Op. 36, No. 1

この曲は演奏が最も容易であるが、ソナタ形式が短い小節数の中で見事に納まっている。

各部分の小節数は次のようになっている。

提示部 1～15 (15)

展開部 16～23 (8)

再現部 24～38 (15)

提示部

第一主題 1～4 (4)

確保的移行部 5～7 (3)

第二主題 8～11 (4)

移行的結尾部 12～15 (4)

第一主題は最も短い単位の4小節でできており、前半2小節には素材aを含む分散和音、後半2小節は素材bを含む順次進行で統一がとられている(譜例2)

### 譜例 2



5小節目から確保的移行部に入るが、細かく分類すると、前半2小節が確保で主題の冒頭部分のみ確保し、後半2小節は素材aによる移行部になり属調へ転調している。移行部で主題の素材をもって作られるのはソナタと何ら変りはない。(譜例3)

### 譜例 3



第二主題も最小単位の4小節でできておりbの反行形によって始まる。又、2小節目のオクターブ跳躍も既に

第一主題の中に見られたものである。(譜例4)

### 譜例 4



第二主題は確保をされず直ちに移行的結尾に入るが、ここでも素材bが頻繁に扱われている。

### 展開部

8小節目 c-moll を固執し、展開されるのは第一主題と素材aである。先ず主題が2小節示された後、aの拡大と主題の変化が出る。(譜例5)

### 譜例 5



展開部後半は属音上にaの四倍拡大、主題の変化、素材bの順序で作られ、無駄な音符は一つもない。尚、各4小節は同じバスの旋律によっていることも見落とせない。(譜例6)

### 譜例 6



### 再現部

第一主題 24～27 (4)

確保的移行部 28～30 (3)

第二主題 31～34 (4)

移行的結尾部 35～38 (4)

構成は提示部と全く変りなく、わずかに旋律の変化が見られるのみである。

以上で分析を終るが、この楽章は2つの素材で貫ぬかれ統一を計られており、ソナタ形式から少しも逸脱することなくまとめられている。正にソナタ形式の模範的ミニチュア版と言えよう。

### 分析 2

Fr. Kuhlau Op. 20, No. 1

全体の構成は次のようになっている。

提示部 1～31 (31)

展開部 32～49 (18)

再現部 50～80 (31)

このソナチネは前に述べた Clementi のものよりも主

題が2倍の長さを持っており、従って楽章の長さもほぼ倍の小節数になっている。

この曲の展開部は三つの部分よりなっており、素材が各部分で個別に展開されている点はソナタの考え方と同一のものである。

では提示部から分析を始める。

第一主題 1～8 (8)

確保的移行部 9～16 (8)

第二主題 17～20 (4)

確保 21～23 (3)

移行の結尾部 24～31 (8)

第一主題は8小節の長さを持ち、この中から作曲者は三つの素材を取り出している。即ち、主和音の分散音をa、同一音の連続をb、倚音を含むcである。(譜例7)

#### 譜例7



続く確保的移行部は素材aをバスに用い、一旦c—mollに転調した後、属調を準備する。

第二主題は第一主題と同様の伴奏型を用いているが、旋律は二つの点で対比が計られている。それは第一主題の分散和音と上行線に対し、順次進行と下行線である。

#### 譜例8



4小節の第二主題の後、バリエーションで確保になり、続いて移行的結尾に入る。ここに現れる素材dは展開部で重要な働きをする。(譜例9)

#### 譜例9



展開部は三つの部分に分けられる。

一部 32～38 (7)

二部 39～45 (7)

三部 46～49 (4)

一部では原調に戻り素材cの縮少形を発展させ、二部では素材bとaの組み合わせをc—mollにて行い、三部はペダル部で属音上にdの一部分を用いながらクライマ

ックスへと登っていく。(譜例10)

#### 譜例10



再現部は提示部のくり返しであるので省略する。

このソナチネは各主題の対比が明確であり、素材の配置のバランスが非常にうまく作られている。(展開部においてaの素材を用いなかったのは、提示部第一主題の後の確保的移行部で、この曲の規模から言って充分展開され、その必要がなかったからである。)

但し難を言えば、展開部に入って7小節間に渡って原調に滞ってしまった事と、再現部に何ら工夫が見られない事の二つであらう。

#### 分析3

Fr・Kuhla Op.20 No.3

全体の構成を示そう。

提示部 1～38 (38)

展開部 39～70 (32)

再現部 71～114 (44)

この曲の特徴は、展開部の長さが提示部、再現部とバランスがとれていることである。この事は当時のソナチネとしては稀なことである。

#### 提示部

第一主題 1～8 (8)

確保 9～15 (7)

移行部 16～19 (4)

第二主題 20～27 (8)

確保的移行部 27～31 (5)

結尾部 31～38 (8)

第一主題は大きな跳躍と順次進行によって一楽節を構成し、それが変化してくり返される。特徴ある跳躍を素材a、シシュー的動きをb、順次進行形をcとし、a+bのリズムをR—Aとする。(譜例11)

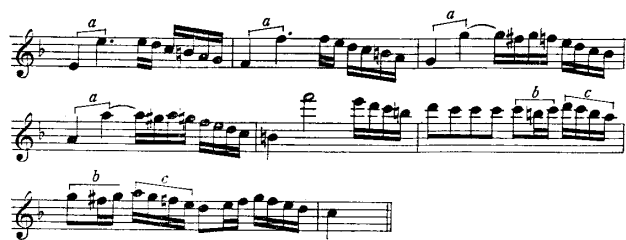
#### 譜例11



主題後の確保は、aのみがそのまま再現され、bは三連符にリズム縮少され、次にR-Aへと移る。この確保は移行部の性格の強いものである。移行部は素材aによって始まる短いもので、第二主題を暗示している。調性はFdur—dmoll—Cdurと転調し、パターン通り属調へ達する。

第二主題（譜例12）もまた素材aでできており、後半には素材b、cも見られ、第一主題との共通性を強調している。

#### 譜例12



確保的移行部は第二主題の一部を抜き出したもので、十六分音符はcの縮少形といえる。

結尾部はcを利用した部分と和音の部分から出来ているが、後者は冒頭の和音打撃へ戻る為の準備である。

#### 展開部

三連符による経過部と第一主題の展開の二つの部分に分けられる。後者はさらに、第一主題第一動機の展開と、R-Aの八分音符の下に素材bの鏡像的拡大形を現した部分とに分けることができる。この第一動機展開の部分において確保の音型のバスが属音を保持しているので展開部の終りと錯覚させられる。後半はR-Aの八分音符が残され静かな動きになる。

このソナチネの再現部は結尾部が確保の要素で以って延長され楽章終止感が強められている。

以上の分析のように、各主題に共通性をもたせたり、わずかな素材で以って有機的統一が計られているが、伴奏型が種々雑多であるために楽章全体が散漫な印象を与えるのは否めない。

#### 分析 4

W. A. Mozart (K. 545)

全体の構成は次のようになっている。

提示部	1～28	(28)
展開部	29～41	(13)
再現部	42～73	(32)

#### 提示部

第一主題	1～4	(4)
移行部	5～12	(8)
第二主題	13～17	(5)
移行部	18～26	(9)
結尾部	26～28	(3)

第一主題は四小節であり、楽章全体に重要な要素となる下行線Aを持っている。又、冒頭の分散和音を素材aとする。（譜例13）

#### 譜例13



確保は省略され直接移行部に入るが、この部分も下行線Aである。十六分音符の動きを素材bとする。（譜例14）

#### 譜例14



移行部後半で属調へ転調するが、その縮くくりは第一動機の逆行形である。（譜例15）

#### 譜例15



第二主題は一小節の予備があるので実質は四小節で素材aの反行縮少形にて始まる。又、第一主題の2小節目と同じリズムを含んでいるので類似性の強い主題である。

次の移行部は十六分音符の分散和音（下行線Aが含まれる）と素材aによるものに分けられる。このaによる上行分散和音は、これまで三回現れた下行線A、及び第二主題の下行音型に対する反発であり極めて効果的である。

結尾は第一主題の変奏でまとめられる。

展開部は結尾の旋律と素材bで作られ、下行線Aが強調される。調性は g-moll—d-moll—a-moll と終始短調で五度づつ秩序をもって上行する。

再現部は原調に復帰せず下属調で始まる。これは第二主題を提示部と同じように五度上の調で出した時、頂度原調に戻るよう配慮した結果である。

以下は移行部が四小節延長されたのみでほとんど変りはない。

#### 分析 5

L. V. Beethoven Op. 49, No. 1

各部の小節数を示す。

提示部 1～33 (33)

展開部 34～64 (30)

再現部 65～111 (47)

再現部が大きいのは結尾が延長されている為である。

提示部

第一主題 1～8 (8)

確保的移行部 9～15 (7)

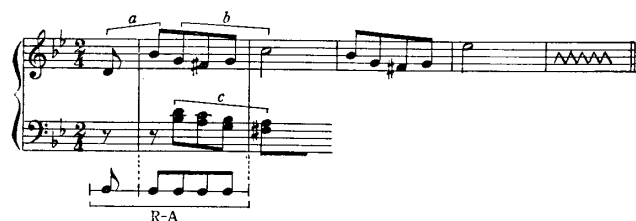
第二主題 16～24 (9)

確保 25～29 (5)

結尾部 29～33 (5)

第一主題は正規大楽節をもち、その中の弱起からの跳

#### 譜例16



躍をa、シシュー的動きをb、伴奏の順次下行形をcとする素材を見ることができる。尚、a+bのリズムをR—Aとする。（譜例16）このR—Aは到る処に現れる重要なリズムである。

第二主題はR—Aで始まり、調性は平行調の Bdur である。この後半の部分をくり返して確保としている。

結尾は左手に素材bの縮少形、旋律はR—Aである。

展開部は四つの部分に分けて展開されている。一部は34～38(5)でR—Aを用い Esdurに転調している。二部は39～46(8)で素材cのリズム縮少形及びその変奏である。

（譜例17）。三部は46～54(9)で提示部結尾の展開になり素材bとR—Aが扱れる。四部は再現部は復帰するためのペダル部であり、旋律は素材bのリズム縮少形となっている（譜例18）

#### 譜例17



#### 譜例18



再現部の構成に次のようになっている。

第一主題 65～72 (8)

確保 73～80 (8)

第二主題 81～89 (9)

確保 90～97 (8)

結尾部 98～111 (14)

第一主題確保に於いて左手に主題、右手は素材cの変奏を行い、提示部よりも確保を延長、移行部を省略という構成がとられている。又、結尾部ではR—Aのカノンとなり、素材bのリズム拡大によって静かに曲を閉じる。

#### 分析 6

L. V. Beethoven Op. 49, No. 2

楽章全体の構成は次のようになっている。

提示部 1～52 (52)

展開部 53～66 (14)

再現部 67～122 (56)

展開部が他の二部に比べて極端に短くなっている。これは、これまでのソナタが拡大される一方であった反省だとされている。

提示部

第一主題	1～4	(4)
確保	5～15	(11)
移行部	15～20	(6)
第二主題	21～28	(8)
確保	29～36	(8)
移行部	36～49	(14)
結尾部	49～52	(4)

第一主題は各小節が各々異なるリズムから出来ており、素材 a, b, c, d が見られる。(譜例19)

#### 譜例19



確保はオクターブ上で行われ、後半は自由な楽案で引き延ばされる。移行部は a の三連符のリズムが利用されるが転調は行われず、そのまま属調の第二主題へ入る。第二主題は第一主題の素材 b 及び d から成っている。(譜例20)

#### 譜例20



ほぼそのまま確保した後、リズム a による移行部に入る。このように第一主題と第二主題の移行部が同じ素材によって作られている例はそれまでに Op. 2 No. 2 No. 3 があるが、彼がソナタの構成論理を明確に表し始めた一例である。

展開部は短いものであるが興味深い作曲法が使われている。それは第一主題と第二主題の一部分を結合させ一フレーズを成していることである。(譜例21) この技法は後に Op. 13 「悲愴」ソナタ(譜例22) や第一交響曲(譜例23) において完成された姿となる。

#### 譜例21



#### 譜例22



#### 譜例23



展開部後半は素材 c を用いている。展開部の調性は dmoll—amoll—emoll と五度の上行である。又、再現部直前の和音の根音関係は、63小節から一小節単位で H—E—A—D—G の四度上行の強進行でもって再現部へ到る。

#### 再現部

第一主題	67～70	(4)
確保	71～75	(5)
移行部	75～87	(13)
第二主題	88～95	(8)
確保	96～103	(8)
移行部	103～116	(14)
結尾部	116～122	(7)

上の表を提示部のものと比べると第一主題後の確保を短くし、その代りに移行部を延長して小節数のバランスをとろうとしている事がわかる。あとは大きな変化が見られず忠実にパターンを守っている。

#### 分析 7

##### M. Ravel Sonatine

この優雅なソナチネは古典的手法を取り入れながら形式美の極致を追求し、ラベルの完璧主義を代表する曲である。

#### 一楽章

提示部	1～28	(28)
展開部	29～58	(30)
再現部	59～87	(29)

各部は完全に均衡がとれている。

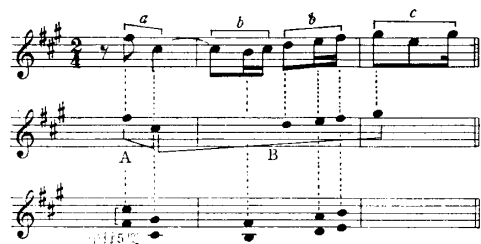
#### 提示部

第一主題	1～3	(3)
確保	4～5	(2)
移行部	6～12	(7)
第二主題	13～16	(4)
確保	17～19	(3)
移行部	20～23	(4)
結尾部	24～28	(5)

第一主題(譜例24)は冒頭4度下行音程Aと順次上行形Bが骨格となり、リズム a の4度、リズム b の2度、リズム c の3度の各音程は一楽章の旋律的な動きの基礎になっている。特にAは全楽章に現れる重要な音程である。又、mode はエオリア旋法(Fisを基音とする自然短音階と同じ)に基き、平行5度の伴奏を伴っている。

確保は c の部分を省略した2小節の短いもので直ちに移行部へ入る。ここでは2小節の旋律をくり返しながら

譜例24



消却法が用いられている。消却法 (elimination) とはベートーベンによって創造された作曲法で、Oliver Messiaen の言葉によれば、「主題の断片を反復しつつ、その音の一部を取り去り自己集中の極、闘争と危機でひきしまった要約状態にまで到達する。」(註) と言われる技法である。この曲の場合、2小節から1小節さらに1拍と旋律が短縮されていき、最後の1拍はAが残されることになる。又、ここで新しくリズムdが現れる。(譜例25)

譜例25



移行部の和声は属九の平行進行を用いている。これは近代に見られる方法で主和音に解決していない。

第二主題は第一主題の平行調に相当する Adur である。ここにも第一主題と共通性をもたせる為に五度の平行が伴奏に置かれている。又、符点のリズムを e とする。(譜例26)

譜例26



確保は符点のリズムを省略した形で行われ、続く移行部は第一主題の移行部に現れた a の素材を用いている。結尾はやはりAで始まり本来 Adur であるためにバスは Gis になるべきところ、両主題の伴奏の平行五度を守る為、Gになっている。

展開部

経過部 29~34 (6)

一群 35~42 (8)

二群 43~58 (16)

経過部は結尾のAをくり返しhmollを準備し下声部にもAが現われている。

一群は第一主題がそのまま扱われる。

二群は第二主題を五つの部分に分けて展開している。

① 第二主題を3小節に縮めた部分である。リズムは e, d, b, c。(譜例27)

② ①の部分の e, cを除いたものでリズムは d, b。(譜例28)

③ リズム e の縮少形 (e', e'') (譜例29)

④ リズム d による。(譜例30)

⑤ ④の部分の変化及び旋律線の拡大 (譜例31)

譜例27



譜例28



譜例29



譜例30



譜例31



尚、①②③の部分を通じてバスに四度音程を積み上げた保続音 (譜例32) があり、⑤にはやはり四度下行の伴奏形がある。又、驚くべきことに各部の開始音は①—E, ②—A, ③—D—G ④—Cと四度音程で上向していくのである。このように四度音程を徹底して楽章の基礎として扱い、さらにリズムの展開を行っていること注目すべきであろう。(譜例33)

(註) Oliver Messiaen : Technique de mon langage musical



譜例32



譜例33



再現部は第二主題が同主調になる等、古典的手法をそのまま取り入れ結尾部にもう一度主題を現して曲を閉じる。

ソナタ形式ではないが二、三楽章についても一楽章の素材がどのように扱われているか簡単に述べて見よう。

二楽章

素材の記号を次のようにする。

A = 4度音程（一楽章冒頭音程）

A' = 5度音程（4度のオクターブ転回）

B = 順次上行線（一楽章主題に含む）

B' = 順次下行線（Bの反行）

形式は複合三部形式でA—B—A—結尾—C—A—B—結尾となっている。

Aの旋律（譜例34）はA'から始まり直ぐ後にB'が現れる。又、伴奏には一楽章両主題にあった5度の平行が見られる。このように極めて関連性のある主題と言えよう。さらに反復記号のあるところまでは4回Aが現われる。

BもやはりA'で始まりB'の線がそれに続く。左手の伴奏にもB'がある。（譜例35）

譜例34



譜例35



譜例36



次のAは4小節に短縮され結尾に入る。結尾の旋律はこの楽章ではこれまで用いなかったBによって作られている。（譜例36）

Cはいわゆるトリオに当たる部分で、この旋律の冒頭はAであり下声部に倍の音符価値による拡大カノンになっている。（譜例37）

再びAに戻る前に一楽章にも現れた4度下行音型が何度もくり返される。そしてそれを伴奏としAの主題が現れる。

譜例37



三楽章

自由なロンド形式となっている。この主題（譜例38）もA及びA'によってドリア旋法で作られている。

譜例38



次の部分は一楽章のcによる音型である。（譜例39 a）上記をくり返した後、一楽章の第一主題が伴奏を変化させて現れる。続いて十六分音符の律動で新しい旋律が出るが、この冒頭もAである。（譜例39 b）

譜例39



クライマックスを作り上げた後、これまでの楽章にも使われた4度下行音型の伴奏によって主題が回帰する。以下はこれまでに用いられた主題がロンド形式を構成していき終結部でAが執拗にくり返されて終る。

以上のように一つの音程と線によって全曲が意志統一された循環形式の見本のようなソナチネである。