ヴォーン・ウィリアムズ《チューバ協奏曲》のための研究ガイド

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2018-02-21 キーワード (Ja): ヴォーン・ウィリアムズ, チューバ協奏曲 キーワード (En): Vaughan Williams, Tuba Concerto 作成者: 橋本, 晋哉, Hashimoto, Shinya メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/702

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

洗足論叢　第46号　平成29年度

研究ノート

ヴォーン・ウィリアムズ《チューバ協奏曲》のための研究ガイド

A Guide to Research for Vaughan Williams's Tuba Concerto

橋　本　晋　哉
Shinya Hashimoto

1 はじめに

クラシック音楽を学ぶチューバ奏者にとって、1954年に作曲されたレイフ・ヴォーン・ウィリアムズの《バス・チューバとオーケストラのための協奏曲》Concerto for Bass Tuba and Orchestraは、チューバを独奏として用いた協奏曲としては極めて初期の作品であり、パウル・ヒンデミットの《チューバ・ソナタ》(1955)と並んで、この楽器の代表的なレパートリーである。特にこの協奏曲は、その後クラシック音楽の一部が前衛的な興味に移ってゆく時代の中での調的、民族主義的な作品であり、プロフェッショナルな演奏家のみならず、現在学習過程にある学生にとって大変重要な教材という面も担っている。

しかしながら現在、この曲について楽曲習得の途上で参考となる日本語文献はほとんど見られない。筆者は以前インターネット上で、この協奏曲の成立過程と簡単な楽曲分析についての小論を2006年に発表しているが[1)]、11年を経過した現在、それ以降の研究論文や初期のチューバの独奏作品の成立過程、また、2012年に出版された楽譜の第二版の成果を踏まえた楽曲分析を加えて新たに論述したい。尚、論文中の記述においては、A4=440Hz, オクターブ表記が必要な場合は科学的ピッチ表記法（SPN）に従う。また、楽器の呼称としてチューバ、テューバの二種類が一般的だが、ここでは「チューバ」を用い、資料の中で「テューバ」が用いられている場合にはそのままの表記を用いている。

2. 先行研究について

この協奏曲についての纏まった形での研究を時系列に沿って述べると、まず、フィッシャーの「レイフ・ヴォーン・ウィリアムズ：バス・チューバ協奏曲の演奏解釈分析」(1998)[2)]が挙げられる。4名の著名な演奏家の録音した協奏曲について、テンポやアーティキュレーション、ダイナミクスなどの演奏解釈の比較検討を行っている。ドゥロブナックの「ヴォーン・ウィリアムズのロマンスにおける比較分析」(2005)[3)]では、ヴァイオリンと管弦楽のための《揚げひばり》、ハーモニカ、弦楽、ピアノのための《ロマンス》とこの協奏曲の第二楽章の3曲が比較分析される。チャンの「レイフ・ヴォーン・ウィリアムズのバス・チューバ協奏曲の包括的分析」(2009)[4)]では最も詳細に各楽章が分析され、またスバルシ

オの「レイフ・ヴォーン・ウィリアムズのバス・チューバ協奏曲：その構想、演奏、チューバのレパートリーとしての重要性」（2010）[5] は特に北米におけるこの協奏曲の受容の過程に関する部分が特徴的である。澤田悦子･前田有紀による「民族主義音楽家としての理念と作曲技法：テューバ協奏曲を中心に」（2017）[6] は民族主義音楽家としてのヴォーン・ウィリアムズに焦点をあて、楽曲にその理念がどのように反映されているかを分析的に論じている。

3. 1954 年以前のチューバの独奏曲について

1835 年、プロイセンの軍楽隊長ヴィルヘルム・ヴィープレヒト（Wilhelm Wieprecht）と楽器製造職人ヨハン・ゴットフリート・モーリッツ（Johann Gottfried Moritz）によってＦ管チューバの特許が取得され、一般的にはこの年を以てチューバ普及の端緒と見做すが、チューバ以前から低音管楽器として用いられていたセルパン（Serpent）、オフィクレイド（Ophicleide）及びそれらの派生楽器との共存状態から、チューバが主流の座となったのは 19 世紀末と考えてよい[7) 8)]。19 世紀末から 20 世紀にかけて書かれたオーケストラ曲の中での印象的なチューバのパッセージは多数あるものの、チューバが独奏楽器として扱われ始めたのは 20 世紀に入ってからである。次の表のように、1930 年代末からは地域を問わず、チューバを独奏楽器として扱う試みが始まっている（表 1）。

表 1 1954 年以前の独奏曲

作曲家名（姓、名）	曲名	作曲年	編成
Dubensky, Arcady	Fantasy on Popular Folk Song	1938	tuba, orchestra
Krenek, Ernst	Lighthouse in the Sea	1939	tuba, piano
Tcherepnin, Alexander	Andante Op.64	1939	tuba, piano
Kleinsinger, George	Tubby the Tuba	1945	tuba, orchestra
Dumitru, Ionel	Rumanian Dances No. 1	1946	tuba, piano
Gárdonyi, Zoltán	Sonate	1948/1951	tuba, piano
Lebedjew, Alexej	Konzert Nr. 1	1947	tuba, piano
Bernstein, Leonard	Waltz for Mippy III	1948	tuba, piano
Amellér, André	Tuba-concert Op. 69	1952	tuba, windband

この時代のレパートリーについては未だ充分な研究が為されておらず、今後新しい資料が発見される可能性も少なくないが、その多くはピアノ伴奏の室内楽であり、チューバを独奏楽器としたオーケストラ伴奏、多楽章形式の協奏曲として、現時点ではヴォーン・ウィリアムズが最初といってよい。

4. レイフ・ヴォーン・ウィリアムズ

作曲家レイフ・ヴォーン・ウィリアムズ（Ralph Vaughan Williams, 1872-1958）については、その生涯、作品に渡って多くの研究がなされているため、ここでは主にチューバ協奏曲と関連付けられる事項を中心として簡潔に述べるに留める。

ヴォーン・ウィリアムズはグスタフ・ホルスト（Gustav Holst, 1874-1934）と共に20世紀前半イギリスの代表的作曲家である。王立音楽大学とケンブリッジ大学で学び、ベルリンに留学してマックス・ブルッフ（Max Bruch, 1838-1920）に、パリではモーリス・ラヴェル（Maurice Ravel, 1875-1937）に師事した。交響曲全9曲を軸として、オペラ、協奏曲、室内楽曲、声楽曲と多岐にわたる彼の創作であるが、その多様な音楽形式の根底には、常にイギリスの17-18世紀の音楽、伝統的な民謡や賛美歌への参照がある。澤田・前田（2017）では、その民族主義的な理念がヒューバート・パリー（Hubert Parry, 1848-1918）からの強い影響によるもので、民謡の旋律における展開的手法や、英国讃美歌集の編纂が後の作曲語法の礎となっていることが指摘されている[9]。《バス・チューバとオーケストラのための協奏曲》はロンドン交響楽団の創立50周年の祝賀コンサートの為に委嘱され1953年から1954年にかけて作曲、1954年6月13日、ロンドンのロイヤル・フェスティバル・ホールにて初演された。演奏はサー・ジョン・バルビローリ（Sir John Barbirolli）指揮ロンドン交響楽団、チューバ独奏はフィリップ・カテリネットであった。ヴォーン・ウィリアムズがこの機会に何故独奏楽器としてチューバを選択したのかについて、彼自身の言及は見つかっていないものの、1951年バルビローリへの手紙の中で、《交響曲第4番》（1935）第三楽章トリオのチューバソロについて「ファルスタッフ的な音色」であると述べていることから、この楽器にある種の性格的印象を抱いていたことが窺える[10]。

5. フィリップ・カテリネット

フィリップ・カテリネット（Philip Catelinet, 1910-1995）はBBC軍楽隊のユーフォニアム奏者からBBC歌劇場オーケストラチューバ奏者を経て、初演当時ロンドン交響楽団、フィルハーモニア交響楽団に在籍したチューバ奏者である。彼は1986年にTUBA Journal（現ITEA Journal）へ寄稿した「ヴォーン・ウィリアムズ『チューバ協奏曲』の真実」[11]の中で、この曲の初演にあたっての様子を、当時の記事やリハーサルの様子を交えて詳しく語っている。解釈、分析に当たってその中でとりわけ重要なのは以下の三点である。

1. フレージングやスラーの収まり方については、（作曲者と自分の間で）お互いに理解が得られた。
2. 第一楽章のカデンツァの最高音域（初期のピアノ版では書かれていなかった）は協議の上初演で省略された。
3. 第三楽章について、バルビローリのテンポはヴォーン・ウィリアムズ、カテリネットの想定より常に早かった。（Catelinet 1991: 69）

また、当時チューバが独奏楽器として扱われる物珍しさから、幾分辛辣な批評が掲載されたことも語っている。

現在81歳であるヴォーン・ウィリアムズが、バス・チューバの為に協奏曲を書いた。この曲はレコード化されると同時に、来月フェスティヴァル・ホールで催されるLSO（ロンドン・シンフォニー・オー

ケストラ）の祝典コンサートでも演奏される。彼の前作であるハーモニカの協奏曲はラリー・アドラーのテクニックで辛うじて成功を収めた。今回ソロ・パートを務めるのはLSOの主席テューバ奏者フィリップ・カテリネットである。彼は肺活量の全部を使い切らなければならないだろう。通常チューバというものはトロンボーンのハーモニーの基礎を成すためのものだ。今回の20分間に及ぶ独奏はかなり手強い仕事となるであろう。（Catelinet 1991: 68-69）

また、初演の翌日1954年6月14日の朝に、同じ演奏者でレコードのための録音がなされたことも記されている。（Catelinet 1991: 70）

6. 出版における改訂の流れ

初演の翌年、1955年にはチューバとピアノのために編曲された版が、更に1979年にオーケストラ・スコアがオックスフォード大学出版から出版される運びとなったが、ヴォーン・ウィリアムズの助手を務めた作曲家ロイ・ダグラス（Roy Douglas）は、この協奏曲の楽譜のミスについて次のように述べている[12]。

クリスマス・カンタータ《この日》の総譜を写している最中、緊急の仕事として、彼のチューバ協奏曲の74ページの総譜を12日間で書き起こさなければならなくなった。不幸なことに、私は作曲者のピアノ・スケッチとこの総譜を照らしあわす機会が無かったので、長年に渡っての紛糾の種を引き起こしてしまった。（Douglas 1988: 68）

その後ダグラスによって訂正の施されたエルンスト・オイレンブルク版のオーケストラ・スコアが1982年に出版、更に2012年のオックスフォード大学出版第二版ではコリン・マシューズ（Colin Matthews）によって複数の手稿譜が参照され、2017年現在ではこの版が最新版である[13]。

ソロ・パートが旧版から変更されているのは全部で17箇所、主にダイナミクスやアーティキュレーション記号が変更されているが、代表的な変更箇所は以下の三点である。

1. 初演時に省略された第一楽章のカデンツァの二か所の最高音はA♭4で確定となった。
2. 第一楽章のカデンツァ、Lentoの前の三連符が旧版のF2 - E♭2 - G♭2からF2 - D♭2 - G♭2になっている。
3. 第二楽章では、従来出版されていたスラーに加えて、別のスラーが破線で示されている。今まで印刷されていたスラーは、前述のカテリネットとのリハーサルの中で初演時に変更され後に印刷されたものであり、この版ではヴォーン・ウィリアムズが本来想定していたスラーを破線で並置する形をとっている。

また総譜では、パート間でのダイナミクスやアーティキュレーションの統一や、明白な音のミスを訂

正などが主な改訂作業であるが、その中でも次の3点が大きな改訂である。

1. 第一楽章第55小節、ファゴットの最後の八分音符がC3からF2へ。
2. 第二楽章第18小節、オーボエ、ヴィオラの最初の音がA4からB4へ。これによりこの拍の構成和音はニ長調の一度からロ短調の一度へ。
3. 第二楽章第33小節、2つ目の八分音符、ファゴット（チェロ、コントラバス）がF♯3（2）からG3（2）へ。

以降の分析においては、このオックスフォード大学出版第二版を用いる。

7 分析

7-1. 分析にあたって

初演当時のプログラム・ノートには作曲者自身の次のような言葉が掲載されている[14]。

この協奏曲の形式はウィーン楽派（モーツァルトやベートーヴェン）のものよりも寧ろバッハのそれに近い。しかしながら、第一、第三楽章は両方とも手の込んだカデンツァで終わり、この点ではモーツァルトやベートーヴェンの形式と同様である。この音楽は全く単純で明快であり、（わざわざ）このような説明がなくとも聴くことが出来るであろう。楽器編成は木管楽器とホルン2、トランペット2、トロンボーン2、ティンパニ、パーカッション、そして弦楽器という所謂「シアター・オーケストラ」の編成で構成されている。（Kennedy 1982: 229-300）

7-2. 第一楽章　前奏曲

アレグロ・モデラート（四分音符＝96）、ヘ短調、2/4拍子。第一楽章の音楽形式について、チャン[15]はソナタ形式とし、スバルシオ[16]はリトルネッロ形式を採用している。しかしソナタ形式としてみた場合、第56小節からのセクションが展開部というより寧ろ新しい主題の提示と展開とみられる点、またスバルシオの指摘のように冒頭4小節をリトルネッロ主題としてみた場合には、この主題の現れ方が定型と著しく異なる点から、本稿では布施芳一が指摘したようにA - B - A’の三部形式と見做すのが適切と考える[17]。

また曲の基本的な構造としてヘ音上のフリギア（文末譜例1）から抽出された複数のペンタトニックが用いられていることがチャン[18]、澤田・前田[19]で指摘されており、本稿ではこの指摘に基づいて分析している（表2）。

曲はオーケストラのトゥッティ（Tutti 1）による4小節の序奏（Int）で始まる。ここで用いられている音列はF - A♭ - B♭ - C - E♭の5音で、これをペンタトニック1（P1）とする（文末譜例2）。第4小節より始まるチューバの独奏（T1）は、F - G♭ - B♭ - C - E♭による5音音階からなっている（P2）（文末譜例3）。冒頭から第17小節まではこのT1による主題の提示部であるが、第11小節からの経過句ではP2のE♭をD♭へ入れ替えたD♭ - F - G♭ - B♭ - C（P3）が用いられている（文末譜例4）。この序奏から第一主題の提示までで使われた五音音階P1、P2、P3は全て、ヘ音上のフリギア旋法から抽出

されている（表3）。

続く第17-28小節では、Int、T1による展開がなされている。短い経過句（小節番号29, 30）を経て、第31小節において新たな主題（T2）が提示される。この主題は転調したイ短調上のものであるが、各声部上でE♮とE♭が頻繁に交替されるのが特徴である。また、伴奏の上声部は従来の序奏部の音型（Int）が保持されているが、低音部においては短三度の跳躍を基調とする新たな音型が加えられている。第42-50小節にかけてT2がトゥッティ（Tutti2）で繰り返され、続く経過句において三連符を経由して調性は変ロ短調へ、拍子は6/8へと移り変わる。

表2 第一楽章の構造

セクション	小節番号	テーマ	特徴	調性
A	01-04	Int	P1、Orch. Tutti 1	F phrygian
	04-13	T1	P2	
	11-16	経過句	P3	
	17-28	Int	P1、P3	
	29-30	経過句	P3	
	31-41	T2	E♮とE♭の揺れ、P3a(mm.40)	A minor
	42-50	T2	Orch. Tutti 2	
	51-55	経過句	6/8拍子に移行	
B	56-70	T3	P1a, 動機M1	B♭minor
	70-79	T3.1	Orch. Tutti 3	
	80-94	T3.2		
	95-103	T3.3	P1a、4つのリズム型	
A'	103-106	Int	2/4拍子に移行	A minor
	107-110	Int	pedal A→A♭、Orch.: T1	
	111-123	Int / T1	TubaとOrch.のテーマ交替	F phrygian
	124-128	T2	Tuba: 三連符、Orch.: T2	
	129-134	T2	Tuba: T2、Orch.: 三連符	
	134-138	T2	Orch. Tutti 4、カノン	B minor
	139-149	T2 / T3.4	P3b, P1b, 6/8拍子に移行	
	150-156	経過句	2/4拍子に移行	
Cadenza			P1c（終結部）	F phrygian
Coda	158-161		M1による終止	F major

六

表 3 第一楽章で用いられるペンタトニック

P1	F - A♭ - B♭ - C - E♭	Int
P1a	B♭ - D♭ - E♭ - F - A♭	T3
P1b	B - D - E - F♯ - A	T3
P1c	D - F - G - A - C	T3
P2	F - G♭ - B♭ - C - E♭	T1
P3	D♭ - F - G♭ - B♭ - C	経過句
P3a	C - E - F - A - B	
P3b	B♭ - D - E♭ - G - A	経過句

第一楽章の中間部である第 56 小節からは、澤田・前田[20]の指摘の通り、イギリス、アイルランド由来の舞曲ダブル・ジグ（double jig）が用いられている。この主題 T3 は変ロ音上のエオリア旋法からなるが、構成音は序奏で用いられた（P1）の移調系 B♭ - D♭ - E♭ - F - A♭（P1a）を主としており、更に序奏の主題がリズム的に展開されている。この主題のもう一つの特徴は第 60-61 小節の大きなダイナミクスの変化を伴う 3 音である（動機 M1）。第 70 小節では T3 の変奏 T3.1 がトゥッティで（Tutti 3）、第 80 小節では更に変奏が重ねられた T3.2 がチューバによって演奏されるが、動機 M1 もその都度形を変えて現れる。第 95 小節からもチューバが引き続きジグの主題の変奏 T3.3 を奏する。中間部は一貫してホモリズミックな伴奏形であったオーケストラは、ここでは 4 つのリズム型に分かれて複雑な様相を呈している。

第 103 小節からは序奏（Int）がイ短調で再現されるが、Int と T1 が同時に、そして 4 小節ごとにチューバとオーケストラで交互に入れ替えながら演奏される。その際第 107 小節からはペダル音で A が保持され、A♭を経由して第 111 小節でヘ短調に転調する。第 124 小節では T2 がオーケストラに、チューバは三連符のパッセージを担当し、続いて第 129 小節では入れ替わって T2 がチューバに、オーケストラは三連符のパッセージをそれぞれ5小節間で交互に演奏する。第134小節からはオーケストラのトゥッティ（Tutti4）が、ロ短調に転調して現れる。第一楽章の中では最も長いトゥッティで、前のセクションに引き続き T2 が用いられるが、ここでは 2 つの声部のカノンとなって現れる（第 134 小節では 2 拍、第139小節からは1拍の間隔）。第143小節では拍子が再び6/8となり、P3b を用いた八分音符を経由して、第 146 小節からは T3 の変奏型 T3.4 がフォルティッシモで演奏され（P1b）、繰り返しながら次第に弱まっていき、カデンツァを導くヘ短調一度の第二展開型の和音（C - F - A♭）へと落ち着く。

カデンツァは F1 から A♭4 まで、三オクターブと短三度にわたる広い音域が用いられている。チャン[21]はこの最高音 A♭4 の選択について、師であったラヴェルがムソルグスキーの《展覧会の絵》を編曲した際（1922 年）のフレンチ・チューバによる《ビドロ》の最高音 G♯4 が念頭にあったのではと指摘している。技巧を凝らしたこのカデンツァは、前半は T1、後半は T3 の主題が用いられ、この二つは第 51 小節の経過句の三連符の音型によって接続されている。T3 の主題はやがて F3、A3 を軸とした広い跳躍となり、ヘ長調上の五音音階（P1c）を経過してオーケストラとの短いコーダに進む。コーダは T2 に含まれるダイナミクスの広い 3 音（M1）が使われており、「ここではチューバ独奏はオーケストラの一部となり、ハーモニーを支えるバスを提供する」（チャン 2009: 35）。

七

7-3 第二楽章　ロマンツァ

アンダンテ・ソステヌート（四分音符＝60）、ニ長調、3/4拍子。「ロマンツァ」と題された第二楽章は作曲者自身の指示により、チェロやバスーン、ユーフォニアムによって単独に演奏することも可能である。構成はA - B - A' であるが、中間部分BはAの要素を多く含んでおり、よってチャン[22]は三部形式ではなく小三部形式（循環二部形式）と見做している。また、澤田・前田[23]はこの楽章の全ての主題が動機の細かい装飾によって関連付けられていることを指摘している（表4）。

冒頭第1-8小節のオーケストラの序奏風テーマT1は、この後数回に渡って出現するため、リトルネッロ主題と捉えることができる。この主題は続くチューバ独奏のT2とともに全音階的な性格を持っており、ペンタトニックで構成された第一楽章の主題群と対照的である[24]。また、第7-8小節においてオーケストラの楽器間でエコー的書法が用いられており、この効果は後に度々現れる（エコー的書法1）。チューバの旋律T2は、第9-13小節と第13-20小節に二分され、基本的に同じ素材の繰り返しであるが、第13小節目からの2回目のフレーズは部分的に細かく修飾され、拍節も変更されている[25]。この終結部はロ短調になっており、続いてチューバ、オーケストラの両者によってT1が繰り返されたセクションの終結部では、最終的にニ短調に転調する。

表4 第二楽章の構造

セクション	小節番号	Tuba	Orch.	調性
A	01-08		T1: Ritornello、エコー的書法1	D major
	09-17	T2		
	18-21		T1: Ritornello	B minor
	21-25	T1	T1	
B	26-34		T1: Ritornello	D minor
	35-42	T4	T3: rhythmic	A minor
	43-47	T4.1	T4.1	E minor
A'	48-51		T2, T3	B minor
	52-57	T2.1		
	58-62	T2.2		D major
	63-66	T2	クライマックス、エコー的書法2	B minor
	67-69		T1: Ritornello	D major
	70-74	T1	T1: エコー的書法3	
Coda	75-79		エコー的書法4	D major

ポコ・アジタートの指示のある中間部はオーケストラのリトルネッロT1がニ短調で現れるが、ここでも冒頭のT1の一部分を繰り返す形や、T2の一部分（第14-16小節）が第27-29小節に引用されるなど、「イギリス民謡にみられる、反復、拡大、逆行、圧縮、リフレインなどで旋律を形成している」（澤田・前田 2010: 78）。ニ音上のエオリア的なこの旋律の特徴は、更に第35小節でイ短調に転調して現れるチューバの旋律T4に受け継がれる。伴奏型では第34小節から新しくクラリネット、ホルンによる

スタッカートのT3が現れる。チューバの旋律T4は四度の跳躍を含んでおり、T2との関係を強く感じさせる。続く後半でメリスマ的に装飾されるが、この六連符の装飾音型は第43小節でホ短調に転調し、オーケストラの低音部とチューバとの交互の対話に発展する。

第48小節からのA'部分は、まずT2とリズム的なT3がオーケストラによってロ短調で再現される。チューバによって引き継がれ短く変奏された後（T2.1）、第58小節でニ長調に回帰したチューバの主題変奏T2.2がクライマックスを形作り、第63-65小節ではチューバとオーケストラの間でエコー的書法が用いられている（エコー的書法2）。この主題T2.2は冒頭と同じく一旦ロ短調に転調し、最後のオーケストラのリトルネッロ主題T1はその後再びニ長調でチューバに引き継がれる。チューバは同じく主題T1をA部分の第21小節からと同じように進めるが、終結部においてエコー的手法が用いられ、更にチューバの独奏それ自身でも反復を行いながら（第74-76小節）終結する（エコー的書法3、4）。終結部の第73-76小節ではF♮-F♯の対斜が特徴的なイギリス終止が用いられており（澤田・前田 2010: 80）、また最終小節のピカルディの三度を用いた第二展開形和音は、第一楽章と同じくチューバが最低音を担っている。

7-4 第三楽章　フィナーレ

ロンド・アラ・テデスカ（ドイツ舞曲風に）、アレグロ（四分音符＝150）、3/4拍子。冒頭のロンド・アラ・テデスカ（ドイツ舞曲風に）の指示については、カテリネットが次のように語っている。

> （第三楽章において）初演後に作曲家はこの部分がジャーマンワルツであることと、レコーディングのときはより安定したテンポ間を強調することを指示してきたのです。（Catelinet 1991: 69）

> 例えばベートーヴェンのソナタ・ト長調 No. 25, Op.79の第一楽章が「Presto alla tedesca」と示されていることをご存知の方ならば、ウィリアムズの「Allegro」がそれよりは幾分遅めのテンポを示していることに気づかれるはずです。（Catelinet 1991: 69）

このような記述から、ヴォーン・ウィリアムズは指定のテンポ（四分音符＝150）よりも幾分遅めのテンポを望んでいた可能性があり、スバルシオ[26]はこれらの証言をもとに、指定より遅めテンポでよりこの楽章の性格をはっきりさせるべきだと主張している。一方、チャン[27]はベートーヴェンのピアノソナタ25番Op.79とともに弦楽四重奏第13番Op.130やリース（Ferdinand Ries）のディヴェルティメント Op. 130、チャイコフスキーの交響曲第3番など、テンポの違うテデスカの指定のあるいくつかの曲を挙げ、「共通しているのは三拍子の舞曲であることのみである」（チャン 2009: 52）と、この舞曲のテンポの幅の多様性を強調している。更にフィッシャー[28]によれば、著名な4名の演奏家（アーノルド・ジェイコブス、リヒャルト・ナハツキ、ドナルド・リトル、ハーヴィー・フィリップス）が残した録音の第三楽章のテンポはそれぞれ158、150、140、132と大きな幅がある。また初演のカテリネットの残した録音は筆者が計測したところ、おおよそ四分音符＝136であった[29]。

構成について、表に示す。A - B - A - C - A - B' - Cadenza - Codaとなっており、概ね大ロンド形式

九

であるものの、最終的にロンド主題に回帰する代わりにチューバのカデンツァが用いられる。また、後半へ進むにしたがってリフレインとエピソードの主題が混在する形で出現するのも特徴的である（表5）。

この楽章は低弦とバスーンによるトレモロで開始される。第2小節から三連符3拍とトレモロ4拍で構成されるテーマT1がチューバとオーケストラでカノン的に交わされるが、フレーズが7拍で構成されるため、3拍子の拍から外れた形で進行する。フレーズは双方次第に分節化され、第8小節から下降する三連符となって3拍子のリズムに集約される。このセクションは序奏と捉えられる。

ここでヴォーン・ウィリアムズは独自の旋法を作成して使用している。リディア旋法の第6，7音を半音下げた形であるF - G - A - B - C - D♭ - E♭ - Fからなるこの旋法は、チャン[30]ではリディアン・マイナー、澤田・前田[31]では変形リディア旋法と名付けられ、「第3楽章の自由で奔放な雰囲気は，この新しい旋法に由来する」（澤田・前田 2010: 76）（以後本稿では変形リディア旋法と呼称する）（文末譜例5）。続く第12小節からの主題T2では、この変形リディア旋法のAを半音下げた形（A♭変化型）も補助的に使用される（文末譜例6）。またT2主題は下降する短二度を多く含んでいるのが特徴的である。第22小節でこの主題はオーケストラに受け継がれるが、ここでは伴奏形にT1を連想させる三連符が用いられている。ここまでのセクションをリフレイン1とする。

表5 第三楽章の構造

セクション	小節番号	Tuba	Orch.	調性
Refrain 1	01-11	T1	T1	変形Fリディア
(A)	11-18	T2（ロンド主題）		
	18-21	T1.1		
	22-26		T2.1/T1の三連符、Tutti 1	Fmajor的
Episode 1	26-31	T3	T4、poco animato	調的に不安定
(B)	31-36	T4（ロンド主題の変形）	T4	
Refrain 2	37-43	T1.2	T1.2、tempo primo	変形Fリディア
(A)	43-49	T2.2		
Episode 2	50-65	T5/T6	T6/T5、poco animato	Cminor
(C)	66-75		T5、T5.1、Tutti 2	
Refrain 3	76-82	T3.1（エピソードの主題の借用）	T1.3、tempo primo	調的に不安定
(A)	83-89	T2.3	T1.4	Fmajor的
Episode 3	90-95	T4.1（ロンド主題と同じ音程関係）	T4.1、poco animato	Fminor
(B')	95-108		T4.2、Tutti 3	調的に不安定
Cadenza	109	T1、T4主体		
Coda	110-113		T1.5、a tempo	

第26小節から始まるエピソード1ではチューバには主題T3が、同時にオーケストラには主題T4が用いられて、テンポがポコ・アニマートに変化する（以後エピソードは常にポコ・アニマートとなる）。

T3はT2の冒頭の十六分音符(第11小節第3拍)から派生しており、T4もまたT2の短二度を含むフレーズ（第12小節）から採られているが、両者は対照的な主題である。チューバ独奏はT3を提示した後第32小節ではT4に合流する。調的には非常に不安定なセクションである。

第37小節からのセクション、リフレイン2はテンポ・プリモとなる。冒頭の2主題の変奏であるT1.2、T2.2が現れる。フレーズが7拍であったT1と比べて、T1.2は三連符の部分が4拍となっており、結果的に第38-43小節がヘミオラになっている。T2.2の最終3小節間（第47-49小節）はA♭-C-E♭の長三和音で変イ長調的であるが、低声部だけ見ると変ホ長調的、ヴァイオリンなどの上声部はハ短調的、チューバは変イ長調的な動きをしており、結果として調性感が希薄である。

第50-65小節のエピソード2はハ短調で、新しい主題T5がチューバに、T6がオーケストラに現れる。8小節のフレーズは第58小節で交替し、T6がチューバに、T5がチューバに現れる。次のセクションへ進む第65小節はハ音上のフリギア旋法である。

第66小節からのエピソード2の後半部分では、経過句的なオーケストラのトゥッティ（Tutti 2）が差し挟まれる。ここでは前半のT5と、その縮小形であるT5.1が用いられるが、この主題は途中部分（第69-73小節）から実質6/8拍子で書かれており、上声部と低声部のT5によるカノンと組み合わさってポリリズミックな効果を生んでいる[32]。

続く第76-82小節はリフレイン3で、冒頭と同じくトレモロで開始されるが、オーケストラはT1の三連符部分のみを用いたT1.3、チューバにはエピソード1で用いられたT3の変形T3.1が用いられる。ヘ音上の変形リディア旋法で始まったT3.1のモチーフはニ短調、ト短調、変ホ長調を経由して、ハ音上のフリギア旋法から再びヘ音上の変形リディア旋法へと戻る。オーケストラにおいては第77小節から低声部と上声部の間でカノン（四分音符の間隔で五度の関係）が、更に第79小節第3拍からは同音程で三連符一つ分のずれのカノンが表れる。このセクションはティンパニによってC3のペダル音が奏されているが、管楽器、弦楽器ともに第79-81小節からはハ音上の変形リディア旋法が用いられ、第83小節へのCからFへのドミナント・モーションを形成している。第83-89小節ではロンド主題T2.3が回帰するが、リフレイン2（第43-49小節）に似た形で伴奏形に三連符T1.4が現れる。

続くエピソード3前半（第90-95小節）はT4の変形T4.1によるが、主題の最初部はロンド主題の2小節目（第13小節）と同じくC4-B3-F3-E♭3で、ここでもリフレインとエピソードの素材の混合がみられる。第95小節からは変ロ長調で始まるオーケストラの最後のトゥッティ（Tutti 3）で引き続きT4の新たな変形T4.2が使用され、第105-107小節のニ音上の変形リディア旋法の八分音符群を経て、ヘ音上の変形リディア旋法第6度上の4和音（D♭-F-A-C）第三展開形からカデンツァへと引き継がれる。

カデンツァは第108小節にオーケストラから引き継ぐ形のチューバのC2音から始まり、その後破線によって20小節に区切られたセクションで構成される（以後区切られたカデンツァ内小節を[1]-[20]で示す）。[1]からは楽章冒頭のT1が用いられているが、ヘ音上の変形リディア旋法の第5音から始まる形に移されている。[4]で一旦ヘ音上のフリギア旋法に移旋する。[6-7]も同じくT1の素材だが、この主題の3拍目（第2小節）の音程関係（四度、三度）が繰り返される。ここではヘ音上の変形リディア旋法、フリギア旋法が混在している。[10]からはT4.1（第90-93小節）が用いられ、[15]ではそれ

が16分音符に縮小される。[19]からコーダの第113小節まではヘ音上の変形リディア旋法から更に第二度音Gを半音下げたF-G♭-(A)-B-C-D♭-E♭が用いられている（G♭変化型）。A音が現れずリディア旋法の第4音（B）とフリギア旋法の第二音（G♭）の双方の特徴を持つ形の旋法であるが、これはカデンツァにおいて交互に現れていたものを混合した形と考えることも可能である（文末譜例7）。最終部の第110-113小節では、（最終音を除いて）ここでもチューバが全オーケストラの最低音を担う。

8. 交響曲第8番との関連性

この協奏曲と同時期、1953年から1955年にかけて、ヴォーン・ウィリアムズは《交響曲第8番》を作曲している（1956年初演）。チャン（2009）はその分析の中でしばしばこの曲との関連性を挙げて、交響曲の第一楽章から類似点を抽出しているが、次の表は指摘された関連性についてまとめたものである。

表6 交響曲第8番との関連性

チューバ協奏曲		交響曲第8番		チャン（2009）の指摘	
楽章	小節番号	楽章	位置	類似点	該当頁
1	51	1	練習番号9、第4小節	6/8と4/4の交替	25
1	71-72	1	練習番号5、第1-2小節	リズム型	27
2	38-39	1	練習番号10、4小節前	和音進行	45-46
2	62-65	1	練習番号19	1st trp.の旋律型	48-49
3	2-3	1	練習番号17	三連符音型とトレモロ	55-56

9. 1955年以降のチューバ独奏曲の流れ

1954年の協奏曲の初演後、前述のように1955年にはパウル・ヒンデミットのバス・チューバソナタが作曲される。この後作曲された代表的な協奏曲を挙げる。

表7 1955年以降のチューバ協奏曲

作曲家名（姓、名）	曲名	作曲年
Bozza, Eugène	Concertino	1974
Schmidt, Ole	Concerto	1975
Gregson, Edward	Concerto	1976(brass band), 1978(orch.)
Lachenmann, Helmut	Harmonica	1981/1983
Williams, John	Concerto	1985
Arutiunian, Alexander	Concerto	1992

2006年にモリスとペラントーニによって編纂された「チューバのレパートリーガイド第二版」において、「Concertino」「Concerto」と題されたオーケストラ伴奏の曲は（明らかに編曲ものと判るもの、ピアノ、弦楽合奏やブラスバンドによる伴奏のものを除いて）53曲にのぼる[33]。

10. おわりに

スバルシオによれば[34]、この協奏曲のアメリカ初演は世界初演の一年後、1955年11月7日、トーマス・シャーマン（Thomas Scherman）指揮リトル・オーケストラ・ソサエティ（The Little Orchestra Society）、ウィリアム・ベル（William Bell）の独奏であった。この1955年のアメリカ初演から2005年の12月までで、オックスフォード出版のニューヨーク支部において実に973回の演奏が記録されている[35]。日本初演はピアノ伴奏で1965年12月5日、貝島克彦の独奏、岡田晴代のピアノであった[36]。以来数多くの再演がなされたこの曲は、既に演奏者にとっても、クラシック音楽のリスナーにとっても、チューバ独奏のマスター・ピースであるといえる。初演を巡って辛辣な評の矢面に立ったカテリネットから見れば隔世の感があることだろう。発明から100年を超えた1950年代、遅かれ早かれチューバの協奏曲が書かれることは歴史的な流れから見ても必然的であったろうが、その最初の作曲家が円熟を極めたヴォーン・ウィリアムズであったことは、実に幸運であったといえる。

注

1）橋本晋哉 「RVW協奏曲分析」：http://shinyahashimoto.net/?page_id=147 2017/05/17にアクセス

2）Fischer, Michael A. 1998. *Ralph Vaughan Williams: An Interpretive Analysis of Concerto for Bass Tuba.* University of North Texas, 51.

3）Drobnak, Kenneth Paul. 2005. *A Comparative Analysis of the Romances of Ralph Vaughan Williams.* Michigan State University, 165.

4）Chan, Chi-sun. 2009. *A Comprehensive Analysis of Ralph Vaughan Williams's Tuba Concerto.* Boston University College, 77.

5）Sbalcio, Matthew Joseph. 2010. *Ralph Vaughan Williams's Tuba Concerto: Its Conception, Performance, and Significance to the Tuba Repertoire.* Arizona State University. 197.

6）澤田悦子、前田有紀　2017 「民族主義音楽家としての理念と作曲技法：テューバ協奏曲を中心に」『北翔大学短期大学部研究紀要』第55号　69-82

7）Bevan, Clifford. 1978. *The Tuba Family.* London: Faber and Faber. 47-89.

8）フランスでは例外的に20世紀中頃までフレンチ･チューバと呼ばれる楽器を使用していた。これはF管チューバの五度上のC管で、低音域の演奏のために6本のピストン・バルブを備えている。

9）澤田・前田，前掲書．72-73.

10）Sbalcio, op.cit. 91.

11）Catelinet, Philip. 1991. *The Truth about the Vaughan Williams Tuba Concerto.* TUBA Journal, 18（4），52-71. 本稿では1991年に再録され、更に日本語を含む4か国語に翻訳されたものを使用する。

12）Douglas, Roy. 1988. *Working with Vaughan Williams – The Correspondence of Ralph Vaughan Williams and Roy Douglas.* London: The British Library. 68

13）「使用楽譜」を参照。

14）Kennedy, Michael. 1982. *A Catalogue of the Works of Ralph Vaughan Williams.* London: Oxford University

Press. 229-300.

15）Chan, op.cit. 16.

16）Sbalcio, op.cit. 124.

17）布施芳一 . 1979.「ヴォーン・ウィリアムズ」.『最新名曲解説全集』（第９巻 協奏曲 II）. 東京：音楽之友社 , 453-456.

18）Chan, op.cit. 20.

19）澤田・前田 , 前掲書 . 74-75.

20）同書 . 75

21）Chan, op.cit. 31.

22）Ibid. 36-37

23）澤田・前田 , 前掲書 . 78-79.

24）Chan, op.cit. 50. チャンは T1 のダイアトニックスケールにおけるペンタトニックの特徴を指摘している。

25）Ibid. 42-43.

26）Sbalcio, op.cit. 133.

27）Chan, op.cit. 52.

28）Fischer, op.cit. 35.

29）Vaughan Williams, Ralph. *Concerto for Bass Tuba and Orchestra.* John Barbirolli, Philip Catelinet, The London Symphony Orchestra.（Naxos Music Library http://ml.naxos.jp/album/0724356654358 2017/08/20 視聴）

30）Chan, op.cit. 57.

31）澤田・前田 , 前掲書 . 75-76.

32）Chan, op.cit. 61-63. チャンは第 66-75 小節を独立した経過句、第 76-82 小節をエピソード３と捉えているが、本稿ではテンポの設定、冒頭のセクションとの共通性から、前者をエピソード２の後半部分、後者をリフレイン３と捉えている。

33）Morris, Ralph Winston and Perantoni, Daniel 編 2006. *Guide to the Tuba Repertoire, Second Edition: The New Tuba Source Book.* Bloomington: Indiana University Press. 116-117.

34）Sbalcio, op.cit. 110.

35）Sbalcio, op.cit. 119. この数にはイギリス支部で管理されるヨーロッパ、アフリカ、アジアの記録は含まれていない。

36）1965 年 12 月 5 日、東京文化会館小ホールにおける「日本最初のチューバリサイタル」パンフレット。安元弘行、八尾健介両氏による証言と資料提供をいただいた。ここにお名前を記して謝意を表したい。

使用楽譜

Vaughan Williams, Ralph. 1955. *Concerto for Bass Tuba and Orchestra,* Arrangement for tuba and piano. London: Oxford University Press. viii, 22.

Vaughan Williams, Ralph. 1982. *Concerto for Bass Tuba and Orchestra.* London: Ernst Eulenberg Ltd. v, 72.

Vaughan Williams, Ralph. 2012. *Concerto for Bass Tuba and Orchestra,* Arrangement for tuba and piano. London: Oxford University Press. viii, 22.

Vaughan Williams, Ralph. 2012. *Concerto for Bass Tuba and Orchestra.* London: Oxford University Press. vi, 64.

Vaughan Williams, Ralph. 2016. *Symphony No. 8 in D minor*. London: Oxford University Press. 120.

参考文献

Catelinet, Philip. 1991. *The Truth about the Vaughan Williams Tuba Concerto*. TUBA Journal, 18（4）, 52-71.

Chan, Chi-sun. 2009. *A Comprehensive Analysis of Ralph Vaughan Williams's Tuba Concerto*. Boston University College, 77.

Drobnak, Kenneth Paul. 2005. *A Comparative Analysis of the Romances of Ralph Vaughan Williams*. Michigan State University, 165.

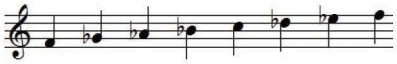
Fischer, Michael A. 1998. Ralph Vaughan Williams: An Interpretive Analysis of Concerto for Bass Tuba. University of North Texas, 51.

Sbalcio, Matthew Joseph. 2010. *Ralph Vaughan Williams's Tuba Concerto: Its Conception, Performance, and Significance to the Tuba Repertoire*. Arizona State University. 197.

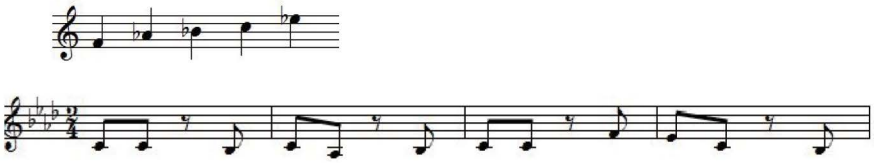
澤田悦子、前田有紀　2017 「民族主義音楽家としての理念と作曲技法：テューバ協奏曲を中心に」『北翔大学短期大学部研究紀要』第 55 号　69-82

譜例

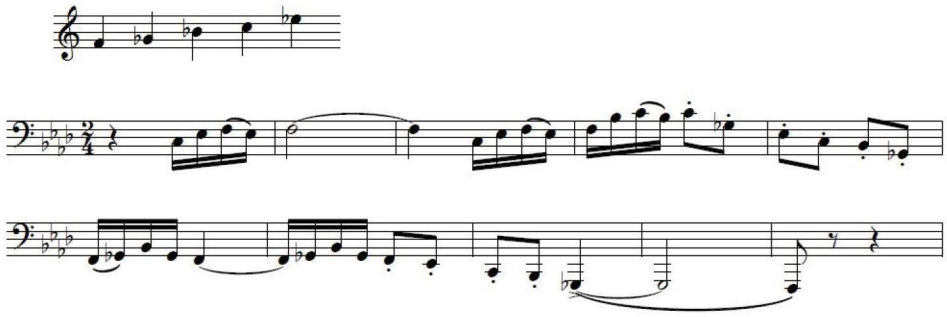
文末譜例 1: ヘ音上のフリギア



文末譜例 2: ペンタトニック 1 と Int（第 1-4 小節）

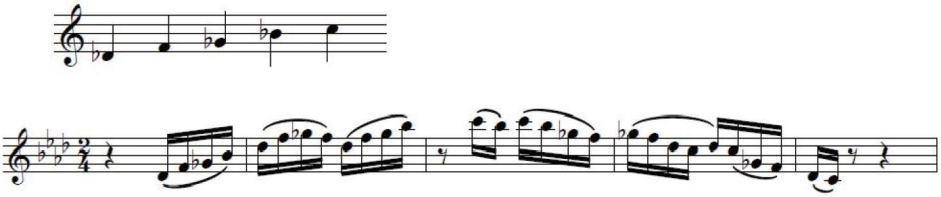


文末譜例 3: ペンタトニック 2 と T1（第 4-13 小節）

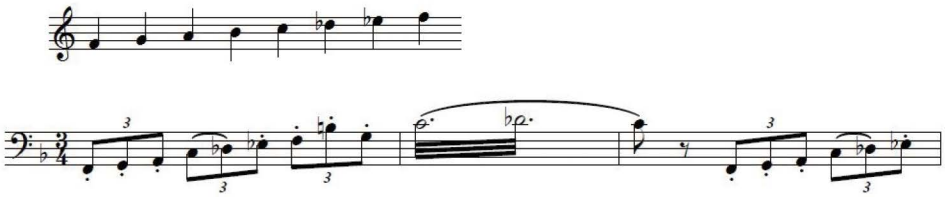


一五

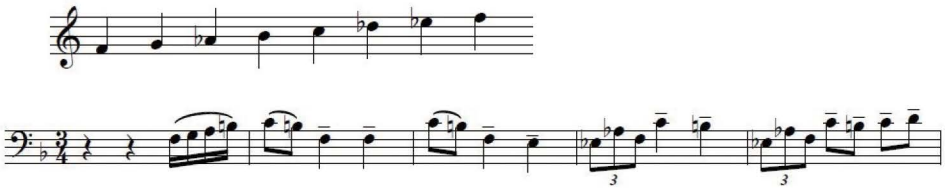
文末譜例 4: ペンタトニック 3 と経過句（第 11-15 小節）



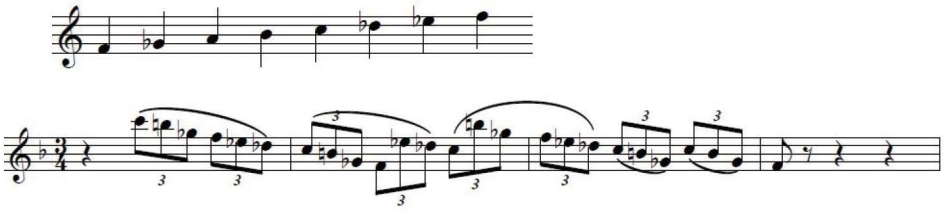
文末譜例 5: 変形リディア旋法と T1（第 2-4 小節）



文末譜例 6: 変形リディア旋法（A♭変化型）と T2（第 11-15 小節）



文末譜例 7: 変形リディア旋法（G♭変化型）とコーダ（第 110-113 小節）



十六