

パウル・ヒンデミット《バスチューバとピアノのためのソナタ》の分析

著者	橋本 晋哉
雑誌名	洗足論叢
号	48
ページ	41-53
発行年	2020-02-25
ISSN	2433-9237
URL	http://id.nii.ac.jp/1493/00001162/



パウル・ヒンデミット 《バスチューバと ピアノのためのソナタ》の分析

An Analysis for Paul Hindemith's *Sonate für Basstuba und Piano*

橋本晋哉
Shinya Hashimoto

1 はじめに

パウル・ヒンデミットの《バスチューバとピアノのためのソナタ》*Sonate für Basstuba und Piano*は、チューバを独奏楽器として扱った室内楽曲としては最初期の作品¹で、同じく最初期の協奏曲と言えるヴォーン・ウィリアムズ《チューバ協奏曲》(1954)の一年後、1955年に作曲されている。ヒンデミットにとって、《トランペットとピアノのためのソナタ》(1939)や《ホルンとピアノのためのソナタ》(1939)からの一連の金管楽器のためのソナタの最後の曲であるだけでなく、20を超える様々な楽器のためのソナタのシリーズの最後となるこの曲はまた、彼が音列による作曲を試みた点で注目に値する。本稿では、《バスチューバとピアノのためのソナタ》について、筆者の「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」(2018)に沿った形で、楽曲の分析を中心とし、先行研究や類似作品などの周辺状況との関連についても記すことを目的とする。

表記にあたって、文中では曲名である《バスチューバとピアノのためのソナタ》は《バスチューバソナタ》と略称で用いる。そのほかは下記の通りである。

1. 音高は科学的ピッチ表記法 (SPN) を用い、 $A_4=440\text{Hz}$ とする。
2. 小節の表記は、「第1小節」の場合 m.1 と、複数にまたがる「1-4小節」の場合 mm.1-4 と記す。
3. 音列の表記にはピッチクラス・セットを用いる。
4. 楽器の呼称としてはチューバとテューバの二種類が一般的だが、ここでは「チューバ」を用いる。

2 先行研究について

ヒンデミットに関わる研究は数多くなされているが、《バスチューバソナタ》について取り扱っているものは以下の4点を中心となる。

年代順に挙げると、まず、ノイマイヤー (1987)² では、《バスチューバソナタ》と《ピッツバーグ交響曲》(1958)におけるヒンデミットの音列作法について、スケッチを用いて考察している。この論文を受ける形で、トラウプ (2004)³ は第1楽章のBACH音型と、第3楽章の12音技法を中心に、詳細な楽曲分析を行ない、併せて自筆譜と作曲スケッチを元に、印刷譜との比較も試みている。続いて、プ

リンツ（2011）⁴ は第1楽章におけるポリ・メーター、第2楽章のヘミオラ、そして3つの楽章に跨る構造の統一性について考察している。最後にワイルドマン（2014）⁵ は、それぞれ作曲家の中期、後期に属する2つのソナタの分析と比較を通じて、その作曲スタイルを理解することを目的としている。

3 ヒンデミットの金管楽器のためのソナタ

ヒンデミットは生涯にわたってオーケストラの殆どの楽器のためにソナタを作曲している。金管楽器においては、トランペット、ホルン、トロンボーン、チューバのほかに、オーケストラではあまり用いられないアルトホルンと、ピアノとのデュオではない作品として4本のホルンのためのソナタがある。作曲年代は主に1939年から1943年で一連のソナタの初期に属するが、4本のホルンとチューバのためのソナタの2曲は1950年代の作曲となる。全体に共通して、初演日および初演者は不明となっている⁶（表1）。

表1 金管楽器のためのソナタ一覧

作曲年	編成	楽章構成	演奏時間	備考
1939	トランペット ピアノ	1. Mit Kraft 2. Mäßig bewegt 3. Trauermusik	16'	第3楽章にコラル 〈全ての人は死すべきものなり〉(BWV643) の引用
1939	ホルン ピアノ	1. Mäßig bewegt 2. Ruhig bewegt 3. Lebhaft	18'	
1941	トロンボーン ピアノ	1. Allegro moderato maestoso 2. Allegretto grazioso 3. Swashbuckler's Song. 4. Allegro moderato maestoso	10'	1939年にスケッチあり 第3楽章 〈暴れん坊の歌〉
1943	アルトホルン ピアノ	1. Ruhig bewegt 2. Lebhaft 3. Sehr langsam 4. Das Posthorn (Zwiegespräch)	11'	第4楽章冒頭に自作詩 〈ポストホルン〉の朗読を挿入
1952	4本のホルン	1. Fugato 2. Lebhaft 3. Variationen	15'	ゲシュトップの使用 第3楽章の変奏主題は 〈私はホルンを鳴らす〉
1955	バスチューバ ピアノ	1. Allegro pesante 2. Allegro assai 3. Variationen	11'	

4 《バスチューバソナタ》の特徴

全体を通じてまず注目されるのは、チューバとピアノそれぞれの楽器の使用音域である。ヴァイオリンをはじめとする独奏楽器と比べて、チューバの場合は使用音域が低音域に集中している。和声的な配

置やバランスの点で通常とは異なる配慮が必要となるが、ヒンデミットもこのソナタにおいてお互いを慎重に配置している。全楽章を通じて、ピアノは両手ともにト音記号を用いた配置が基準となり、どちらかの楽器が一方の楽器の音域を使用する場合には、相手が演奏していないか、或いは表拍と裏拍といった形で配置することで衝突を避けている。この傾向は第1、第2楽章に強く、第3楽章ではピアノのバスパートをチューバよりも更に低い音域に設定し、ピアノの両外声でチューバを挟む構造も見られるようになる。

また、オーケストラではトゥッティの場面において大きい音量で低音を受け持つことの多いチューバだが、このソナタではフォルテ以上の音量の指示は慎重に選ばれている。第1楽章では冒頭の主題と展開部、第2楽章では中間部、第3楽章ではカデンツァ的なレントの一部分に限られ、全体を通じて小さな音量の指示が優勢である。

また、使用楽器について、通常「バスチューバ」と指定される場合にはF管もしくはE♭管を意味するが、使用されている音域は全体的に中庸であるため、コントラバスチューバに分類されるC管やB♭管でも十分に演奏可能で、実際にはどちらも用いられている。

5 各楽章の分析

5-1 第1楽章

5-1-1 旋律及び音列

本章では、考察にあたっては楽章ごとに行い、1. 旋律及び音列、2. 和声、3. リズム及び拍子の各観点で検討した上で構造について述べる。

冒頭 mm.1-4 の主題 (T1) は幅広い音域を伴うが、全てを1オクターブ内に移行した場合、B♭の自然短音階の上行型が中心となっている⁷。また、この主題を音列として見た場合には [10, 0, 3, 5, 6, 8, 4, 1, (10), 9] の形の9音からなる音列で、残りの3音 [2, 11, 7] は mm.5-7 の間で用いられている (譜例1)。

譜例1 mm.1-4 第1楽章第1主題

譜例1 mm.1-4 第1楽章第1主題の楽譜は、3行の楽譜で構成されています。最初の行は、B♭、C、E♭、F、G、A♭、B♭の音列を示しています。2行目は6/4拍子で、指法 [10, 0, 3, 5, 6, 8, 4, 1, (10), 9] を示しています。3行目は9/4拍子で、指法 [2, 11, (0), (5), (10), (3), (6), (4), (9), (9), (10), 7, (2), (11)] を示しています。

続くソナタ形式の第2主題（T2）mm.28-29は、A-G#-F#-F-E♭-D♭-C-B♭-Aという、E♭を中心としたシンメトリカルな構造の8音音階下降型からなっている（譜例2）。mm.43-48の結尾部では、音程関係が多少異なるものの、チューバのパートにおいてF#-F-E-D♭-C-B♭-A-G-F#の形で現れる。これに反して、応じるピアノの動機はほぼ半音階的に現れるが、この動機は第2主題において挿入される動機β：mm.30-32に由来する。

m.49からの展開部について、例えばmm.54-57に着目すると、ここで用いられる主題（T3）は、前述の第1主題が前半部（C-D-E♭-F-G♭）上行型、第2主題が後半部（F♭-E♭-D♭-C♭-B♭-A♭-G-F）下降型の形で、それぞれ用いられている⁸。

譜例2 mm.28-29 第1楽章第2主題



5-1-2 和 声

全体として不協和な音程が多く用いられ調的には曖昧であるが、以下のような中心音からなる道筋を辿る（表2）。

表2 第1楽章の和声的關係

提示部 第1主題提示部：B♭(m.1)-B(mm.9-10)-B♭(m.18)-E(m.22)-C(m.24) 第2主題提示部：A(m.28) 結尾部：F#(mm.47-48)
展開部： C(m.49)-B♭(m.58)-G(m.60)-D(m.63)-F(m.66)-E♭(m.68)-D♭(m.69)-E(mm.70-73: 持続音)-A(m.74)
再現部 第1主題再現部：C♭(m.78)-E(m.82: ピアノパートに主題)-E♭(m.85) 第2主題再現部：B♭(m.88)-C♭(m.99) 結尾部：B♭(mm.100-105)

四

トラウプが指摘するように⁹、提示部、展開部、再現部のそれぞれの冒頭部を見てみるとB♭-A-C-H（C♭）-B♭となり、ここにBACHの象徴音型をみることもできる。

5-1-3 リズム及び拍子

まず非常に特徴的なのは、冒頭からチューバ、ピアノ各々のパートにそれぞれ6/4拍子、2/2拍子の異なる拍子が割り振られていることである。このような試みは《アルトホルンソナタ》第4楽章や

《4本のホルンのためのソナタ》第3楽章において部分的に行われており、この2曲を経て《バスチューバソナタ》の第1楽章はポリ・メーターの表記を中心に据えている。

しかしながら、例えば冒頭 mm.1-9 のピアノパートに着目すると、チューバパートの8分音符の音価に相当する3連符が用いられており、mm.24-26、mm.78-84でも同じような書法が見られ、対するチューバパートも、主に拍頭に音符が置かれている。このように両者とも同時に演奏している部分ではそれぞれの拍子の特徴は意図的に曖昧にされている。対して拍子の特徴が強く現れる mm.10-12、mm.34-35のような場面では、どちらかの楽器のみが演奏される。mm.34-38に注目すると、まずチューバで2小節間演奏される6/4拍子のフレーズはピアノによって応答されるが、ここでは2/2拍子にリズムが変容されており、それぞれの拍子の性格の差異が際立っている¹⁰。さらに、それぞれの拍子の特徴がお互いに干渉する部分は、m.38、mm.43-48、mm.74-77、mm.88-93、mm.100-105の5箇所、提示部、展開部、再現部の終わりに置かれ、構造をより強調している。これらをまとめたのが次の表である（表3）。

「5-6/8」のような拍子が設定された m.27、および m.31 では、楽譜の外に「一方の楽器の拍子に合わせたおおよその時間」という注釈が付されている。プリンツが指摘するように¹¹、2つの部分ともにより正確な表記も可能であったにも関わらず、このような曖昧な表記を敢えて選択することで、それぞれパートが異なる拍子感を維持することを重視している。

また、mm.92-93のチューバパート、mm.98-99のピアノパートは結果的に15/8となる音符の連なりで、この音型はmm.7-8、m.38の派生型とみることができるとは、挿入された7/8拍子の効果と相まって、擬似的なリタルダンドの効果を生んでいる。

表3 第1楽章の拍子構造

第1主題	mm.1-9	mm.10-12	mm.13-14	mm.15-21	mm.22-27
Tuba	6/4: 両義的	—	両義的	—	両義的
Piano	2/2: 両義的	特徴的	両義的	特徴的	両義的

第2主題	mm.28-33	mm.34-35	mm.36-37	m.38	mm.39-42	mm.43-48
Tuba	—	特徴的	—	9/4: 干渉	6/4: (2/2的書法)	6/4: 干渉
Piano	特徴的	—	特徴的	3/2: 干渉	2/2: 特徴的	2/2: 干渉

展開部	mm. 49-73	mm. 74-77
Tuba	2/2	6/4: 干渉
Piano	2/2	2/2: 干渉

再現部	mm.78-84	mm.85-87	mm.88-93	mm.94-99	mm.100-105
Tuba	6/4: 両義的		2/2: 特徴的	2/2: 特徴的	6/4: 干渉
Piano	2/2: 両義的	6/4	2/2: 干渉	2/2: 干渉	2/2: 干渉

5-1-4 構成

ここに第1楽章の構造を示す(表4)。表の枠中で編みかけになっている箇所は、チューバ、ピアノ両パートが同じ拍子であることを示す。再現部は提示部と比較すると省略や縮小が多く見られる。そのほか、展開部において両者同じであった拍子が再現部の手前(m.74)で再び異なるものに変化する構成が、第2主題再現部の手前(m.85)では、同じ拍子に戻る構成として反転して再現されている。

表4 第1楽章の構造

小節	Tuba	Piano	中心音(備考)
提示部：第1主題			
1-4	6/4, T1	2/2, 3連符	B♭ (自然短音階的)
5-9	T1の展開		B (終止音)
10-12		短3度の動機: α	B (持続音)
13-14	mm.7-8の展開		
15-17		短3度の動機: α	
18-21		T1	B♭
21-23	T1		E
24-27	T1		C
提示部：第2主題			
28-30		T2	A (8音音階)
30-31		動機 β	
32-38		T2-動機 β の展開	C
39-42		T2	A-D
結尾部			
43-48	動機 β	動機 β	F# (終止音)
展開部			
49-53	2/2	2/2: T3	C (T1とT2の結合型)
54-58	T3		C (これより後m.73まで模倣)
58-59		T3	B♭
60-62		T3	G
63-65	T3		D
66-67		T3	F
68-69	T3		E♭
69-73		T3	D♭ (m.71-73にEの持続音)
74-77	6/4	2/2: T1	A (Poco Largamente)
再現部：第1主題			
78-81	6/4: T1	2/2	C♭ (a tempo)
82-84		T1 (反転形)	E
85-87		6/4: T1 (反転形)	E♭
再現部：第2主題			
88-93	2/2: T2	2/2	B♭ (ピアノはT1伴奏型)
94-99		T2	B♭-C♭
結尾部			
100-105	6/4: 動機 β	2/2: 動機 β	B♭ (Poco lento: テンポ 1/2)

プリントは、結尾部（mm.100-105）において異なる拍子となった2つのパートが、第2楽章の冒頭で2/2に統一される点に注目し、楽章間の統一性に言及している¹²。

5-2 第2楽章

5-2-1 旋律及び音列

冒頭 mm.1-8 の主題 T1 は [1, 3, 10, 5, 0, 7] …と続く音列で、(重複音を多く含むものの) m.7 までに12音全てが出揃う旋律となっている(譜例3)。特徴的な中間部 37-41 の主題 T2 は、[0, 3, (0), 7, 4, 11, 8, 5, 2, 9, (7), (5)] の9音で構成され、ピアノの激しい動きの中で4回繰り返される(譜例4)。この旋律の mm.38-39 の下降形は、第1楽章の mm.7-8 に見られる下降形のフレーズと関連付けられる¹³。この主題 T2 は5回目 (m.62-67) には僅かな音程の変化が与えられ、再び T1 へと繋げられる。

譜例3 mm.1-8 第2楽章主部主題

譜例4 mm.37-41 第2楽章中間部主題

5-2-2 和声

主題における中心音の動きは、3部形式に沿ってD♭(mm.1-36)-C(mm.37-67)-D♭(68-101)となっている。

5-2-3 リズム及び拍子

101小節からなる短い第2楽章を最も特徴づけているのはリズムの要素である。主題 T1 (mm.1-8) に見られる旋律(表拍: チューバ)と伴奏(裏拍: ピアノ)の関係性はセクションごとに入れ替わる(表5)。各セクションの終わりにはタイを用いてヘミオラが形成され(mm.16-18、mm.33-36、mm.89-93)、主拍が曖昧にされることで表拍、裏拍や楽器の交替が自然に行われるよう留意されている。中間部の主題においてもフレーズの終わりにはヘミオラが用いられ(mm.39-41)、5回目のみタイによって4拍に引き延ばされた擬似的なリタルダンドを用いて主題 T1 に回帰している(mm.64-67)。

プリントの指摘のように¹⁴、第1楽章では異なる拍子の干渉を用いて形式を強調していたのに対し、ここでは拍子や更にフレーズを固定した中でヘミオラを用いた差異を利用し、形式感を強調している。

5-2-4 構成

ここに第2楽章の構造を示す(表5)。表の枠中で編みかけになっている箇所はヘミオラやシンコペーションの技法で、擬似的なリタルダンドがみられる箇所である。

表5 第2楽章の構造

小節	Tuba	piano	中心音(備考)
主部			
1-8	表(拍): T1	裏(拍):	D♭
9-15	表: 短3度-短2度の動機:γ	裏: 対位法的応答	
16-18	ヘミオラ (3/8 × 5)		(ピアノの持続音 B)
19-26	裏: 持続音 B♭	表: T1	D♭
27-32	(バスパート的) 4分音符の連なり	表: 動機γ	
33-36	ヘミオラ (3/8 × 5)	表: 動機γ	
中間部			
37-42	T2: 1回目	伴奏: 4度堆積中心	C (フレーズ末尾はヘミオラ)
43-48	T2: 2回目	伴奏: 4度堆積中心	
49-54	T2: 3回目	伴奏: 3度中心	
55-61	T2: 4回目	伴奏: 4度堆積中心	
62-67	T2' (末尾の音程が変化)	伴奏: 2度中心	(フレーズ末尾はシンコペーション)
主部			
68-75	表: 持続音 A	裏: T1	D♭
76-80	表: 動機γ	リズムオスティナート	
81-85	裏: T1	表: 動機γ	D♭
86-88	裏: T1	表: 分断化	
89-93	ヘミオラ (3/8 × 6)		(擬似的リタルダンド)
94-97	持続音 B♭	T2の変形	
98-101	下降型のフレーズ	D♭の和音による終止	D♭ (音価の変更による擬似的リタルダンド)

八

このように見てみると、mm.16-18、mm.33-36、mm.62-67のように、主部が回帰してくるまでは表拍・裏拍の交替にこれらのリズムの変化が密接に関わっているが、後半はm.81のようにこのような手続を経ずに拍の交替が行われる。また、mm.89-93やmm.98-101のように、擬似的リタルダンドそのものが曲の終止感を強調していることから、その役割が変化していることが観察される。

5-3 第3楽章

5-3-1 旋律及び音列

この楽章で最も際立った特徴は、第1主題（T1: mm.1-4）が12音全てを用いて旋律が構成されていることである [1, 4, 11, 10, 8, 6, 5, 3, 2, 9, 6, 0]（譜例5）。

譜例5 mm.1-4 第3楽章主題



冒頭 m.1 において D \flat 2 で開始されるこの旋律は、m.10 では E4、m.87 では B \flat 1、m.96 では C \sharp 4 に移行した形で繰り返されるほか、m.32 では、この主題の冒頭から3つめまでの音が省略されて4番目の音からはじまる省略形 (=T1') が置かれている。この省略された仮の開始音は E \flat 2 であるが、同じような形は m.118 にも見られ、こちらの仮の開始音は C2 である。これらの省略形はセクションの結尾部に置かれる。これらの主題は続くセクションで様々な変奏を伴って現れる。m.37 ではリズムの変奏が開始音 C \sharp 5 で、m.46 ではチューバパートのソロとして新たな縮小形 (=T1'') が開始音 A2 で現れる。ここでは続く mm.48-49 においてピアノで主題の残りの部分に変奏されるが、m.72 に再び現れた時には縮小されたままである。さらに Lento の指示のある m.75 は特徴的で、和声を伴って開始音 E5 で始まった主題は、4音目からはチューバに引き継がれるが、ここからは C 開始音の省略形に移行され、リズムの変奏を加えられている。このチューバの A3 は、先行するピアノの3和音で鳴らされる11音に続く12音目となっている¹⁵。

5-3-2 和声

全体として非常に無調的な響きで推移するが、主題の核となる音は次のように推移する。D \flat (m.1)-E(m.10)-A(mm.18-24: 持続音)-C(m.32: T1')-C \sharp (m.37)-A(m.46)-C(mm.64-72: 持続音)-A \sharp (mm.83-86: 持続音)-B \flat (m.87)-C \sharp (m.96)-A(m.118: T1')-B \flat (mm.123-127)。注目すべき点は m.28、m.29、m.30 の1拍目で鳴らされるピアノの和音で、同じ場所のチューバでテヌートの付されている B \flat 4 を加えると E \flat dur-moll と B \flat dur-moll の和音が置かれている。この和音の構成音の中には、m.32 で省略されている T1' の冒頭3音 E \flat -G-D \flat (C \sharp) が含まれている。また、楽章中で唯一フォルティッシモが付けられている mm.80-82 の2つの和音は、B \flat 1 から D \sharp 6 の間を使ってそれぞれ別の配置の形で12の音が同時に鳴らされ、ダイナミクスと合わせてこのソナタの中で最も緊張の高い箇所を形成している。

九

5-3-3 リズム及び拍子

mm.87 からの無窮動の動きはこの楽章の一つの特徴である。セクション冒頭から16分音符による半音階的な動きが続くこの旋律は、m.99 からは2分音符1つ分のリズムによるブロックを形成し、3/2

拍子の拍節感を強調する。この動きは m.104 からは 2 分音符 2 つ分に拡張され、結果としてここではヘミオラとなっている。特に mm.106-107 は左手のパート共にヘミオラとなり、m.108 でのセクションとしての区切りをより明確にしている。m.111 から無窮動に戻った動きは音程関係による不規則な拍の連なりを形成するが、これらが規則的な並び方をみせるのは m.122-123 で、ここで 3/8 拍子にまとめられた 16 分音符は mm.124-126 では両手共に 5/16 拍子からなる音型 2 つが集まったフレーズに変化する。ここではチューバパートは B♭ の持続音となっているため、このグルーピングは 5/8 拍子が 6 回繰り返される結果、終結部において擬似的なりタルダンドを作り出している。

5-3-4 構成

第 3 楽章は mm.1-36、mm.37-74 (Scherzando, *l'istesso tempo*)、mm.75-86 (Lento)、mm.87-127 の 4 部分から構成され、冒頭に変奏曲 (Variationen) と付されている。その分析において、プリンツ、トラウプは共に冒頭を第 1 変奏として捉えている。このことについてトラウプは第 1 楽章の第 1 主題と第 3 楽章について比較検討しており¹⁶、第 3 楽章の冒頭部は第 1 楽章第 1 主題の変奏であることを示唆している。この構造の関係性について表に示す (表 6)。ここでは、トラウプに倣って、調的な関係を明らかにするため、冒頭ではなく B♭1 から始まる第 4 部 (チューバパートは冒頭を短 3 度移行したもの): mm.87-127 で比較している。括弧内は対応する冒頭部の小節番号を示す。

表 6 第 1 楽章第 1 主題との比較

第 1 楽章第 1 主題	第 3 楽章第 4 部 (括弧内は対応する第 1 部の小節番号)
mm.1-4: チューバによる第 1 主題 (T1): B♭	mm.87-90: チューバによる第 1 主題 (T1) : B♭ (mm.1-4: D♭)。両者とも B♭1 で始まり A2 で終わる。
mm.10-17: B5-D6 (mm.10-11) および G♯5-B5 (mm.15-16) の短 3 度に基づく動機 α	mm.104-110/111: D3-B2、F3-D2、A♭3-F3 の短 3 度に基づく動機 α (mm.18-24/25、F3、G♯3、および B3)
mm.18-27: ピアノによる第 1 主題: B♭ mm.24-27: チューバの第 1 主題: C	mm.118-120: チューバによる主題 (T1) : 仮の開始音 C (mm.32-34、E♭)

このように比較すると、主題 T1 同士の関係性や特に短 3 度の動機 α の関連性とその配置など、この 2 つには一定の関連性が認められる。一方、第 3 楽章の 4 つの変奏の構成の統一感と第 1 楽章の関係性は強く見受けられない。筆者はこの 2 つの関連性は認めつつも、第 3 楽章については単独で冒頭部分を主題、続いて第 1 変奏、第 2 変奏、第 3 変奏の構成と考える。第 3 楽章の構成は次のように考察される (表 7)。

表7 第3楽章の構成

section	小節	Tuba	piano	備考
主題				
1	1-9	T1		D ♭
2	10-13		T1	E
	14-17	T1 (後半部分の変型)	対位法的応答	
3	18-21	短3度の動機: α	3連符の伴奏	第1楽章の動機との関連 / Aの持続音
	22-24		短3度の動機: α	
4	25-27	短2度、短3度のフレーズ: δ	和音	
	28-31	(継続)	(継続)	moll-dur の和声
5	31-36	T1' (短縮形 I)		C
第1変奏				
1'	37-40		T1のリズム変奏	Scherzando / C #
	41-45		(継続)	
2'	46-48	T1'' (短縮形 II)		A
	48-49		T1''の補完	
3'	50-54		α による変奏	
	55-60		(継続)	
	61-63		(継続)	
4'	64-71		δ 、和音の変奏	Cの持続音
5'	72-74	T1'' (短縮形 II)		A
第2変奏				
1''	75		T1 (冒頭3音)	Lento / E
	75-76	T1' (短縮形 I)		A
	77-78	mm.4-9の変奏		
2''	79		T1 (冒頭3音)	E
	79-80	mm.13-17の変奏		
	80-81	(継続)		12音による和音
3''	82	α による変奏		D #
4''	83-85	δ による変奏	和音	A #、D #の持続音
5''	85-86	T1' (短縮形 I)		A
第3変奏				
1'''	87-95	T1		Wie am Anfang des Satzes / B ♭
2'''	96-99		T1	C #
	99-103	T1 (後半部分の変型)	対位法的応答	16分音符: 2/4のグルーピング
3'''	104-107	短3度の動機: α		4/4のグルーピング
	108-110		短3度の動機: α	
4'''	111-113	短2度、短3度のフレーズ: δ		3度によるグルーピング (不規則)
	114-117	(継続)		
5'''	118-122	T1' (短縮形 I)		
coda	122-123			3/8によるグルーピング
	124-127			5/8によるグルーピング: B ♭

6 終わりに

このように全楽章を通じて考察すると、 Hindemith は 12 音の音列による作曲を採用しつつも、例えば同音の反復を避けることはしない、といった従来の 12 音技法とは異なった形で、自分の作曲技法に沿って新しい技法を取り入れようとしたことが推測できる。また、楽章を超える形で動機や形式を共有し、第 1 楽章と第 2 楽章は拍子の関係性、第 2 楽章と第 3 楽章は中心音（D♭）を共有する形で繋ぐことで、全楽章の有機的な統一性を図っている。

また、第 2 楽章に代表されるように、チューバとピアノの間では主題や拍の交替が繁く交わされるが、全楽章を通して観察すると、あたかも管弦楽曲のチューバパートそのままの書法のような第 1 楽章、行進曲などの典型的な頭打ちを模倣したかのような、特に役割の交替が多い第 2 楽章を経て、叙情的な主題とカデンツァを含む第 3 楽章へと、主客の転換が図られていると考察できる。

先に述べた音域の問題やピアノとの音量バランス、或いはそのキャラクターを含め、本質的には伴奏楽器であるチューバを独奏楽器として室内楽曲を作曲する難しさに対して、Hindemith はピアノの音の配置や細やかなダイナミクスへの配慮、前述のような音楽的役割の変化を駆使して、この難しい課題に対し一つの見事な解答を提示しているといつて良いだろう。

注

- 1 《バスチューバソナタ》以前のチューバの独奏曲については、橋本晋哉. 2018. 「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」. 『洗足論叢第 46 号』. 292. 表 1 を参照。
- 2 Neumeyer, David. 1987. "Hindemith's Auseinandersetzung mit der Reihentechnik". *Musiktheorie*, 2(1) 55-72.
- 3 Traub, Andreas. 2004. "Zur Sonate für Basstuba und Klavier". *Musik-Konzepte*, no. 125-126. 137-150.
- 4 Prinz, Kendall Ray. 2011. "Paul Hindemith's Use of Rhythm, Meter, and Tonality to create Large-Scale Structural Unity". *Hindemith-Jahrbuch*, band 40/2. 79-108.
- 5 Wildman, Simon Randolph. 2014. *A Comparative Analysis of Paul Hindemith's Sonata for Bassoon (1938) and Sonata for Tuba (1955)*. DMA diss., Ohio University, 51.
- 6 《バスチューバソナタ》の日本初演は 1965 年 12 月 5 日、東京文化会館小ホールにて多戸郁光（幾久三）のチューバ、加藤隆之のピアノによる。
- 7 Wildman, op.cit., 15.
- 8 Ibid.
- 9 Traub, op.cit., 141.
- 10 Prinz, op.cit., 84-85.
- 11 Prinz, op.cit., 80-82.
- 12 Prinz, op.cit., 83.
- 13 Traub, op.cit., 143.
- 14 Prinz, op.cit., 91-93.
- 15 Traub, op.cit., 145.
- 16 Traub, op.cit., 139-140.

使用楽譜

Hindemith, Paul. 1957. *Sonate für Basstuba und Klavier*. Mainz: Schott. 20.

参考文献

Neumeyer, David. 1987. "Hindemiths Auseinandersetzung mit der Reihentechnik". *Musiktheorie*, 2(1) 55-72.

Prinz, Kendall Ray. 2011. "Paul Hindemith's Use of Rhythm, Meter, and Tonality to create Large-Scale Structural Unity". *Hindemith-Jahrbuch*, band 40/2. 79-108.

Traub, Andreas. 2004. "Zur Sonate für Basstuba und Klavier". *Musik-Konzepte*, no. 125-126. 137-150.

Wildman, Simon Randolph. 2014. *A Comparative Analysis of Paul Hindemith's Sonata for Bassoon (1938) and Sonata for Tuba (1955)*. DMA diss., Ohio University, 51.