

平成 30 年度 博士後期論文

安倍圭子のソロ・マリンバ作品

——創作スタイル、奏法、および音楽語法的特徴の考察——

エリザベト音楽大学大学院 博士後期課程

音楽専攻 器楽研究領域 (管打楽器)

石原 有希子

(平成 22 年度 博士後期課程入学)

審査委員

壬生 千恵子



馬場 有里子



小川 裕雅



山城 宏樹



平成 30 年 8 月 2 日

目次

序	1
1. アメリカにおけるマリンバの発展と作品	3
1-1. アメリカにおけるシロフォンおよびマリンバの発展とそれに関わった人物	3
1-2. 1960年代までのアメリカのマリンバ作品	12
2. 日本におけるマリンバの発展と作品	15
2-1. 日本の木琴・マリンバ奏者	15
2-2. 日本における木琴・マリンバの製造	21
2-3. 2000年代前半までの日本の木琴・マリンバ作品	23
3. 安倍圭子の創作活動	27
3-1. 安倍圭子のマリンバ作品	27
3-2. ソロ・マリンバ作品における創作スタイルと創作動機	34
4. 安倍圭子のソロ・マリンバ作品における奏法および音楽語法的特徴	49
4-1. 特殊奏法・マレット	49
4-2. 同音連打	53
4-3. 反復（オスティナート）	76
結	146
謝辞	149
参考文献・参考資料	150
付録	154
付録1：ディーガン・マリンバ製造年表	155
付録2：日本の打楽器奏者一覧	157
付録3：日本の木琴・マリンバ奏者一覧	159
付録4：日本人作曲家による木琴・マリンバ作品 年別表	160

付録 5：日本人作曲家によるソロ・木琴またはマリンバ曲、ソロ・木琴またはマリンバ 曲（ピアノ伴奏付き）、協奏曲一覧	162
付録 6：安倍圭子 全作品リスト	171
付録 7：安倍圭子のマリンバ・ソロ作品における、左右どちらかの手に同音連打が含ま れる箇所の実例（①～④②）	174
付録 8：安倍圭子のマリンバ・ソロ作品に含まれる同音連打のパターンの作品別集 計	193
付録 9：左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）	196

序

本論文では、日本におけるマリimba奏者の第一人者であり、世界的マリimba奏者である安倍圭子のソロ・マリimba作品を対象に分析・考察を行い、その創作スタイル、奏法および音楽語法的特徴を明らかにすることを目的とする。80歳を超えた現在でも、世界の第一線で活躍するマリimba演奏家である。さらに、安倍は作曲家としても活動しており、1958年に作られた第1作目から現在までに73曲ものマリimba作品を作曲している。マリimba奏者の中で、これほどまで多くのマリimba・オリジナル作品を作曲している人物は他に例がない。マリimba界において安倍圭子は演奏者としても作曲家としても極めて重要な存在で、マリimbaを勉強する人に安倍圭子を知らない人はいない。それにも拘らず、安倍圭子に関する本格的な研究はほとんど行われておらず、数少ない先行研究の1つは、Rebecca Kiteによる著作 *Keiko Abe – A Virtuoso Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba* (2007、邦訳 2011『安倍圭子——マリimbaと歩んだ音楽人生』杉山直子訳) であり、安倍圭子の生い立ちと経歴に関する、綿密な取材に基づいた詳細な伝記となっている。また、楽器としてのマリimbaの進化や初期のマリimba音楽についても、比較的詳しい説明がある。一方、安倍作品に関しては20ページ足らずの記述しかなく、示唆に富んだ指摘はあるものの、1990年代前半までの8作品のみを対象にした簡単な分析が示されるにとどまっている。もう1つは、Juan Manuel Àlamo SantosによるDMA論文“A Performance Guide and Theoretical Study of Keiko Abe’s Marimba d’Amore and Prism Rhapsody for Marimba and Orchestra” (2008, University of North Texas) である。こちらは、安倍作品のうち、いずれも1990年代後半にかかれた3曲《マリimba・ダモーレ》、《プリズム》、《プリズム・ラプソディー》を中心に取上げた論文となっている。作曲上の特徴もいろいろ指摘されているが、全体としては、タイトルにもあるように奏法ガイドとしての性格が強く、分量も全体で56ページと非常に少ない。このように、これまでの先行研究はいずれも、安倍作品の一部のみを取り上げたものであり、安倍による創作の全体を対象としたものはまだ存在していない。

こうした状況をふまえて、本論文では、安倍圭子のソロ・マリimba作品のうち、楽譜が出版されている22作品を対象とし、安倍圭子独自の創作スタイルと奏法、音楽語法的特徴について分析を行う。また特に、安倍圭子のソロ・マリimba作品の音楽語法的特徴である、反復（オスティナート）と同音連打に焦点をあてて分析を行うこととする。

第1章では、日本よりも先にマリimbaが発展したアメリカでの、マリimbaの前身であるシロフォンとマリimbaの発展とそれに関わった人物、アメリカでのマリimba作品について述べる。

第2章では、日本におけるマリimbaの発展と作品について、日本でのマリimbaの前身である木琴、およびマリimbaの奏者、楽器の製造、2000年代前半までの作品について記述する。

第 3 章では、安倍圭子の創作活動について述べる。安倍のマリンバ作品全体を概観したうえで、安倍本人に対して行ったインタビューをもとに、ソロ・マリンバ作品の創作スタイルと創作動機について述べる。

第 4 章では、安倍圭子のソロ・マリンバ作品における奏法および音楽語法的特徴について分析し、その特徴を明らかにする。

1. アメリカにおけるマリンバの発展と作品

この章では、アメリカにおけるマリンバの発展と作品について概観する。アメリカにおけるマリンバは、「シロフォン（ストローフィーデル）」の鍵盤と、「マリンバ」の低音の響き、という、二つの楽器の長所を併せ持った「マリンバ・シロフォン」のことを指している。そこで以下では、1-1としてまず、アメリカにおけるシロフォンの発展とそれに関わった人物に触れ、次いで、マリンバの発展とそれに関わった人物について述べていく。

1-1. アメリカにおけるシロフォンおよびマリンバの発展とそれに関わった人物

・アメリカにおけるシロフォンの発展とそれに関わった人物

アメリカにおけるシロフォンの歴史は、ヨーロッパからの移民によって持ち込まれた「ストローフィーデル¹」から始まる。1880年代に大変人気のあったこの楽器は、この当時まだ音響装置もスタンドもなく、自分で作ることができるほどの素朴なものだった。後に、シロフォンの名手として活躍するジョージ・ハミルトン・グリーンが1906年に13歳で父のバンドでソリストとしてデビューした際に弾いたのは、自らが手作りした楽器であった²。1878年には、フィラデルフィアのチャールズ・F. エッシャー・Jr. という会社が販売していた楽器³は、まだ「シロフォン」「木と藁」の両方の名で呼ばれていたが、1888年には、ジョン・カルフーン・ディーガン⁴によって改良が始められ、共鳴装置を付けた上で、枠とスタンドを取り付けた、より本格的な楽器が誕生した。

19世紀後半から20世紀初頭にかけてのアメリカでは、軍楽隊、および地域や民間の楽団による演奏が盛んで、非常に人気があった。軍楽隊が演奏したレパートリーには、行進曲をはじめ、序曲、交響曲、オペラ、オラトリオなどを編曲したものがあり、シロフォンはしば

¹ 19世紀以前のものは、木で出来た音板を緩く紐で繋げるか、束ねた藁に乗せただけの極めて単純な作りの楽器で、「藁（ストロー）のヴァイオリン（フィーデル）」という名で呼ばれていた。19世紀の初めにポーランド系ユダヤ人ミハウ・ユゼフ・グジコフによって音板の数を増すなどの改良が行われ、独奏楽器として使われるようになった。）James Blades（岡田知之訳）（1995）「木琴」『ニューグロヴ世界音楽大事典』第18巻、講談社、p.378 参照。

² 通崎睦美（2013）『木琴デイズ——平岡養一「天衣無縫の音楽人生」』講談社、p.55 およびレベッカ・カイト（杉山直子訳）（2011）『安倍圭子——マリンバと歩んだ音楽人生—A Virtuoso's Life—』ヤマハミュージックメディア、pp.117-118を参照。

³ カイトによれば、この会社が1878年に宣伝していた楽器は「17音階の全音階（Fのキーで）」のものであった。カイト、前掲書、p.117 参照。

⁴ John Calhoun Deagan（1853-1934）、アメリカ生まれ。アメリカ海軍にいたときに、寄港したイギリスのロンドン大学で行われていた音響学者のヘルムホルツによる一連の講義を受けた。その後彼は、その音響学の知識を生かして鍵盤打楽器を中心とする楽器の改良や製造を行った。ディーガンの生涯と功績の詳細については「J.C.Deagan」（www.deaganresource.com/deagan.html）[The National Cyclopedia of American Biography, vol.43, pp. 391-392 からの転載]を参照。（2016.5.9 入手）

しば、オペラのアリアの歌唱部分などを演奏した⁵。この時代には他にも、ヴォードヴィルなどの大衆的な演芸やオペレッタやミュージカルなど、さまざまな娯楽が流行したが、それらの上演においても、シロフォンは、ショーの中の小道具としての使われ方も含めて、大いに活躍した。シロフォンはまた、当時誕生したばかりの無声映画の上演にあたっても、劇場で行われていたオーケストラによる生演奏において欠かせない楽器となった。

当初、こうした場面でのシロフォン演奏はしばしば、各種のドラムやシンバルに加えてさまざまな音響効果をも担当していた、楽団の打楽器奏者によって行われていた。そうした中で、当時シロフォン奏者として活躍し、特に名を挙げた人物に、ジョージ・ハミルトン・グリーン (George Hamilton Green, 1893-1970) がいる。彼は、ヴォードヴィルで演奏した後、オーケストラやジャズの奏者との共演を始めた。彼のレパートリーは、クライスラーの《愛の喜び》やスッペの《軽騎兵序曲》などクラシックから、ポピュラー、および、当時非常に人気があり、自分自身でも好んで作曲・演奏したラグタイムまで幅広く、300 曲以上に及んでいた。その一部は、発明王エジソンの設立したレコード会社 (エジソン社) によって録音もされている。ハミルトンは、こうした演奏・作曲活動に加えて、シロフォンを学ぶ人のための学校設立や、教則本の執筆を行うなど、教育活動にも力を注いだ⁶。

・アメリカにおけるマリンバの発展とそれに関わった人物

アメリカにおけるマリンバは、黒人奴隷たちとともにラテン・アメリカに伝えられた、ひょうたんの共鳴体が付いた木琴から発展したものである。1894 年ごろ、グアテマラのセバスティアン・ウルタード (Sebastian Hurtado) によって、ピアノと同じように半音階を弾くことのできる第 2 鍵盤を備えた楽器が導入された。共鳴管も木製の箱に改良され、現代のマリンバの原型となった楽器は、瞬く間に中央アメリカに広まった⁷。ヴィルトゥオーゾ演奏家であったウルタードの息子たちが結成したウルタード・ブラザーズ・ロイヤル・マリンバ・バンドは 20 世紀初頭にアメリカ合衆国とヨーロッパで演奏ツアーを行い、大いに名声を博した⁸。彼らの演奏は、アメリカに広くマリンバを紹介するきっかけを作り、その後のアメリカでの目ざましいマリンバの発展へと繋がっていくこととなる。

⁵ 最もよく知られた楽団に、指揮者、作曲者として活躍したスーザ (John Philip Sousa, 1854-1932) が 1892 年に結成した「スーザ楽団」があるが、ここでは、シロフォンのソロを担当できる打楽器奏者が常に一人以上雇われていた。カイト、前掲書、p.129 参照。

⁶ 通崎、前掲書、pp.57-58. 参照。

⁷ ウルタードの他にも、マリアーノ・ヴァルヴェルデ (Mariano Valverde)、ロゼンド・バリオス (Rosendo Barrios)、コラソン・ボレス (Corazon Borres) といったグアテマラ人音楽家たちがマリンバの改良と発展に貢献した。Frank K. MacCallum (1969) *The Book of Marimba*, New York: Carlton Press. p.17 参照。

⁸ カイトは、中でも彼らが 1915 年に行ったサンフランシスコ世界博覧会での演奏を、アメリカでのマリンバ紹介の重要な契機となったものとして挙げている。カイト、前掲書、p.119 参照。

・ディーガンの貢献

こうした中、1910 年に、前述のジョン・カルフーン・ディーガンによって設立されたディーガン社が「マリンバ・シロフォン」という名の楽器の販売を始める。現代のマリンバへと繋がる最初の試みとなったこの楽器は、音板の両面とも弓形に削られた特徴的な外見を持ったもので、同社のカタログには、2.5 オクターヴから 6 オクターヴまでの音域を持つ 28 種類もの型番が載っている⁹。なお、同じ頃にリーディー¹⁰も初期のマリンバの試作を行っている。ディーガンはまた、マリンバ・シロフォンの他にもマリンバフォン¹¹及びナビンバ¹²の製造を行った。

1918 年、最初のディーガン・マリンバが製造された。

ディーガン・カタログ¹³には、1980 年代初めまでに同社で製造されたマリンバの型番が掲載されている。そこに記載されているマリンバは全部で 50 種類の型番があり、製造期間は大きく 4 つ（1918 年 - 1934 年、1934 年 - 1942 年、1943 年 - 1954 年、1961 年 - 1980 年代初め）に区分できる（付録 1：ディーガン・マリンバ製造年表」参照）。

第 1 期

1918 年に製造された最初のディーガン・マリンバ（型番 350）は 3 オクターヴ（F-F）の音域のものだったが、同年には他にも 3.5～4 オクターヴの音域の 4 種類（型番 352、352B、354、354B）が製造されている。型番 350 は 1925 年までの 8 年間、その他の 4 つの型は

⁹ 'Deagan Marimba-Xylophone', <http://www.deaganresource.com/marxylo.html> (2016. 5. 9 入手)

¹⁰ ユリシス・G・リーディー (Ulysses G. Leedy, 1867-1931)。10 代の終わりから主にドラムやシロフォンの奏者としてバンドやオーケストラで活動した。その後インディアナポリスでドラムの製造と販売を始め、会社も設立する。The Leedy Manufacturing Company はその後、ティンパニ製造を中心に 900 以上のアイテムを扱うまでに成長したが、1958 年に廃業している。'Leedy Manufacturing Co. Photograph Album. amhistory.si.edu/archives/ACO/88.pdf' (www.americanhistory.si.edu/archives) 参照。(2016. 5. 16 入手)

¹¹ 上向きに立てられた木または金属製の 2 列の音盤とそれぞれ手前と奥に水平方向に付けられた共鳴管をもつ。演奏には弓とマレットが使われ、音板の先端は弓を当てやすいようにくぼみがつけられている。ディーガン社のカタログには、金属製の音板を持つものが、Steel Marimbaphone、木製の音板を持つものが Nagaed Marimbaphone として載っている。'Deagan Nagaed Marimbaphones' (<http://www.deaganresource.com/nagaedmp.html>) 参照。(2016. 5. 9 入手)

¹² マリンバ・シロフォン同様に音板の両面が削られた、5 オクターヴの音域をもつ楽器。共鳴管の口に振動膜が張られており、低音域の共鳴管は U 字に曲げられていた。網代景介、岡田知之 (1981) 「マリンバ」『打楽器事典』音楽之友社、pp. 245-248、及び James Blades (浜田滋郎訳) (1995) 「マリンバ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 18 巻、講談社、pp. 473-475、Frank K. MacCallum、前掲書、p. 44 参照。なお、この楽器は「ナディンバ」と表記されることもある。

¹³ 'Deagan Marimbas' Source: Deagan Catalog G, <http://www.deaganresource.com/marimbas.html> (2016. 5. 9 入手) 本文の以下の記述はこのカタログの掲載データを基にしている。

1934 年までの 17 年間にわたってそれぞれ製造されており、その後 1982 年までに製造されたディーガンの全マリンバの型の中でも最も長期にわたって作られたものとなった。

1933 年には、センチュリー・オブ・プログレス、1934 年にはキング・ジョージという特別なマリンバが製造された。なお、1933 年以降に製造されたマリンバにはそのほとんどに型番だけでなく名前も付けられるようになった。

センチュリー・オブ・プログレス、キング・ジョージはいずれも、以下のように特別な機会のために作られたもので、設計に携わったのは、当時ソリストとして演奏活動も行っており、1930 年にディーガン社に雇われたクレア・オマール・マッサーだった。

<センチュリー・オブ・プログレス>

1933 年に開かれたシカゴ万国博覧会（A century of progress International Exposition, Expo1933）のために設計されたマリンバで、3.5 オクターヴと 4 オクターヴの 2 種類があった。100 人規模のマリンバ・オーケストラによる演奏¹⁴を実現するために 3.5 オクターヴのマリンバが 75 台、4 オクターヴのマリンバが 25 台作られ、それに加えて 1.5 オクターヴと 2 オクターヴのバス・マリンバ各 1 台も用意された¹⁵。「前面の金属板に持ち主の名前が彫られ、金属製の共鳴パイプと緑の雲母仕上げがされた枠がついていた。」¹⁶という豪華な仕様からは当時の華やかな博覧会の雰囲気も伝わってくる。

<キング・ジョージ・マリンバ>

1935 年に、マッサーはブリュッセル万国博覧会、及びイギリス国王ジョージ 5 世（在位：1911-1936）の戴冠 24 周年のために「インターナショナル・マリンバ・シンフォニー・オーケストラ」¹⁷を組織し、このオーケストラのために再び特別なマリンバを設計した。イギリス国王ジョージ 5 世に因んで「キング・ジョージ・マリンバ」と名付けられたこの楽器は真鍮プレートにイギリスの紋章と演奏者の名前が彫り込まれ、それぞれ C-C、F-F の 4 オクターヴのもの、また F-C の 3.5 オクターヴのものを合わせた計 101 台、及びバス・マリンバ（2 オクターヴ、C-C）2 台が作られた¹⁸。

¹⁴ マッサーの編曲によるシベリウスの《交響詩「フィンランディア」》、ドヴォルザークの《交響曲第 9 番「新世界より」》などが演奏された。カイト、前掲書、p.148。

¹⁵ なお、カイトは「3.5 オクターヴのマリンバ 80 台、4 オクターヴのマリンバ 20 台で構成された」としている。カイト、前掲書、p.148 参照。

¹⁶ カイト、前掲書、p.148。

¹⁷ International Marimba Symphony Orchestra (IMSO)。なお、Imperial Marimba Symphony Orchestra（インペリアル・マリンバ・シンフォニー・オーケストラ）と記載されることもある。

¹⁸ カイトは C-C のものが 20 台、F-F のものが 80 台作られたと記している。カイト、前掲書、p.149 参照。

第 2 期

1934 年から 1942 年にかけては、17 種類の型番のマリンバが作られた。そのうち、3 種類は第 1 区分で作られたマリンバの改良形である。型番 318 のマリンバは 1 オクターヴのマリンバで、ディーガン・マリンバの中で最も狭い音域のものであるが、それ以外は 2.5 オクターヴから 4.5 オクターヴとなっている。Queen Anne、Imperial、Diana、Mercury は上述のマッサーによって設計されたものである。

第 3 期

1943 年には、第 2 区分に作られた全ての型番の製造が終了している。1943 年から 1954 年にかけては、新たに 11 種類の型番のマリンバが作られた。

第 4 期

1955 年から 1960 年にかけて、第 2 次世界大戦のためマリンバの製造が中止されたが、1961 年以降、再び新しい型のマリンバ製造が開始される。1961 年以降 1980 年代初めにかけては、12 種類の型番のマリンバが作られた。1982 年まで製造された Diana Deluxe は、第 1 期に作られた 352、352B、354、354B と同じように 17 年間の長期にわたって製造された型となった。

合わせて全 50 種類に及ぶ上記のディーガン・マリンバを音域の広さによって見てみると、最も狭いもの（1 オクターヴ：型番 318）から最も広いもの（4.5 オクターヴ：Century of Progress、66、70）まで、計 10 種類があることがわかる。このうち最も多くの型番が作られたのは 4 オクターヴ（18 種類）、次に 3.5 オクターヴ（10 種類）で、全型番の半分以上は 4 オクターヴと 3.5 オクターヴのマリンバであった。

・マッサーの貢献

クレア・オマール・マッサー（Clair Omar Musser, 1901-1998）は 20 世紀前半のマリンバの発展において最も重要な人物の一人である。その貢献は、演奏家、指揮者、また楽器設計者としてのものから、教育者、作曲・編曲者としてのものまで多岐にわたっている。

ペンシルヴェニア州マンハイムで音楽一家に生まれたマッサーは、少年の頃にレコードで聴いた合衆国海兵隊軍楽隊が演奏する曲のシロフォンの音に興味を持ち、早速師を見つけて習い始めた。彼が最初に使ったのは、両親に買ってもらったディーガン製のシロフォン（型は不明）であった。数年後、アール・フラー・ビッグ・バンドのコンサートに行ったマ

ッサーは、そこで、エイブラハム・ヒルデブランド¹⁹による 4.5 オクターヴのディーガン製 マリンバ・シロフォン（モデル 4726）の演奏を聴く。4 本マレットでの演奏にも感銘を受けたが、彼が何より惹かれたのは、まだ目新しく²⁰、かつ当時としては最も大きなサイズであったこの楽器それ自体だった。ヒルデブランドの推薦を受け、ワシントン DC でフィリップ・ローゼンワイグ²¹のもとで研鑽を積み、同型のマリンバ・シロフォンを購入したマッサーは、その後ソリストとして活動を始め、アメリカ、カナダ、ヨーロッパでリサイタルを行った。

1930 年、29 歳の時、マッサーはディーガン社で働き始める。ここで、前述の「センチュリー・オブ・プロGRESS・マリンバ」や「キング・ジョージ・マリンバ」など様々なマリンバの設計を行うとともに、その楽器を使ったマリンバ・オーケストラを結成し、楽器の普及のために大いに活躍した²²。

第 2 次世界大戦後、マッサーはディーガン社を退き、1948 年に自らの名前をつけたマリンバ製造会社 Musser Marimbas, Inc.（マッサー）を設立した。最初に生徒向けの練習用マリンバ（Prep Marimba）で成功を収めた後、Century Marimba、Brentwood Marimba、さらに Canterbury Marimba が製造された。中でもマッサーの代表的な楽器となった Canterbury Marimba（4+1/3 oct, A-C）は、共鳴管が前面に左右対称に並び、本体が白とゴールドに塗装された美しい楽器で、発音を改善させるため共鳴管を気温によって調律する装置と電子メトロノームが付いていた²³。

Musser Marimbas, Inc. は、1956 年に経営上の問題から Lyons Band Instrument Manufactures に買収され、その後も Ludwig Drum Company（1965 年）、Selmer（1981 年）によるさらなる買収や買収先の企業の再編などが行われたが、現在でも、Conn Selmer のもとでマッサーのブランド名はそのまま引き継がれている。

マッサーは上述のように教師としても大きな貢献を果たしており、イリノイ州エヴァンストンのノースウェスタン大学で、1944 年から 1946 年に音楽理論を、1946 年から 1950

¹⁹ Abraham Hildebrand (Himmelbrand) (1900-1946)。のちにテディ・ブラウンの名で広く活躍したアメリカ人木琴奏者。1925 年頃まではアメリカ、1926 年からはイギリスで活動した。

²⁰ 前述のように、ディーガン社がマリンバ・シロフォンの販売を始めたのは 1910 年のことだった。

²¹ Philip Rosenweig。ダルシマーやツィンパロンを教えていたワルシャワ出身の人物で、アメリカに渡って以後、マリンバ教師として活動した。David P. Eyler (1990) “Focus on Research: Clair Omar Musser and His Contributions to the Marimba,” *Percussive Notes* 28, no.2, p.62 参照。

²² 彼は、ディーガン社で働き始める前の 1925 年、1926 年にも既に、マリンバ・チェレスタという楽器の設計を行っており、Eyler によれば、1927 年から 1930 年にかけてマッサーがアメリカ、カナダ、ヨーロッパで行った演奏ツアーではこの楽器が使用された。詳しくは、Eyler、前掲記事、p.62 参照。

²³ Eyler、前掲記事、p.62 参照。および Sarah E. Smith (1995) “The Development of the Marimba as a Solo Instrument and the Evolution of the Solo Literature for the Marimba.” DMA dissertation, The Ohio State University, p.41 をあわせて参照。

年にマリンバを教えた。生徒の中にはルース・スチューバー・ジーン、バートン・リン・ジャクソン、ドリス・ストックトン、ジェイムス・ダットンやヴィダ・チェノウェスなどがおり、1950年代にマリンビストとして活躍することになった。マッサーはまた、後述するように、生徒たちのために幾つかの短い練習曲を書いている。

・アメリカにおけるマリンバ奏者

アメリカで最初期に活躍したマリンバ奏者として、ルース・スチューバー・ジーン (1911-2014)、ジャック・コナー (1911-2004)、バートン・リン・ジャクソン (1914-1997)、ラクーア夫妻 (ローレンス・ラクーア、1914-1999、ミルドレッド・ラクーア、1916-2016) の名を挙げることができる。彼らの生まれた 1910 年代は、マリンバ・シロフォンの発売 (1910 年)、最初のディーガン・マリンバの登場 (1918 年) など、まさにアメリカにおけるマリンバの発展が始まったばかりの時期であり、そのため、彼らのほとんどは、最初にまずシロフォンや他の楽器を習っており、その後にマリンバへと移行している。マッサーが 1933 年と 1935 年にセンチュリー・オブ・プログレス・マリンバ・オーケストラ、およびインターナショナル・マリンバ・シンフォニー・オーケストラを組織した際にちょうど 10 代の終わりから 20 代前半だった彼らは、全員が少なくともそのどちらかに参加している。そのうち何人かはマッサーの弟子でもあった。

ルース・スチューバー・ジーン (Ruth Stuber Jeanne, 1911-2014)

ヴァイオリニストとしてノースウェスタン大学を卒業したが、シロフォン演奏に興味を持ち、マッサーとジョージ・ハミルトン・グリーンに師事した。1933 年のセンチュリー・オブ・プログレス・マリンバ・オーケストラに参加している。後に述べるポール・クレストンによる最初のマリンバ・コンチェルト《コンチェルティーノ・フォー・マリンバ》は彼女のために書かれ、1940 年にカーネギー・ホールの室内楽ホール²⁴で初演された。

ジャック・コナー (Jack Conner, 1914-2001)

21 歳の頃にジャズ・ドラマーとして活動していた彼は、新たにシロフォンを学び始め、1935 年のインターナショナル・マリンバ・シンフォニー・オーケストラに参加している。その後、海軍の音楽学校で学んでジャズ・ヴィブラフォン奏者として活動した。セントルイス交響楽団の打楽器奏者となった彼は、1947 年、ダリウス・ミヨーに《マリンバとヴィブラフォンのためのコンチェルト》の委嘱を行った。作品は、セントルイス交響楽団との共演で 1949 年に初演されている。翌 1950 年に、コナーはソリストとしてニューヨーク市のタウンホールでマリンバ・リサイタルを開いている。なお、Takafuji によれば、彼は 1950 年

²⁴ M. Christine Conklin (2004) “An Annotated Catalog of Published Marimba Concertos in the United States from 1940 – 2000”, DMA dissertation, University of Oklahoma, p.18 参照。

代の早い時期に日本を訪れ、神戸女学院中・高等学校で 4 本撥によるマリimba演奏を披露した²⁵。

バートン・リン・ジャクソン (Burton Lynn Jackson, 1914-1997) ²⁶

上記の二人とは異なり、ジャクソンは、シカゴの楽器店でのマッサーとの出会いをきっかけに、最初からマリimbaを学び始めた。マッサーに師事し、2 年も経たないうちに腕を上げたジャクソンは、マッサーの最も優秀な生徒の一人として、1933年のセンチュリー・オブ・プログレス・マリimba・オーケストラと1935年のインターナショナル・マリimba・シンフォニー・オーケストラの両方にセクションリーダーとして参加している。1949年からは、ノースウェスタン大学で再びマッサーに師事して音楽の学位を取得した²⁷。マッサーの《ハ長調の練習曲》Op. 6 No. 10は、ジャクソンのために書かれている。

ラクーア夫妻 (ローレンス・ラクーア Lawrence Lacour, 1914-1999、ミルドレッド・ラクーア Mildred Lacour, 1916-2016) ²⁸

マッサーが1935年に組織したインターナショナル・マリimba・シンフォニー・オーケストラのメンバーであった二人は、その後1950年に福音派の宣教師として夫妻で日本を訪れ、日本に初めてマリimbaの響きをもたらした。数年間の滞在の間二人は、21の教会の設立に尽力するかたわら、アメリカから持ち込んだキング・ジョージ・マリimba2台 (ディーガン社・型番90、91) で演奏旅行を行い、全国130都市、190か所での公演を果たした。ちなみに、安倍圭子は山梨英和女学院中等部の1年生であった1950年秋に彼らのマリimba演奏を校内のチャペルで聞いている。

なお妻のミルドレッド・ラクーアは、ノースウェスタン大学、ジュリアード音楽院でハープを学び2つの学位を取っている。

上記の5人に続く世代のマリimba奏者として挙げられるのが、以下に述べる1920年代から1930年代初め生まれのドリス・ストックトン(1920-2013)、ヴィダ・チェノウェス(1929-)、ゴードン・ピーターズ (1931-) である。

²⁵ http://www.marimba-festiva.de/MF2016/index_htm_file/Maki%20Takafuji.pda 参照。(2016. 3. 25 入手)

²⁶ ds [Dan Shultz], “Burton Lynn Jackson 1914-1997”, http://www.iamaonline.com/Bio/Burton_Jackson.htm. (2017.7.3.取得)

²⁷ 彼はさらに、同大学で音楽教育の学位も取得したほか、1955年にミシガン大学で音楽修士の学位も取得している。

²⁸ カイト、前掲書、pp.29-39、p.150 参照。http://www.marimba-festiva.de/MF2016/index_htm_file/Maki%20Takafuji.pda および <http://www.legacy.com/obituaries/gazette/obituary.aspx?pid=180224657> も合わせて参照。

ドリス・ストックトン (Doris Stockton, 1920-2013) ²⁹

高校生の時から、才能あるマリimba奏者として知られ始めていた彼女は国際マリimbaコンクールでの優勝をきっかけに当時ノースウェスタン大学の打楽器科でマッサーに師事する機会を得た。1940年代半ばには、ニューヨークのタウンホールやカーネギー・ホールで演奏をしており、1952年にはLPレコードを録音するなど、1940年代から1960年代までプロの演奏家として活動した。

ヴィダ・チェノウェス (Vida Chenoweth, 1929-) ³⁰

マッサーの弟子たちの中でも、マリimba・ソリストとして最も本格的に活動し、大きな功績を残した重要な人物がチェノウェスである。彼女は、高校生だった1948年夏にノースウェスタン大学でマッサーに師事し、全国マリimbaコンクールで優勝する。またこの夏、マッサーがシカゴランド音楽フェスティバルのために組織した200人編成のマリimba・オーケストラにも加わって演奏した。チェノウェスはウィリアム・ウッズ・カレッジを経て、マッサーのいるノースウェスタン大学でマリimbaを専攻し、音楽批評と合わせて2つの学位を取得した。その後更にアメリカ音楽院 (American Conservatory of Music) の大学院に進学し、マッサーの教え子、ジェームス・ダットンに師事して音楽理論と打楽器の2つの学位を取得し1953年に卒業した。

1956年11月18日にニューヨークのタウンホールでデビュー・リサイタルを開いた後、チェノウェスの「コンサートマリimbist」としての傑出した活動は1960年代の前半まで続けられた。その後、手に重傷の火傷を負う突然の不幸な事故によって演奏家としてのキャリアの断念を余儀なくされることになったが、1950年代にチェノウェスのために書かれたマリimbaのレパートリーの数々を考えても、マリimbaの発展に果たした彼女の功績は極めて大きいと言える。1950年から1957年ごろの間、マリimbaのために作曲された曲のほとんどは彼女のための作品であり、1959年にチェノウェスによって初演されたロバート・カーカの《マリimbaとオーケストラのためのコンチェルト Op.34》は、カーネギー・ホールでマリimbaが演奏された最初の例ともなった。

ゴードン・ピーターズ (Gordon Peters, 1931-) ³¹

ピーターズは6歳でピアノ、9歳で打楽器を習い始め、12歳の時に、後にシカゴ交響楽

²⁹ カイト、前掲書、pp.150-151 参照。および http://www.journal-topics.com/news/article_bc0d4b0c-971d-11e2-bb2e-001a4bcf6878 参照。(2017. 7. 3 入手)

³⁰ カイト、前掲書、pp.151-152 参照。および, Kathleen Sherry Kastner (1989) "The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique." DMA dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, p.37.参照。

³¹ カイト、前掲書、pp.152-153 参照。および Jeff Calissi (2006) "The Marimba Masters," *Percussive Notes*, February, p.64 参照。

団の首席打楽器奏者になったハリー・ブラベックの勧めでシロフォンを学び始めた。1949年にノースウェスタン大学に進学しマッサーに師事するが、1950年に始まった朝鮮戦争によって勉強を中断し、ウェスト・ポイント陸軍学校にある合衆国陸軍学校コンサート・バンドの打楽器奏者兼マリンバ・ソリストとして勤務することとなった。1953年に兵役が終わると、彼はイーストマン音楽学校に入学する。そこで、マッサーから教えられたマリンバ・アンサンブルの経験を活かし、1954年、6台のマリンバと1台のコントラバスからなる室内楽アンサンブル「マリンバ・マスターズ」を結成し、指揮も手掛けた。このアンサンブルはニューヨーク州北部で広く活動し、国内にも知られるようになり、ラジオやエド・サリヴァンショーなどのテレビ番組にも出演するようになった。メンバーたちのほとんどがその後もプロの演奏家として活動が続けたが、ゴードン・ピーターズもイーストマンを卒業後、シカゴ交響楽団の首席打楽器奏者となった。

1-2. 1960年代までのアメリカのマリンバ作品

以上に述べたように、アメリカでは1910年以降、ディーガンによってマリンバ・シロフォンの販売、次いで最初のディーガン・マリンバの製造（1918年）が始められ、また、マッサーの弟子たちを中心に、マリンバ奏者として活躍する人物たちも次第に増えていった。その一方、1940年以前にマリンバで演奏された曲は、いずれも既存の作品をマリンバ用に編曲したものであり、マリンバのために書かれたオリジナル作品ではなかった。

パーシー・グレインジャー³²が1916年に書き上げた《組曲「くるみの殻の中で」》は、ディーガンのマリンバフォン、マリンバ・シロフォン、ナビンバおよびハンドベルを含んだ管弦楽作品として注目されるが、これは極めて例外的なケースである³³。

前述した1933年のシカゴ万国博覧会でマッサーが結成したセンチュリー・オブ・プログレス・マリンバ・オーケストラによって演奏されたのも、シベリウスの《フィンランディア》やドヴォルザークの《新世界》などをマッサーが編曲したものだった。

アメリカで書かれた最初のマリンバ作品は1940年に作られたポール・クレストンの《コンチェルティーノ・フォー・マリンバ》である。これは指揮者フレデリック・ペトライズが

³² Percy Grainger (1882-1961) は、オーストラリア生まれのピアニスト兼作曲家。ヨーロッパで音楽を学び、ロンドンでピアニストとしてデビューするが、1914年にアメリカに移住した。

³³ James Blades (浜田滋郎訳) (1995) 「マリンバ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第18巻、講談社、p.474 および David Josephson (柴田南雄訳) (1994) 「グレインジャー、パーシー」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第6巻、講談社、pp. 189-190 参照。 Thomas P. Lewis “A Source Guide to the Music of Percy Grainger, Selected Chapters, 4. program notes” (<http://www.percygrainger.org/prognost4.htm>)

(2017.7.28 入手) 参照。なお、『ニューグローヴ世界音楽大事典』の「マリンバ」の項目内ではこの作品の作曲年が1914年以前と記されているが、正しくは1916年である。

打楽器奏者のルース・スチューバー・ジーンのためにポール・クレストンに委嘱したもので、同年にカーネギー・ホールの室内楽ホールで行われた初演は、マリンバがいわゆる伝統的なクラシック音楽の場で演奏された初めての例となった。その7年後の1947年には、セントルイス交響楽団の打楽器奏者であったジャック・コナーの委嘱でダリウス・ミヨーによる《マリンバとヴィブラフォンのためのコンチェルト》も作曲され、1949年に初演された。

また、1944年から1950年にかけて、ノースウェスタン大学で教えていたマッサーは、この時代に自身の生徒たちのために、練習曲を中心とする一連のマリンバ作品を書いている。カイトによれば、これらの曲はバートン・リン・ジャクソン、ドリス・ストックトン、ヴィダ・チェノウェスといった弟子たちによってコンサートでも演奏された³⁴。そのほとんどは現在では失われているものの、「Op.6. No.10」や「Op.11 No.7」の付けられたものが現存していることから、当時はかなりまとまった数の曲が書かれたことがうかがえる。このうち、現在でも演奏されているものとして、《練習曲 Op.6 No.2 イ短調》(ドリス・ストックトンのために作曲)ピアノ伴奏付き、《練習曲 Op.6 No.8》、《練習曲 Op.6 No.9》、《練習曲 Op.6 No.10 ハ長調》(バートン・リン・ジャクソンのために作曲)、《練習曲 Op.11 No.4》、《前奏曲 Op.11 No.3》、《前奏曲 Op.11 No.7》、《スケルツォ・カプリス》がある。これらの曲は、全体的に技術の向上のための要素を取り入れたもので、曲の長さは比較的短い。練習曲および前奏曲のうち3曲は、2本撥奏法で、マリンバのほぼ全音域を使ったアルペジオの和声パターンが含まれている。《スケルツォ・カプリス》はピアノ伴奏付きの2本撥奏法の小品であり、残りの4曲は4本撥奏法の練習曲として作曲されたが、当時のプロによるコンサートで演奏されていた。

このように、アメリカでは1940年以降、少しずつマリンバのための作品が生まれ始めるが、一般にマリンバで演奏されるレパートリーについては、40年代の終わりになっても、まだそのほとんどがヴァイオリンなど他の楽器のための曲をマリンバ用に編曲したものという状況だった。アメリカ音楽院打楽器学科で教えていたジェイムス・ダットンが1948年に作成した、当時演奏されていたマリンバのレパートリーのリストでは、全66曲中65曲までがそうした編曲作品であり、唯一の例外がマッサーの作曲による《練習曲 Op.11. No.3》であった。

1950年前後になると、そうした状況に大きな変化が起こり始める。この頃に書かれた作品として、女性作曲家エロイズ・マサイエス (Eloise Matthies) による《ミニアチュール *Miniatures*》(1945-49)(マリンバとピアノ)、アルフレッド・フィッシンジャー (Alfred Fissinger) による《マリンバ組曲 *Suite for Marimba*》(1950)(マリンバ独奏)があり、さらに、上述したマリンバ奏者チェノウェス自身も《バルトークへのオマージュ *Homage à Bartók*》(1950)(マリンバとピアノ)という作品をはじめとして《点描画法 *Pointillism*》(1951)(マリンバ、フルート、クラリネット)、《インヴェンション (#1) *Invention (#1)*》(1953)

³⁴ カイト、前掲書、p.148 参照。

(マリンバ独奏)を残している。このうち、フィッシンジャーの《マリンバ組曲》はマリンバ独奏曲の最初の例となっている。

1950年代後半の作品としては、女性作曲家エマ・ルウ・ディーマー (Emma Lou Diemer) の《マリンバのためのトッカータ *Toccata for Marimba*》(1995)(マリンバ独奏)、および、チェノウェスが1956年11月のデビュー・リサイタルで演奏した作品である、ユージン・ウルリッチ (Eugene Ulrich) の《組曲 No.1 *Suite No.1*》(1956年頃)(マリンバ独奏)、バーナード・ロジャース (Bernard Rogers) 《ミラージュ *Mirage*》(1956年頃)、ハラルド・F・モムセン (Harald F. Mommsen) 《トッカータ No.1 *Toccata No.1*》(1956年頃)と《トッカータ No.2 *Toccata No.2*》(1956年頃)がまず挙げられる。ロバート・カーカ (Robert Kurka) 《マリンバとオーケストラのためのコンチェルト Op.34 *Concerto for Marimba and Orchestra Op.34*》(1956年)とホルヘ・サルミエントス (Jorge Sarmientos) 《コンチェルティノ・パラ・マリンバ・イ・オルクエスタ *Concertino Para Marimba y Orquesta*》(1957年)もチェノウェスのために書かれた作品で、前者は1959年にニューヨークのカーネギー・ホールで、後者は1960年にグアテマラで初演されている。さらに、ピーター・タナー (Peter Tanner) 《マリンバとピアノのためのソナタ *The Sonata for Marimba and Piano*》(1957)、ロバート・ケリー (Robert Kelly) 《マリンバと打楽器のためのトッカータ *Toccata for Marimba and Percussion*》(1959年)も、1960年までに書かれた作品のリストに加えることができる。

アメリカの1950年代は、このように、マリンバのために書かれたオリジナルの作品が多く生まれた時代であったが、カイトによれば³⁵、不思議なことに1960年代にはマリンバのための独奏曲はほとんど書かれず、またその演奏に対する関心も薄れていき、マリンバ専攻の学生が学び、演奏する曲は、相変わらず編曲によるものがその大半を占めていた。

³⁵ 同上。

2. 日本におけるマリンバの発展と作品

この章では、日本におけるマリンバの発展と作品について概観する。日本におけるマリンバの歴史は、明治時代に日英博覧会に派遣された軍楽隊が、帰国のおみやげとして木琴を持ち帰ったことから始まった。以下ではまず、日本の木琴・マリンバ奏者および日本における木琴・マリンバの製造について述べ、次いで、2000 年代前半までの日本の木琴・マリンバ作品について述べていく。

2-1. 日本の木琴・マリンバ奏者

ここでは、日本の初期の木琴、マリンバ奏者について、陸軍戸山学校軍楽隊をはじめとする軍楽隊が設立された明治時代から、第二次世界大戦終戦以前に生まれた世代までを中心に上げて述べていく。

通崎陸美『木琴デイズ』には、日本での木琴の歴史が少なくとも 19 世紀前半の江戸時代にまで遡れることを示す事例が紹介されているが³⁶、現在にまで至る日本の木琴、マリンバの発展に繋がる直接の契機となったのは、幕末以降の日本の近代化の流れの中で創設されていった軍楽隊の存在である。明治初め 1871（明治 4）年に陸軍戸山学校軍楽隊および海軍軍楽隊が、その 20 年後の 1891（明治 24）年に近衛師団軍楽隊が創設される。陸軍戸山学校軍楽隊は 1910（明治 43）年 5 月から 10 月にかけてイギリスで開かれた日英博覧会に派遣され、帰国にあたり、おみやげとしてヨーロッパの木琴「ストローフィドル」を持ち帰った。このストローフィドルは、1913（大正 2）年に西村敬司なる人物によって演奏され、近衛師団軍楽隊の星出義男（生没年不明）の関心を引くことになる。彼がアメリカのディーガン社から取り寄せた 4 オクターヴの楽器は、日本に初めて輸入された木琴となった³⁷。

日本での木琴の歴史の最初期において、星出と並んで大きな存在だったのが、小森宗太郎（1900-1975）と亀井湘南（生没年不明）である。陸軍外山学校軍楽隊で打楽器を学んだ小森宗太郎は、第 1 次世界大戦後の 1920 年に、戦勝連合国の音楽隊隊員としてソビエトに派遣されてゲオルグ・ツウェトコフのもとで研鑽を積み、帰国後の 1922（大正 11）年、各地で開かれた軍楽隊の演奏会で木琴のソリストをつとめた。さらに東京音楽学校へと進んだ小森は、1926（大正 15）年に同校を卒業後、陸軍外山学校軍楽隊、新交響楽団（のちに日本交響楽団）、さらに戦後は NHK 交響楽団（日本交響楽団から改称）でティンパニ奏者として活躍した³⁸。1925（大正 14）年に小森が録音に参加したレコード『ロング

³⁶ 通崎、前掲書、pp. 219- 221 参照。

³⁷ 同上、p.222、p.306 参照。

³⁸ 同上、p.222 および、日外アソシエーツ編集部編（2010）「小森宗太郎」『新撰芸能人物事典：明治～平

ロングアゴー』（戸山学校軍楽隊、春日楽長指揮、ニッポノホン）は、日本で初めての木琴演奏の録音（使用した楽器はおそらく小森の自作によるストローフィドル）とされる³⁹。1933（昭和8）年には『打楽器教則本』の執筆も行っている⁴⁰。

亀井湘南は海軍軍楽隊に所属した人物であり、通崎によれば、1916（大正5）年頃に設立され、後に日本交響楽協会、新交響楽団の母体ともなった「ハタノ・オーケストラ」⁴¹で打楽器奏者を務めていた仁木他喜雄（1901-1958）と同様、当時複数のレコード録音を行っている⁴²。

このように、明治から大正期の終わりにかけて、日本でも徐々に木琴の音を人々が耳にする機会が増えていったが、この時代に木琴を演奏していたのは打楽器奏者たちであり（付録2：日本の打楽器奏者一覧参照）、木琴を専門とする演奏者たちはまだ存在していなかった。そうした状況を大きく変えることになったのが、以下に述べる平岡養一と朝吹英一である。

平岡養一（1907-1981）

後に日本を代表する木琴奏者となり、アメリカでも広く活躍した平岡養一は、13歳の少年だった1920（大正9）年に、当時、銀座七丁目の活動写真館（映画館）「金春館⁴³」の楽隊として活動していたハタノ・オーケストラの、仁木他喜雄による木琴演奏を聴き、それがきっかけで木琴を始めた。平岡は、6歳のときに姉からピアノの手ほどきを受けており、中学（慶應普通部）のときにバイエル教則本を終えた段階でやめることになったものの、鍵盤の感覚はすでに身に付いていたことから、木琴は独学で習得していった⁴⁴。彼が最初に手にし、練習していた木琴の音域は2オクターヴ半でパイプ（共鳴管）はついておらず、テーブル

成』日外アソシエーツ、p.336 参照。

³⁹ 通崎、前掲書、p.222 参照。

⁴⁰ 小森宗太郎（1933）『打楽器教則本——小太鼓・大太鼓・喇叭鼓隊・タンボリン・トリアングル・カスタネット・シロフォン・グロッケン其他・ティムパニイ』、共益商社書店（1937年に訂正増補再版）。

⁴¹ 波多野福太郎（1890-1974）と、弟の波多野鏐次郎（1893-1946）によって設立された演奏団体。兄の福太郎は、現在の東京音楽大学の前身である東洋音楽学校で学んでいる。ハタノ・オーケストラについての詳細は、武石みどり（2006）「ハタノ・オーケストラの実態と功績（4.日本をめぐる論考、徳丸吉彦先生古希記念論文集）」『お茶の水音楽論集 特集号』（2006-12）、pp.363-373を参照。

⁴² 通崎、前掲書、p.222 参照。

⁴³ 「ハタノ・オーケストラ」はここで、1916年から1921年まで活動していたとされる。武石、前掲論文、pp.364-366 参照。

⁴⁴ 姉・静子は、フィンランド出身の音楽家・オルガニストである渡邊シーリ（指揮者 渡邊暁雄の母）にピアノを習い、リサイタルを勧められるほどの腕前を持っていた。中学生になって師事したのは日本生まれ日本育ちのピアニストで、慶應義塾ワグネル・ソサィエティー・オーケストラも指揮していたジェームス・ダン（1898-1950）だったが、手の小さい平岡にピアノを断念させたのも彼だった。平岡養一

（1984）「私の履歴書」『私の履歴書 文化人14』、日本経済新聞、p.252 および、通崎、前掲書、p.191、p.23 参照。

ルの上に組み立てて乗せられる、日本楽器製の 5 円の卓上木琴であった⁴⁵。

木琴に出会ってから 8 年後の 1928（昭和 3）年、平岡は慶應義塾大学経済学部法科の 2 年生のとき、帝国ホテルの演芸場でデビュー・リサイタルを行っている。たとえ卓越した才能があったとしても、独学で木琴を学んだだけの弱冠二十歳の青年が帝国ホテル演芸場という華々しい場で、デビュー・リサイタルを行うことができた背景には、おそらく彼の恵まれた家庭環境もあったことが想像される。父方が代々徳川幕府の御家人だった名門の家柄であったことに加え、母・長子（通称・てふ）の妹の夫が日本新劇の生みの親となった、劇作家・演出家の小山内薫であったという縁も、若き養一に大きなチャンスを与えるきっかけとなったことが考えられよう⁴⁶。なお、このリサイタルで平岡が使った楽器は、アメリカ・ディーガン社製の「スーパー・ライト・ウェイト No.834」〔3 oct c-c Deagan popular models〕で、音域も 3 オクターヴ（c-c）あるものだった⁴⁷。

デビュー・リサイタルの翌年、1929（昭和 4）年には、まだ大学卒業前の平岡にポリドールからレコード録音の話が舞い込み、このレコード録音で得た収入により、平岡は翌 1930（昭和 5）年に渡米することになった。日本を離れる前に、アメリカ到着後の数ヶ月分の生活費を稼ぐ目的も兼ねて日本青年館で「さよならコンサート」を開催している⁴⁸。

アメリカに渡った平岡は、1936（昭和 11）年に最初のリサイタルをニューヨークのタウンホールで成功させたほか、NBC 交響楽団との共演や、1937（昭和 12）年のポール・ホワイトマン・シンフォニック・ジャズ・オーケストラとの共演を果たすなど大いに活躍したが、1941（昭和 16）年の真珠湾攻撃による日米間の関係悪化により、1942（昭和 17）年に 12 年ぶりに帰国した⁴⁹。

日本に戻った平岡は、日本放送協会による海外放送の演奏の仕事を始めたほか、レコード契約を結んだ日本ビクター蓄音機株式会社の主催（東京日日新聞社後援）で、帰国から 4 ヶ月後の 12 月に、日比谷公会堂で「平岡養一歸朝第一回独奏会」を開き、翌 1943（昭和 18）年にも二回目の独奏会を行うなど、戦時下にも拘らず活発な音楽活動が続けた。演奏会で取り上げられた曲は、ヘンデルやバッハ、ラモーなどバロックの作品、あるいはモーツァルト

⁴⁵ 通崎、前掲書、pp. 26-27 参照。日本楽器製造株式会社は現在のヤマハ株式会社で、1915（大正 4）年から卓上木琴を製造している。

⁴⁶ 同上、pp. 19-21 参照。

⁴⁷ 同上、pp. 29-30、平岡、前掲、p. 260 および、ディーガンホームページ（<http://www.deaganresource.com/popular.html>）参照。（2016. 5. 9 入手）ちなみに、平岡がその後 3 台目の木琴として使ったのは、両親から贈られたディーガン社製「ディーガン・アーティスト・スペシャル・ザイロフォン No.266」〔1920-1939 製造 4.5 oct F-C Deagan popular models〕である。

⁴⁸ このコンサートには平岡の慶応大での後輩であった朝吹英一も出演しており、2 台の木琴で、慶應義塾ワグネル・ソサィエティー・オーケストラの OB を中心とするオーケストラとともに、J. S. バッハの《二つのヴァイオリンのための協奏曲》、および朝吹の編曲による《モッキングバード幻想曲》などを演奏した。通崎、前掲書、p. 44 参照。

⁴⁹ 平岡、前掲、pp. 283-290、296-305 参照。

やシューベルト、ブラームスなど古典派からロマン派の作品まで、幅広い時代のクラシックの作品が中心だったが、これは、ジャズのような敵国アメリカの音楽が軍部から厳しく制限された、当時の状況も背景にあったようだ⁵⁰。

そうした中で、1944（昭和 19）年の、平岡独奏による紙恭輔⁵¹（1902-1981）の《木琴と管弦楽のための協奏曲》（紙恭輔指揮、東京交響楽団）の放送初演（および同年の日比谷公会堂での再演「紙恭輔 帰還陣中作品発表会」にて⁵²）は、まさに特筆すべきことがらと言える。木琴という楽器やその演奏会がポピュラーになる一方で、演奏される曲自体は、ピアノやヴァイオリンのために書かれた作品を木琴用に編曲したものばかりだったが、この作品は、木琴のための協奏曲として書かれたオリジナル曲であり、しかもそれが世界に先がけて日本で誕生したという点でも、非常に大きな意味を持っている。

終戦後の平岡は、ラジオ番組での演奏や、リサイタルなどの演奏活動によって、精力的に活動を続けた。1977（昭和 52）年には、演奏活動 50 周年を記念するリサイタルも数々行われている。

平岡は、自身で木琴のためのオリジナル作品の作曲は行うことはなかったが、上述した紙恭輔による《木琴と管弦楽のための協奏曲》（1944）をはじめ、下記のように複数の木琴作品の委嘱を行っている。このうち、黛の《木琴小協奏曲》は、平岡が 1962 年にニューヨークでの活動を再開し、カーネギー・ホールでリサイタルを開催することになった際に委嘱したものだが、結果的にこの曲を平岡が演奏することではなく、初演は、平岡に師事したマリンバ奏者水野与旨久によって行われた。《木琴のための古典風小協奏曲》を委嘱したロサートは、平岡と旧知のピアニストであった。

- 1944 紙恭輔《木琴と管弦楽のための協奏曲》（1944 年初演：平岡養一、東京放送管弦楽団）
- 1964 黛敏郎《木琴協奏曲》（初演：水野与旨久）
- 1964 レオ・ロサート《木琴のための古典風小協奏曲》
- 1965 アラン・ホヴァネス《日本の木版画による幻想曲》（1965 年初演：平岡養一、小澤征爾指揮、シカゴ交響楽団、ラヴィニア音楽祭にて）
- [?] ハンス・スピアレク編曲《日本狂詩曲～貴志康一作品による》（1967 年：平岡養一、日本初演）
- 1976 伊福部昭《ラウダ・コンチェルタータ》（1979 年初演：安倍圭子、山田一雄指揮、新日本交響楽団）

⁵⁰ 平岡、前掲、pp. 306-307 および、通崎、前掲書、pp. 141-144 参照。

⁵¹ 日本初のジャズプレーヤー。作曲家、指揮者。ハタノ・オーケストラのベース奏者。

⁵² 通崎、前掲書、p.167 参照。

1977 服部良一《子どものための木琴協奏曲～こいのぼりの主題による》(1977 年初演：平岡養一、服部良一指揮、東京シティ・フィルハーモニック管弦楽団)

日本を代表する木琴の第一人者として活躍した平岡は、積極的に弟子を取ることはしなかったが、彼から個人的にレッスンを受けた人物の中には、吉川雅夫(1934-)、水野与旨久(1937-)、高橋美智子(1939-)、小川順子(1944-)らがいる。

朝吹英一(1909-1993)

日本の木琴・マリンバの先駆者であり、平岡養一とともに日本の木琴・マリンバ界の双壁と言われた朝吹英一は、演奏家、作曲家、編曲家、そして優れた教育者として長きにわたり日本の木琴・マリンバの発展に貢献した人物である。

朝吹が慶應義塾の普通部2年生の時(大正終わりごろ)、母が買ってくれた輸入盤ビクター・レコードで聴いた木琴の音色に魅了された朝吹は、日本楽器製の半音付き2オクターヴ半ほどの楽器を購入してもらい、レコードで聞き覚えた曲を独学で練習しはじめた。1年後には、アメリカ・ディーガン社製の「ジュニア・シロフォン No.801」〔3 oct C-C Deagan popular models〕を手に入れ、さらに近衛師団軍楽隊の奏者であった星出義男から手ほどきを受けることになった。兄弟全員が何かしらの楽器を嗜み、音楽が身近な存在であった朝吹はあっという間に上達し、1927(昭和2)年、朝吹が17歳の時、星出の推薦により、JOAK(現NHK)のラジオ放送に初めて出演する。その時の使用楽器はディーガン社製の「アーティスト・スペシャル・シロフォン No.264」〔4oct C-C 1920-1939〕であった⁵³。

大正末から昭和初期にかけての当時、日本では木琴の楽譜がほとんど販売されていなかった。そうした中、19歳であった朝吹は、1929(昭和4)年に自身の第1作目となるピアノ伴奏付き木琴独奏曲《行進曲「軽井沢の美人」》を作曲する。この作品は、同年に朝吹によるソロとオーケストラ伴奏によって初演され、またレコード録音も行われた。1930(昭和5)年には、慶応大学の先輩だった平岡養一が渡米前に行った前述の「さよならコンサート」にも出演し、自身が編曲した《モッキングバード幻想曲》を演奏している。大学卒業後、朝吹は音楽の道に進むことを希望するが、朝吹家⁵⁴の長男として父が創立した会社を継がなければならなかった。そのため、会社に勤めながら、余暇の全てを音楽にあてることになった。

1935(昭和10)年から1939(昭和14)年にかけて、朝吹は日本ビクターで録音を行っている。戦後は、1949(昭和24)年に帝国劇場で開催した「平岡養一、朝吹英一、岩井貞

⁵³ 「朝吹英一先生回想録」編集事務局(1944)『朝吹英一先生回想録』日本木琴協会、p.12、p.20 および、通崎、前掲書、pp.305-306 参照。

⁵⁴ 朝吹の父は総合商社である千代田組を創業、後に三越、朝日生命の社長を歴任した人物で、大正、昭和の財界を舞台に活躍した。また、父方の祖父は、福沢諭吉の門下生として福沢の姪と結婚した明治の実業家で、日本初の貿易会社を設立した後、三井系の企業役員を歴任し、「三井の四天王」の1人と言われた。福沢諭吉との繋がりから、朝吹一族はほぼ全員が慶應義塾に縁がある。

雄⁵⁵ジョイントコンサート」をはじめ、演奏会を盛んに行った。また、1951（昭和26）年から始まった木琴ラジオ番組「ペンギン・タイム」に5年半毎日休まずに出演し続け、全国に木琴の音色を届けた。当時、朝吹の木琴演奏を知らないものはいないと言われるほどであった。朝吹はラジオ放送のために日本民謡や童謡をアレンジしたものを演奏し、1000曲ものレパートリーを持つまでになった。

ドイツ人作曲家のハインリヒ・ヴェルクマイスター⁵⁶に師事した経験をもつ朝吹は、演奏者としてだけでなく、作曲家および編曲家としても大きな功績を残している。前述の第1作目《行進曲「軽井沢の美人」》（1929）を皮切りに、119作品（そのうち、木琴・マリンバ作品は37曲）もの作曲を行い、また1000曲余りの編曲も行っている。なお、朝吹は1937（昭和12）年にヴィブラフォン（ディーガン社製の「ヴィブラハープ No.145」〔3 oct F-F 1927-1939〕⁵⁷）を手に入れるなど、木琴のみにこだわらず、マリンバやヴィブラフォンなどを用い、独自の音楽を作り上げている。

1950（昭和25）年には、東京木琴クラブ（1957年に日本木琴協会に改称）を創設し、自ら初代会長に就任、顧問には平岡養一を迎えて、日本の木琴の発展と後進の育成のために尽力した。同年には第1回東京木琴クラブ発表会が開催され、その後も「全国選抜マリンバ大会」に名を変えて現在まで続いている。また1964（昭和39）年には、協会のさらなる発展を目的に、当時活躍中のマリンビストを集めて、同協会主催の「第1回マリンバ・フェスティバル」を開催した。

1958（昭和33）年、父の他界をきっかけに演奏者としての演奏活動を退いたが、その晩年まで作曲活動を続け、最後まで日本におけるマリンバの発展のために貢献した。

朝吹が育てた弟子たちの中には、その後の日本のマリンバ界を大きく変えていくことになる人物たち（付録3：日本の木琴・マリンバ奏者一覧参照）がいるが、その中で最重要となる存在は、何といても安倍圭子（1937-）である。安倍の経歴については、レベッカ・カイトの著作『安倍圭子——マリンバと歩んだ音楽人生—A Virtuositic Life—』⁵⁸に詳しく紹介されているため、ここではごく簡潔に述べるにとどめるが、10歳のときに子どもの楽団「ミドリ楽団」に入団し、木琴パートを弾いていた安倍圭子は、同団の主宰者であった浜館菊雄の仲介で、中学生になった時から朝吹の下でレッスンを受け始めた。高校を卒業後、東京学芸大学に進んだ安倍は、さらに同大学大学院に進学し、在学中の1961年に、同じく朝吹の弟子であった石川静子、長谷川典子とともに「ジーベック・マリンバ・トリオ」を結成

⁵⁵ 岩井貞雄（1917-1954）。小森宗太郎に師事し、昭和初期に天才木琴奏者として知られた人物。「第2の平岡」と将来を嘱望されながらも、37歳の若さで夭逝した。

⁵⁶ ハインリヒ・ヴェルクマイスター（1883-1936）。ドイツ出身の日本で活躍した作曲家、指揮者、チェロ奏者。元東京音楽学校教授。

⁵⁷ 'Deagan Vibraphones', (<http://www.deaganresource.com/vibraphones.html>)参照。（2016. 5. 9 入手）

⁵⁸ カイト、前掲書。

する⁵⁹。

また、朝吹の指導を受けた弟子たちの中で、1930年代生まれの吉川雅夫（1934-）、水野与旨久（1937-）、安倍圭子（1937-）の3人は、1962年に結成された「東京マリンバグループ」のメンバーとなった人物である。このグループは、新しいマリンバの音楽を委嘱して演奏する目的のために結成され、1962年および1965年にコンサートを開催している⁶⁰。この2回のコンサートでは計12曲のマリンバ・オリジナル曲が初演されたが、そのうちの多くは、現在でも世界中のマリンバ奏者が演奏するスタンダードなレパートリーとなっている。このように新しい試みとして作曲家に作品を委嘱し、マリンバのオリジナル作品を作ることによってマリンバ界の発展に貢献したメンバーたちは、重要な存在と言える。

彼ら以外にも演奏者および教育者として現在も活躍している人物として、高橋美智子（1939-）、種谷睦子（1943-）小川順子（1944-）らがいる。

2-2. 日本における木琴・マリンバの製造

日本国内で製造された初めての木琴は、1915（大正4）年、日本楽器製造株式会社（現ヤマハ株式会社）が手掛けた卓上木琴であった⁶¹。国産の木琴製造が本格的に始まるのは、第二次世界大戦が終わってからである。学校での器楽教育を奨励する文部省の方針によって木琴の需要が高まり、日本楽器製造株式会社が1945（昭和20）年から（立奏用の）木琴の製造を開始したのをはじめ、斎藤楽器製作所が1947（昭和22）年から、こおろぎ社が1949（昭和24）年から⁶²、それぞれ卓上木琴の製造を始めた⁶³。

日本でのマリンバ製造が始まる大きなきっかけとなった出来事が、1-1でも述べた1950年のラクア音楽伝道団の来日である。クレア・オマール・マッサーが1935年に組織した

⁵⁹ うち、長谷川典子は後にト部茂子に交代した。トリオの目的は、ポピュラーなマリンバ音楽の演奏、録音によって、日本におけるマリンバ音楽と楽器の普及に努めることであり、1962年から1967年にかけて、計7枚のレコードを発表した。

⁶⁰ 1962年のコンサートでは、安倍が三善晃の《マリンバのための組曲「会話」》、石川静子が湯山昭の《マリンバとピアノのためのソナチネ》、田村拓男が外山雄三の《セレナータ・マリンバーナ》、長谷川典子が山内忠の《マリンバと3つの楽器のためのコンツェルティーノ》、吉川雅夫が日暮雅信の《マリンバのためのコンセプション》の初演を行った。1965年の第2回目のコンサートでは、1回目のメンバーと多少異なり、安倍圭子が富田勲の《秋》と三善晃の《トルスⅢ》、柳原徳蔵が自身の《遊園地にて》と《波と粒子》、水野与旨久が田中利光の《マリンバのための断章》と三宅榛名の《三つの作品》、田村拓男と水野与旨久が林光の《二台のマリンバのためのコントラスト》の初演を行った。

⁶¹ 通崎、前掲書、p.222 参照。

⁶² 会社の設立は1953年。

⁶³ 通崎、前掲書、p.228 参照。また通崎によれば、1947年に誕生した日本木材興業株式会社木琴製作部門（のちの「ミヤカワマリンバ」）も、学童教育用の卓上木琴をさかんに行っていた。

「インターナショナル・マリンバ・オーケストラ」⁶⁴のメンバーでもあったラクーア夫妻は、1950年に福音派の宣教師として日本を訪れ、日本の130の都市で演奏旅行を行った。音楽伝道団のマリンバ演奏とその音色は、それを聴いた当時の日本人の心に強い印象を残す。まだ中学生だった安倍圭子もその一人であるが、当時の日本の木琴奏者や木琴メーカーにとっても大きな刺激となり、そこから、日本でのマリンバ製造の動きが始まっていくことになった。日本木材興業株式会社の宮川武は、同年に早速マリンバの製作を開始し、翌1951年には同社の工場に「ミヤカワマリンバ研究所」も開設した⁶⁵。こうしてミヤカワマリンバは、学童用ではないコンサート用のマリンバの製作を手掛けていくが、通崎によれば、1956年の広告には「最高の木琴、ミヤカワマリンバ」とあり、当時はまだ、メーカー側も木琴とマリンバの区別を明確に打ち出していない時代でもあった⁶⁶。

ミヤカワマリンバに続いて国産マリンバの製造を始めたのはヤマハ（当時は日本楽器製造株式会社）で、1967年に完成した「YM-400」（4オクターヴ）が第1号のモデルとなった。その4年後の1971年には、コンサート用のマリンバ「YM-4500⁶⁷」（4オクターヴ）も完成する。この開発に当たっては、すでにプロのマリンバ奏者として活躍していた安倍圭子がヤマハに伝えた、1957年から使ってきたマッサーのマリンバに感じていたさまざまな問題点と改善への要求も反映されている⁶⁸。そこから2年後の1973年には、ヤマハと安倍の協力により、さらに改良を加えた4.5オクターヴのコンサート用マリンバ（YM-5000）が完成した。その後も安倍はヤマハと協力し続け、YM-5000の低音部を拡張するために、低音部に装着することのできるプロトタイプを開発し、1981年からのアメリカ・ツアーで使用した。ツアーの成功で、マリンバの更なる音域拡張の必要性を確信した安倍は、YM-5000よりも音域をさらに広げ、音板を広く、そして音色をあたたく、深くするようリクエストした。そして1984年に出来上がったのが、現在でも安倍が使用する楽器、「YM-6000⁶⁹」（5オクターヴ）である。

ヤマハ以外のメーカーについても、1970年代半ばに上述のこおろぎ社がプロ演奏家用の本格的マリンバの開発に着手し、1980年にマッサー型マリンバ、1994年に5オクターヴのコンサート用マリンバ、パーフェクションマリンバ（PF3000⁷⁰）を発売するなど、日本におけるマリンバ製造の発展が続いてきた。現在では、5オクターヴのコンサート用マリンバが

⁶⁴ インペリアル・マリンバ・シンフォニー・オーケストラの表記も見られる。

⁶⁵ カイト、前掲書、p.33 および、通崎、前掲書、p.239 参照。カイトによれば、1950年に宮川が作ったプロトタイプのマリンバは、安倍圭子が初めて演奏したマリンバであった。

⁶⁶ 通崎、前掲書、p.246 参照。

⁶⁷ 現在の品番はYM-4000。

⁶⁸ カイト、前掲書、pp.66-67 参照。

⁶⁹ 現在、高さ調節機能が付き、YM-6100として販売されている。

⁷⁰ 低音域の拡張も行っており、現在の最長音域はA₂-f₄（5と3分の2オクターヴ）のPF3000AFモデルがある。

主流となっている。

両社では現在でもなお、楽器の改良を行っており、音色の追求はもちろんのこと、高音域への拡張、楽器の運搬を容易にするための楽器の軽量化など、更なる進化を続けている。

2-3. 2000 年代前半までの日本の木琴・マリンバ作品⁷¹

ここでは2000年代前半までの日本の木琴・マリンバ作品、日本人作曲者について述べる。

日本人の手による最初のマリンバ作品は、1929年に朝吹英一（当時19歳）が作った《行進曲「軽井沢の美人」》である。朝吹は同年に《スポーツ序曲》と《「故郷の空」による幻想曲》も作曲しており、これらはいずれも、ピアノ伴奏付き独奏曲である。日本の木琴・マリンバ界の第一人者であった朝吹は、演奏のかたわらマリンバ作品の創作にも力を注ぎ、以後、83歳で亡くなる3年前の1990年までに計37曲のマリンバ作品を残した。

1950年代までに書かれた16作品の木琴・マリンバ作品はほとんどが朝吹のものであるが、その例外として注目されるのが、1944年の紙恭輔による《木琴と管弦楽のための協奏曲》と、安倍圭子による1958年のソロ・マリンバ作品《雨蛙》である。1944年に作曲された、日本で最初の木琴協奏曲である紙恭輔の《木琴と管弦楽のための協奏曲》⁷²は、この時代にしては珍しい作品であり、また、木琴・マリンバ奏者でない紙が作曲した唯一の木琴のための作品ともなっている。安倍圭子の《雨蛙》は、21歳の時に書かれた最初の作品で、演奏時間は3分にも満たない小品ではあるが、マリンバの演奏に必要な様々なテクニックの練習のために書かれた練習曲となっている。

以下の表1は1929年から1961年までの日本人作曲家による木琴・マリンバ作品の初演年と初演者を示したものである。

⁷¹ 洗足学園音楽大学附属打楽器研究所「マリンバ研究会」（2007）『マリンバ・オリジナル作品初演曲一覧』を参照。この資料は2004年までに作曲された作品を収録したものであるため、本節でも、2000年代前半までを取り上げている。

⁷² 紙恭輔の指揮で、平岡養一の木琴ソロ、東京交響楽団によって初演された。

表 1：1929 年から 1961 年までに作曲された日本人作曲家による木琴・マリンバ作品の初演年と初演者

*「伴」→ソロ・木琴、ソロ・マリンバ曲（ピアノ伴奏付き）、「協」→協奏曲、「独」→ソロ・木琴、ソロ・マリンバ曲

作曲年	作曲家	初演年	初演者	作品名	種別*
1929	朝吹英一	1929	朝吹英一	行進曲「軽井沢の美人」	伴
1929	朝吹英一	1929	朝吹英一	スポーツ序曲	伴
1929	朝吹英一		平岡養一	「故郷の空」による幻想曲	伴
1930	朝吹英一		平岡養一	宵待草	伴
1932	朝吹英一		平岡養一	ザイロフォンとピアノのためのソナタ	伴
1936	朝吹英一		朝吹英一	きつつきポルカ	伴
1937	朝吹英一		朝吹英一	ミッキー・マウス・ギャロップ	伴
1942	朝吹英一		朝吹英一	君を呼ぶリラ	伴
1942	朝吹英一		朝吹英一	白銀の輪	伴
1942	朝吹英一		朝吹英一	祭りのノスタルジア	伴
1942	朝吹英一		朝吹英一	火華	伴
1944	朝吹英一		中村良子	風鈴	伴
1944	紙恭輔		平岡養一	木琴と管弦楽のための協奏曲 作品56	協
1945	朝吹英一		朝吹英一	水玉	伴
1949	朝吹英一		朝吹英一	音階とアルペジオ	伴
1951	朝吹英一		朝吹英一	ジプシイ	伴
1952	朝吹英一		朝吹英一	ペンギン・ポルカ	伴
1953	朝吹英一		朝吹英一	ナイチンゲール・ワルツ	伴
1958	安倍圭子	1964	安倍圭子	雨蛙	独
1958	安倍圭子	1964	安倍圭子	雨蛙～オーケストラバージョン	協
1961	朝吹英一		(不明)	J.X.A. マーチ	伴

1962 年、新しいマリンバ音楽を委嘱して演奏するという目的のために「東京マリンバグループ」⁷³が結成され 5 つの委嘱作品が作曲されたことは、それまでクラシック曲やポピュラー曲のアレンジものや朝吹英一作曲のピアノ伴奏付き作品しかなかった日本のマリンバ界に大きな影響を与えた。第 1 回の東京マリンバグループのコンサートでは、三善晃作曲《マリンバのための組曲「会話」》(安倍圭子初演)、湯山昭作曲《マリンバとピアノのためのソナチネ》(石川静子初演)、外山雄三作曲《セレナータ・マリンバーナ》(田村拓男初演)、内山正作曲《マリンバと 3 つの楽器のための構造》(長谷川典子初演)、日暮雅信作曲《マリンバのためのコンセプト》(吉川雅夫初演)の 5 曲が初演された。3 年後の 1965 年には第 2 回目のコンサートが行われ 7 作品が初演された。1968 年、安倍圭子は、マリンバとい

⁷³ メンバーはジーベック・マリンバ・トリオであった安倍圭子、長谷川典子、石川静子、および田村拓男、水野与旨久、吉川雅夫から成る。なお、第 2 回のコンサートから柳原徳蔵が新たに加わった(田村拓男「三善晃『会話』誕生記」(藤田崇文 BLOG2012-02-16)

<https://blog.goo.ne.jp/sowbun/e/35a3c60831177c636180043c285811b3> 参照)。(2019. 5. 24 入手)

う楽器の地位をピアノなどと同等に引き上げるため、また自分自身の演奏家としての方向性を変えるために初のクラシック・マリンバ・リサイタル（安倍圭子～マリンバの夕べ～）を開催し、このコンサートのために5曲のマリンバ・オリジナル作品の初演（うち4曲が委嘱）を行った。翌年には第2回、1971年には第3回のクラシック・マリンバ・リサイタルを開催し10作品の初演を行っており、上述の「東京マリンバグループ」による2回のコンサート（1962年、1965年）を含めた5回のコンサートで計27作品の初演が行われた。このうち、ソロ・マリンバ曲およびピアノ伴奏付きのソロ・マリンバ曲は合わせて19曲ある（表2）。

表2:1962年から1971年までに安倍圭子が企画した演奏会で委嘱ないし初演されたマリンバ作品（ソロ・マリンバ曲およびピアノ伴奏付きのソロ・マリンバ曲）

*「独」→ソロ・マリンバ曲、「伴」→ピアノ伴奏付きソロ・マリンバ曲

	作曲年	作曲家	初演年	初演者	作品名	種別*
1	1962	三善晃	1962	安倍圭子	マリンバのための組曲「会話」	独
2	1962	湯山昭	1962	石川静子	マリンバとピアノのための小奏鳴曲	伴
3	1962	日暮雅信	1962	吉川雅夫	マリンバのためのコンセプション	[独]
4	1962	外山雄三	1962	田村拓男	セレナータ・マリンパーナ	伴
5	1964	富田勲	1965	安倍圭子	秋～ソロマリンバのための～	独
6	1965	田中利光	1965	水野与旨久	マリンバのための断章	独
7	1965	田中利光	1968	安倍圭子	マリンバのための二章	
8	1965	三善晃	1965	安倍圭子	トルスIII	独
9	1965	三宅榛名	1965	水野与旨久	三つの作品	独
10	[1965]	柳原徳蔵	1965	柳原徳蔵	波と粒子	[独]
11	[1965]	柳原徳蔵	1965	柳原徳蔵	遊園地にて	[独]
12	1968	三木稔	1968	安倍圭子	マリンバの時	独
13	1969	小林秀雄	1969	安倍圭子	マリンバのための「俳句」	独
14	1969	柴田南雄	1969	安倍圭子	マリンバのための「像」	独
15	1971	入野善朗	1971	安倍圭子	グローブス第2番	独
16	1971	田中利光	1971	安倍圭子	マリンバ組曲	独
17	1971	末吉保雄	1971	安倍圭子	マリンバのためのミラージュ	独
18	[1971]	坪能克裕	1971	安倍圭子	マリンバのためのメニスカス	独
19	[1971]	八村義夫	1971	安倍圭子	ホリディズ	独

このように、1960年代から1970年代のはじめにかけて、数多くのマリンバ・オリジナル作品が作られたことは、マリンバ界において画期的なことであり、その後も大きな影響を与えたと考えられる。論文末尾に掲載した「付録4」には、日本人作曲家によって書かれた、2004年までの木琴・マリンバ作品（ソロ作品、ピアノ伴奏付きソロ作品、協奏曲）の数の

集計を示している⁷⁴。ここからは、1970年代（42作品）、1980年代（57作品）、1990年代（66作品）と、着実にマリimba・オリジナル作品の数が増加していることがわかる。

作曲者別に見てみると、朝吹英一は37曲、安倍圭子は29曲を作曲しており、他の作曲家に比べて群を抜いて多い（付録5：日本人作曲家によるソロ・木琴またはマリimba曲またはソロ・マリimba曲（ピアノ伴奏付き）・協奏曲一覧参照。）。次いで、杉浦正嘉の9曲、一柳慧の7曲となっている。ほとんどの作曲家は1曲か2曲しか作曲しておらず、そのほとんどは独奏曲である。126人の作曲家により266曲のマリimba作品が作られ、内訳はマリimba独奏曲が169曲、ピアノ伴奏付き独奏曲が65曲、協奏曲が32曲である。なお、作曲家のうち木琴・マリimba奏者であるのは朝吹英一、安倍圭子、三村奈々恵、吉岡孝悦（ピアニストでもある）の4人だけである。1930年代から1950年代まではほぼ朝吹英一の作品しかなく、作曲家による作品はなかったのに対し、1960年代からはマリimba奏者によって委嘱活動が始められたことをきっかけに、マリimba奏者ではない作曲家による作品も増えてきた。1950年代以降、コンサート用マリimbaの開発や音域の拡張が進められたことも、マリimba作品の増加につながったと考えられる。

⁷⁴ 洗足学園音楽大学附属打楽器研究所「マリimba研究会」（2007）『マリimba・オリジナル作品初演曲一覧』をもとに作成。

3. 安倍圭子の創作活動

本章では、安倍圭子の創作活動について述べていく。まず3-1で安倍圭子によるマリンバ作品の全体を整理、確認し、次に3-2で、ソロ・マリンバ作品における安倍圭子の創作スタイルについて述べていく。

3-1. 安倍圭子のマリンバ作品

安倍圭子は1958年に第1作目の《雨蛙》を作曲してから現在までに73曲ものマリンバ作品を作曲している（付録6：「安倍圭子の全作品リスト」参照）。本論文では、安倍圭子のソロ・マリンバ作品に焦点を当てて考察していくが、安倍圭子はソロ作品以外にも様々な演奏形態の作品を創作している。ソロ作品以外の形態としては、ソロ・マリンバと他の楽器との作品、ソロ・マリンバとその他の組み合わせによる作品、2台のマリンバのための作品、2台のマリンバと他の楽器との作品、マリンバ・アンサンブル作品、マリンバ協奏曲と、6種類に分けることができる。

ソロ・マリンバ作品については次の表3に示した29作品がある。

表3：安倍圭子のソロ・マリンバ作品リスト

	作曲年	出版年	マレットの本数*	作品名
1	1958	1977	■	雨蛙
2	1978	1979	■	道
3	1982	1987	■	わらべ歌による譚章
4	1984	1984	■	桜の幻影
5	1984	未出版	●	6本撥によるガレリア湖
6	1984	1987	■	竹林
7	1986	1987	■	古代の壺
8	1986	1987	■	遙かな海
9	1986	1997	▲	ブリズム～ソロ・マリンバのための～
10	1986	1987	■	小さな窓
11	1990	未出版		樹の詩～遙かな山の向こうから～
12	1992	2007	△	祭りの太鼓
13	1992	未出版	●	山をわたる風の詩～6本撥のための～
14	1992	1997	■	山をわたる風の詩～ソロ・マリンバのための～
15	1993	2007	■	風紋～ソロ・マリンバのための～
16	1993	2007	●	6本撥による五木の幻想
17	1993	未出版		挽歌～ソロ・マリンバのための～
18	1993	1997	■	タンブラン・パラフレーズ～ソロ・マリンバのための～
19	1998	未出版		道Ⅱ
20	1998	2001	■	マリンバ・ダモーレ
21	2000	未出版		古代からの手紙
22	2002	2003	■	「浜辺のうた」モノローグ～ソロ・マリンバのための～
23	2002	2003	■	コザックの思い出～ソロ・マリンバのための～
24	2002	2003	■	「愛のよこび」モノローグ～ソロ・マリンバのための～
25	2003	2007	■	独り～ソロ・マリンバのための～
26	2004	2007	●	ガレリア・インプレッション～6本撥のための～**
27	2007	2007	■	「涙のパパース」変奏曲～ソロ・マリンバのための～
28	2007	未出版		木霊～ソロ・マリンバのための～
29	2009	2009	■	道・パラフレーズ～ソロ・マリンバのための～

* ●：6本撥作品 ■：4本撥作品 ▲：2本撥作品 △：特殊2本撥作品

** 楽譜の英題は“Galilee Impressions”と複数形で記載されている。

第1作の《雨蛙》(1958)は、練習曲として書かれた比較的短い作品である⁷⁵。第2作の《道》(1978)が書かれたのはそれから20年後で、ここから安倍圭子の本格的な創作活動が始まったと言える。1980年代の終わりまでに9作品が書かれた。このうち《6本撥によるガレリア湖》は、安倍本人による初演は行われているが⁷⁶、楽譜としては手書きのものがあるだけで、出版はされていない。なお、2-2で述べたように、安倍は1973年にヤマハに製作を依頼して4.5オクターヴ(F₁-c₄)、さらに1984年には、5オクターヴ(C₁-c₄)のマリンバを完成させており、《道》以降の7作品には、それらの楽器によって新たに使用可能となった低い音も使われている。

1990年代には10作品が書かれているが、ほとんどの作品は90年代前半に書かれたものである。なお、未出版のものうち、《樹の詩～遙かなる山の向こうから～》は手書きのス

⁷⁵ 富田勲によってオーケストレーションを加えられた同名の作品もある。

⁷⁶ 1984年アメリカ。「安倍圭子の作品リスト」<http://www.keiko-abe.com> 参照。(2015.4.16入手)

ケッチ断片の状態に残されている⁷⁷。《山をわたる風の詩》は、同じ年に 6 本撥と 4 本撥のための 2 曲があるが、後者は、演奏の難易度を考慮して 4 本撥用に編曲されたものである⁷⁸。《挽歌》は、未出版ではあるが、初演は安倍本人の手で 1994 年に東京で行われており⁷⁹、手書きの楽譜が残されている。《道Ⅱ》は、《道》(1978) が改変されたもので未出版であるが、初演は安倍本人の手で 1998 年にアメリカで行われている。

2000 年代に入っても 9 作品が書かれているが、既存の曲に基づく編曲作品が多いことが新しい傾向として見てとれる。また、《ガレリア・インプレッション》や《道・パラフレーズ》のように、過去の自作品を改変した例も見られる。なお、《古代からの手紙》と《木霊～ソロ・マリンバの～》については、初演は安倍本人の手で行われているが⁸⁰、出版はされていない。

マレットの本数別に見てみると、楽譜が出版されている全 22 作品のうち、《プリズム》(1986)と《祭りの太鼓》(1992)の 2 作品は 2 本撥作品、《6 本撥による五木の幻想》(1993)と《ガレリア・インプレッション》(2004)の 2 作品が 6 本撥、残りの 18 作品が 4 本撥作品となっている。割合としては、4 本撥作品が全体の 8 割を占めているが、これは一般のソロ・マリンバ作品においても当てはまることである。2 本撥作品は、一般的には、協奏曲か(演奏会では演奏されない)純粋な練習曲に多いが、安倍圭子の 2 作品はいずれも演奏会用の作品であり、珍しい例となっている。《プリズム》にはエチュード的な要素が含まれているが、安倍のソロ・マリンバ作品でそうした性質を持つものは、最初期の習作的な《雨蛙》を除けばこの 1 曲だけである。一方、《祭りの太鼓》はコンビネーション・マレット(4-1 で後述)を用いて演奏する変わり種の作品であり、これらの 2 曲はいずれにしても、安倍作品の中において変則的な性格を持つものといえる。6 本撥作品⁸¹については、現在でも他の作曲家による創作例があまり見られない中で、1984 年というかなり早い段階から、これまでに 2 作品(楽譜が未出版のものも含めると 4 作品)を残していることは、安倍圭子のソロ・マリンバ作品における大きな特徴の一つとなっている。いずれの作品もパイプオルガンのような重厚な音色を求めた結果、生まれたものである。

⁷⁷ 初演は、1990 年東京。演奏者は安倍圭子本人で、スケッチをもとに即興的に演奏されたと考えられる。「安倍圭子の作品リスト」<http://www.keiko-abe.com> 参照。(2015. 4.16 入手)

⁷⁸ 2 曲とも、1992 年に東京で安倍本人の手で初演されている。「安倍圭子の作品リスト」<http://www.keiko-abe.com> 参照。(2015. 4.16 入手)

⁷⁹ 「安倍圭子の作品リスト」<http://www.keiko-abe.com> 参照。(2015. 4.16 入手)

⁸⁰ 《古代からの手紙》は 2000 年オランダ、《木霊》は 2007 年浜松。「安倍圭子の作品リスト」<http://www.keiko-abe.com> 参照。(2015. 4.16 入手)

⁸¹ 左右の手にそれぞれ 3 本ずつのマレットを持つ奏法で、1 回の打鍵で 6 つの音が鳴り、4 本撥奏法よりも豊かな響きを出すことができる。しかし、マレットの開きの調節に限りがあり、左右ともに 3 度音程の 3 和音の音型が奏される。また、曲中では 6 本のマレットで全て同時に叩く形、または左右それぞれ 1 本ずつのマレットで叩く形のどちらかに限られる。

ソロ作品以外の形態の1つめである、ソロ・マリンバと他の楽器との作品は、4作品（表4：安倍圭子のソロ・マリンバと他の楽器の作品リスト）があり、その全てが、ソロ・マリンバと打楽器の組み合わせになっている。その中には、既にソロ作品として書かれていた《挽歌》と《風紋》の編曲版も含まれており、ソロ作品とは一味違った印象の作品になっている。また、《森の会話》のⅠとⅡは、いずれも1986年のソロ・マリンバ用の《プリズム》のモチーフに基づいて改変、編曲された作品であり、《森の会話Ⅱ》には、打楽器に加えてアルトサキソフォンとオーボエも加えられている。

表4：安倍圭子のソロ・マリンバと他の楽器との作品リスト

	作曲年	作品名
1	1988	森の会話Ⅰ～ソロマリンバと3人の打楽器奏者のための～
2	1993	森の会話Ⅱ～マリンバ・アルトサキソフォン・オーボエと2人の打楽器奏者のための～
3	1994	挽歌～ソロマリンバと打楽器群のための～
4	1997	風紋Ⅲ～ソロマリンバと打楽器奏者のための～

2つめの形態である、ソロ・マリンバとその他の組み合わせによる作品（表5：ソロ・マリンバとその他の組み合わせによる作品リスト）には、1990年のマリンバとテープのための2作品と、2005年のマリンバと声のための2作品（うち1作品は打楽器が加えられている）を合わせて計4作品がある。テープや声が増えられる作品はこの4作品のみで、安倍圭子のマリンバ作品の中で珍しい例である。

なお、2005年の2曲は、既にソロ作品として書かれていた《道》と《遙かな海》の編曲版である。

表5：ソロ・マリンバとその他の組み合わせによる作品リスト

	作曲年	作品名
1	1990	大地への賛歌～マリンバとテープのための～
2	1990	地球の向こうから～マリンバとテープのための～
3	2005	道Ⅲ～マリンバと声のための～
4	2005	遙かな海Ⅲ～マリンバ、打楽器と声のための～

3つめの形態である、2台のマリンバのための作品は9作品ある。（表6：安倍圭子の2台のマリンバのための作品リスト）このうち、《森の会話》（1997）と《樹木の息吹Ⅱ》（2008）を除く7作品には既に同名のソロ作品が存在しており、その原曲を1番マリンバとし、それに2番マリンバを新しく加えて2台のマリンバのための作品にしたものである。

表 6：安倍圭子の 2 台のマリンバのための作品リスト

	作曲年	作品名
1	1988	遙かな海Ⅱ～2台のマリンバのための～
2	1992	プリズム～2台のマリンバのための～
3	1994	タンブラン・パラフレーズ～2台のマリンバのための～
4	1997	森の会話～2台のマリンバのための～
5	1997	山をわたる風の詩～2台のマリンバのための～
6	1999	風紋Ⅱ～2台のマリンバのための～
7	2003	わらべ歌 リフレクションⅡ～2台のマリンバのための～
8	2003	竹林Ⅱ～2台のマリンバのための～
9	2008	樹木の息吹Ⅱ～2台のマリンバのための～

4 つめの形態である、2 台のマリンバと他の楽器との作品は 6 作品あり、(表 7：安倍圭子の 2 台のマリンバと他の楽器との作品リスト) その全てが 2 台のマリンバと打楽器の組み合わせ(打楽器奏者の人数は様々)になっている。その中には、既にソロ作品として書かれていた《風紋》、《わらべ歌による譚章》、《タンブラン・パラフレーズ》の編曲版も含まれている。

表 7：安倍圭子の 2 台のマリンバと他の楽器との作品リスト

	作曲年	作品名
1	2000	森の会話Ⅲ～2台のマリンバと3人の打楽器奏者のための～
2	2001	風紋Ⅳ～2台のマリンバと2人の打楽器奏者のための～
3	2003	わらべ歌リフレクション～2台のマリンバと打楽器奏者のための～
4	2003	タンブラン・パラフレーズⅢ～2台のマリンバと打楽器奏者のための～
5	2004	わらべ歌リフレクション～2台のマリンバと2人の打楽器奏者のための～
6	2004	プリズム・ラブソディーⅡ～2台のマリンバと6人の打楽器奏者のための～

5 つめの形態であるマリンバ・アンサンブル作品は 10 作品あり、(表 8：安倍圭子のマリンバ・アンサンブルのための作品リスト) 中には 1986 年から 1993 年までにソロ・マリンバ作品として作曲された 4 作品(《遙かな海》、《タンブラン・パラフレーズ》、《山をわたる風の詩》、《プリズム》)をアンサンブル曲にしたものも含まれる。

表 8：安倍圭子のマリンバ・アンサンブルのための作品リスト

	作曲年	作品名
1	1994	挽歌～4人の奏者のための～
2	1997	遙かな海～マリンバアンサンブルのための～
3	1997	タンブラン パラフレーズ～マリンバアンサンブルのための～
4	1998	森の会話～マリンバアンサンブルのための～
5	1998	森の会話～マリンバアンサンブル、3人の打楽器奏者とガムラン・ジェゴグのための～
6	2002	ウェーブ インプレッションズ～マリンバアンサンブルと2人の打楽器奏者のための～
7	2003	山をわたる風の詩～マリンバアンサンブルのための～
8	2004	ウェーブ インプレッションズ～マリンバアンサンブルとガムラン・ジェゴグのための～
9	2005	プリズム変奏曲～マリンバアンサンブルと3人の打楽器奏者のための～
10	2006	ウェーブ インプレッションズⅡ～マリンバアンサンブルと打楽器奏者のための～
11	2007	森の会話Ⅴ～マリンバアンサンブルと打楽器奏者のための～

6つめの形態である協奏曲は、ソロ・マリンバのための《プリズム》(1986)を基にした《プリズム・ラブソディー》シリーズの8作品(表9：安倍圭子の協奏曲作品のリスト(プリズム・ラブソディー))と《ザ・ウェーブ》シリーズの2作品(表10：安倍圭子の協奏曲作品のリスト(ザ・ウェーブ))を合わせた計10作品がある。《プリズム・ラブソディー》のシリーズには、1995年と1996年の《プリズム・ラブソディー》をそれぞれ改変した《プリズム・ラブソディー2nd Edition》と、マリンバ・パートを2台のマリンバ用に編曲した《プリズム・ラブソディーⅡ》がある。それぞれウィンドアンサンブルとオーケストラによる伴奏を伴っており、《プリズム・ラブソディー》と《プリズム・ラブソディーⅡ》については、ピアノリダクション版も作られている。

《ザ・ウェーブ》のシリーズは、ソロ・マリンバと、4人または2人の打楽器奏者のための作品である。

表 9：安倍圭子の協奏曲作品のリスト (プリズム・ラブソディーのシリーズ)

	作曲年	作品名
1	1995	プリズムラブソディー～ソロマリンバとウィンドアンサンブルのための～
2	1995	プリズムラブソディー～ピアノリダクション～
3	1996	プリズムラブソディー～ソロマリンバとオーケストラのための～
4	2001	プリズムラブソディー2nd Edition～ソロマリンバとオーケストラのための～
5	2001	プリズムラブソディー2nd Edition～ソロマリンバとウィンドアンサンブルのための～
6	2001	プリズムラブソディーⅡ～2台のマリンバとオーケストラのための～
7	2003	プリズムラブソディーⅡ～2台のマリンバとウィンドアンサンブルのための～
8	2003	プリズムラブソディーⅡ～ピアノリダクション～

表 10：安倍圭子の協奏曲作品のリスト（ザ・ウェーブのシリーズ）

	作曲年	作品名
1	2000	「ザ・ウェーブ」マリンバ・コンチェルティーノ～ソロマリンバと4人の打楽器奏者のための～
2	2008	ザ・ウェーブ インプレッションズ～ソロ・マリンバと2人の打楽器奏者のための～

以上からわかるように、安倍圭子のマリンバ作品には、ソロ・マリンバ作品として作られた曲が、その後さまざまな形態に編曲、あるいは改変されているものが多い。以下の表 11～19 は、そのようにシリーズとなっている作品について、それぞれリストにしてまとめたものである。

表 11：安倍圭子の《道》シリーズ

	作曲年	作品名
1	1978	道
2	1998	道Ⅱ
3	2005	道Ⅲ～マリンバと声のための～
4	2009	道・パラフレーズ～ソロ・マリンバのための～

表 12：安倍圭子の《わらべ歌》シリーズ

	作曲年	作品名
1	1982	わらべ歌による譚章
2	2003	わらべ歌 リフレクション～2台のマリンバと打楽器奏者のための～
3	2003	わらべ歌 リフレクションⅡ～2台のマリンバのための～
4	2004	わらべ歌 リフレクションⅢ～2台のマリンバと2人打楽器奏者のための～

表 13：安倍圭子の《遙かな海》シリーズ

	作曲年	作品名
1	1986	遙かな海
2	1988	遙かな海Ⅱ～2台マリンバのための～
3	1997	遙かな海～マリンバ・アンサンブルのための～
4	2005	遙かな海Ⅲ～マリンバ・打楽器のための～

表 14：安倍圭子の《プリズム》シリーズ

	作曲年	作品名
1	1986	プリズム～ソロマリンバのための～
2	1992	プリズム～2台マリンバのための～
3	1995	プリズムラプソディー～ソロマリンバとウィンドアンサンブルのための～
4	1995	プリズムラプソディー～ピアノリダクション～
5	1996	プリズムラプソディー～ソロマリンバとオーケストラのための～
6	2001	プリズムラプソディー 2nd Edition～ソロマリンバとオーケストラのための～
7	2001	プリズムラプソディー 2nd Edition～ソロマリンバとウィンドアンサンブルのための～
8	2001	プリズムラプソディー II ～2台のマリンバとオーケストラのための～
9	2003	プリズムラプソディー II ～2台のマリンバとウィンドアンサンブルのための～
10	2003	プリズムラプソディー II ～ピアノリダクション～
11	2004	プリズムラプソディー II ～2台のマリンバと6人の打楽器奏者のための～
12	2005	プリズム変奏曲～マリンバアンサンブルと3人の打楽器奏者のための～

表 15：安倍圭子の《森の会話》シリーズ（《プリズム～ソロ・マリンバのための～》（1986）に基づく改変・編曲）

	作曲年	作品名
1	1988	森の会話 I ～ソロマリンバと3人の打楽器奏者のための～
2	1993	森の会話 II ～マリンバ、アルトサクソフォン、オーボエと2人の打楽器奏者のための～
3	1997	森の会話～2台のマリンバのための～
4	1998	森の会話～マリンバ・アンサンブルのための～
5	1998	森の会話～マリンバ・アンサンブル、3人の打楽器奏者とガムラン・ジェゴグのための～
6	2000	森の会話 III ～2台のマリンバと3人の打楽器奏者のための～
7	2007	森の会話 V ～マリンバ・アンサンブルと打楽器奏者のための～

表 16：安倍圭子の《山をわたる風の詩》シリーズ

	作曲年	作品名
1	1992	山をわたる風の詩～6本撥のための～
2	1992	山をわたる風の詩～ソロマリンバのための～
3	1997	山をわたる風の詩～2台のマリンバのための～
4	2003	山をわたる風の詩～マリンバ・アンサンブルのための～

表 17：安倍圭子の《風紋》シリーズ

	作曲年	作品名
1	1993	風紋～ソロマリンバのための～
2	1997	風紋 III ～ソロマリンバと打楽器のための～
3	1999	風紋 II ～2台のマリンバのための～
4	2001	風紋 IV ～2台のマリンバと2人の打楽器奏者のための～

表 18：安倍圭子の《挽歌》シリーズ

	作曲年	作品名
1	1993	挽歌～ソロマリンバのための～
2	1994	挽歌～4人の奏者のための～
3	1994	挽歌～ソロマリンバと打楽器群のための～

表 19：安倍圭子の《タンブラン・パラフレーズ》シリーズ

	作曲年	作品名
1	1993	タンブラン・パラフレーズ～ソロマリンバのための～
2	1994	タンブラン・パラフレーズ～2台のマリンバのための～
3	1997	タンブラン・パラフレーズ～マリンバ・アンサンブルのための～
4	2003	タンブラン・パラフレーズⅢ～2台のマリンバと打楽器奏者のための～

以上のように、安倍圭子のマリンバ作品には、ソロ・マリンバ作品以外にも、ソロ・マリンバと他の楽器との作品、ソロ・マリンバとその他の組み合わせによる作品、2台のマリンバのための作品、2台のマリンバと他の楽器との作品、マリンバ・アンサンブル作品、マリンバ協奏曲があった。そのほとんどの作品が、ソロ・マリンバ作品を編曲したもので、安倍圭子のマリンバ作品の創作においては、ソロ・マリンバ作品が基になっていると言える。

3-2. ソロ・マリンバ作品における創作スタイルと創作動機

この節では、安倍圭子のソロ・マリンバ作品の創作スタイルと創作動機について、楽譜の出版されている作品を対象に考察を行う。なお、考察に当たっては、安倍作品を収録した CD のブックレットに寄せられた安倍自身による作品説明⁸²のほか、筆者が 2000 年頃から現在まで安倍圭子からレッスンを受ける中で聞いたことがら（作品の作曲経緯やその当時の気持ち、その曲に関するエピソードなど）、さらに、2013 年 5 月 25 日に筆者が安倍の自宅で行ったインタビューの内容を参照している。

・創作スタイル

安倍圭子の創作スタイルは特徴的である。即興的に演奏を行い、それを録音したものから楽譜に起こすというやり方によることが多く、気分が落ち込んだ時や、旅行した時にメロディーが浮かび、それをもとにおおよその構想を練り、演奏会場で即興演奏を行い、その録音から楽譜におこし、作品が完成する。筆者によるインタビューの中で、安倍は自身の作曲方

⁸² 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、pp. 5-6。1986 年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

法について、《風紋》を例に、次のように語っている。

節をメモするときもあるし、そのまま覚えているときもある。自分の心の中にあるメモ。たいていは覚えてて、うちへ帰って即興で弾く。風紋は即興でレコーディングしたの。楽譜にする前に。その CD を聞いて音をとったの。大阪のいずみホールで。ファンタスティック・マリンバ⁸³は全部そうよ。そこで即興で弾いたのを、後で音とった。だから CD のためにある程度即興を構成してね。練習してって。練習っていうか、うちでまとめる。少し変わるけどね。それを楽譜にした。⁸⁴

⁸³ 執筆者不詳、安倍圭子の作品アルバム『KEIKO ABE Fantastic Marimba』、1993 年録音、ジーベック音楽出版：XECC-1001B、CD、大阪いずみホールで録音された 4 曲（《風紋》、《6 本撥による五木の幻想》、《挽歌》、《タンブラン・パラフレーズ》）と他 2 曲が収録されている。

⁸⁴ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音。2013 年 5 月 25 日。

・創作動機

安倍圭子のマリンバ作品は、創作動機によって、おおむね、日記的（情情的）作品、自然界から着想された作品、民謡・童謡などをモチーフにした作品、の3つに分類することができる（表20：安倍圭子のソロ・マリンバ作品の創作動機による分類）。

表20：安倍圭子のソロ・マリンバ作品の創作動機による分類

	作品名	作曲年	A	B	C
1	雨蛙	1958		○	
2	道	1978	○		
3	わらべ歌による譚章	1982	○		○
4	桜の幻影	1984	○		○
5	竹林	1984		○	
6	古代の壺	1986	○		
7	遙かな海	1986		○	
8	プリズム～ソロ・マリンバのための～	1986		○	
9	小さな窓	1986	○		
10	祭りの太鼓	1992			
11	山をわたる風の詩～ソロ・マリンバのための～	1992		○	
12	風紋～ソロ・マリンバのための～	1993		○	
13	6本撥による五木の幻想	1993			○
14	タンブラン・パラフレーズ～ソロ・マリンバのための～	1993			○
15	マリンバ・ダモアレ	1998			○
16	「浜辺のうた」モノローグ～ソロ・マリンバのための～	2002			○
17	コザックの思い出～ソロ・マリンバのための～	2002			○
18	「愛のよろこび」モノローグ～ソロ・マリンバのための～	2002			○
19	独り～ソロ・マリンバのための～	2003	○		
20	ガレリア・インプレッション～6本撥のための～	2004			○
21	「涙のパパヌ」変奏曲～ソロ・マリンバのための～	2007			○
22	道・パラフレーズ～ソロ・マリンバのための～	2009	○		
			A・・・日記的(情情的)作品		
			B・・・自然界から着想された作品		
			C・・・民謡・童謡などをモチーフにした作品		

1つめの日記的（情情的）作品（A）は、《道》（1978）、《わらべ歌による譚章》（1982）、《桜の幻影》（1984）、《古代の壺》（1986）、《小さな窓》（1986）、《独り》（2003）、《道・パラフレーズ》（2009年）の7作品がある。なお、楽譜が未出版の《挽歌》（1993）も、この作品が録音されたCDの解説によると「作者の亡き父に捧げられた」⁸⁵ものであり、日記的（情情的）作品に分類することができるだろう。同じく楽譜が未出版の《道Ⅱ》は《道》を改変した作品であり、この2作品を加えると計9作品が、1つめの分類に該当することになる。

2つめの自然界から着想された作品（B）には、《雨蛙》（1958）、《竹林》（1984）、《遙かな

⁸⁵ 執筆者不詳、安倍圭子の作品アルバム『KEIKO ABE Fantastic Marimba』の解説、1993年録音、ジーベック音楽出版：XECC-1001B、CD。

海》(1986)、《プリズム》(1986)、《山をわたる風の詩》(1992)、《風紋》(1993)の6作品がある⁸⁶。なお、楽譜が未出版の《樹の詩》(1990)、《山をわたる風の詩～6本撥のための～》と《木霊》(2007)の3作品についても、そのタイトルから、自然界から着想された作品に該当すると考えることができることから、これらも含めると計9作品が、2つめの分類に該当することになる。

3つめの民謡・童謡などをモチーフにした作品(C)には、《わらべ歌による譚章》(1982年)、《桜の幻影》(1984)、《6本撥による五木の幻想》(1993)、《タンブラン・パラフレーズ》(1993)、《マリンバ・ダモーレ》(1998)、《「浜辺のうた」モノローグ》(2002)、《コザックの思い出》(2002)、《「愛のよろこび」モノローグ》(2002)、《ガレリア・インプレッション》(2004)、《「涙のパバーヌ」変奏曲》(2007)の10曲がある。このうち、《わらべ歌による譚章》と《桜の幻影》の2曲については、この特徴に加えて、上述のように、日記的(心情的)な性格も併せ持った作品といえる。なお、楽譜が未出版の《6本撥のガレリア湖》(1984)もこの3つめに分類することができるため、この作品も加えると計11曲が、3つめの分類に該当することになる。

なお、《祭りの太鼓》(1992)については、これら3つの分類のいずれにもはっきりと当てはまりにくい作品である。

日記的(心情的)作品は9作品、自然界から着想された作品は8作品、民謡・童謡などをモチーフにした作品は11作品あり、民謡・童謡などをモチーフにした作品が少し多いが、どの創作動機によるものも10作品前後の作品がある。

年代別に見てみると、日記的(心情的)作品は、1986年までに5作品、2000年代に2作品みられる。自然界から着想された作品においては、《雨蛙》(1958)と《木霊》(2007)を除くと、残りの計6作品が1984年から1993年の10年間に作られている。民謡・童謡などをモチーフにした作品においては、1982年に1曲、1984年に2曲見られるものの、残りの9作品については1992年以降に作曲されている。

以上をもとに全体的な傾向を整理すると、日記的(心情的)作品は1978年から1980年代中頃まで、自然界から着想された作品は1980年代中頃から1990年代前半まで、民謡・童謡などをモチーフにした作品は、1990年代前半から2007年にかけてまとまっていることが分かる。

以下では、これら22曲それぞれの創作動機について、安倍本人による説明も交えながら詳しく述べていくこととする。

⁸⁶ もっとも、このうち安倍の最初の作品である《雨蛙》は、学生時代に練習曲として作られた曲でもあるため、他の作品とは少し性格が異なっている。

《雨蛙》(1958)

安倍圭子の最初の作品で、自然界から着想された作品に分けられる。安倍自身は、この曲の創作動機について次のように説明している。

学生時代、四本撥の左手二つ打ちの練習用にと作曲したものです。梅雨時、小さな雨蛙が石畳を池の方へ移動している様子を見て、テーマが自然に浮かんできました。小さな蛙が蓮の上にのったり、泳いだり水面から顔を出したり、コミックな情景描写音楽のつもりで書きました。⁸⁷

《道》(1978)

これは日記的(心情的)な作品に分けられる。筆者がレッスン時に聞いたところによれば、悲しみ、誤解から気持ちが沈んだときにできたもので、ずっと終わりのない、長い道が続き、泣きながらぼつぼつ演奏するイメージの曲である⁸⁸。

以下は、この作品についての安倍自身の解説である。

タイトルの“道”の意味は、人それぞれに与えられている、各自の歩むべき異った道の事で、それはさらに東洋思想に於ける宇宙の“真理”に通じる意味の道です。これを書いた頃、丁度約二千年前の遺跡が発掘され、その写真や記事を読み、強い感動を受けておりました。何千年の前から続いてきた人間の歴史の中で、自分の一生は流れの中の小さな点、海辺の砂にすぎないと感じておりました。

社会に対し大きな失望を感じたある日、一音一音に心をこめて単純な片手弾きの旋律から始まった演奏は、その日とても自然な即興演奏になっておりました。日常生活を超越して、心は完全に自由でした。その時の印象を書きとめたのがこの曲です。⁸⁹

⁸⁷ 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、p. 6。1986年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

⁸⁸ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音より。2013年5月25日。

⁸⁹ 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、p. 5。1986年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

《わらべ歌による譚章》⁹⁰ (1982)

これは、民謡・童謡などをモチーフにした作品であると同時に、日記的（情動的）作品の要素も持った作品である。わらべ歌の《てるてる坊主》と《とうりゃんせ》がモチーフとなっており、曲のいたるところでこのモチーフが断片的な旋律となって現れる。

安倍圭子は、この曲について次のように説明している。

遠い夏祭りの笛や太鼓、誰もいない通りに響きわたる自分自身の下駄の音、子供の頃の生活の音や思い出が、わらべ歌と一体化して常に私の心の中にありました。そのわらべ歌を、単に過去の懐かしい思い出の旋律として捉えるのではなく、現代の大地の上をしっかりと歩む、生命力のある私のものとして捉えてみたかったのです。⁹¹

子どもの頃、東京の夏はまだ今のように暑くなく、家の2階でお昼寝をしていると物売り（風鈴・桔梗・竿竹）の声があちこちで聞こえてきた。いい風が入ってきて夢うつつになったことを懐かしむ思いをこの曲に込めた。戦争などの嫌な思い出だけでなく、日本の良いところを現代のリズムに乗せて作曲した作品で、あちこちで聞こえる物売りの声を表すため、音色を変えて演奏しなければならない。⁹²

《桜の幻影》(1984)

この曲は《わらべ歌による譚章》と同様に、民謡・童謡などをモチーフにした作品でありながら、日記的（情動的）作品としての要素をもった曲である。日本古謡の《さくら さくら》がモチーフになっており、左手のオスティナートや同音連打の上に右手により旋律が断片的に奏される。安倍はこの作品について次のように記している。

年に一度春にはかならずお花見に出かけます。ある春、満開を過ぎた桜の樹の下に立ってありました。一ひら二ひらと散りはじめた花びらは、一陣の春風に桜吹雪となって、私を現実の世界から隔離してくれました。外界から遮断されたその世界は、それは美しい、幻想的幽玄的な静寂の世界でした。生きている人間である事を忘れたような私の耳

⁹⁰ この作品は5オクターヴの楽器のために書かれた作品であるが、5オクターヴより狭い音域の楽器で演奏する場合の楽譜や指示が記載されている。

⁹¹ 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、p. 5。1986年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

⁹² レッスン時に聞いた安倍による説明。

に、遠くでかすかに日本古謡の「さくら、さくら」がきこえたような気が致しました。我にかえった私は、急いで家に帰り「さくら」の旋律をもとに即興演奏を致しました。不思議な事にその時、楽譜が同時に見えてきました。とても不思議な体験でした。⁹³

《竹林》(1984)

この作品は、自然界から着想された作品である。タイトルの英訳は“Wind in the Bamboo Grove”となっており、その通り、竹林に流れる風を彷彿させる作品である。竹が強い風によって波打つ様子、優しい風に靡く様子、竹と竹がぶつかり合う様子が作品に現れ、それらを表すために、安倍はこの作品で初めて、マレットの柄で音盤の端を打つ奏法を生み出している。安倍はこの作品について以下のように示している。

早朝のもやの中、竹の林の中に立った時、いろいろな音が豊かに私をつつんでくれました。かすかな空気の動きに竹の葉のふれあう音をきき、風の歌をききました。マレットの柄で音板のふちを打つ奏法を使ったのは、少しでもその時の竹の音を再現したかったからです。しっかりと地に根をはり、しなやかにゆれ動く竹の林からは、繊細なはの音とは対照的にエネルギッシュで、強い生命の力を感じました。私はポケットにあったビー玉を投げてみました。ブルーのビー玉は、竹から竹へはねかえりながら遠くへ、美しいエコーを残して朝もやの中へと消えていきました。⁹⁴

《古代の壺》(1986)

この作品は、日記的（情動的）作品に分けられる。安倍はこの曲について次のように記している。

友人宅にある古い壺をみているうちに、この曲の一つのイメージが出来上がりました。一定のリズムパターンの上にメロディーを組み込む事によって、微妙に生じていく変化とずれが、壺から受けた最初の印象でした。⁹⁵

⁹³ 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、p. 5。1986年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

⁹⁴ 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、p. 6。1986年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

⁹⁵ 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、p. 5。1986年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

筆者がレッスン時に聞いた説明によれば、その壺には様々な種類の幾何学模様が描かれており、壺の角度を変えることで壺の表情が変わるものであった。

安倍はさらに、筆者によるインタビューの中で次のようにも語っている。

壺を見たときに、面を見たときに、優しかったり、荒々しかったり、色っぽかったりしたわけ。その感じを出すために、テンポ感は同じで、リズムを変化させることによって、その面が持つ色を出そうと思った。⁹⁶

この作品の中には、様々なオスティナートが現れ、その周期をずらしたり、移高形が多く使われたりしているが、それによって、壺に描かれた幾何学模様の変化が表現されている。

《遙かな海》(1986)

この作品は、日記的（情動的）作品、かつ自然界から着想された作品に分けられるが、心理的要因も大きく作用している。安倍は、この作品について以下のように記している。

小学生の想像力を育てる教材用の一部として“海”をテーマの演奏を頼まれました。その時の演奏を楽譜にしたものです。数々の海への美しい思い出が、私の中で静かに、内なる一つの情景となって存在しております。おだやかで豊かな楽器のひびきを考えておりました。⁹⁷

さらに、筆者によるインタビューの中で次のように語っている。

私の詩⁹⁸があるでしょ。ほんとに孤独だったときにね、私寂しいときに曲ができるのよね。楽しいときはできない、切ないとか、寂しいとか、絶望してるときとか。海岸の一砂に、自分の人生を。人の人生って、海岸の1粒の砂じゃないかって。それほど短く、変わらないもの。短いもの。だけど大自然の波の音は何万年も何千年も変わらない。同じ。そう思ったら、孤独を知った人が知る安らぎを感じたの、安らぎに到達したの。そしたら、メロディーが浮かんできたの、泣きながら、浜辺を歩いて、っていうイメージ。こ

⁹⁶ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音に基づく要約。2013年5月25日。

⁹⁷ 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、p. 6。1986年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

⁹⁸ 安倍圭子「波」。www.keiko-abe.comの「安倍圭子の作品リスト」に掲載。（2010. 4. 15入手）

れも即興。

でも海という即興を子供たちの教材としてくださいって言われて、即興で弾いて、そのメロディーをあげたことがある。子どものイマジネーションを膨らませるための副教材として、一時使われてた。

私としては、情動的に非常に孤独を得た人が、得られる安らぎ、孤独を感じた人が到達できる心理。そういうことを思ったときにこの節が出てきた。

[59 小節から 85 小節のイメージについて]

海の漁火とも解釈できる、人生のきらきらした光の粒が飛んでる。反射したね…。弾く人がどう思うか。私としては、昼から夕方に行くときの光とか、そういう感じ。一つの人生と思えば。そして終わるのよね。⁹⁹

この作品は、終始、同音連打によって展開される。冒頭からの音の変化が少ない同音連打や小さな揺らぎを持った同音連打は、曲のタイトルでもある、「遥かな海」に寄せては返す波を連想させる。また、59 小節からのオクターヴ違いの同音連打による音型は神秘的な光をイメージさせるものになっている。

《プリズム》(1986)

この作品は、自然界から着想された作品に分けられる。「プリズム」とは、「光を分散・屈折・全反射・複屈折させるための、周囲の空間とは屈折率の異なるガラス・水晶などの透明な媒質でできた多面体」という意味を持ち、この曲はタイトルが示す通り、キラキラした光を想像させる曲である¹⁰⁰。また、この曲は 2 本撥の練習曲としての要素も含んでおり、冒頭と末尾部分以外は 6 連符で構成されている。安倍は、この曲について次のように記している。

⁹⁹ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音。2013 年 5 月 25 日。

¹⁰⁰ なお、安倍は、この《プリズム》をもとに書かれたマリンバ協奏曲《プリズム・ラブソディー》について、筆者によるインタビューの中で次のようにも語っている。「最初に 2 本撥 [= 《プリズム》] を作って、コンチェルトは太陽はキラキラしたところから森の中に入って、ひんやりした森で、川の流れ、鳥の声、木々の会話があって、小動物が動き回って、キノコがポッポって出たり、勝手な想像。練習番号 28 から最後は動物とか全部集まって、共存、一緒に生きていく。象も出てきて、みんな生きるというイメージ。」安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音に基づく要約。2013 年 5 月 25 日。

二本撥の為の練習曲を書こうと思い、二本撥に必要で、かつ効果的な種類の異なる音型を出来るだけ多く書きこみました。これを毎日完璧に練習する事により二本撥のテクニックが維持出来たら等と考えておりました。この曲はめずらしく、即興演奏なしの、アイデアのみで作曲した曲です。¹⁰¹

《小さな窓》(1986)

この作品は、日記的（情動的）作品に分けられる。安倍はこの作品について次のように記している。

いろいろな国を旅して、ある時は公園のベンチから、ある時はホテルの窓から異文化の景色を眺め、異った町で素晴らしい人達との出会いがあり、そして私の前をいろいろな出来事が通り過ぎて行きます。だまってすべてを受け止めて、軽く楽しい曲を書きたいと思いました。¹⁰²

さらに、筆者によるインタビューの中で次のように語っている。

[オスティナートが]何回も繰り返されるでしょ？ 旅行してて、ホテルの小さな窓から見た情景が、見る窓によって世界が違うの。限られた小さな窓が、異文化。ある窓からは広場が、ある窓からは大自然の小さな片鱗、そういう意味なの。¹⁰³

曲中では、10 小節から 11 小節にかけて右手に出される旋律が、移高しながら断片的に、何度も繰り返される。左手の伴奏もオスティナートや同音連打、弧を描いたような音型に変化し、まるでホテルのたくさんの小さな窓に映る様々な景色のようである。

¹⁰¹ 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、p. 6。1986 年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

¹⁰² 安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、p. 6。1986 年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

¹⁰³ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音に基づく要約。2013 年 5 月 25 日。

《祭りの太鼓》(1992)

日本に古くから受け継がれてきた太鼓をマリンバで表現した作品であり、太鼓の音色のイメージに近づけるため、コンビネーション・マレットという特殊なマレットで演奏される。

これは、安倍圭子の最近のコンサートでもよく演奏される作品の1つであり、楽譜の出版はされているものの、即興的な要素が多い作品のため、コンサートごとに異なった演奏がされる。

《山をわたる風の詩》(1992)

この作品は、自然界から着想された作品に分けられる。筆者によるインタビューの中で、安倍は次のように語っている。

風が山をわたってくる。とても落ち込んで、寂しかったときにね、ふっと小高い山からの風が癒してくれた。何を癒してくれたかっていうと、大自然の中で、人間は一人ではないっていうことを、その風が、私に問いかけてくれている気がして、メロディーが浮かんだのね。そして風が歌っているように思えた。それが元。6本撥[《山をわたる風の詩～6本撥のための～》]は即興ね、6本撥が最初。[...]溪谷の水がコロコロ流れてる、6本撥でそれを思いながら、オーチャード [ホール] で弾いた思いがある。¹⁰⁴

《風紋》¹⁰⁵ (1993)

この曲は自然界から着想された作品に分けることができる。筆者によるインタビューの中で、安倍は次のように語っている。

秋田で田んぼで、秋で、そこに風が来て、道を作り、絵を描いたの。金色の夕日に輝いて。金色の稲穂の上に、風がフウーって来て、道を作り、動いて絵を描いた。金色の、やっぱりすごい迫力とイメージだった。あとはやっぱり、湖が変わったりっていう

¹⁰⁴ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音。2013年5月25日。

¹⁰⁵ この作品は5オクターヴの楽器のために書かれたものであるが、5オクターヴの音域を持たない楽器で演奏する場合の楽譜が記載されている。

のはあるけど、それが最初の印象。風が作る絵。秋田の金色の田んぼを見て、感動したの。わあ～～ってね。なんて素晴らしい自然が作る造形？風が作る、その絵に、感動して、節が浮かんできた。¹⁰⁶

曲は、冒頭から左右の手がともに重音同音連打で始まり、曲の前半と後半に1か所ずつ、両手によるトレモロ奏法の内声に3連符の小さな揺らぎを伴った部分が含まれている。

《6本撥による五木の幻想》¹⁰⁷（1993）

この作品は、民謡、童謡などをモチーフにした作品に含まれる。筆者によるインタビューの中で、安倍は次のように語っている。

これを作ったとき、吉野ケ里遺跡が発見されたとき、まだ穴があるだけ。その時、佐賀県の100の小学校で演奏したのよ。ピアノ伴奏で。何年かかかって。その時、吉野ケ里遺跡を見に行って、山々が紫色になって神様が下りてくる雰囲気。村の人たちの夕餉の支度が始まるような。古い昔に戻る…。毬をついてるでもいいし、タイムスリップ、昔に戻る感じ。五木の村。その節が浮かんできて、吉野ケ里遺跡のイメージが強い。まだ穴だけで、遠くの山が紫色になったの。煙ってね。古い雰囲気だった。¹⁰⁸

なお、曲の64小節から71小節にかけて楽譜上は休符が書いてあるだけであるが、そこは静寂を意味しており、作曲者は日本的な間の取り方を欲している箇所である。

¹⁰⁶ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音。2013年5月25日。

¹⁰⁷ この作品は5オクターヴの楽器のために書かれた作品であるが、5オクターヴより狭い音域の楽器で演奏する場合の楽譜が記載されている。

¹⁰⁸ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音に基づく要約。2013年5月25日。

《タンブラン・パラフレーズ》¹⁰⁹ (1993)

この作品は民謡・童謡などをモチーフにした作品である。筆者によるインタビューの中で、安倍は次のように語っている。

フランスに演奏旅行したときにホテルの周りを散歩していると、幼い女の子二人が歌を歌いながら、石を積み上げていく遊びをしていた。その歌が可愛くて印象的で、メロディーを書き取った。あとで調べたら、それはフランス民謡だったの。で、そのテーマをもとに楽しい感じの曲にしたの。その楽しさを表現するために、撥を合わせたり、特殊奏法、ミュートしたりして、ビジュアル的にも楽しい感じを出そうとした。¹¹⁰

この作品には、ここまでの作品よりリズムを活かしたフレーズが多く見られる。それに加えて 5 つの特殊奏法が含まれており、その特殊奏法がさらにリズムカルな印象を強くしている。それらの特殊奏法は、これまでの作品にも見られたデッド・ストローク奏法、音板の端を撥の柄の部分で打つ奏法、音板の端を柄の部分で弾ませるように打つ奏法、左右の撥の柄の部分を打ち合わせる奏法、左右の撥の柄の部分を弾ませるように打ち合わせる奏法の 5 つである。冒頭 1 小節目の両手による付点のリズムを含んだ重音同音連打は、この曲の基本となっており曲中のいたる所に現れる。

《マリンバ・ダモーレ》¹¹¹ (1998)

この作品は、民謡、童謡などをモチーフにした作品に分けられる。

安倍圭子は大学生の頃にジャン・ポール・マルティーニ (1741–1816) の《愛のよろこび¹¹²》を聞き、この曲をモチーフにマリンバ作品を作ろうとしたが、理想とする作品に仕上げるには、自分がまだ若すぎると感じた。色々な愛のかたちを知り、人生において多くの経験を積み、酸いも甘いも知ったうえでこの曲を作ろうと決め、61 歳の時に完成したのがこの作品である。

¹⁰⁹ この作品は 5 オクターヴの楽器のために書かれたものであるが、5 オクターヴの音域を持たない楽器で演奏する場合の楽譜が記載されている。

¹¹⁰ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音。2013 年 5 月 25 日。

¹¹¹ この作品は 5 オクターヴの楽器のために書かれた作品であるが、5 オクターヴより狭い音域の楽器で演奏する場合の楽譜が記載されている。

¹¹² 仏語：Plaisir d'Amour、伊語：Piacere d'amore

《「浜辺のうた」モノローグ》(2002)

この作品は、成田為三の「浜辺のうた」をもとに作られたもので、民謡・童謡などをモチーフにした作品に分けられる。

これは作者の大好きな曲で、この曲をモチーフにソロ・マリンバ曲にアレンジしたものである。この作品は、これまでの民謡・童謡などをモチーフにした作品よりも、より原曲がそのまま残っており、編曲に近いアプローチがされている。ただし、自由な拍節による Cadenza の挿入をはじめ、マリンバの個性を活かした作品となっている。

《コザックの思い出》(2002)

この作品は、ロシア民謡のメロディーによっており、民謡・童謡などをモチーフにした作品に分けられる。

上記の《「浜辺のうた」モノローグ》と同様に、編曲に近いアプローチによっていながらも、自由な拍節による Cadenza 部分や、さらに曲の途中にもオリジナルの部分を加えるなど、作曲者の創意と工夫が活かされた作品となっている。

《「愛のよろこび」モノローグ》¹¹³ (2002)

この作品は、民謡・童謡などをモチーフにした作品に分けられる。

上出の《マリンバ・ダモーレ》(1998)と同じく、ジャン・ポール・マルティーニの《愛のよろこび》をもとにソロ・マリンバ作品にした編曲作品であるが、この《「愛のよろこび」モノローグ》は、レッスンの中で筆者が聞いたところによれば、作者が大学生の頃に編曲を試みた際のイメージにより近いものである。

《独り》(2007)

この作品は、安倍自身による曲の紹介やインタビューはないが、曲のタイトルから日記的(心情的)作品であることが窺える。この作品は全 36 小節しかなく、楽譜が入手できる安倍圭子のソロ・マリンバ作品の中で最も短いものとなっている。

¹¹³ 楽譜には 4 と 3 分の 1 オクターヴの楽器を使用する演奏者のための楽譜が添付されている。

《ガレリア・インプレッション》(2004)

この作品は、1984年の《6本撥によるガレリア湖》を20年後に改編したもので、民謡・童謡などをモチーフにした作品に分けられる。安倍は、筆者によるインタビューの中で次のように語っている。

それ民謡ね。ヨーロッパで聴いて。美しい…。湖のそばで老人が横笛を吹いていて、そのメロディーが美しいから書き取った。あとで聞いたら、それはイスラエル民謡のガレリア湖と言われた。その節がね。でも、イスラエル人は知らないっていうのよ。[…]
イスラエルの民謡じゃないかもしれないけど、日本ではイスラエルの民謡って言われた。¹¹⁴

《涙のパバーヌ変奏曲》(2007)

この作品は、民謡・童謡などをモチーフにした作品に分けられる。

ルネサンス時代のイギリスのリュート奏者、作曲家であるジョン・ダウランド（1567－1626）の《涙のパバーヌ》をモチーフにして、ソロ・マリンバのための変奏曲にアレンジされたものである。安倍圭子のソロ・マリンバ作品における唯一の変奏曲で、主題と4つの変奏からなっている。

《道・パラフレーズ》(2009)

この作品は、1978年の《道》を改編したもので、日記的（情動的）作品に分けられる。《道》は単純なオスティナートが長く続き、単調な印象を受けるのに対し、《道・パラフレーズ》では、《道》と同じ旋律を用いながらも、より多様な音型が見られ、また、発想標語も《道》の6個から14個に増えるなど、作品の表情が変化に富んだものになっている。

¹¹⁴ 安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音に基づく要約。2013年5月25日。

4. 安倍圭子のソロ・マリンバ作品における奏法および音楽語法的特徴

本章では、マリンバ演奏における特殊奏法とマレットについて述べていく。安倍圭子のソロ・マリンバ作品における印象的なスタイルである、同音連打、および反復（オスティナート）について、作品ごとに整理・分析を行っていく。

4-1. 特殊奏法・マレット

この節では、安倍圭子のソロ・マリンバ作品に多く使われている特殊奏法について取り上げる。また併せて、安倍作品を演奏する際のマレットについても触れておく。

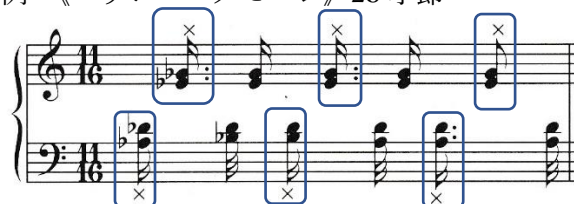
・特殊奏法

安倍圭子のソロ・マリンバ作品には、楽譜が出版されている 22 作品のうち 9 曲、すなわち約 4 割もの作品に特殊奏法が使われている。その中には、以下に挙げる計 7 種類の奏法が含まれる。

〈デッド・ストローク〉

音の響きを止めるために、マレットのヘッドを音板に押しつけて音を止める奏法。

例：《マリンバ・ダモーレ》23 小節



これは、《桜の幻影》(1984)、《6 本撥による五木の幻想》(1993)、《タンブラン・バラフレーズ》(1993)、《マリンバ・ダモーレ》(1998)、《「浜辺のうた」モノローグ》(2002)、《ガレリア・インプレッション》(2004) の 6 作品の中で用いられている。

〈音板の端をマレットの柄の部分で打つ奏法〉

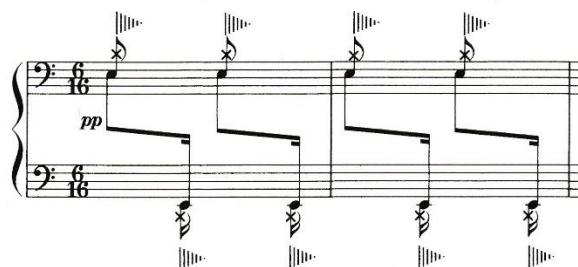
例：《祭りの太鼓》 54－55 小節



これは、《わらべ歌による譚章》(1982)、《竹林》(1984)、《祭りの太鼓》(1992)、《タンブラン・パラフレーズ》(1993)、《マリンバ・ダモーレ》(1998)、《ガレリア・インプレッション》(2004) の 6 作品の中で用いられている。

〈音板の端をマレットの柄の部分ではずませるように打つ奏法〉

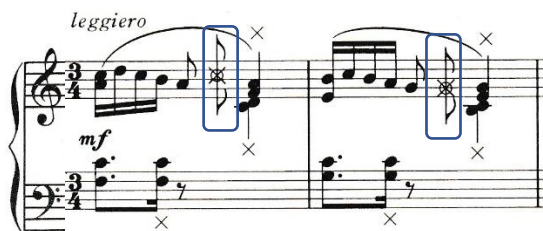
例：《ガレリア・インプレッション》 93－94 小節



これは、《タンブラン・パラフレーズ》(1993) と《ガレリア・インプレッション》(2004) の中で用いられている。

〈左右のマレットの柄の部分で打ち合わせる奏法〉

例：《タンブラン・パラフレーズ》 24－25 小節



この奏法は、《タンブラン・パラフレーズ》(1993) のみに用いられている。

〈左右のマレットの柄の部分をはずませるように打ち合わせる奏法〉

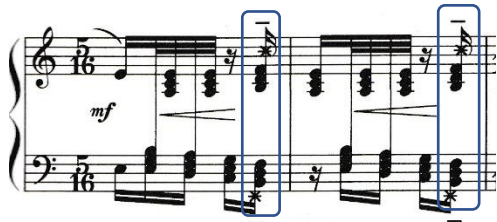
例：《タンブラン・パラフレーズ》73 小節



この奏法も、《タンブラン・パラフレーズ》(1993) のみに用いられている。

〈普通の奏法で音板を叩くと同時に音板の端をマレットの柄の部分で打つ奏法〉

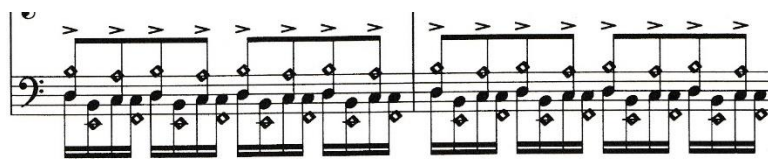
例：《ガレリア・インプレッション》35-36 小節



この奏法は、《ガレリア・インプレッション》(2004) のみに用いられている。

〈マレットを横向きに寝かせて用いる奏法〉

例：《祭りの太鼓》115-116 小節



この奏法は、《祭りの太鼓》(1992) のみに見られるもので、マレットの両端でそれぞれ異なるサウンドを出すことのできる「コンビネーション・マレット」(後述) という特殊マレットで奏される。

7 種類の特特殊奏法のうち、最も多く使われているのは、「デッド・ストローク」および「音板の端をマレットの柄の部分で打つ奏法」であり、「音板の端をマレットの柄の部分ではずませるように打つ奏法」がその次に多く使われている。

個々の作品の中でのこれらの特殊奏法の使われ方を整理すると、以下の表のようになる。

表 21：特殊奏法が用いられている安倍圭子のソロ・マリンバ作品

	作曲年	作品名	特殊奏法の種類						
			A	B	C	D	E	F	G
1	1982	わらべ歌による譚章		○					
2	1984	桜の幻影	○						
3	1984	竹林		○					
4	1992	祭りの太鼓		○					○
5	1993	6本撥による五木の幻想	○						
6	1993	タンブラン・パラフレーズ	○	○	○	○	○		
7	1998	マリンバ・ダモーレ	○	○					
8	1998	「浜辺のうた」モノローグ	○						
9	2004	ガレリア・インプレッション	○	○	○			○	
A：デッド・ストローク									
B：音板の端をマレットの柄の部分で打つ奏法									
C：音板の端をマレットの柄の部分ではずませるように打つ奏法									
D：左右のマレットの柄の部分を打ち合わせる奏法									
E：左右のマレットの柄の部分をはずませるように打ち合わせる奏法									
F：普通の奏法で音板を叩くと同時に音板の端をマレットの柄の部分で打つ奏法									
G：マレットを横向きに寝かせて用いる奏法									

計 9 作品のうち半数では、1 作品中に含まれる特殊奏法が 1 種類にとどまっているが、その中で、《タンブラン・パラフレーズ》(1993) は、5 種類もの特殊奏法が使われている点で、特別な作品であるといえる。また、《ガレリア・インプレッション》(2004) にも 4 種類の特特殊奏法が使われている。

作曲年代との関係を見てみると、これら 9 作品の作曲年は 1982 年から 2004 年まで、すなわち安倍圭子のソロ・マリンバ作品の創作時期ほぼ全体にわたっており、特殊奏法が安倍作品における特徴的な要素の一つとなっていることが分かる。

・マレット

本論の 2-2 で触れたように、安倍圭子はマリンバの演奏に用いるマレットについても開発を行っており、上述した《祭りの太鼓》で使われる特殊なもの（コンビネーション・マレット）を除くと、それらは全てヤマハから「安倍圭子シグネチャーマレット」シリーズとして出されている。これらのマレットは、ヘッドの硬度別にベリーハードからエクストラソフト

トまでの9種類、およびツートーン・マレット¹¹⁵に分かれており（全て毛糸巻き）、さらに、そのそれぞれに柄の材質が籐（ラタン）とバーチの2種類あることから、合計で20種類のモデルが作られている。このシグネチャーマレットは一般的なマレットに比べ重量があり、腕や手の力だけではなく、マレット自体の重さによって発音するため、音楽的であり存在感のある音を出すことができる。安倍は、特に低音部の豊かな響きにこだわっており、このマレットのエクストラソフト（9番）とベリーソフト（8番）のマレットは、より重量があり、安倍が自身の作品の中で求める低音部の豊かな音を奏するための大きな役割を果たしている。ヤマハの商品紹介ページには、[安倍が推奨する] 安倍の各作品の演奏に適したマレットが「安倍圭子シグネチャーシリーズ 品番・曲目対照表」¹¹⁶として紹介されている。もっとも、これらは基本的な目安として示されているものであるため、実際の演奏においては、演奏を行う場の音響などによって、演奏者自身が最適なマレットを選ばなければならない。

《祭りの太鼓》のために作られたコンビネーション・マレットは、柄の上下どちらともにヘッドがついており、片方はスラップサウンドを有するパッドに羊のなめし革を巻いた、柔らかいサウンドが出せるもの、もう片方は硬いシロフォンサウンドを有するものという、非常に特殊なマレットである。このモデルは「安倍圭子シグネチャーマレット」シリーズには含まれておらず、現在では入手困難であるが、この作品における音色表現への、安倍圭子の強いこだわりによって生まれたマレットであるといえる。

4－2. 同音連打

安倍圭子の作品を演奏すると、単音または重音の同音連打が頻出することに気付く。その同音連打による効果は、オスティナートと同様に印象的であるばかりでなく、作品によってはそれが曲を形成する大きな要素となっている。こうした同音連打は、マリンバという楽器の特性上、無論、他の作曲家のマリンバ作品にも見られるが、安倍作品においては特に大きな特徴となっている。以下では各作品に用いられる同音連打に注目し、同音連打のパターン¹¹⁷やそれと組み合わせられる音型について整理し、分析を行うこととする。分析対象としたのは、前節と同様に、安倍圭子のソロ・マリンバ作品のうち楽譜のある22曲である。

これらの作品において、少なくとも左右どちらかの手に同音連打が含まれる部分を洗い

¹¹⁵ 叩き方の強弱によって、同じヘッドで2つの音色が出せるマレット。

¹¹⁶ https://jp.yamaha.com/products/musical_instruments/percussion/mallets/keiko_abe_signature_series/additional_tab23666.html#product-tabs（2018.4.10 入手）

¹¹⁷ 同音連打とは、文字通り、「同じ音を一定のリズムで、一定の時間連打すること」であるが、実際にはさまざまなパターンがある。

出し、左右の手の組み合わせによって整理したところ、以下の表に示す 42 のパターン（①～④②）に分かれることが分かった（各パターンの実例は付録 7「安倍圭子のソロ・マリンバ作品における左右どちらかの手に同音連打が含まれる箇所の実例（①～④②）を参照）。

表 22：安倍圭子のソロ・マリンバ作品における、左右どちらかの手に同音連打が含まれる箇所のパターン別整理

			右手										
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止	
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律				
			①(10)	⑨(4)	⑬(1)				⑭(3)	⑰(6)	⑳(1)	㉑(1)	(26)
左手	単音同音連打		②(4)	⑩(11)	⑭(4)	⑰(2)	㉑(2)	㉒(3)	㉓(9)	㉔(8)	㉕(1)	㉖(2)	(46)
	重音	重音同音連打		⑪(3)	⑮(3)			㉔(1)					(7)
		LO旋律LI同音連打			㉒(2)			㉓(1)	㉕(1)				(9)
		LO同音連打LI旋律											
		重音	③(1)	⑫(7)									(8)
		重音オスティナート	④(1)	⑬(3)	㉓(2)								(6)
	旋律		⑤(8)	⑭(7)		㉕(1)							(16)
	オスティナート		⑥(4)	⑮(5)	㉔(6)	㉕(1)							(16)
	弧を描いたような音型		⑦(2)	⑮(11)	㉓(4)								(17)
	伴奏			⑰(2)	㉕(4)								(6)
休止		⑧(4)	⑱(2)									(6)	
			(34)	(55)	(26)	(4)	(2)	(5)	(13)	(14)	(2)	(3)	

- ・①～④②は、パターンの種類を示すためにつけた通し番号であり、その横の()内の数字は、そのパターンが含まれている作品の数を示している。
- ・「LO」「LI」の表記は、左手に持った 2 本のマレットのうちの外側 (LO) と内側 (LI) を意味している。同様に、「RO」「RI」は、右手 2 本のマレットのうち、外側 (RO) と内側 (RI) を意味する。
- ・「LO 旋律 LI 同音連打」は、左手の外側のマレットが旋律を奏し、左手の内側のマレットが同音連打を奏することを表している。

表中の①～②⑨は右手に何らかの形で同音連打が含まれている組み合わせ（数字は通し番号）で、③⑩～④②は、左手に何らかの形で同音連打が含まれた組み合わせである。

右手に何らかの同音連打があるときの左手は、「単音同音連打」、「重音同音連打」、「LO 旋律 LI 同音連打」、「LO 同音連打 LI 旋律」、「重音」、「重音オスティナート」、「旋律」、「オスティナート」、「弧を描いたような音型」、「伴奏」、「休止」の 11 種類がある（実際の曲中においてどこにも例が見られなかった組み合わせは網掛けで示している）。左手に何らかの同音連打があるときの右手は、「単音同音連打」、「重音同音連打」、「RO 旋律 RI 同音連打」、「RO 同音連打 RI 旋律」、「重音」、「重音オスティナート」、「重音旋律」、「旋律」、「オスティナート」、「休止」の 10 種類がある（実際の曲中においてどこにも例が見られなかった組

み合わせは網掛けで示している)。

曲中に例の見られる、左右どちらかに同音連打を含む計 42 通りの組み合わせのうち、最も多くの作品に出てくる組み合わせは、左右が共に重音同音連打で奏する組み合わせ(⑩)と、右手が重音同音連打で、左手が弧を描いたような音型となる組み合わせ(⑩)の 2 種類で、それぞれ 11 作品に出てくることが分かった。次いで多いのが、左右ともに単音同音連打となる組み合わせ(①)で 10 作品に出てくる。

全体として見ると、左手よりは右手の方に同音連打が出てくる傾向が強いことが分かる。その中でも、左手との組み合わせによるパターンの数、作品数ともに最も多いのが重音同音連打による場合で、このケースを含む作品数の合計は 55 に上る。その次に多いのが単音同音連打(作品数の合計は 34)、および内側のマレット(RI)が同音連打の場合(作品数の合計は 26)となっている。その一方で、右手外側のマレット(RO)が同音連打となるケースはあまり見られない。左手で奏される同音連打については、重音同音連打のケースが非常に多く、このケースを含む作品数の合計は 46 に上る。次いで多いのが単音同音連打で、作品数の合計は 26 となっている。なお、左右のどちらの手にも同音連打があるケースは、合わせて 42 の作品に含まれている。

上の表に示した、各パターンを含んでいる作品の具体的な内訳は、付録 7「安倍圭子のソロ・マリンバ作品に含まれる同音連打のパターンの作品別集計」にまとめたようになっている。

全体として見ると、1990 年代末までの作品に多くのパターンの同音連打が含まれている傾向がある。10 種類以上の同音連打の組み合わせを含んだ作品には、《雨蛙》(1958)、《わらべ歌による譚章》(1982)、《桜の幻影》(1984)、《古代の壺》(1986)、《小さな窓》(1986)、《タンブラン・パラフレーズ》(1993)、《マリンバ・ダモーレ》(1998)の 7 作品がある。その中でも最も多くの組み合わせを含む作品は、《マリンバ・ダモーレ》(29 種類)で、《わらべ歌による譚章》(19 種類)と《桜の幻影》(15 種類)がそれに次いで多くなっている。なお、《マリンバ・ダモーレ》には、右手が重音同音連打となるとき組み合わせのほとんどが含まれており、《わらべ歌による譚章》と《桜の幻影》にも、右手が単音同音連打、重音同音連打のときの組み合わせが多く含まれている。

一方、1990 年代末までの作品の中にも、同音連打のパターンがほとんどない作品もある。《祭りの太鼓》には 2 種類、《プリズム》には 1 種類のパターンしか含まれておらず、《6 本撥による五木の幻想》には同音連打のパターンが全く見られない。このうち《祭りの太鼓》と《プリズム》については、そもそも 2 本撥奏法の作品であることがその理由として考えられる。

以上、安倍圭子のソロ・マリンバ作品における同音連打の使用の全体的傾向を見てきたが、それらが、それぞれの作品の中でどこにどの程度含まれているかについては、別途詳しく見

ていく必要がある。そのため、以下では、その実際について作品ごとに分けて述べていくこととする（それぞれ付録 8「左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）」を合わせて参照）。

雨蛙（1958 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 9 種類含まれており、どのパターンも 3 小節以下の断片的な形で見られる。左右どちらかが重音の同音連打の形が最も多く、左手が重音同音連打で右手が重音の旋律の組み合わせと、右手は重音同音連打で左手が休止の組み合わせのいずれも、合計 16 小節に現れる。左手の LO 旋律 LI 同音連打、LO 同音連打 LI 旋律と右手の RO 旋律 RI 同音連打は出てこない。

この曲は左手の連打の練習も兼ねて作られた曲で、ほとんどの同音連打は 3 連符の中の 2 音に含まれることが多く、曲にリズムカルな印象を与える要素となっている。

道（1978 年）

この曲には、同音連打を含む左右の手の組み合わせが 6 種類含まれている。その全てが右手における 4 種類の同音連打との組み合わせであり、左手にはオスティナートまたは弧を描いたような音型が伴っている。

これらの多くは、曲冒頭および末尾にある、小節線のない部分（それぞれ約 4 ページと約 3 ページ）において見られ、約 17 小節間¹¹⁸にわたる例をはじめ、何らかの形の同音連打で奏されるところが長く続いている。さらに、以下の譜例 1 に示すように、付録 9-2 で取り上げていない箇所も含め、かなりの長さにわたって E 音が非常に長く持続している点が特徴的である。これは、この曲の基調に対して属音に相当する音である。

¹¹⁸ 曲中の小節線のある部分での中心的な拍子（8 分の 6）を基準に計算したもの。

譜例 1：曲の冒頭の小節線のない部分（p.2 の冒頭の 3 段分+p.3 の下 2 段分）

Vivace (♩ = ca. 160)

* pppp poco a poco cresc. ...

[中略]

* pppp poco a poco cresc. ...

そのほか、以下の箇所も注目される。譜例 2 は、右手が重音同音連打、左手がオスティナートとなっている例だが、右手の重音同音連打（EA）は Espressivo 部分（譜例 3）では分散形（E—A）となって出てきている。

譜例 2：小節線のない冒頭部分（p.6）



譜例 3：小節線のない冒頭部分（p.4 Espressivo）



わらべ歌による譚章（1982 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 19 種類含まれている。左右どちらかが重音の同音連打の形が最も多く、左手が重音同音連打のとき、右手の 5 つのパターンと組み合わせられ、計 61 小節分現れる。同様に右手が重音同音連打のとき、左手の 6 つのパターンと組み合わせられ計 55 小節分現れる。

パターン別にみていくと、右手による重音同音連打と左手による弧を描いたような伴奏との組み合わせが、計 25 小節分と最も長く、次いで左手の重音同音連打と右手の重音オスティナートの組み合わせが、ほとんど 2～3 小節と断片的であるが計 24 小節分現れる。

この曲の印象的な同音連打は、左手のオスティナートの上に現れる、強弱をつけながら旋律を奏する重音同音連打である。中盤には左右の手にそれぞれ単音同音連打と重音同音連打で、不規則なアクセントを伴ったリズムカルな印象の部分も現れる（譜例 4）。

譜例 4：89－95 小節

The musical score for Example 4, measures 89-95, is presented on a grand staff. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) both play complex, rhythmic patterns. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature that changes from 4/8 to 3/16 and back to 4/8. Dynamics such as *mf* and *poco rit.* are indicated. The notation features many beamed notes, suggesting a fast, intricate texture.

桜の幻影（1984 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 14 種類含まれている。右手に最も多く現れるパターンは、右手が単音同音連打を奏するときで計 47 小節である。この時、左手には 6 種類のパターン（単音同音連打、重和音、重音オスティナート、旋律、オスティナート、休止）が見られる。

パターン別に見ていくと、右手が重音同音連打、左手が旋律を奏する組み合わせが最も多く、合計 26 小節分見られる。

この曲は、右手による 15 小節間にわたる E 音の単音同音連打で始まり、中間部の Tempo I からは左手に同じく E 音の単音同音連打が 15 小節間、末尾部分にも右手の E 音の単音同音連打が 21 小節間現れる。この時、反対の手には旋律が伴っており、いわば、単音同音連打が「地」、旋律が「模様」となっている。

竹林（1984 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 4 種類ある。それらは左右の手のどちらかが重音同音連打の時で、どの組み合わせも 1 小節か 2 小節ずつ断片的に出てくる。

最も多く出てくる組み合わせは、左手が弧を描いたような伴奏、右手が重音連打の時であるが、合計 6 小節分しかなく、この曲に含まれる同音連打は前出の 4 曲よりも断然少ない。

この曲は、Cadenza と末尾に出てくる、次第に速くなる拍子木のような日本的な間のリズムで奏する両手の重音同音連打が印象的である。

古代の壺（1986 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 10 種類含まれている。右手に重音同音連打が出る箇所が突出して多く合計 34 小節分ある。この時、左手には 6 種類のパターン（単音同音連打、重音同音連打、重音、旋律、オスティナート、弧を描いたような伴奏）が見られるが、その中で最も長く出てくるのは左手も重音（計 14 小節分）のときである。LO 旋律 LI 同音連打、LO 同音連打 LI 旋律、RO 同音連打 RI 旋律のパターンは全く含まれない。

曲冒頭から 9 小節間にわたり、それぞれ 1 拍目に左右ともに重音による 4 和音が、逆付点のリズムで力強く 2 回連打される。この印象的な連打のモチーフは、その後、1 ページ目の最後まで右手のみで断続的に鳴らされる。中盤には、右手に、ほぼ 4 度音程に保たれた重音同音連打の音の持続による旋律が現れる。

遙かな海（1986 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 7 種類含まれている。その全 7 種類の組み合わせはいずれも右手に単音同音連打または重音同音連打を伴っている。

この曲の大きな特徴は、曲の全体にわたってほぼ切れ目なく同音連打を含むパターンが続き、またそれが、上出の作品の多くのように断片的な形ではなく、長いまとまりで現れることである。7 種類のパターンのうち最も長く出てくるものは、右手の重音同音連打に左手の弧を描いたような音型が伴う形で、29 小節から 52 小節にかけて 24 小節間にわたって続いている。

さらに、同じ音が長く保持されて出てくることも、この曲の特徴といえる。以下の譜例 5 は、曲の冒頭から 28 小節目にかけての同音連打のパターンの連続と、それに続く部分を示している。曲の冒頭は左右の手ともにオクターヴ違いの G 音の単音同音連打で始まっている。

る。この G 音は曲の調性（ハ長調）の属音であり、これが 8 小節間にわたってドミナント・ペダルとして続いている。9 小節からは左手が重音同音連打となり、内声が小さな揺らぎをもった旋律を奏する。さらに 14 小節目からは右手も重音同音連打になり、左右ともに重音同音連打で奏される。25 小節目から右手は単音同音連打となり、28 小節目まで左手の重音同音連打と右手の単音同音連打が続く。このように、この曲の冒頭から 28 小節までは、連打のパターンが少しずつ変化しながらも、左右の両外声に常に G 音が鳴らされており、その中で内声が小さな揺らぎをもって動く形が続いている。

その後の 29 小節（Cantabile）からは、左手が弧を描いたような音型に変化し、その上で右手の重音同音連打の上声が旋律（CBCBAG）を浮かび上がらせる形が現れる。

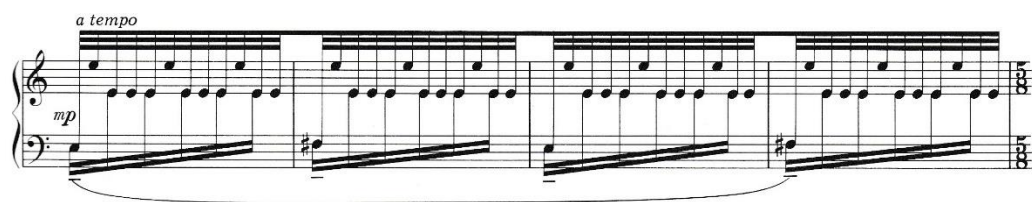
譜例 5：1－33 小節

Con fantasia ♩ = 72
Only Right hand crescendo and decrescendo.

The musical score consists of six systems of staves. The first four systems feature dense, continuous sixteenth-note patterns in both hands, with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking above the first system. The fifth system introduces a *Cantabile* section, marked with *poco rit.* (poco ritardando) and a *p* (piano) dynamic, followed by a *mp* section. The sixth system continues the dense sixteenth-note patterns. The score is written in a single key signature and 2/4 time.

曲中に出てくる、上に示したものと異なる同音連打のパターンとしては、以下の箇所が挙げられる。

譜例 6 : 59-62 小節



このように、オクターヴ違いの同音を左右ともに単音同音連打の組み合わせで奏する例は他の作品にも見られるが（《祭りの太鼓》、《マリンバ・ダモーレ》、《「涙のパバーヌ」変奏曲》）、外側マレット（LO）で奏する音が旋律となっている例は、この作品にしか見られない。ここでは、小節の頭を旋律として LO が奏し、それ以外の E 音は残りのマレットで交互に LO-RO-LI-RI-LI-RO-LI-RI-LI-RO-LI-RI のように叩かれる。なお曲中、この 59 小節から 85 小節まではホ短調（自然的短音階）となっており、そこでは、主音であるこの E 音、または（分散音型の一部を成す形で）属音の B 音が、持続する響きとして鳴らされている。

プリズム（1986 年）

この曲は 2 本マレットで奏する曲のため、左右の手ともに、単音同音連打以外の同音連打の形はあり得ない。この曲に同音連打が含まれる箇所は 1 か所のみで、左右交互に叩く単音同音連打 6 小節分である。

この曲のほとんどは 6 連符から成っており、同音連打部分も 6 連符で奏される。

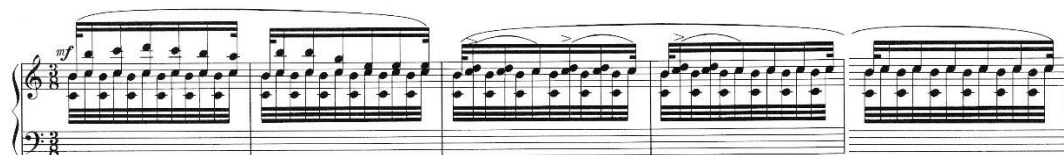
小さな窓（1986 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 11 種類含まれている。この曲では冒頭から末尾までの大部分に右手による何らかの同音連打が含まれており、かつ、4 種類全ての同音連打が見られる。そのうち突出して多いのが RO 旋律 RI 同音連打で、合計 90 小節分となっている。また、その中では左手がオスティナートの時の組み合わせが最も多く、継続的ではないが合計 48 小節分含まれる。左手による同音連打については、ほぼ重音同音連打の形のみで現れる。

譜例 7 は右手が RO 旋律 RI 同音連打、左手が重音同音連打となっている例だが、左手の C-B と RI における C 音の連打による音の持続が、RO の旋律に対する「地」の役割をしている。なお、これと同様の箇所は曲冒頭（譜例 8）にも出てきており、ここでは左手の C-B が分散形によるオスティナートで奏され、やはり「地」の役割を果たしている。

75 小節目の Melancolie から左手の弧を描いたような音型の上に右手の RO 旋律 RI 同音連打が組み合わせられるが、内声の RI に E 音の響きが持続する形となっている（譜例 9）。

譜例 7：64－68 小節



譜例 8：10－14 小節



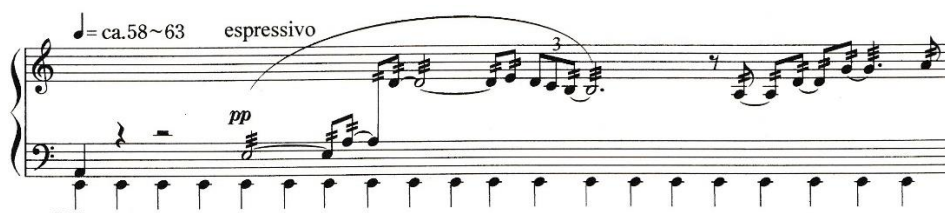
譜例 9：75－78 小節



祭りの太鼓（1992 年）

この曲は、2 本のマレットで奏されるため、前出の《プリズム》同様、単音同音連打以外の同音連打は不可能である。そのため、ここで見られるのは、左右ともに単音同音連打、および左手が単音同音連打で右手が旋律（譜例 10）の 2 種類となっている。このうち、1 種類目のパターンは、冒頭の 2 小節間（左右交互による同音連打）と小節線のない長い 72 小節目の末尾（左右同時にそれぞれ独立した 2 音）の 2 か所にしか現れないが、後者の組み合わせは、継続的ではないが合計 49 小節分（曲中に 3 か所、それぞれ 10 小節以上）も含まれている。

譜例 10 : 72 小節 (途中)



左手の単音同音連打の上に、右手のトレモロ奏法を含む旋律が組み合わされている。この曲は 2 本撥奏法による作品だが、ここでは左右のマレットとも、柄の両端の片方にスラップサウンド¹¹⁹、もう一方に硬いシロフォンサウンドを有するコンビネーション・マレットという特殊マレットの使用が指示されている。譜例中の左手の E 音はスラップサウンドの方で奏するところであり、単調な 4 分音符の単音同音連打の中に、日本の祭りの神聖さや和太鼓の響きをイメージさせるものとなっている。

この曲では、この譜例に示した箇所を含めた左手に単音同音連打、右手に旋律のところで、前半に左手による D 音、G 音、後半に長い E 音の同音連打が現れ、その音の持続が、右手で奏される旋律に対する「地」となっている。

山をわたる風の詩 (1992 年)

この曲については全体的に、同音連打の出てくる箇所がほとんど見られない。左右の手に同時に同音連打が含まれる組み合わせはなく、右手の重音同音連打、RO 旋律 RI 同音連打、RO 同音連打 RI 旋律、左手の LO 旋律 LI 同音連打、LO 同音連打 LI 旋律は全く含まれない。左右どちらかに同音連打が含まれる組み合わせは 5 種類で、多く含まれる組み合わせでも合計 7 小節分、その他はそれ以下である。

この曲では、左右合わせて計 5 か所に出てくる同音連打の全てが、いずれもシンコペーションのリズムで奏される (譜例 11) ことが、最大の特徴になっている。

譜例 11 : 30-32 小節



¹¹⁹ やや厚みのある長方形の柔らかいパッドが、羊のなめし皮でくるまれている。

風紋（1993 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 7 種類ある。左右ともに重音同音連打で奏される箇所が突出して多く（合計 98 小節分）、かつそれが冒頭から 32 小節間、曲の末尾で 26 小節間のように、長く持続する点が印象的である。

この曲は、同音連打の音の持続の効果を利用した曲で、曲中 2 か所（34－51、106－119 小節）を除くほぼ全体にわたって、少なくとも左右どちらかの手が同音連打で奏しており、それが「地」を成している。その中で、反対の手に旋律が出される形は、上出の作品にもよく見られたが、この曲では両手とも重音同音連打で奏される部分にも特徴がある。下に示す譜例 12、譜例 13 では、シンコペーションや変拍子のリズムを混ぜることで、同音連打の中にもリズムの変化による模様が作り出されている。これは、安倍圭子のインタビューで語られた、秋の金色の田んぼをわたる風が稲穂の上に描いていく絵のイメージ¹²⁰を音にしたものと考えられる。

譜例 12：128－130 小節



譜例 13：89－92 小節



タンブラン・パラフレーズ（1993 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 12 種類ある。左手が重音同音連打を奏する箇所が突出して長く、合計 66 小節分で、それに組み合わされているのが右手の重音同音連打（18 小節分）、重音（9 小節分）、重音の旋律（20 小節分）、旋律（19 小節分）である。右手においても重音同音連打を奏する箇所が最も長く、合計 35 小節分あり、これには左手に重音同音連打、重音、重音オスティナート、オスティナートの 4 種類が含まれ、曲中の半分以上において左右どちらかに同音連打が含まれていることがわかる。

¹²⁰ p.44 参照。

この曲は、冒頭の両手の重音同音連打（4 和音）で奏される付点のリズムがテーマとなっており、その後も特に左手において、このリズムを伴った重音同音連打が現れる。

マリンバ・ダモアレ（1998 年）

この曲に見られる同音連打を含む左右の手の組み合わせは安倍圭子のソロ・マリンバ作品の中で最も多く、21 種類に及んでいる。その中には、左右ともに同音連打を含むパターンも 4 種類すべてが含まれている。全体に最も多く見られるのは、右手が重音同音連打のときで、左手の組み合わせは、LO 同音連打 LI 旋律と伴奏を除く 9 種類となっている。また、左手においても、右手ほどではないが重音同音連打が多く使用されており、左右ともに重音同音連打による箇所は、断続的ではあるが合計 20 小節分となっている。

曲全体に占める同音連打による箇所の割合はそれほど高くないものの、その効果については様々なものが見られる。10 小節目からの左手の単音同音連打は音の持続の効果を持つもので、それに右手の旋律が伴っている。126 小節からの左右同時の同音連打の箇所では、左手が一定のリズムを刻む一方で、右手は次第に速くなる拍子木のような日本的なリズムを刻む。これは前出の《竹林》での例と似ているが、ここでは速くなるのが右手のみである点が異なっている（譜例 14）。さらに、180 小節から 189 小節までは左右それぞれオクターヴ違いの同音による、運動性を感じさせる連打のパターン（譜例 15）が現れるなど、この曲には同音連打の様々な効果が使用されている。

譜例 14： 126 小節



譜例 15： 182–184 小節



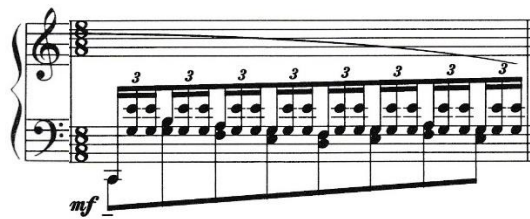
「浜辺のうた」モノローグ（2002 年）

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 4 種類あるが、左右どちらの手にも同音連打を含む組み合わせは見られず、左手の重音同音連打、右手の重音同音連打と RO 旋律 RI 同音連打による箇所がいくつかあるのみで、曲全体における印象としてはあまり目立たない。

コザックの思い出（2002 年）

この曲における同音連打を含むパターンは、左手は重音同音連打のみ、右手は重音同音連打と RO 旋律 RI 同音連打の場合のみである。右手の同音連打が曲の 8 割弱を占めているが、その中では右手の重音同音連打と左手の重音の組み合わせが半分弱を占めている。またそのうち、この曲では譜例 16 のように、右手の重音が 3 連符の中で 2 回ずつ連打される形が特徴的に出てくる。

譜例 16：11 小節



左手の弧を描いたような音型に右手の重音同音連打が組み合わされたところでは、右手が重音同音連打の音の持続の効果を利用して旋律を奏している。

「愛のよろこび」モノローグ（2002 年）

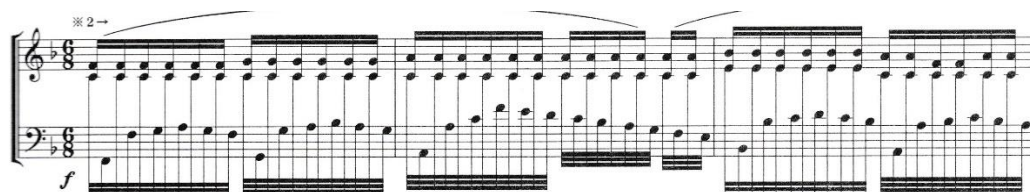
この曲には、『「浜辺のうた」モノローグ』と同様に左右ともに同音連打が含まれる箇所は見られない。同音連打のほぼすべてが右手にあることが特徴であるが、曲の冒頭 6 小節、および 27 小節以降 53 小節目にかけてほぼ途切れなく出てきており、曲の長さのおよそ半分を占めている。

冒頭の C 音の右手の単音同音連打は音の持続の効果で「地」となり、左手に旋律が現れる。ここでの C 音は曲の調性（ヘ長調）に対するドミナント・ペダルとなっている。

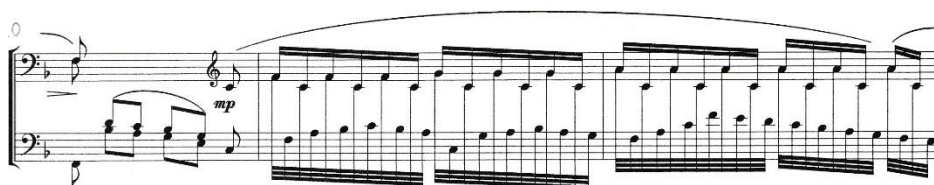
27 小節から 34 小節にかけての右手の RO 旋律 RI 同音連打は、左手が奏する弧を描いた

ような音型の上で、連打による音の持続を利用して曲の主旋律を提示している（譜例 17）。なお、曲の冒頭にも同様の箇所が出てくるが、そこでは右手が分散形で奏される（譜例 18）¹²¹。

譜例 17 : 27－29

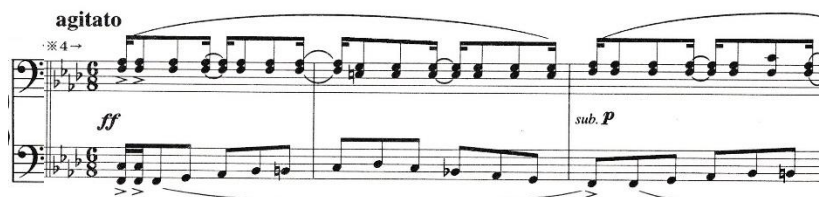


譜例 18 : 10－12 小節



41 小節から 53 小節にかけての右手の重音同音連打は、3 度平行を中心に動く和音によって旋律を奏する形となっている（譜例 19）。これは、安倍圭子のソロ・マリンバ作品においては非常に珍しい例である。

譜例 19 : 41－43 小節



¹²¹ 同じ和音が、曲の冒頭では分散形で出され、その後に重音で出される手法は、前出の《小さな窓》においても見られたものである。

独り (2003 年)

全 36 小節と短い作品ではあるが、この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 1 種類しかなく、しかも 1 小節のみにしか見られない。安倍圭子のソロ・マリンバ作品のうち同音連打を含む左右の手の組み合わせが 1 種類しか含まれない作品は、他には上出の《ブリズム》のみであるが、これは 2 本撥作品であり、4 本撥のための作品でこれほど同音連打が少ないものは珍しい。

ガレリア・インプレッション (2004 年)

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 6 種類ある。左右いずれも、単音同音連打または重音同音連打の形でのみ現れるが、6 本撥のための作品であることから、重音による箇所は全て 3 重音で奏される。どの箇所も 1 小節または 2 小節ずつの断片的な形となっているが、右手に出てくるものは、左手に、弧を描く音型のほぼ同じフレーズを伴っていることが多い。

「涙のパバーヌ」変奏曲 (2007 年)

この曲には同音連打を含む左右の手の組み合わせが 6 種類見られる。そのほとんどが右手の重音同音連打を伴っていて、その中でも左手の弧を描いたような音型と組み合わせられたパターンが最も多く 17 小節奏されている。これは安倍圭子ソロ・マリンバ作品の特徴的なパターンで、《遙かな海》や《「愛のよろこび」モノローグ》にも見られる。

Cantabile の部分（小節線のない長い 9 小節目）では、左手による弧を描いたような音型の上に、右手が重音同音連打の音の持続を利用した旋律を奏する。Rubato a piacere から Poco piu mosso にかけての部分（小節線のない長い 23 小節目）では、右手の重音同音連打を背景に、左手が旋律を奏する。ここでは、左手外側のマレットと同時に内側のマレットも、右手の内側マレットで鳴らされる音に寄り添うような、E 音を中心とするわずかなゆらぎを伴った旋律を奏している（譜例 20）。なお、Sotto voce（小節線のない長い 22 小節目）の前半は、LO 同音連打 LI 旋律と RO 旋律 RI 同音連打による組み合わせが左右とも分散形によって奏されるが、ここでは左手外側と右手内側の音がオクターヴによる E 音の持続となっている（譜例 21）。

譜例 20：小節線のない 23 小節目冒頭部分



譜例 21：小節線のない 22 小節目冒頭部分



道・パラフレーズ（2009 年）

この曲には、『「浜辺のうた」モノローグ』や『「愛のよろこび」モノローグ』同様に、左右の手ともに同音連打を含む組み合わせは見られない。またこの曲は、すでに述べたように 1978 年の《道》をもとに改作されたものであるが、曲全体としても同音連打の箇所がほとんど見られないことが、《道》とは大きく異なっている。

その中で、以下に取り上げる箇所は、《道》との共通点と違いが両方見られる興味深いところとなっている（譜例 22、譜例 23）。どちらも右手に同じ旋律（ABC BAGAFE）があり、左手が弧を描くような音型で伴奏しているが、《道》（譜例 23）ではそれが 6 音からなるオスティナートであったのに対し、《道・パラフレーズ》（譜例 22）では、12 音からなり、和声の変化に応じて少しずつ移高する形となっている。また右手についても、《道》では旋律に添えられる内声の音が E 音または D 音の連打となっているのに対し、《道・パラフレーズ》では、4 度移行音程で動く形に変化し、同じ音が連打される回数も異なっている。

譜例 22 : 《道・パラフレーズ》 11－14 小節

Appassionato pesante
accel. $\text{♩} = 84$
ff
mf

譜例 23 : 《道》 小節線のない冒頭の小節の末尾部分 (p.6)

まとめ

以上、安倍圭子のソロ・マリンバ作品における同音連打の現れ方について見てきたが、分析を行った 22 曲中 21 曲に何らかの形で同音連打が含まれていた。そもそもマリンバという楽器の特性上、1 回の打鍵では音の持続が難しく、同音連打によって音を持続させることはマリンバの基本的奏法といえる。しかし、安倍作品の場合は、以下の表 23 から分かるように、曲の長さに占める割合が 50%以上に及ぶものが 22 曲のうちの半数（11 曲）もあるほか、70%以上を占めるものも 6 曲ある。これだけの多さは、やはり特徴的なことと考えられ、同音連打が安倍圭子のソロ・マリンバ作品における重要な要素となっていると言えることができるだろう。

表 23：安倍圭子のソロ・マリンバ作品における、同音連打を含んだ左右の手の組み合わせの数、曲に占める割合と、最も長く持続する場所の小節数

	作品名 ¹⁾	作曲年	組み合わせの数 ²⁾	総小節数 ³⁾	割合 ⁴⁾	作品の中で最も長く持続する箇所 (組み合わせの変化を伴う場合を含む)		同一の組み合わせによる最も長い持続箇所 小節数
						小節	小節数	
1	雨蛙	1958	9	74	74%	40-43	4	4
2	道	1978	6	59(128)	68%	小節線のない冒頭	19	19
3	わらべ歌による譚章	1982	19	162(202)	63%	56-67	12	12
4	桜の幻影	1984	14	164(176)	58%	1-15	15	11
5	竹林	1984	4	67(94)	16%	小節線のない冒頭	3	3
6	古代の壺	1986	10	125	32%	70-82	13	7
7	遙かな海	1986	5	113	88%	1-53	53	24
8	プリズム *2本撥	1986	1	126(144)	4%	114-115	2	2
9	小さな窓	1986	11	169	94%	1-49	49	12
10	祭りの太鼓 *2本撥	1992	2	120(173)	29%	小節線のない72小節目	24	24
11	山をわたる風の詩	1992	5	146	11%	26-32	7	7
12	風紋	1993	7	146	81%	52-105	54	31
13	6本撥による五木の幻想 *6本撥	1993	0	95	-	-	-	-
14	タンブラン・バラフレーズ	1993	12	165	75%	1-35	35	15
15	マリンバ・ダモアレ	1998	20	208	43%	33-49	17	7
16	「浜辺のうた」モノローグ	2002	4	41(71)	28%	小節線のない24小節目	4	4
17	コザックの思い出	2002	6	72(83)	65%	19-41	23	15
18	「愛のよろこび」モノローグ	2002	5	66(76)	54%	27-53	27	9
19	独り	2003	1	36	3%	9	1	1
20	ガレリア・インプレッション *6本撥	2004	6	96	23%	19-22	4	3
21	「涙のパバーヌ」変奏曲	2007	6	28(72)	74%	小節線のない23小節目	30	30
22	道・バラフレーズ	2009	5	116(142)	8%	104-112	9	6

1) 特に、断りのないものは全て 4 本撥作品。

2) 両手または左右どちらかの手に同音連打（単音同音連打、重音同音連打、LO 旋律 LI 同音連打、LO 同音連打 LI 旋律、RO 旋律 RI 同音連打、RO 同音連打 RI 旋律）を含んだもの。

3) () 内の数字は、自由な拍節による、小節線のない部分を含む作品について、その小節線のない部分の長さを、曲の中心拍子を基準にして数え、小節線のある部分と合わせた曲全体の実質的な小節数をおおよその数字として示したもの。

4) 小数点以下第 3 位を四捨五入

曲中に含まれる同音連打の割合が70%を超えている6作品の作曲年に注目すると、『「涙のパバーヌ」変奏曲』（2007）を除く5曲（《雨蛙》、《遙かな海》、《小さな窓》、《風紋》、《タンブラン・パラフレーズ》）はいずれも、1993年までに作られたものであることがわかる。その中でも、『遙かな海』（1986）、《小さな窓》（1986）、《風紋》（1993）の3作品における割合は、80%以上と突出して多い。また、作品の中で最も長く持続する箇所（組み合わせの変化を伴う場合を含む）についても、3作品ともに、50小節前後にわたって同音連打が長く持続する部分が含まれている。ただし、表の右端に示した「同一の組み合わせによる最も長い持続箇所」に着目すると、これら3作品の間には違いも見られる。《遙かな海》と《風紋》では、同音連打が左右の手が同じ組み合わせのまま奏される箇所が、それだけでそれぞれ24小節および31小節に及んでいるのに対し、《小さな窓》では12小節にとどまっている。全体的な傾向としても、『遙かな海』と《風紋》の2曲は、同音連打の組み合わせの数が5ないし7と比較的少なく、しかもその中で、ある特定の組み合わせが多く出てくることがわかる。反対に、『小さな窓』では、同音連打が長く持続する箇所においても複数のパターンが少しずつ繋がっていく形となっている。

その他の作品における曲中での同音連打部分の現れ方を見ると、曲に占める割合の高低に関わりなく、短くかつ断片的な現れ方をしているものが数曲あるものの（《雨蛙》、《竹林》、《ガレリア・インプレッション》）、全体的には、いくつかの異なる組み合わせが1小節から数小節程度で移り変わりつつ繋がって、10小節くらいのある程度まとまった長さの同音連打の持続となっていることが多い。

同音連打の種類について、22曲全体における傾向を振り返ると、付録8「安倍圭子のソロ・マリンバ作品に含まれる同音連打のパターンの作品別集計」から分かるように、左右どちらの手においても重音同音連打が最も多くみられ、次いで単音同音連打、そして、外側のマレットが旋律で内側が同音連打となる形（LO旋律LI同音連打、RO旋律RI同音連打）、外側が同音連打で内側が旋律の形（LO同音連打LI旋律、RO同音連打RI旋律）の順となっている。曲中で、左右の手の同一の組み合わせによる最も長い持続箇所が20小節以上ある作品には、表23から分かるように、『風紋』（31小節）、『「涙のパバーヌ」変奏曲』（30小節）、《遙かな海》（24小節）、《祭りの太鼓》（24小節）の4曲があるが、それらの箇所における組み合わせは、『風紋』が左右の手ともに重音同音連打、『「涙のパバーヌ」変奏曲』は、右手が重音同音連打で左手が旋律、《遙かな海》は、右手が重音同音連打で左手がオスティナート、2本撥作品である《祭りの太鼓》は、左手が単音同音連打で右手が旋律、となっている。なお、『風紋』と《遙かな海》においては、これらの箇所に別の組み合わせの同音連打による部分が付随し、全体としてさらに長く同音連打が持続する形となっている。

安倍圭子のソロ・マリンバ作品に多く含まれる、重音同音連打や単音同音連打で奏される箇所には、さらに、特徴的な形をもつものとして、以下の3つがある。

まず1つめは、左手が弧を描くような音型を奏し、右手が重音同音連打で奏する場合であるが、このとき右手は、マレット2本のうち少なくともどちらかの音が旋律線を描いてい

く形になっている。これは、《道》(1978)、《わらべ歌による譚章》(1982)、《古代の壺》(1986)、《遙かな海》(1986)、《小さな窓》(1986)、《マリンバ・ダモーレ》(1998)、《コザックの思い出》(2002)、《「愛のよろこび」モノローグ》(2002)、《「涙のパバーヌ」変奏曲》(2007)、《道・パラフレーズ》(2009)の10曲に現れる。このうち《道》、《遙かな海》、《コザックの思い出》、《「涙のパバーヌ」変奏曲》では、いずれも15小節から約20小節の長いまとまりとして出てくる(さらに《道》と《遙かな海》ではそれが計2か所に出てくる)ことから、強く印象に残る要素となっている。

2つめは、左右の手の両方が重音または単音の同音連打による形で、その中に、連打される音の持続的な響きと、それを背景に動いていく旋律がある形になっている。これは《遙かな海》(1986)、《小さな窓》(1986)、《風紋》(1993)の3作品に見られる。《遙かな海》では左右ともに単音同音連打、重音同音連打の形で奏され、連打のパターンが少しずつ変化しながらも左右の両外声に常に属音が鳴らされ、その中で内声が小さな揺らぎをもって動く形が続いている。《小さな窓》では、左手が重音同音連打で、その根音における主音の持続の上で、右手がRO旋律RI同音連打の形で外声に旋律を出している。《風紋》では左右ともに重音同音連打で奏され、その構成音が少しずつ変化しながらも、左手の2本および右手の内側のマレットのどこかの声部で常に主音が鳴らされ続け、右手の外側のマレットが外声として旋律を奏している。これらの3作品においては、少しずつ同音連打のパターンは異なるがどれも存在感があり、重要な要素となっている。

3つめは、同音連打のリズムの変化によりリズムカルな印象を与える形である。同音連打に不規則なアクセント、シンコペーション、アツチェレランド、次第に速くなる拍子木のような日本的なリズムの同音連打が伴ったものである。これが含まれる作品は、《わらべ歌による譚章》(1982)、《桜の幻影》(1984)、《竹林》(1984)、《古代の壺》(1986)、《遙かな海》(1986)、《小さな窓》(1986)、《山をわたる風の詩》(1992)、《風紋》(1993)、《タンブラン・パラフレーズ》(1993)、《マリンバ・ダモーレ》(1998)の10作品である。これらはいずれも、1980年代前半から1990年代後半にかけての4本撥作品に見られる。

以上に見てきたように、安倍圭子のソロ・マリンバ作品には、楽譜の存在する22曲のうち21作品に同音連打が含まれている。しかも、曲の長さに占める割合が50%以上に及ぶものも全体の半数であるなど、曲における重要な要素となっている。その中で、同音連打で奏される箇所における3つの特徴的な形を手掛かりにして1958年から2009年までの22曲全体を眺めた場合、2つめと3つめの形については、いずれも1982年から1998年まで(2つめに限っては1986年および1993年)の作品の3作品に含まれている。それ以降、すなわち《「浜辺のうた」モノローグ》以降の作品は、編曲されたものが中心であり、この2つの要素については、安倍圭子がオリジナル作品の創作を集中的に行っていた時期に見られるものともいえるだろう。一方、1つめの形については、最初の《雨蛙》(1958)を除く、1978年の《道》から2009年の《道・パラフレーズ》までの10作品に見られ、しかも安倍

圭子の創作活動の全時期にわたっていることから、安倍圭子のソロ・マリンバ作品における変わらない要素であり、特徴であるといえる。

4-3. 反復（オスティナート）

安倍圭子の作品を演奏すると、弧を描いたパターンや重音の反復が頻出することに気付く。そのオスティナート効果は印象的で、作品によってはそれが曲を形成する大きな要素となっている。こうした反復は、他の作曲家によるマリンバ作品にも見られるが、安倍作品においては特に大きな特徴となっている。本論で分析対象としたソロ作品 22 曲¹²²のうち、《遙かな海》(1986)、《風紋》(1993)、《「浜辺のうた」モノローグ》(2002)、《「愛のよろこび」モノローグ》(2002)、《涙のパバーヌ》(2007)を除く 17 曲に、何らかの形でオスティナートの、すなわち固執性をもつ反復が含まれている。以下では、これらの作品に用いられているこうした反復のパターンに注目し、それが現れる回数、および箇所を整理するとともに、各パターンの特徴について分析を行うこととする。なお、何回以上の反復が固執性をもつと見なし得るのかについては、必ずしも一般に広く共有されたイメージはあるとは言えず、特に回数があまり多くない場合などは、判断が難しいケースも少なくない。そこで本論では、客観的な基準を示している『ニューグローヴ世界音楽大事典』の「オスティナート」の項目における定義（「オスティナートが存在するといえるには、少なくとも 3 回以上は繰り返されなくてはならない」）¹²³に基づくこととし、「3 回以上」の反復が見られる場合を対象として分析を行っていく。もっとも、3 回以上の反復が行われている箇所でも、実質的なオスティナートの性質をもつとは見なし難いものもあるため、それらについては、そのつど個別に指摘していくこととする。

なお、曲中に含まれるオスティナート・パターンの中には、演奏者側での演奏上の感覚と、聴き手の捉え方に違いが出てくるケース（例えば、後述の《小さな窓》の場合）があるが、本論ではそうした場合において演奏者としての観点を重視することにする。

以下では、創作年の順に従って、それぞれはじめに、曲の中に見られるオスティナートの箇所とそのパターン（A、B、C・・・で表す）を整理した表、および、全小節に占める各パターンののべ小節数と反復回数を示したリストを提示する。なお、それぞれのオスティナートにおいて、同じ音型（パターン）が移高されたものである場合には、A、A¹、A²・・・と

¹²² 全 29 曲から、出版譜がなく手掛かりとなる資料が自筆スケッチ譜しか存在しない 7 曲（《6 本撥によるガレリア湖》(1984)、《樹の詩～遙かなる山の向こうから～》(1990)、《山をわたる風の詩～6 本撥のための～》(1992)、《挽歌》(1993)、《道 II》(1998)、《古代からの手紙》(2000)、《木霊》(2007))を除いたもの。

¹²³ Richard Hudson（金澤正剛訳）(1994)「オスティナート」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 3 巻、p.390。

表すことにする。表中では、オスティナートの見られる部分については該当箇所の小節数（例：35-40）および長さ（例：(6)）の両方を示し、オスティナートのない部分についてはその部分の小節の長さのみを表示している。なお、実質的なオスティナートとは見なし難いものについては、[A]、[B]のように[]に入れて表記する。各曲について、これらの表、リストから読み取れる点をまとめたうえで、各オスティナート・パターンの特徴について、譜例を示しながら詳しく述べていく。

《雨蛙》(1958)

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		35-40	41-43	
小節の長さ	(34)	(6)	(3)	(31)
右手				
左手		A	B	

計

A：6 小節／12 回／全 76 小節

B：3 小節／3 回／全 76 小節

この曲には 3 回以上反復されるパターンが 2 つ（A、B）含まれており、どちらもオスティナートと見なすことができる。

パターン A も B も 1 か所のみ提示である。A は 1 小節で 2 つの周期を成しており、全体でのべ 6 小節、計 12 回反復される。B は 1 小節で 1 つの周期を成しており、全体でのべ 3 小節、計 3 回反復される。全 76 小節中、オスティナートの提示は 9 小節分と短い。

パターン A、B ともに左手によって奏される。

それぞれのパターンの特徴は以下の通りである。

譜例 24：

A(左)：35－40（6 小節）（譜例は 35－38、4 小節分）



左手による 5 度音程の構成音 2 音（GD）の反復

譜例 25：

B(左)：41－43（3 小節）（譜例は 41－43、3 小節分）



左手による構成音 4 音（GCGD）の反復で、パターン A をわずかに変化させた形になっている。

以上のように、この曲では一部にはあるが、オスティナート・パターンが含まれており、いずれも単音による 4 度または 5 度の跳躍の音型となっている。

《道》（1978）

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節	小節線のない1小節目		4-5		9-10		12-37	38-50		53-54	55-58	小節線のない59小節目
小節の長さ	(1)	(2)	(2)	(3)	(2)	(1)	(26)	(13)	(2)	(2)	(4)	(1)
右手	A/C		[G]		[G ^b]		H(12-14)			[G]		A
左手	B/D/E/F/E						I	J			K	E/B

※小節線のない冒頭の 1 小節の最初に＊、最後に★の記号が付けられ、“If the player wishes, he may improvise from the beginning to the ★ in the same style and mode as what is written. [もし演奏者が望むなら曲の最初から★まで、書かれているものと同じスタイル、モードで即興演奏してよい]”との説明が記されている。また 11 ページから曲の最後までの数ページにわたる小節線のない部分にも、冒頭の 1 小節と同様の記載がある¹²⁴。

計

- A : 小節線のない冒頭および末尾の小節／40 回／全 59 小節
- B : 小節線のない冒頭および末尾の小節／121 回／全 59 小節
- C : 小節線のない冒頭の小節／3 回／全 59 小節
- D : 小節線のない冒頭の小節／3 回／全 59 小節

¹²⁴ 実際、安倍圭子本人による演奏においても、冒頭と末尾部分が楽譜と異なる形で即興されている例を聴くことができる。（自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』1986 年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD）

- E : 小節線のない冒頭および末尾の小節／59 回／全 59 小節
 F : 小節線のない冒頭の小節／6 回／全 59 小節
 [G-G¹ : 6 小節／11 回／全 59 小節]
 H : 3 小節／9 回／全 59 小節
 I : 26 小節／49 回／全 59 小節
 J : 13 小節／13 回／全 59 小節
 K : 4 小節／4 回／全 59 小節

この曲には 3 回以上反復されるパターンが 11 個 (A～K) 含まれており、G を除く 10 個のパターンをオスティナートと見なすことができる。なお、パターン A～F は曲の冒頭ないし末尾にある、それぞれ数ページにわたって続く、拍子と小節線のない部分に提示される。

パターン B は 121 回反復されており、全パターンの中で最も多く繰り返される。次いで、パターン B と同じくやはり小節線のない冒頭と末尾部分に出てくるパターン E が 59 回反復される。

11 個のパターンのうち 3 つのパターン (A、C、H) が右手で奏され、残りの 7 つのパターン (B、D、E、F、I～K) が左手に出てくる。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 26 :

A(右) : 小節線のない冒頭の小節

B(左) : 小節線のない冒頭の小節

A

vivace (♩ = ca. 160)

* pppp

poco a poco cresc. . .

B

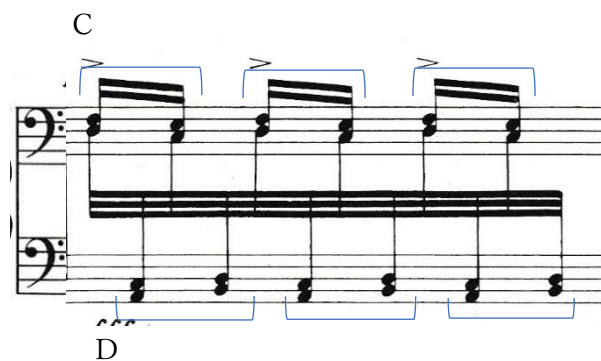
パターン A は、右手による 3 度下行する 2 音 (EC) の反復である。

パターン B は、左手による 4 度音程内の 4 音 (ADBD) のジグザグな動きの音型の反復であり、パターン A と B は交互に組み合わせられている。また、A、B ともに小節線のない冒頭と末尾の両方に提示されている。

譜例 27：

C(右)：小節線のない冒頭の小節

D(左)：小節線のない冒頭の小節

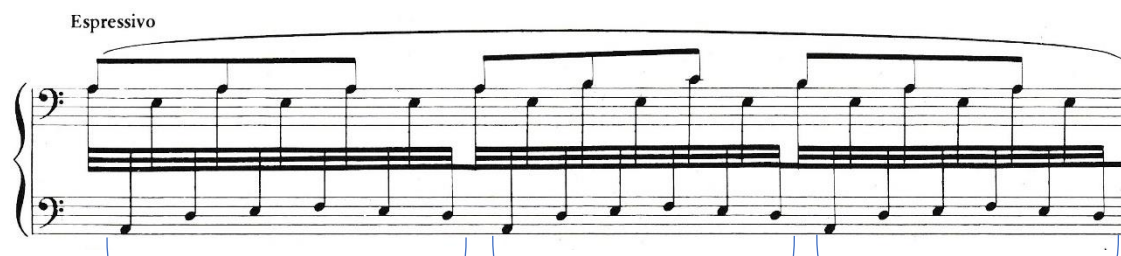


パターン C は、右手による 2 度下行する 3 度音程の重音 (DF-CE) の反復である。

パターン D は、左手による 2 度上行する 3 度音程の重音 (AC-BD) の反復で、どちらも 1 か所 3 回のみ提示であるが、左右ともに重音の反復であり、次の *Espressivo* への導入であり、印象的であるためオスティナートと捉えることにする。

譜例 28：

E(左)：小節線のない冒頭の小節



パターン E は、構成音 6 音の弧を描いたような音型の反復である。これは、曲の小節線のない冒頭部分で 2 か所 (それぞれ 18 回、19 回)、同じく小節線のない末尾部分で 22 回連続して反復されており、印象に残りやすいものになっている。

譜例 29：

F(左)：小節線のない冒頭の小節



パターン F は、左手による構成音 12 音の反復である（1 回目の反復だけは 11 番目の音が異なるが、ほぼ同じと見なし、反復回数に含める）。ただし外側のマレットが弧を描いたような音型を奏するのに対し、内側のマレットは同音連打になっているため、演奏者にとっても聴き手にとっても、実際には前者が作り出す音型（EFGAGF）がオスティナート・パターンとして強く認識されることになる。

譜例 30：

G(右)：4-5 小節



パターン G は、右手による 3 度音程内で下行・上行するオクターヴ違いの重音（EDF#）の反復である。4 回反復されるものの、この箇所前後に出てくる旋律の一部を奏しているものであるため、オスティナートの性格はないものとする。

譜例 31：

H(右)：12-14 小節

I(左)：12-37 小節（譜例は 12-14 小節、28-35 小節）

12-14 小節

H

I

譜例 32：

28-35 小節

I

右手によるパターン H は、重音 (GD-GB) の反復で、外側のマレットは 3 度下行し (D-B)、内側のマレットは同音連打 (G) の形となっている。左手によるパターン I は、7 度音程内で上行する 3 音 (BF#A) の反復である。なお、28-37 小節では、頻繁に拍子に変化する (6/8、3/16、4+3/16、3+1/16、5/16、5/16、6/16、5/16) が、パターン I は一定のまま実質的に連続の形で 49 回繰り返される。

譜例 33 :

J(左) : 38-50 (譜例は 40-43 小節)



左手による上行する 3 音の音型を 2 回含んだ反復である。2 回とも同音ではあるが 2 回目は開始音がオクターヴ高くなっている。1 回目の音型は 14 度音程内の 3 音 (BF#A)、2 回目の音型は 7 度音程内の 3 音 (BF#A) であるが、この箇所は聴き手にはそれぞれの最低音 (B-B) が強く認識されると思われる¹²⁵。

譜例 34 :

K(左) : 55-58 小節 (譜例は 56-58 小節)



左手による上行する 3 音が 2 つ合わさった音型で、10 度音程内に反復される 6 音 (BF#DEAB) のオスティナートである。

以上のように、この曲には 10 種類のオスティナート・パターンが見られ、特に左手のほぼ全体にわたってオスティナートが提示されている。パターン A、C、D、H は 2 音 (重音を含む) の反復、パターン G、I は 3 音の反復、パターン B は 4 音の反復、パターン E、J、K は 6 音の反復、パターン F は 12 音の反復である。2 音 (重音を含む) の反復が最も多く奏されるが、様々な構成音のオスティナート・パターンが奏される。

¹²⁵ 安倍圭子本人の演奏が収録された CD (自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』1986 年録音 (日本コロムビア)、DENON : 33CO-1118、CD) では、パターン J は楽譜に書いてあるものより 1 オクターヴ下で演奏され、音も B-B ではなく、E-B になっている。

なお、冒頭と末尾部分に即興をしてもよいとの指示があるが、このような指示があるのはこの作品だけである。

《わらべ歌による譚章》(1982 年)

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節	1-14	15		18-22	23		32-36	37-41		50-52	53		56-61	62-67	
小節の長さ	(14)	(1)	(2)	(5)	(1)	(8)	(5)	(5)	(14)	(3)	(1)	(2)	(6)	(6)	(9)
右手		[B]			[B ¹]						[B ¹]				
左手	A			A ¹			A ¹	A ²		C			A ¹	A ²	

77-81		98-104	105-106	107-108	109-111	112-113	114-117	118-120	121-122	123-125
(5)	(16)	(7)	(2)	(2)	(3)	(2)	(4)	(3)	(2)	(3)
		D		D		D			D	
A ²			A		A ³		E	F		A ⁴

126-127		134		154-155	156-159	
(2)	(6)	(1)	(19)	(2)	(4)	(4)
D		D		D		
				[G]		

計

A-A⁴ : 54 小節／54 回／全 163 小節

[B-B¹ : 3 小節／9 回／全 163 小節]

C : 3 小節／6 回／全 163 小節

D : 18 小節／72 回／全 163 小節

E : 4 小節／8 回／全 163 小節

F : 3 小節／6 回／全 163 小節

[G : 4 小節／8 回／全 163 小節]

この曲には 3 回以上反復されるパターンは 7 つ(A~G)含まれており、そのうち、オスティナートと見なせるものは、B と G を除く 5 つ (A、C、D、E、F) である。

パターン A には、4 種類の移高形がある。1 小節で 1 つの周期を成しており、全体でのべ 54 小節、計 54 回反復される。曲の冒頭から半ば辺りまで頻繁に提示され、最初の提示は 14 小節と長く、その後は 6 小節以下の反復が 9 回提示される。のべ 54 小節という長さは曲全体の約 3 分の 1 に相当し、全パターンの中で突出して多く使われていることが分かる。

パターン C、E、F は、それぞれ 1 か所のみ、3~4 小節間に提示されている。いずれも反

復周期が1小節に2回であり、反復の回数は6回ないし8回と短めである。

パターンDは、曲後半に7か所にわたって提示される（最初の提示は7小節、それ以降は2小節以下）。のべ小節数は18小節であり、これは、パターンAの54小節に次いで長い。1小節間に4回反復されるため、反復回数は合計の72回である。

上記の5パターンのうち、ほとんどは左手で奏されるオスティナート（A、C、E、F）であり、Dのみが両手で奏される。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 35：

A(左)：1-14小節（譜例は1-3小節）



10音（EAEBDCBABF#）から成っており、オクターヴの振幅の中での弧を描くような音型が特徴である。このオスティナートにのせて右手にわらべ歌の旋律が提示される。他のパターンと比べても特に印象に残りやすい音型であり、また、反復回数も多いことから、この曲のイメージを形作る重要な要素となっている。移高形は4つあり、開始音はそれぞれG、A、D、A $\flat$ である。

譜例 36：

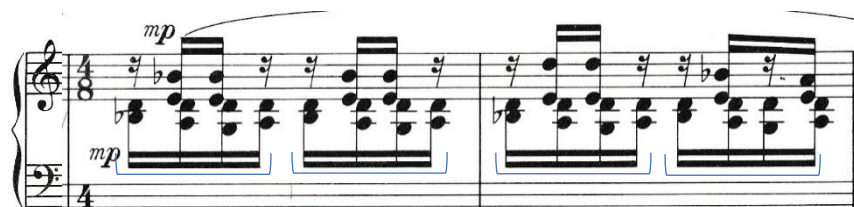
B(両手)：15小節



それぞれ4度の重度が右手・左手・右手の順で、1小節に3回繰り返される。BとB¹（Bの1度上の移高形）が合わせて計3か所提示されるが、1か所あたりの反復回数も少ないため、実際にはオスティナートとしての意味合いは持たないと見なしてよいだろう。

譜例：37

C(左)：50－52 小節（譜例は 50－51 小節）



左手外側のマレットで演奏する部分である 4 音（B $\flat$ AGA）の反復。常に D 音の同音連打が伴っている。

譜例 38：

D(両手)：98－104 小節（譜例は 98 小節）



両手による 4 度の重音の反復で、左（F $\sharp$ B）、右（AD）、右（BE）の手順で演奏される。

譜例 39：

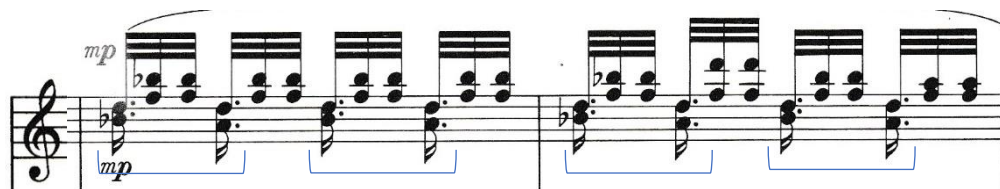
E（左）：114－117 小節（譜例は 114－115 小節）



左手で奏する G $\sharp$ B と A $\sharp$ B の 2 つの重音の反復である。

譜例 40：

F(左)：118－120 小節（譜例は 118－119 小節）



パターン E と似ているが、E は最低音が G# から A# へ 2 度上行するのに対し、パターン F は B♭ から A へ 2 度下行する。

譜例 41：

G(左)：156－159 小節（譜例は 158－159 小節）



左手によるそれぞれ 5 度音程の 2 つの重音（EB と GD）で構成されたパターンである。曲の末尾部分の中で、1 小節に 1 回、連続して計 4 回反復されるが、オスティナートとしての性格は強くない。

以上のように、この作品においては、5 つのオスティナート・パターンが出てくるが、パターン A 以外は全て重音 2 つから 4 つによる反復で、音程の上での動きも少ない音型となっている。これに対し、曲の冒頭で 14 回連続繰り返されるパターン A は、10 個の単音がオクターヴにわたる広い音程の中で大きく弧を描くような特徴的な性格を持っており、強く印象に残りやすいものとなっている。

桜の幻影（1984 年）

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		16-45		49-54	55-58	59-63	64-65		68-71		76		79		108	
小節の長さ	(15)	(30)	(3)	(6)	(4)	(5)	(2)	(2)	(4)	(4)	(1)	(2)	(1)	(8)	(1)	(3)
右手											C		C ¹		C	
左手		A		B	B ¹	B ²	A		A		D		D ¹		D	

112		115	116-121		126-129	130-131		134-135		138-139		141-142	
(1)	(2)	(1)	(6)	(4)	(4)	(2)	(2)	(2)	(2)	(2)	(1)	(2)	(4)
C ¹		C ¹											
D ¹		D ²	A		A	E		E		A		A	

147-149	150-152
(3)	(3)
F	F ¹

計

- A : 50 小節／41 回／全 164 小節
 B－B² : 15 小節／29 回／全 164 小節
 C－C¹ : 5 小節／15 回／全 164 小節
 D－D² : 5 小節／15 回／全 164 小節
 E : 4 小節／8 回／全 164 小節
 F－F¹ : 6 小節／12 回／全 164 小節

この曲には 3 回以上反復するパターンが 6 つ（A～F、うち、C と D は同時提示）含まれており、全てオスティナートと見なすことができる。

パターン A は 1 小節で 1 つの周期を成しており、全体でのべ 50 小節、計 41 回反復される。曲全体の長さの約 3 分の 1 に相当し、全パターンの中で突出して多く使われていることが分かる。

パターン B（移高形 2 種類）、E、F（移高形 1 種類）はどれも 1 小節で 2 つの周期を成している。パターン B は 1 反復分不完全なため、のべ 15 小節における反復回数は 29 回であるが、これはパターン A の次に多い反復である。

パターン C と D は常に同時に提示され、1 小節で 3 つの周期を成しており、それぞれ全体でのべ 5 小節、計 15 回反復される。パターン C には 1 種類、パターン D には 2 種類の移高形がある。

それぞれのパターンの特徴は以下のようになっている。

譜例 42：

A(左)：16－45 小節（譜例は 16－18 小節）



左手による構成音 8 音（AEBABDEA）の反復で、連続する 5 度の跳躍を含み、前半 4 つと後半 4 つの音の振幅がそれぞれ 9 度、7 度と広く、動きの多い音程である。このパターンは右手が「さくら」の旋律断片を奏する箇所です。それに伴って示されるものであり、曲の重要な要素となっている。

譜例 43：

B(左)：49－54 小節（譜例は 52－54 小節）

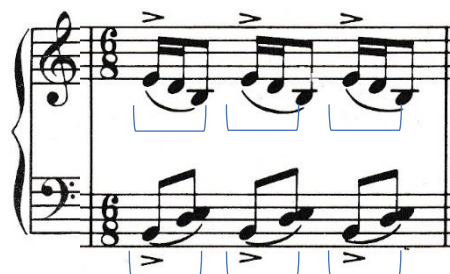


左手による構成音 4 音（GBFB）の反復で、4 度音程の中での 3 度と 4 度の跳躍の交替になっている。

譜例 44：

C(右)：76 小節

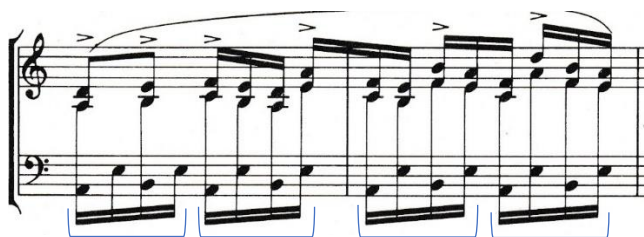
D(左)：同上



右手による構成音 3 音 (EDB) の反復 (パターン C) と左手による単音 (B) と重音 (DE) の交替による反復 (パターン D) が同時に提示される。音程の幅はいずれも 4 度以内に収まっている。

譜例 45：

E(左)：130－131 小節



左手による構成音 4 音 (AEBE) の反復で、5 度音程での振幅の中での 5 度、4 度の跳躍の交替になっている。

譜例 46：

F(左)：147－149 小節



左手による 4 度の重音が 2 度下行する音型 (B♭ E♭ - A♭ D♭) の反復。

以上のように、この曲には6つのオスティナート・パターンが出てくるが、パターン A は他のパターンと性格が異なる。構成音が8音と最も多く、かつ9度または7度の広い振幅の中で大きな動きを見せるほか、右手が「さくら」の旋律を奏するときに提示されることから、曲の重要な要素となっている。残りのパターン B、C、D、E の音型は、単音によるもの、重音によるもの、単音と重音を組み合わせたものと様々であるが、いずれも短い音型で、また2度音程、4度音程が多用されている。

竹林 (1984 年)

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		11-23	24		28-29	30-31	32-33	34-36	37-42	小節線のない 43小節目	44-62	
小節の長さ	(10)	(13)	(1)	(3)	(2)	(2)	(2)	(3)	(6)		(19)	(5)
右手		B	B ¹					B(35)	B	B		
左手		A			C	C ¹	C ²	C			A	

計

A : 32 小節／96 回／全 67 小節

B-B¹ : 20 小節 (8 小節 (独立提示) + 11 小節 (A との同時提示) + 1 小節 (C との同時提示)) / 80 回 / 全 67 小節

C-C² : 9 小節／27 回／全 67 小節

この曲には3回以上反復されるパターンが3つ (A~C) 含まれており、全てオスティナートと見なすことができる。パターン A、B は最初と最後に、パターン C は中間部分に提示されている。

パターン A は、1 小節で3つの周期を成しており、全体でのべ32小節、計96回反復される。11-23小節 (13小節間)、44-62小節 (19小節間) に提示され、のべ32小節という長さは、曲全体の長さの約半分に相当し、全パターンの中で1番多く使われていることが分かる。

パターン B には1種類の移高形がある。1 小節で4つの周期をなしており、全体でのべ20小節、計80回反復される。11-23小節 (13小節間) ではパターン A と、35小節ではパターン C と同時提示され、それ以外の小節では単独で提示される。のべ20小節という長さは、曲全体の長さの約3分の1に相当し、全パターンの中で2番目に多く使われていることが分かる。

パターン C には2種類の移高形がある。2 小節の中に3回提示され、全体でのべ9小節、計27回反復される。曲の中間部分にあたる28-36小節の間に C(2小節)、C¹(2小節)、

C²(2 小節)、C(3 小節)と連続して提示されている。

上記の 3 パターンのうち、A、C は左手で奏されるオスティナートで、パターン B は右手で奏されるオスティナートである。

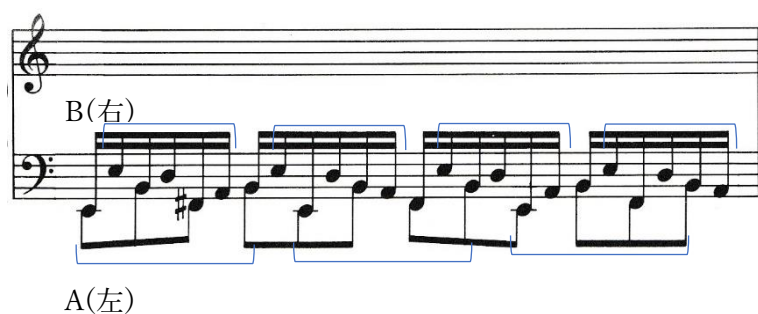
以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 47：

A(左)：11－23 小節（譜例は 12 小節）

B(右)：同上

※21、23 小節はパターン A とは異なるがいずれも同一パターンの要素が提示される。



右手のパターン B は同一方向への 2 度と 4 度の下行 (EDA) で、1 小節に 4 回反復される。同時提示される左のパターン A は 5 度音程の中の 4 音 (EBF#B) で 1 小節に 3 回反復されており、1 小節間に異なる周期のパターンが組み合わせられていることが特徴となっている。

譜例 48：

C(左)：28－29 小節



左手が奏する構成音 4 つ (D ♭ GE ♭ G) のパターンの反復である。

パターン A～C のいずれも単音のオスティナートで、パターン A は 5 度と 4 度音程の交替、パターン C は 4 度と 3 度音程の交替による反復である。パターン B は、5 度音程の幅の中で 2 度、次いで 4 度下行する音型であるが、どのパターンも 5 度以内の音程に収まっ

ており、4 度音程の使用が多いことが特徴となっている。また、A、B の同時提示に見られる、異なる周期のパターンの組み合わせも特徴と言える。

古代の壺（1986 年）

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		30-45	46-47	48-49		53-57		70-73		75-76	
小節の長さ	(29)	(16)	(2)	(2)	(3)	(5)	(12)	(4)	(1)	(2)	(6)
右手		B									
左手		A	A ¹	A		A ¹		C		C ¹	

83-86		101-102	103-106	107-118	119-120	
(4)/(2)/(2)	(14)	(2)	(4)/(3)	(12)	(2)	(5)
E(83-84)/F(85-86)		B ¹	B ²	B	B ²	
D		A ²	A ¹ (103-105)	A		

計

- A-A² : 42 小節／42 回／全 125 小節
 B-B² : 36 小節／36 回／全 125 小節
 C-C¹ : 7 小節／26 回／全 125 小節
 D : 4 小節／4 回／全 125 小節
 E : 2 小節／4 回／全 125 小節
 F : 2 小節／4 回／全 125 小節

この曲には 3 回以上反復されるパターンが 6 つ（A～F）あり、全てオスティナートと見なすことができる。

パターン A には 2 種類の移高形がある。1 小節で 1 つの周期をなしており、全体でのべ 42 小節、計 42 回反復される。最初の提示は 16 小節（16 回反復）、最後の提示は 12 小節（12 回反復）と長く、その間には 5 小節以下の反復が 4 回提示される。のべ 42 小節という長さは、曲全体の長さの約 3 分の 1 に相当し、全パターンの中で 1 番多く使われていることが分かる。

パターン B には 2 種類の移高形がある。1 小節で 1 つの周期をなしており、全体でのべ 36 小節、計 36 回反復される。最初の提示は 16 小節（16 回反復）、最後の提示は 12 小節（12 回反復）と長く、どちらもパターン A と同時提示されている。それ以外に 4 小節以下の反復が 3 回提示される。

パターン C は曲の中央部に 2 か所提示され、1 種類の移高形がある。1 小節で 4 つの周期をなしているが、72-73 小節、75-76 小節は 16 分の 9 拍子のため、2 小節で 9 つの周期

を成している。そのため、のべ7小節、計26回反復される。

パターンD、E、Fはそれぞれ1か所のみ、4小節間、または2小節間の提示である。反復周期は、パターンDは1小節に1つの周期、パターンE、Fは1小節に2つの周期である。上記の6つのパターンのうちパターンA、C、Dは左手で奏され、パターンB、E、Fは右手で奏される。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 49 :

A(左) : 30-45 小節 (譜例は 24-45 小節)

※37、39、41-42 前半、43 後半-44 は異なる要素。

B(右) : 30-45 小節 (譜例は 24-45 小節)

The musical score for Example 49 is presented in two parts, A and B, in 8/8 time. The score is written for piano and includes various dynamics and articulations.

Part A (Left): This part consists of six systems of music. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic. The third system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a forte (*f*) dynamic. The sixth system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score is marked with various articulations, including accents and slurs.

Part B (Right): This part consists of six systems of music. The first system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic. The third system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a forte (*f*) dynamic. The sixth system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score is marked with various articulations, including accents and slurs.

The score is marked with various dynamics, including *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The score is also marked with various articulations, including accents and slurs.

パターン A は左手に提示される弧を描くような半音階の音型のオスティナートで、構成音は 9 音 (AD#EFF#GFED) である。最初の反復と 2 回目からの反復のパターンの開始音は同音だが 1 オクターヴ異なる。また、曲中に 4 か所にわたってパターン A と同時提示される右手のパターン B も構成音の数はほぼ同じで 8 音 (AB♭AGF#G#AE) である。41－43 小節にかけてパターン A と B に周期のずれがある。

譜例 50：

C(左)：70－73 小節 (譜例は 70 小節)



左手による 5 度音程の 2 音 (EB) のパターンで、右手による重音の同音連打が伴っている。

譜例 51：

D(左)：83－86 小節

E(右)：83－84 小節 F(右)：85－86 小節

E(右) F(右)

D(左)

左手のパターン D は半音階で上行する 6 音 (AA#BCC#D) から成っている。その上に、右手で奏するパターン E (83－84 小節)、パターン F (85－86 小節) が組み合わせられている。パターン E、F とともに内側のマレットで 2 度下行する「FEE」の 3 音を反復するが、パターン E は冒頭が 3 度の重音になっているのに対し、パターン F では「FEE」の 3 音ともに 7 度上の音を加えられ、7 度音程の重音の形に変化する。

以上のように、この曲はパターン C を除いて、左右の手で異なるオスティナートが同時に提示される形 (「A+B」、「D+E」、「D+F」) になっている。

プリズム (1986 年)

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節	1-2	3-4		10-11		22-23		29-30		46-48		67-68		71-74	
小節の長さ	(2)	(2)	(5)	(2)	(10)	(2)	(5)	(2)	(15)	(3)	(18)	(2)	(2)	(4)	(14)
両手	[A]	[A ¹]		[B]		[B ¹]		C		[D]		[E]		C ¹	

71-74		89-90	91-92		102-105	106-107	108-109	110-113	
(4)	(14)	(2)	(2)-(2)-(1)-(1)-(1)	(9)	(4)	(2)	(2)	(4)	(13)
C ¹		[F]	[F' - F'' - F''' - F''']		[B ¹]	[G]	[H]	C	

計

- [A-A' : 4 小節／7 回／全 126 小節]
- [B-B¹ : 8 小節／13 回／全 126 小節]
- C-C¹ : 10 小節／21 回／全 126 小節
- [D : 3 小節／3 回／全 126 小節]
- [E : 2 小節／4 回／全 126 小節]
- [F-F''': 7 節／14 回／全 126 小節]
- [G : 2 小節／4 回／全 126 小節]
- [H : 2 小節／4 回／全 126 小節]

この作品の最大の特徴は、冒頭部分と終結部分を除くほぼ全体にわたって、16 分音符による 6 連符のリズムパターンが急速なテンポで奏され続けることである。この同一のリズムパターンに基づく様々な断片的な旋律パターンが目まぐるしく変化しながら現れ、曲が展開していく。その中で、3 回以上反復されるパターンは 8 つ (A～H) 含まれている。しかし、そのほとんどは 1 か所あたりの反復回数が 3～4 回までにとどまっており、また、1 か所にしか現れないものも多いことから、はっきりとオスティナートと見なせるものは、1 か所あたりで最大 8 回の反復が見られるパターン C のみである。

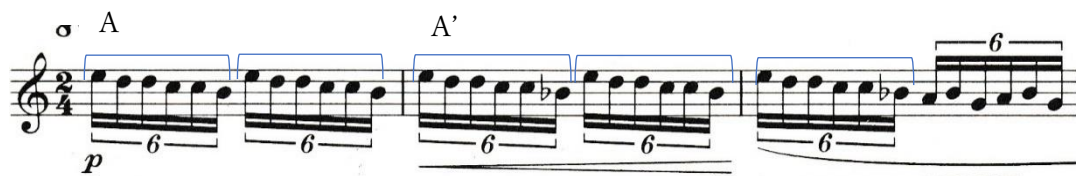
パターン C は、1 種類の移高形がある。最初の提示である 29 小節は 1 小節に 4 つの周期を成すが、拍子の変化により周期が異なるため、全体でのべ 10 小節、計 21 回反復される。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。いずれも 6 連符による音型となっている。なお、この曲は 2 本撥奏法のため、どのパターンも両手で奏される。

またパターン A、F は、移高とは異なり、反復しながら音が少しずつ変化する。それを A'、F' とする。

譜例 52：

A：1－4 小節（譜例は 2－4 小節）



小節線のない冒頭の末尾から 4 小節目にかけて提示される、順次的に下行する 6 連符の反復。パターン A (EDDCCB) が 4 回反復された後、第 6 音が半音下がった、A' の形 (EDDCCB♭) で 3 回反復される。

譜例 53：

B：10－11 小節



隣り合った音による上行と、3 度下行が組み合わされた音型である。

譜例 54：

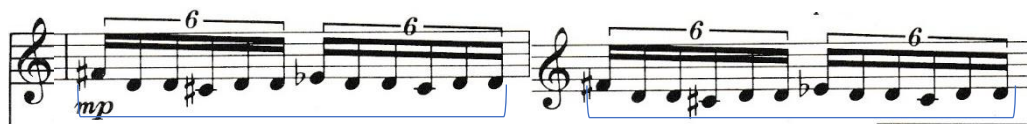
C：110－113 小節



減 3 度 (E♭－C♯) の狭い幅の中での半音の下行と上行による形で成っている。

譜例 55：

D：46－48 小節（譜例は 46－47 小節）



構成音 12 音 (F♯DDC♯DDF♯DDC♯DD)、6 連符 2 つ分のパターン（初めの 6 音はパターン C の冒頭の音が変わった形である）。なお 3 回目の反復の最後からの 2 番目の音が変わるため、完全な 3 回の反復ではない。

譜例 56：

E：67－68 小節



5 度の跳躍を含む、ジグザグに下行と上行を繰り返す音型の反復。

譜例 57：

F：89－90 小節



上下への 7 度ないし 8 度の跳躍を含み、最高音と最低音の幅が 2 オクターヴにわたっている 6 連符の反復。この後、4 つ目の音に少しずつ変化が加えられながら (F'－F''')、さらに 10 回分反復が続く。

譜例 58：

G：106－107 小節（譜例は 107 小節）



右手で奏する下行形の 3 音 (GF#E♭) と、左手で奏する上行形の 3 音 (GB♭C#) が組み合わされた 6 連符の反復。このパターンが出てくるのは曲の中で 1 か所のみであり、反復回数も 4 回にとどまることから、オスティナートとしての実質的な性格は見出し難い。

譜例 59：

H：108－109 小節（譜例は 108 小節）



音型がパターン G と類似した 6 連符の反復。ただし、ここでは左手で奏する部分が隣り合った音で動く形になっている。

以上のように、この曲では互いに関連を持つものを含む様々なパターンが用いられる。その一方で、それぞれのパターンの反復回数はあまり多くなく、オスティナートと呼べるものはパターン C の 1 つのみである。この曲ではむしろ 6 連符の執拗な反復によるリズム・オスティナートが最大の特徴となっており、その中で（パターン D を除いて）いずれも 6 連符 1 つ分の短い断片的な旋律パターンが目まぐるしく変化しながら展開する形となっている。

小さな窓（1986 年）

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		10-19	20-23	24-29	30-37	38-48		55		62		75-83	
小節の長さ	(9)	(10)	(4)	(6)	(8)	(11)	(6)	(1)	(6)	(1)	(12)	(9)	(14)
右手													
左手		A	A ¹	A	B	A		C		C ¹		D	

98-106		109-111		113-116	117-126	127-130	131-136	
(9)	(2)	(3)	(1)	(4)	(10)	(4)	(6)	(33)
				E				
D		D		F－F'	A	B	A	

計

A－A¹：47 小節／141 回／全 169 小節

B：12 小節／24 回／全 169 小節

C－C¹：2 小節／6 回／全 169 小節

D：21 小節／21 回／全 169 小節

E：4 小節／8 回／全 169 小節

F－F'：4 小節／12 回／全 169 小節

この曲は3部形式で構成されている。曲の中には3回以上反復されるパターンが6つ（A～F）含まれており、全てオスティナートと見なすことができる。

パターンAには、1種類の移高形がある。1小節で3つの周期を成しており、全体でのべ47小節、計141回反復される。10～48小節に4か所、117～136小節に2か所提示される。のべ47小節という長さは、曲全体の長さの約4分の1に相当し、全パターンの中でも突出して多く使われていることが分かる。

パターンBは、1小節に2つの周期を成しており、全体でのべ12小節、計24回反復される。前半の30～37小節（8小節間）と127～130小節（4小節間）に提示されている。

パターンCは、1種類の移高形がある。1小節に3つの周期を成しており、全体でのべ2小節、計6回しか反復されない。C、C¹ともに1小節の提示である。

パターンDは、1小節で1つの周期を成しており、全体でのべ21小節、計21回反復される。75～111小節の間に3か所提示される。

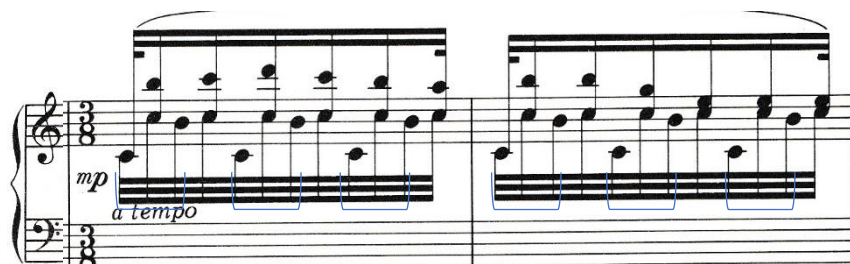
パターンE、Fは同時提示で、1か所のみ4小節にわたって示される。パターンEは、1小節で2つの周期を成しており、4小節、計8回反復され、パターンFは、1小節で3つの周期を成しており4小節、計12回反復される。

上記の6つのパターンのうち、ほぼ全て左手で奏されるオスティナート（A、B、C、D、F）であり、Eのみが右手で奏される。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 60：

A(左)：10～19小節（譜例は10～11小節）



左手によって7度跳躍する2音（CB）が反復される。

譜例 61：

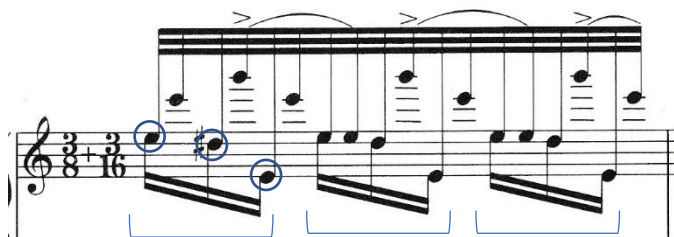
B(左)：30－37 小節（譜例は 30－32 小節）



やはり左手でオクターヴ跳躍する 2 音（E♭ E）が反復される。

譜例 62：

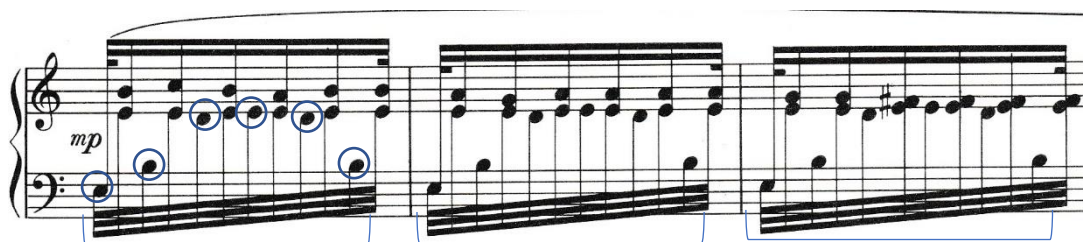
C(左)：55 小節



左手によるオクターヴにわたる構成音 3 音（ED♯E）の反復。

譜例 63：

D(左)：75－83 小節（譜例は 75－77 小節）



弧を描くような音型。左手による構成音 6 音（EBDEDB）の反復。

譜例 64：

E(右)：113－116 小節

F(左)：113－114 小節

F'(左)：115－116 小節

E(右)

F(左) F'(左)

右手が 7 度音程内で下行する 3 音 (BAC) を奏し、左手はその内部でそれら 3 音と絡み合うような形でいずれも上行する 2 音 (F#G#, 次いで D#G#) を反復する。このためここでは両手が常に非常に近い位置で保たれることになる。

以上のように、この曲には 7 種類のオスティナート・パターンが見られるが、そのうちパターン A、B、E、F については演奏者と聴き手でその捉え方に違いが出てくることが考えられる。例えば、パターン A の場合、演奏を聴く側からは、右手の内側のマレットで奏する C も含め CCBC のパターンの反復に聴こえる可能性が高いと思われるが、演奏者の捉え方では、左手の C と B の 2 音の反復音型をもっぱら意識しながら弾くことになる。また、E、F においては、演奏する側は左右の手が受け持つそれぞれのパターンが互いに絡まり合う音型と捉えて奏することになるが、演奏を聴く側は左右の区別なく 1 つのフレーズ (1 小節でフレーズを成す BF#AG#CF#BG#AF#CG#) として捉えられるものと思われる。ちなみに、この箇所を仮にピアノで弾いたとすると、この 12 音全体が片手で弾けるため、やはり 1 小節で 1 フレーズと感じられることになる。その場合には、この部分は 2 小節分 (すなわち 2 回分) しかないため、3 回以上の反復にはならずオスティナート・パターンと見なせないことになるが、マリンバで弾く場合には、左右それぞれのパターンに分かれるため、3 回以上の反復となり、オスティナート・パターンと見なすことが出来る。

祭りの太鼓（1992 年）

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		15	16-17		27	28-29		35-36		小節線のない72				78	79-80
小節の長さ	➡(14)	➡(1)	➡(2)	➡(9)	➡(1)	➡(2)	➡(5)	➡(2)	➡(35)				➡(5)	➡(1)	➡(2)
右手		A	C		A ¹	C ¹		D		F	H	J		A	C
左手		B			B ¹			E		G	I	K		B	

	90	91-92		99		104		109-112	113-114	115-116	117-118	
➡(9)	➡(1)	➡(2)	➡(6)	➡(1)	➡(4)	➡(1)	➡(8)	➡(4)	➡(2)	➡(2)	➡(2)	➡(2)
	A ¹	C ¹		A ²		D		L	M	N	N ¹	
	B ¹			B ¹		E(-112)						

計

A-A¹ : 5 小節／15 回／全 120 小節

B-B¹ : 5 小節／15 回／全 120 小節

C-C¹ : 8 小節／32 回／全 120 小節

D : 3 小節／9 回／全 120 小節

E : 7 小節／27 回／全 120 小節

F : 小節線のない 72 小節目／5 回

G : 小節線のない 72 小節目／5 回

H : 小節線のない 72 小節目／5 回

I : 小節線のない 72 小節目／15 回

J : 小節線のない 72 小節目／8 回

K : 小節線のない 72 小節目／9 回

L : 4 小節／8 回／全 120 小節

M : 2 小節／4 回／全 120 小節

N-N¹ : 4 小節／8 回／全 120 小節

この曲は 2 本撥で演奏されるが、その際、前述のようにコンビネーション・マレットという特殊マレットの使用が指示されており、譜面上で普通の音符で記譜された音はスラップマレット、四角い音符はシロフォンマレットで演奏する。

この曲には 3 回以上反復されるパターンが 14 個（A～N）含まれており、全てオスティナートと見なすことができる。

パターン A、B、C には、1 種類の移高形がある。パターン A、B は常に同時提示で、それぞれ 1 小節で 3 つの周期を成しており、全体でのべ 5 小節、計 15 回反復される。パターン C は 1 小節で 4 つの周期を成しており、常に同時提示される A、B のすぐ後に提示され、

全体でのべ8小節、計32回反復される。

パターンD、Eは常に同時提示で、1回目の提示はそれぞれ2小節(35-36小節)、2回目の提示は、パターンDは1小節(104小節)、Eは5小節(104-108小節)提示される。パターンDに周期性はなく、35-36小節の提示では2小節で5回、104小節の提示では1小節で4回反復され、全体でのべ3小節、計9回反復される。パターンEもパターンDと同様に周期性はなく、35-36小節の提示では1小節で2回、拍子の変化がある104-108小節の提示では5小節で25回反復され、全体でのべ7小節、27回反復される。

パターンF~Gは、小節線のない72小節に提示されているパターンで、(F・G)、(H・I)、(J・K)はそれぞれ1か所ずつほぼ同時に提示されている。パターンF、G、Hは各5回、Iは15回、Jは4回、Kは9回反復されている。

パターンM、N、Lは、1小節で2つの周期を成しており、それぞれ2小節または、4小節の提示である。

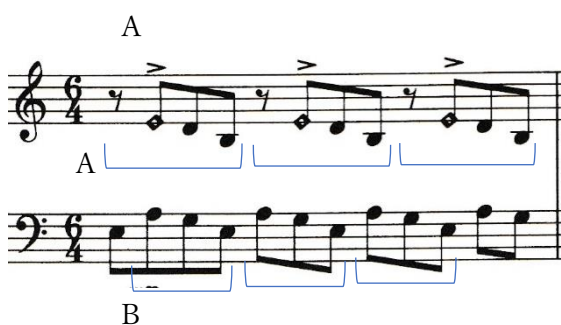
上記の14パターンのうち、右手で奏される5つのパターン(A、D、F、H、J)、左手で奏される5つのパターン(B、E、G、I、K)、両手で奏される4つのパターン(C、L、M、N)と、どのパターンもほぼ同数提示されている。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 65 :

A(右) : 15小節

B(左) : 同上



右手のパターンA(8分休符+EDB)と左手のパターンB(AGE)の同時提示で、それぞれ構成音は3音であるが、パターンAには頭に8分休符があるため、周期のずれが生じている。A、Bともに4度音程での下行音型となっている。

なお、奏法としては右手の最初の音(四角い音符で記譜された音符E)はシロフォンマレットで奏する指示があるため、マレットを垂直に立てるようにしてシロフォンマレットで奏する。第2音、3音(D、B)は、普通の音符で書かれているため、また直ぐに手首を元に戻してスラップマレットで奏する。

譜例 66 :

C(両手) : 16-17 小節

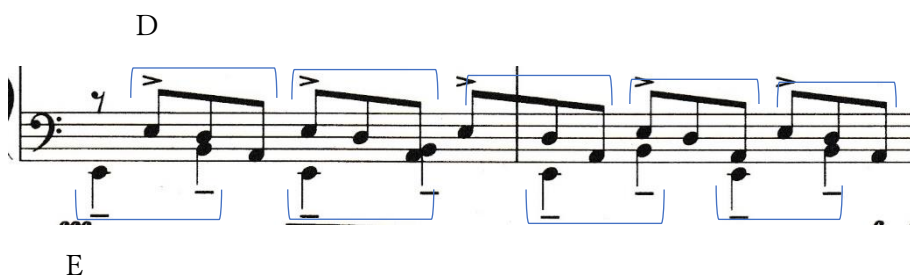


構成音 3 音の反復。上記のパターン B からそのまま連続している箇所、同じく 4 度音程の中で下行する AGE の音型であるが、ここでは音価が半分の 16 分音符となっている。また、パターン B とは異なり、ここでは両手で演奏する形となる。4 回目の反復の後に、パターン C と異なる要素 (AGB) が入る。

譜例 67 :

D(右) : 35-36 小節 (譜例は 35-36 小節)

E(左) : 同上



譜例 68 :

F(右) : 小節線のない 72 小節目

G(左) : 同上



右手による隣り合った2音の下行(AG)に8分休符が続くパターンFと、左手による隣り合った3音の下行(C#BA)によるパターンEの同時提示。パターンFはシロフォンマレットで奏される。

譜例 69 :

H(右) : 小節線のない 72 小節目

I(左) : 同上

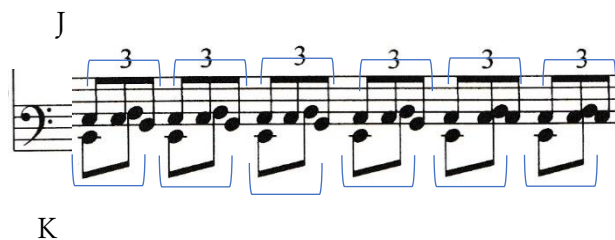


右手による、休符を交互に挟んだ下行する隣り合った2音(AG)のパターンHと、左手による隣り合った上行する2音(GA)のパターンIの同時提示。パターンHは、パターンFと同様にシロフォンマレットで奏される。

譜例 70 :

J(右) : 小節線のない 72 小節目

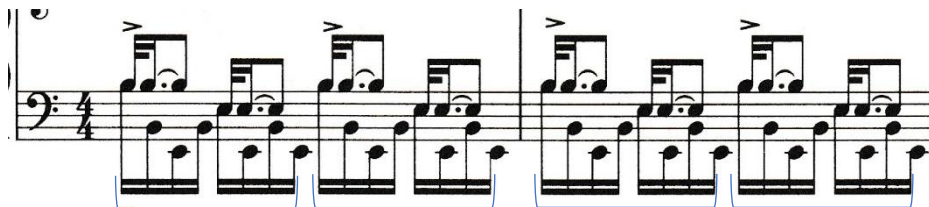
K(左) : 同上



右手による2度音程内の3連符(AAG)のパターンJと、左手による5度跳躍する2音(EB)のパターンKの同時提示となっている。

譜例 71 :

L(両手) : 109-112 小節 (譜例は 109-110 小節)



連打を伴って 5 度下行する BB-EE (符尾が上向き) と、12 度におよぶ広い音程の中でオクターヴや 5 度の上下への跳躍を行う動きの大きな音型 (BBEB-EEBE、符尾が下向き) の 2 つが組み合わさっている (全体での構成音数は 10 となる)。譜面上は、一見、符尾が上向きの前者は右手で、符尾が下向きの残りの音符 (BEBEBE) は左手で奏するように見えるが、実際には、手の交差を伴って両手で奏する部分である (少なくとも「BBEB-EEBE」の 3 音目 (E) と 7 音目 (B) は右手で奏する)。

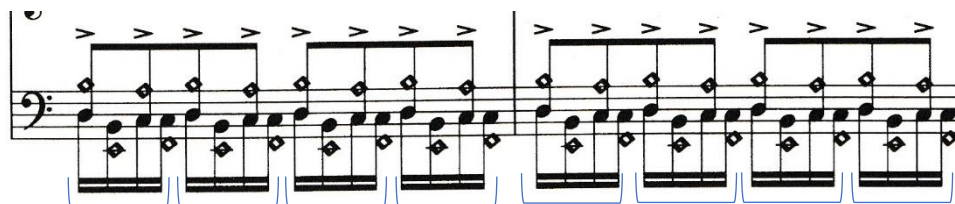
譜例 72 :

M(両手) : 113-114 小節



重音と単音が組み合わさったパターンの反復で、重音部分でシロフォンマレット、スラップマレットの同時使用の指示があるため、マレットを横向きに寝かせて用いる奏法を使用する。左右の手に持つマレットの柄の長さは一定なため、重音で奏される部分は、右手は 6 度音程、左手はそれより低音域で音板の幅が多少広いこともあり 5 度音程に保たれており、どちらも隣り合った音同士で平行に動く形 (右手は下行、左手は上行) となっている。

N(両手) : 115-116 小節



以上のように、この曲には 14 個ものオスティナート・パターンが含まれているが、これは、3-2 でも述べたように、この曲においては特に即興的な要素が大きいためだと考えられる。このうち、パターン A~D、G、J は構成音 3 音、パターン E、F、H、I、K は構成音 2 音の単純な音型の反復である。なお、構成音 3 音のパターン A~C は 4 度音程内（2 度+3 度）の下行形、D は 5 度音程内（2 度+4 度）、G は 3 度音程内（2 度+2 度）、パターン J は 2 度音程内で反復され、構成音 2 音のパターン E、K は 5 度音程、F、H、I は 2 度音程で反復されている。この曲ではほとんどのオスティナート・パターンの 2 度音程が使用されていることが分かる。

また、パターン B～E、G、I～K はスラップマレットだけで奏され、パターン A、F、H、M、N においては、シロフォンマレットの使用の指示があり、パターン F、H はシロフォンマレットのみ、パターン A はスラップマレットとシロフォンマレットが交互に使用される。またパターン M、N はマレットを横向きに寝かせて奏する指示がある。他の曲にはない、マレットを垂直に立てたり、横向きに寝かせるという特殊マレットによる特殊奏法もこの曲の特徴である。

山をわたる風の詩（1992 年）

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		26-28		41	42		44-45		48-51		60	61		63-65
小節の長さ	(25)	(3)	(12)	(1)	(1)	(1)	(2)	(2)	(4)	(9)	(1)	(1)	(1)	(3)
右手		A					C		A					C
左手				B	B ¹						B	B ¹		B(63)

66-79	80-85	86-91	92-100	101-107	108-115		121		134-136	
(14)	(6)	(6)	(9)	(7)	(8)	(5)	(1)	(12)	(3)	(10)
D	E	E ¹					C ¹		A	
F(79-85)/G(86-87)			H	H ¹	H					

計

A : 10 小節／10 回／全 146 小節

B－B¹ : 5 小節／15 回／全 146 小節

C－C¹ : 5 小節／21 回／全 146 小節

D : 14 小節／21 回／全 146 小節

E－E¹ : 12 小節／27 回／全 146 小節

F : 7 小節／7 回／全 146 小節

G : 2 小節／3 回／全 146 小節

H－H¹ : 24 小節／40 回／全 146 小節

この曲には 3 回以上反復されるパターンが 8 つ（A～H）含まれており、全てのパターンをオスティナートと見なすことができる。

パターン A は、1 小節で 1 つの周期を成しており、全体でのべ 10 小節、計 10 回反復される。このパターンはこの曲の主題となる旋律とともにその序奏的な役割を持って提示されるフレーズである。

パターン B、C、E、H には、それぞれ 1 種類の移高形がある。パターン B は、1 小節ずつの提示で、1 小節で 1 つの周期を成しているが、パターン C、E、H は拍子の変化があり、周期性はない。パターン H は全体でのべ 24 小節、40 回反復され、8 つのパターンの中で最も多く提示される。

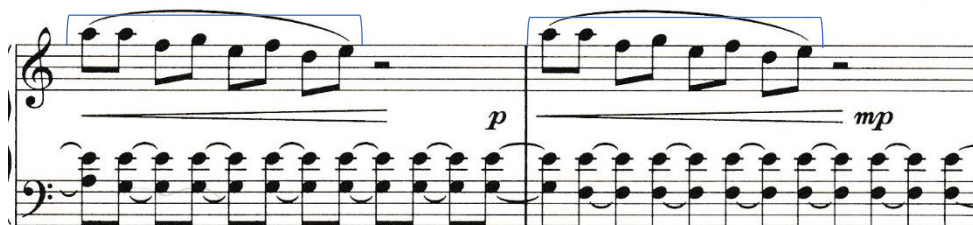
パターン D、F、G はそれぞれ 1 か所のみの提示であるが、パターン D は 1 回の提示が全 8 パターンの中で最も長い 14 小節（21 回反復）である。

上記のパターンのうち、左右どちらも 4 パターンずつ（右：A、C、D、E／左：B、F、G、H）奏される。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 74：

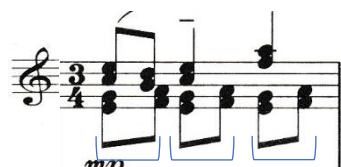
A(右)：26－28 小節（譜例は 27－28 小節）



右手による 5 度音程内に奏される旋律の反復で、構成音は 8 音（AAFGEFDE）のジグザグに下行する音型である。左手に 6 度の重音の同音連打を伴っている。

譜例 75：

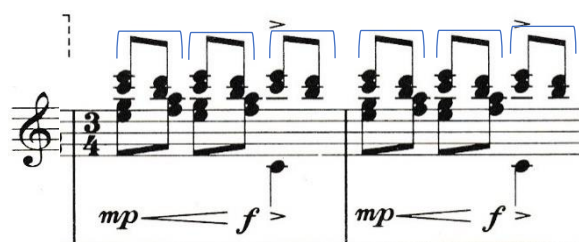
B(左)：41 小節



左手による 2 度上行する 3 度音程の重音の反復で、構成音が 4 音（GE－AF）である。

譜例 76：

C(右)：44－45 小節



右手による 2 度下行する 3 度音程の重音の反復で、構成音は 4 音（ECDB）である。

譜例 77 :

D(右) : 66-79 小節 (譜例は 71-73 小節)



右手による下行するオクターヴ違いの同音 (EE) の反復で、67 小節に反復の乱れがある。

譜例 78 :

E(右) : 80-91 小節 (譜例は 80-82 小節)



右手による下行する隣り合った 2 音 (ED) の反復。

譜例 79 :

F(左) : 79-85 小節 (譜例は 83-85 小節)

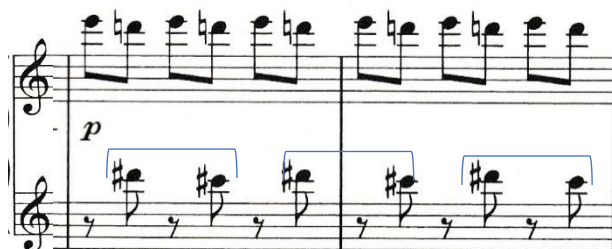


左手による 4 度音程内の 3 音 (D#A#C#) の反復で、1 音ごとに 8 分休符が挟まれている。

右手にはパターン E を伴っている。

譜例 80：

G(左)：86－87 小節



左手による下行する隣り合った 2 音 (D#C#) の反復。右手にパターン E の音価が半分になった E¹ を伴っている。

譜例 81：

H(右)：92－100 小節（譜例は 93－95 小節）



左手によるジグザグな音型の 4 音 (C#A#D#A#) の反復である。

以上のように、パターン B、C、E、G は 2 度の上行または下行の音型で、動きが少ない。残りのパターン A や E もパターンの中に 2 度の跳躍が含まれており、この曲は 2 度音程の使用が多い。

6 本撥による五木の幻想（1993 年）

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節	1-4	5	6-7	8	9	10-11	12	13-14	15	16	17		19-20	21-22
小節の長さ	(4)	(1)	(2)	(1)	(1)	(2)	(1)	(2)	(1)	(1)	(1)	(1)	(2)	(2)
右手	A(1-2)/A ¹ (3-4)		A ¹			A				F	F ¹			
左手	B	C		C ¹	C ²	D	C ³	E	C ⁴				G	G ¹

23		26-27	28-29	30	31		36	37	38-39	40-42		44		63		67
(1)	(2)	(2)	(2)	(1)	(1)	(4)	(1)	(1)	(2)	(3)	(1)	(1)	(18)	(1)	(3)	(1)
[H]		J						[N]	J			[I ¹]		[N]		[N]
[I]		K	G	L	M		M		K(39)	O		G				

	73-74	75-76	77-78	79	80	81-82	83	84-85	86-89	90-91	92-93	
(5)	(2)	(2)	(2)	(1)	(1)	(2)	(1)	(2)	(4)	(2)	(2)	(2)
				A ¹⁺		A ⁺		A ²⁺	F ⁺ (86-87)	F ²⁺	F ²	
	G	L	M	E ¹	C ⁵	E ²	C ²	D ¹	E	E ³		

※表中の「+」の記号は、3 重音に変化していることを示す。(ex.: A(A-G-A-A)→A⁺(DFA-CEG-DFA-DFA)。

計

A-A²⁺ : 13 小節／26 回／全 95 小節

B : 4 小節／4 回／全 95 小節

C-C⁵ : 7 小節／21 回／全 95 小節

D-D¹ : 4 小節／8 回／全 95 小節

E-E³ : 13 小節／21 回／全 95 小節

F-F²⁺ : 8 小節／18 回／全 95 小節

G-G¹ : 9 小節／15 回／全 95 小節

[H : 1 小節／3 回／全 95 小節]

[I-I¹ : 2 小節／6 回／全 95 小節]

J : 4 小節／6 回／全 95 小節

K : 3 小節／6 回／全 95 小節

L : 3 小節／8 回／全 95 小節

M : 4 小節／11 回／全 95 小節

[N : 4 小節／10 回／全 95 小節]

O : 3 小節／12 回／95 小節

上記の 15 個のパターンのうち、3 パターン (A、F、J) は右手で奏され、9 パターン (B、C、D、E、G、K、L、M、O) は左手で奏される。

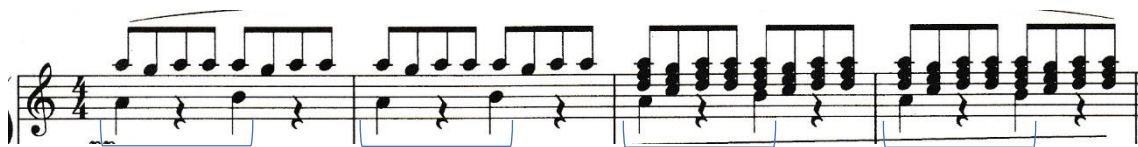
A⁺(右)：3-4 小節



116

譜例 83：

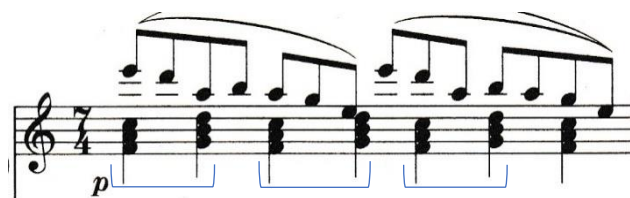
B(左)：1-4 小節



左手による 4 分休符を間に挟んだ 2 度上行する 2 音 (AB) の反復で、右手にパターン A および A⁺を伴っている。

譜例 84：

C(左)：5 小節



左手による、2 度上行する 3 重音 (FAC-GBD) の反復である。

譜例 85：

D(左)：10-11 小節



左手による 2 度下行する 3 重音 (CEG-8 分休符-BDF) の反復で、右手にパターン A を伴っている。

譜例 86：

E(左)：13－14 小節



左手による 2 度上行する 3 重音 (GBD－8 分休符－ACE) の反復で、リズムはパターン D と同じである。なお、右手部分は (反復回数がそれぞれ 2 回までであるため、オスティナート・パターンとしてはカウントしていないが) パターン A⁺の変化形、および移高形になっている。

譜例 87：

F(右)：16 (譜例は 16)



右手による 2 度上行、下行する 3 音 (DCD) の音型で、1 回の反復ごとに 8 分休符がある。

譜例 88：

G(左)：19－20 (2 小節) (譜例は 19－20 小節、2 小節分)

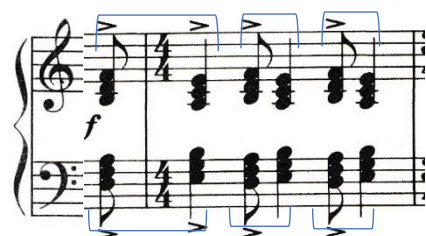


左手による 2 度ずつ上行する 3 音 (EF#G) の反復である。

譜例 89 :

H(右) : 23 (譜例は 23 小節)

I(左) : 23 (譜例は 23 小節)



ここでは、右手による 2 度下行する 3 重音 (BDF-ACE) のパターン H と、左手による 2 度上行する 3 重音 (DFA-EGB) のパターン I の同時提示となっている。パターン I は、この後 44 小節目の右手に移高形として出てくるが、H、I とともに反復回数は 1 か所あたり 3 回にとどまるため、オスティナートとしての性格は強くない。

譜例 90 :

J(右) : 26-27 小節

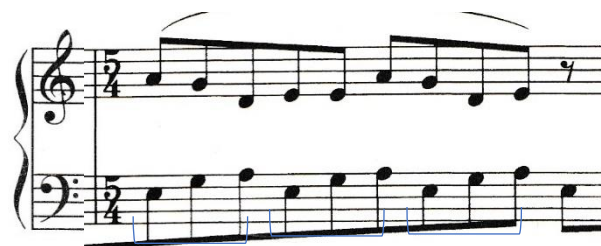
K(左) : 26-27 小節



右手による 2 度ずつ下行する 3 音 (CBA) のパターン J と、左手による上行 (5 度跳躍 + 2 度) する 3 音 (AEF#) のパターン K の同時提示。パターン J は 1 回の反復ごとに 8 分休符が入るため、周期のずれが生じる。

譜例 91 :

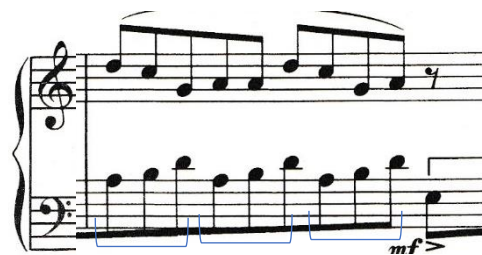
L(左) : 30 小節



左手による 4 度上行 (3 度-2 度) する 3 音 (EGA) の反復である。

譜例 92：

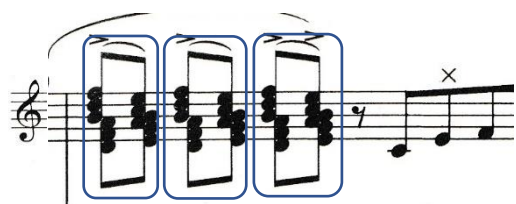
M(左)：31 小節



左手による 4 度上行 (2 度-3 度) する 3 音 (ABD) の反復である。

譜例 93：

N(両手)：37 小節



右手による 2 度下行する 3 重音 (BDF-ACE) と左手による 2 度上行する 3 重音 (DFA-EGB) の反復で、常に同時提示される。両手の音は 10 度の音域内で奏される。譜例の箇所他に、63、67 小節目でそれぞれ 4 回、および 3 回反復されており、さらに 70 小節でも 2 回反復される。このうち、最後の 3 か所では、*ff* の指示もあり強く印象に残るものとなっている。しかし、同時にこの 3 か所は、曲全体のクライマックスをなす部分 (47～72 小節) の最後にあたっていることを考えると、ここではオスティナートというよりも重要な意味と役割を持っていると考えられる。

譜例 94：

O(左)：40-42 小節 (譜例は 40-41 小節)



左手による 6 度上行する 2 音 (AF#) の反復。

以上のように、この曲には、オスティナートと見なされるものとして 12 のパターンが含まれているが、6 本撥のための作品ということもあり、そのうち半分近くが 3 重音によるも

のである。その際、片手に3本ずつマレットを持つと、音程を変えることが困難であることから、マレットどうしの音程はいずれも基本的に3度間隔になっている。

なお、初めに挙げた3回以上反復される15のパターン(A~O)には、2度下行するものと、2度上行するものが複数含まれていることがわかったが、これらはいずれも、曲の冒頭の序奏的部分に出てくるパターンAおよびパターンBから派生したものと考えられる。動きの少ない単純な音型であるが、3重音で奏されるところでは音の厚みが増すことで、重厚で豊かな響きが生まれている。

タンブラン・パラフレーズ (1993 年)

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節	1-9		14-16		19-21		36-41		59-65		70-71	72	
小節の長さ	(9)	(13)	(3)	(2)	(3)	(14)	(6)	(17)	(7)	(4)	(2)	(1)	(1)
右手			B		C						[F(70)/F ¹ (71)]	[H]	
左手	A						D		E		[G]		

74-75	76	77-78	79		113-114	115		117-133	134-137	138-145	
(2)	(1)	(2)	(1)	(33)	(2)	(1)	(1)	(17)	(3)	(8)	(4)
					[F(113)/F ¹ (114)]	[H]			K		
I	I ¹	I	I ²		[G]			J		A	

150-152		155		158	
(3)	(2)	(1)	(2)	(1)	(8)
A		L		L ¹	

計

- A : 17 小節／17 回／全 166 小節
- B : 6 小節／18 回／全 166 小節
- C : 3 小節／6 回／全 166 小節
- D : 6 小節／3 回／全 166 小節
- E : 7 小節／14 回／全 166 小節
- [F-F¹ : 4 小節／16 回／全 166 小節]
- [G : 4 小節／8 回／全 166 小節]
- [H : 2 小節／6 回／全 166 小節]
- I-I² : 6 小節／14 回／全 166 小節
- J : 17 小節／34 回／全 166 小節

K : 4 小節／4 回／全 166 小節
L : 2 小節／6 回／全 166 小節

この曲には 3 回以上反復されるパターンは 12 個 (A～L) 含まれており、そのうち、オスティナートと見なせるものは、F、G、H を除く 9 つ (A～E、I～L) である。

パターン B は 3 小節ずつ 2 か所提示され、1 小節で 3 つの周期を成しており、全体でのべ 6 小節、18 回反復される。

パターン C と J は 1 小節で 2 つの周期を成している。C は 1 か所の提示で 3 小節、6 回反復と短い、J は、同じく 1 か所のみであるものの 17 小節にわたって提示され、全パターンの中で最多となる 34 回反復される。

パターン D は、2 小節で 1 つの周期を成しており、のべ 6 小節、計 3 回反復される。

パターン E は、4 分音符 1 つ分で 1 つの周期を成している。1 か所の提示だが、拍子の変化があるため、3/4 拍子のところでは 1 小節に 3 回、4/8 拍子のところでは 1 小節に 2 回反復される。

パターン I には、2 種類の移高形がある。74－79 小節に I－I¹－I－I² と連続提示され、1 小節で 2 つの周を成している。

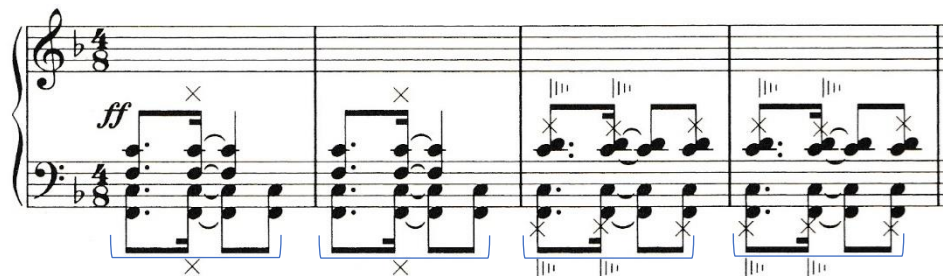
パターン L は、1 小節間の提示が 2 か所あり、1 小節で 3 つの周期を成しているため、のべ 2 小節、6 回反復される。

上記の 12 パターンには、左手で奏するものと右手で奏するものがそれぞれ 6 つずつある (左 : A、D、E、G、I、J / 右 : B、C、F、H、K、L)。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 95

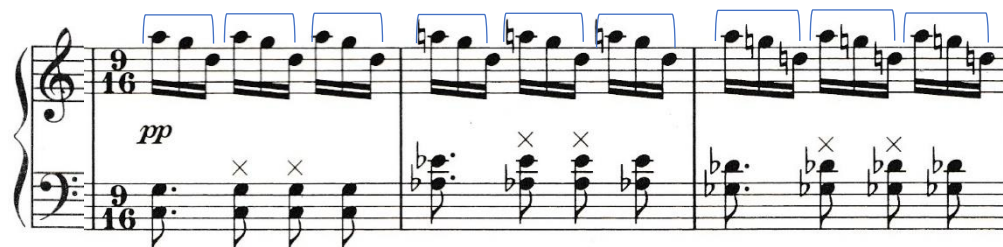
A(左) : 1－9 小節 (譜例は 1－4 小節)



左手による 5 度音程の重音の反復で、リズム・オスティナートの要素が強い。なお、3～4 小節目は 4－1 に示した〈音板の端を柄の部分ではずませるように打つ奏法〉で奏され、1～2 小節目のそれとは聴いた印象がかなり異なるものとなることから、やや特殊なオスティナートである。

譜例 96 :

B(右) : 14-16 小節



右手による下行する 5 度音程内の 3 音 (AGD) の反復で、左手に重音の特殊奏法 (デッド・ストローク) が混じった同音連打を伴っている。

譜例 97 :

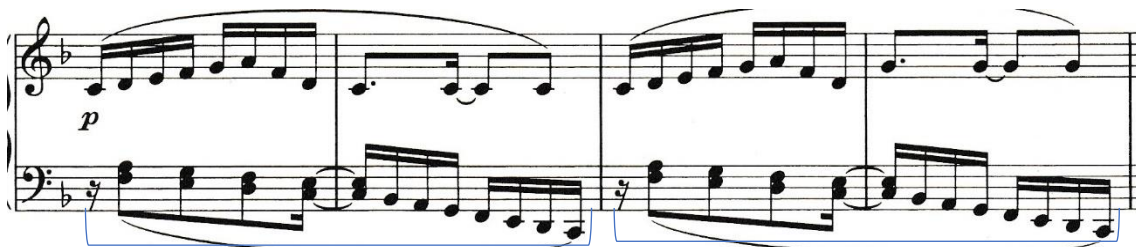
C(右) : 19-21 小節 (譜例は 19-20 小節)



右手による下行する 9 度音程内の 4 音 (DCDC、2 度-7 度-2 度) の反復で、7 度という大きな跳躍を含んでいる。また、パターンの中にシンコペーションのリズムがあり、左手も様々なリズムが組み合わされた重音で、左右のそれぞれのリズムが絡み合っている。

譜例 98 :

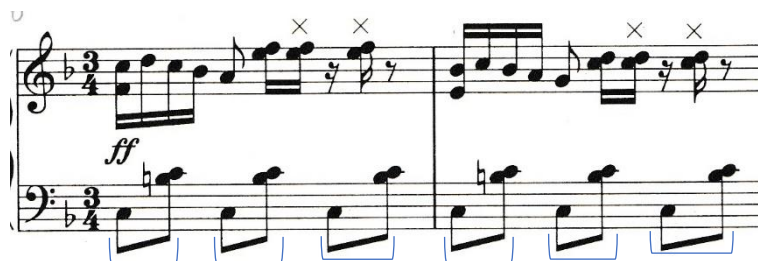
D(左) : 36-41 小節 (譜例は 36-39 小節)



左手による 2 小節から成るオスティナート・パターンで、前半の 1 小節は 3 度の重音、後半の 1 小節は単音の音階で構成されており、2 小節かけて下行している。1 つのパターンごとの頭には 16 分休符がある。

譜例 99 :

E(左) : 59-65 小節 (譜例は 60-61 小節)



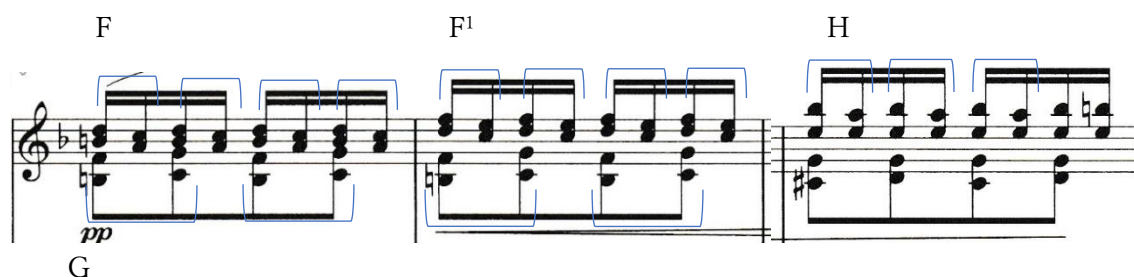
左手による単音と 2 度音程の和音の反復 (C-BC) で、C のオクターヴの上行跳躍に、B の音が不協和音程でぶつかる形になっている。

譜例 100 :

F-F¹(右) : 70-71 小節

G(左) : 70-71 小節

H(右) : 72 小節



パターン F は右手による 2 度下行する 3 度音程の重音 (BD-AC) の反復、パターン G は左手による 2 度上行する 5 度音程の重音 (BF-CG) の反復となっている。またパターン H は、右手による重音の反復 (EB-EA) で、外側のマレットで奏する 2 度下行の動きと、内側のマレットで奏する同音連打から成っている。ただし、この部分は、70 小節から 73 小節の 1 拍目にかけての、小節の頭の最上声音が D-F-B-C と上行していくフレーズの経過における反復であるため、パターン F、G、H とともに、オスティナートとは見なしにくい。

譜例 101 :

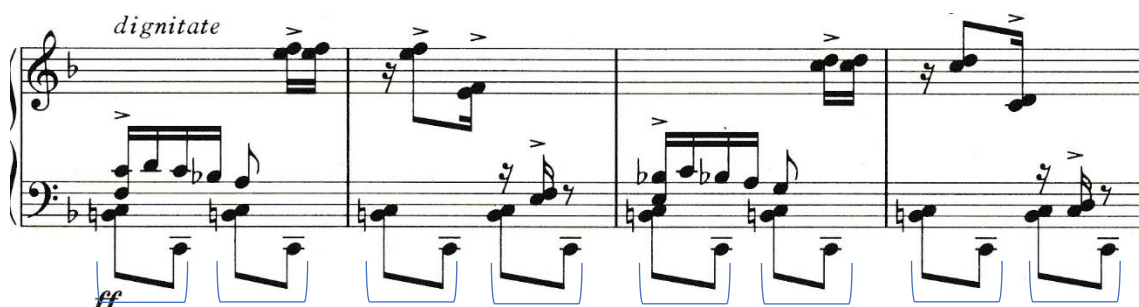
I(左) : 74-75 小節



左手による 5 度音程内で奏されるジグザグな 4 音 (D ♭ A ♭ E ♭ A ♭) の反復。

譜例 102 :

J(左) : 117-133 小節 (譜例は 117-120 小節)



左手による重音 (BC) と単音 (C) の 8 度跳躍の下行音型の反復で、パターン D が反行した音型である。

譜例 103 :

K(右) : 134-137 小節 (譜例は 134-136 小節)



右手による RO が同音連打で RI が旋律を奏する重音の反復。

譜例 104 :

L(右) : 155 小節



右手による、7 度音程内の下行する 3 音 (E♭D♭F) の反復である。左手には 5 度の重音の同音連打が伴っている。

以上のように、この曲のオスティナート・パターンは、2 小節を 1 周期とするパターン D 以外は 2 音から 4 音で構成された短い音型からなる反復である。構成音 2 音のオスティナートは、パターン E~H、J の 5 つで、そのうちパターン E、J は、単音と重音が交互に奏され、パターン J はパターン E が反行した音型である。残りの F~H は重音同士の 2 度の上行または下行の反復であった。構成音 3 音のパターンのうち、B と L は下行する音型であり、B は 5 度音程内 (2 度+4 度)、L は 7 度音程内 (2 度+6 度) で反復され、どちらにも 2 度音程が使用されている。構成音 4 音からなるパターンは C、I および K の 3 つあり、C は 9 度音程内 (2 度-7 度-2 度)、I は 5 度音程内 (5 度-4 度-4 度)、K は 4 度音程内の重音で反復される。このうち I (D♭A♭E♭A♭) については、音高の変化する 1 音目と 3 音目が 2 度の音程関係になっている。このように、この曲のオスティナートは 2 度音程の使用が多いことが分かった。

マリンバ・ダモーレ (1998 年)

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		20-28	29-31		33		79-81		83-85		87-89		122	
小節の長さ	(19)	(9)	(3)	(1)	(1)	(45)	(3)	(1)	(3)	(1)	(3)	(32)	(1)	(10)
右手														
左手		A	B		A		C		C		C		D	

133-135	
(3)	(73)
[E(133)]	
F	

計

A : 10 小節／22 回／208 小節

B : 3 小節／9 回／208 小節

C : 9 小節／12 回／208 小節

D : 1 小節／4 回／208 小節

[E : 1 小節／8 回／208 小節]

F : 3 小節／12 回／208 小節

この曲には 3 回以上反復されるパターンが 6 つ (A～F) 含まれており、E を除く 5 つのパターンをオスティナートと見なすことができる。

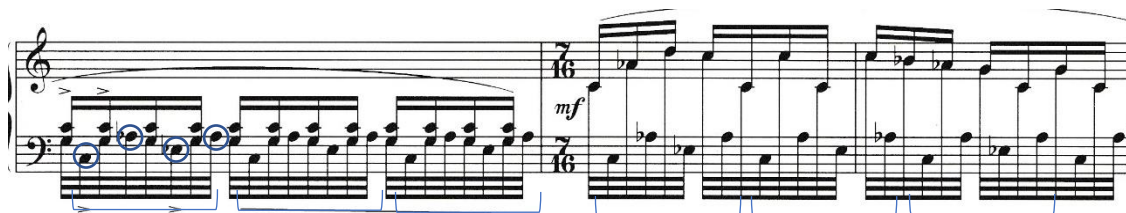
このうち、パターン A は全パターンの中で最も多い、全体でのべ 10 小節（うち 9 小節は連続）、22 回反復される。

5 つのパターンのうち、ほとんどは左手で奏されるオスティナート (A、B、C、F) であり、D のみが両手で奏される。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 105 :

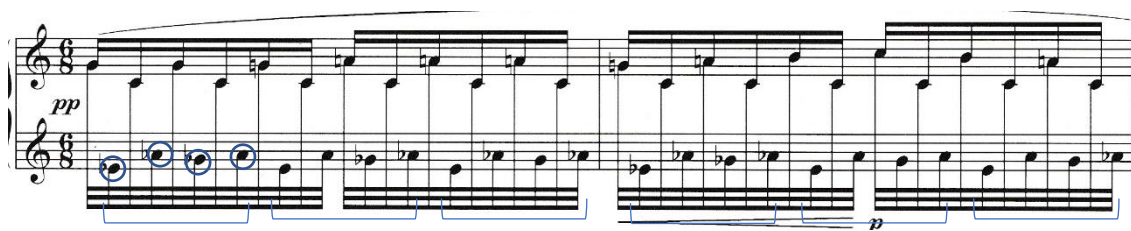
A(左) : 20－28 (9 小節) (譜例は 20－21 小節、2 小節分)



左手による 6 度音程内のジグザグに動く 4 音 (CA♭E♭A♭) の反復である。拍子の変化が 6 回 (6/8、7/16、9/16、3/8、6/8、3/8、5/8) ある 9 小節の間に、連続して提示されるが、拍子が変わってもこの 4 音は変わらずに反復される。なお、このパターン A は、単音 4 つから成る音型の反復というよりは、C-E♭-A♭ の和音の響きを持続させる効果を出すための反復であると思われる。

譜例 106：

B(左)：29－31 小節（譜例は 29－30 小節）



左手による 4 度音程内のジグザグに動く 4 音 (E♭ A♭ G♭ A♭) の反復で、パターン A と性格が似ている。

譜例 107：

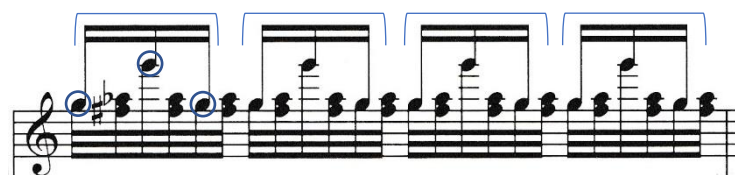
C(左)：79－81 小節（譜例は 79－80 小節）



左手による 5 度音程内のジグザグに動く 4 音 (F♯ C♯ A♭ C♯) の反復。これもまた、パターン A、B と同じような性格を持っている。

譜例 108：

D (右)：122 小節

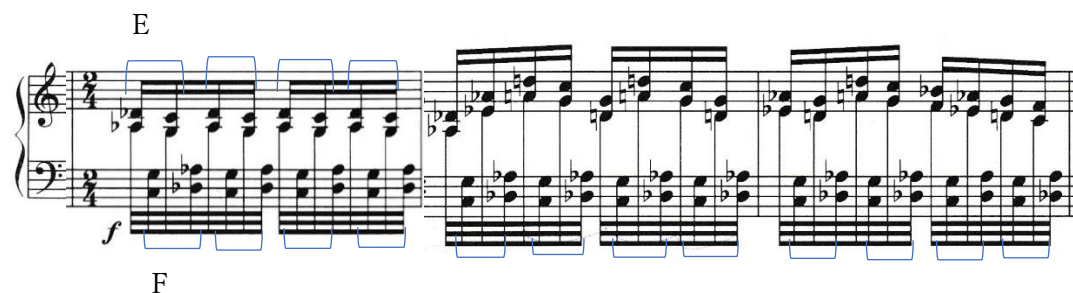


右手によるオクターヴで跳躍する 3 音 (GGG) の反復で、左手に重音の同音連打が伴っている。

譜例 109：

E(右)：133 小節

F(左)：133－135 小節



パターン E は、右手による 2 度下行する 4 度音程の重音 (A♭D♭－GC) の反復である。パターン F は左手による 2 度上行する 5 度音程の重音 (CG－D♭A♭) の反復である。似たパターンではあるが、パターン E については反復回数が 4 回と少なく、134 小節への序奏のようであるため、オスティナートの性格はないものとする。

以上のように、この曲は、オスティナート・パターンが 5 つとあまり多くなく、パターンのバリエーションも少ない。パターン A～C はいずれも 4 つの単音の反復であるが、和音の響きを持続させる性格のものであるように思われる。また、パターン F は重音の反復であるが、これもパターン A～C と同じような性格が見られる。マリンバにはピアノのダンパーペダルのような機能がなく、一度音板を叩くと音は減衰してしまうため、トレモロ奏法が不可能な時に、このような奏法が使われる。

コザックの思い出 (2002 年)

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節	1-4		42-44	45		67-70	
小節の長さ	(4)	(37)	(3)	(1)	(21)	(4)	(2)
右手			A ¹	A ³			
左手	A		A ²			A	

計

A－A³：12 小節／36 回／全 72 小節

この曲に含まれる3回以上反復するパターンは1つ（パターンA）あり、オスティナートと見なすことができる。

3種類の移高形があり、全体でのべ12小節、計36回反復される。

譜例 110

A(左)：1-4（4小節）（譜例は1-2小節、2小節間）



左手の内側のマレットのトレモロ奏法による2度下行する隣り合った2音（FE）の反復で、外側のマレットによる持続低音のような同音のトレモロを伴っている。

この曲には1つのオスティナート・パターンしか見られないが、曲の6分の1でこのパターンが提示され、曲の序奏、主旋律の伴奏および後奏の役割を担っている。なお、トレモロによるオスティナートは、この作品が初めての例である。

独り（2003年）

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		10		21-22		24		27
小節の長さ	(9)	(1)	(10)	(2)	(1)	(1)	(2)	(1)
右手								
左手		A/B		C		A		D

計

A：2小節／9回／全36小節

[B：1小節／3回／全36小節]

C：2小節／3回／全36小節

D：1小節／3回／全36小節

全 36 小節と短い曲ながら、この曲には 3 回以上反復するパターンが 4 つ含まれており、そのうち最も反復回数の多いものはパターン A の 9 回である。オスティナートと見なせるものは、B を除く 3 つ (A、C、D) である。

上記の 4 パターンのうち、ほとんどは左手で奏されるオスティナート (A、C) であり、D のみが両手で奏される。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 111 :

A(左) : 10 小節

B(左) : 10 小節

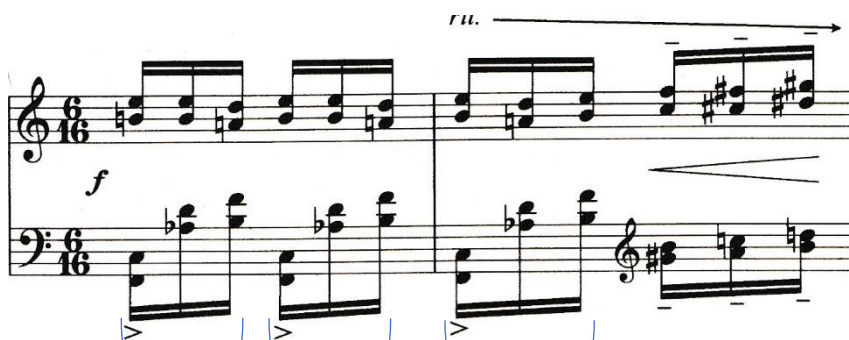
The musical score for Example 111 consists of two staves, treble and bass clef, in 4/8 time. The left hand plays a repeating pattern of eighth notes, while the right hand plays a melody of eighth notes. The pattern A is marked with a bracket and the letter 'A' below it. The pattern B is marked with a bracket and the letter 'B' below it. The score includes a '6' above the first two measures of each pattern, indicating a sixteenth note value, and a 'p' (piano) dynamic marking at the end of the second pattern.

パターン A は、左手によるオクターヴで上行跳躍する 2 音 (EE) の反復で、右手には 3 度の重音による旋律が提示されている。

パターン B は、パターン A に続いて提示される、左手による上行する 5 度跳躍の 2 音 (EB) の反復である。ただし、3 回しか示されず、かつ右手が旋律の終わりの部分でもあるため、これについてはオスティナートとは見なしがたい。なおパターン A についても、24 小節目における反復は、右手の旋律に対する伴奏音型の一部としてたまたま 3 回繰り返されているものであるため、この箇所に関してはオスティナートとしての性格は特にないと言ってよいだろう。

譜例 112 :

C(左) : 21 (譜例は 21-22 小節、2 小節分)



左手による上行する 4 度または 5 度の重音 3 つ (FC-A♭D-BF) の反復。1 つのパターンの中に 11 度 (バスの FB) の跳躍がある。わずか 3 回の反復ではあるが、それぞれ冒頭にアクセントが付けられているため、反復の効果が強調されている。

譜例 113 :

D(両手) : 27 小節



この箇所はト音記号部分に音がないため、両手で交互に奏する¹²⁶。隣り合った音へ下行、上行する 3 音 (AGA) の反復である。ここは 24 小節からの“Feroce”と指示されたパッセージの最後の部分であり、この 3 回の反復によって、リタルダンドをかけながら ff から p にしていくところである。そのため、パターン C と同様、反復回数は 3 回のみではあるものの、ここでの反復には重要な意味があると考えられる。

以上のように、パターン A、B は 2 音による反復 (1 オクターヴ、5 度音程)、パターン C は重音による大きな跳躍を含む反復、パターン D は単音 3 つの反復と、オスティナート・パターンの数は少ないながらも、様々なパターンが含まれている。しかし、どのパターンも 1 小節か 2 小節の提示で、反復回数も少ない。

¹²⁶ 左手のみで奏することも可能ではある。

ガレリア・インプレッション (2004 年)

オスティナートが見られる場所とそのパターン

	小節		61	62		65		93-94	
	小節の長さ	(60)	(1)	(1)	(2)	(1)	(27)	(2)	(2)
パターン	右		A	A ¹		B		C	
	左								

計

A-A¹ : 2 小節／6 回／全 96 小節

[B : 1 小節／3 回／全 96 小節]

C : 2 小節／4 回／全 96 小節

この曲には 3 回以上反復するパターンが 3 つ (A~C) あり、そのうちオスティナートと見なせるものは、B を除く A と C である。

パターン A には 1 種類の移高形がある。1 小節間に 2 つの周期があり、全体で 2 小節、のべ 6 回反復される。

パターン C は、1 小節間に 2 つの周期があり、全体で 2 小節、のべ 4 回反復される。

全 96 小節中、オスティナートが提示されるのは 4 小節のみである。

パターン A は右手で奏され、パターン C は両手で奏される。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 114 :

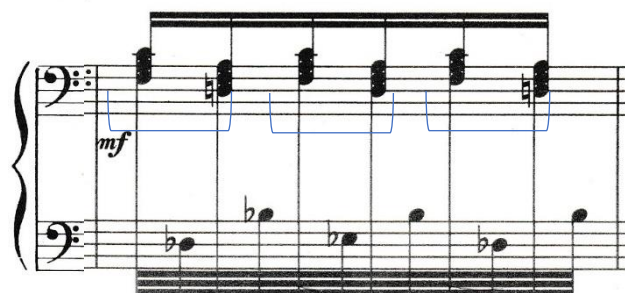
A-A¹(右) : 61-62 小節

The musical score for Example 114 shows two measures of music. The first measure is labeled 'A' and the second is labeled 'A¹'. Both measures are in 16/16 time. The right hand (treble clef) plays a triplet of eighth notes (EGB-EGB-DFA) descending by two degrees, while the left hand (bass clef) plays a zigzag eighth-note pattern. The first measure is marked 'sub. pp' and the second is marked 'p'.

右手でマレット 3 本によって奏される、2 度下行する 3 重音 (EGB-EGB-DFA) の反復である。左手ではジグザグに動く音型が奏される。

譜例 115：

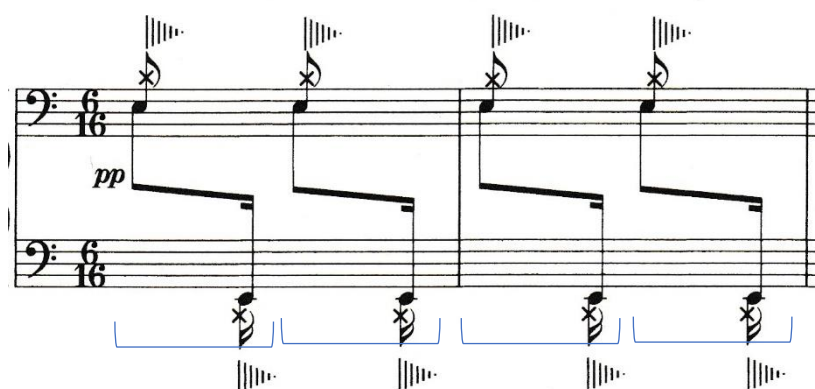
B(右)：65 (譜例は 65 小節)



右手で同じくマレット 3 本によって奏される 3 度下行する 3 重音 (FAC-DFA) の反復で、パターン A 同様に、左手ではジグザグに動く音型が奏される。なお、1 小節間のみ 3 回の反復であり、66 小節への序奏のようであるためオスティナートの性格はないものとする。

譜例 116：

C(両手)：93-94 (2 小節) (譜例は 93-94 小節、2 小節分)



両手によるオクターヴで下行跳躍する同音 2 音 (EE) の反復で、音板の端を撥の柄の部分ではずませるように打つという特殊奏法で奏される。

この曲は 6 本撥で奏されるが、前出の《6 本撥の五木の幻想》と曲の長さがほぼ同じでありながら (《6 本撥による五木の幻想》：全 95 小節、《ガレリア・インプレッション》：全 96 小節)、《6 本撥による五木の幻想》にはオスティナート・パターンが 15 種類あるのと対照的に、この曲にはオスティナート・パターンが 2 種類と少ない。かつ、そのいずれも短いパターンで、反復回数も非常に少ない。一方で、この曲においては、反復回数は 2 回にとどまるが印象に残りやすいパターンが 5 つ (長さは最長で 2 小節 1 周期) あり、全体に、2~4

回反復される短いパターンが含まれていると言える。なお、パターン C で使用される特殊奏法は、この曲と《タンブラン・パラフレーズ》にしか出てこない奏法である。

道・パラフレーズ（2009 年）

オスティナートが見られる場所とそのパターン

小節		4-5		7-8		28	29		32-37	38-40	41-51
小節の長さ	(3)	(2)	(1)	(2)	(19)	(1)	(1)	(2)	(6)	(3)	(11)
右手						[B]	[B ¹]		D(32)/D ¹ (34)/D ² (36)	D ¹	D ³ (41/51)
左手		A		A ¹		[C]	[C ¹]		E	D ² (39)	F

52-55	56-58		62-63		65-67		69		71		100		116
(4)	(3)	(3)	(2)	(1)	(3)	(1)	(1)	(1)	(1)	(28)	(1)	(15)	(1)
							H		H'				[J]
G	G ¹		A		A ¹					I			[K]

※冒頭の 3 小節は小節線のない小節で、2 ページにわたっている。

計

- A-A¹ : 9 小節／27 回／全 116 小節
- [B-B¹ : 2 小節／6 回／全 116 小節]
- [C-C¹ : 2 小節／6 回／全 116 小節]
- D-D³ : 9 小節／28 回／全 116 小節
- E : 6 小節／12 回／全 116 小節
- F : 11 小節／31 回／全 116 小節
- G-G¹ : 7 小節／7 回／全 116 小節
- H-H' : 2 小節／6 回／全 116 小節
- I : 1 小節／4 回／全 116 小節
- [J : 1 小節／6 回／全 116 小節]
- [K : 1 小節／6 回／全 116 小節]

この曲は、3-1 でも述べたように、1978 年に作られた《道》をパラフレーズしたものである。《道》は全 59 小節で、この作品は全 116 小節と、小節数においては約 2 倍になっているが、《道》には、曲の冒頭と末尾にそれぞれ数ページにわたって小節線のない部分があるため、全体の長さにおいてはそれほど違いがない¹²⁷。

¹²⁷ 実際、演奏時間を比べると《道》は 5 分 48 秒、《道・パラフレーズ》は 7 分 10 秒となっている。（自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』1986 年録音（日本コロムビア）、

曲の全体的な構成については、後掲の表 (p.138) で示すように、1978 年の《道》における旋律を用いつつ、少しずつ変化させた形になっている。また、《道》の冒頭と末尾の小節には、奏者が楽譜に沿いつつある程度即興的に演奏してよいという指示があったが、この《道・パラフレーズ》にはその指示はない。

以下では、《道・パラフレーズ》に出てくるオスティナート・パターンについて取り上げつつ、《道》におけるパターンとの比較も行うこととする。

この曲には、3 回以上反復されるパターンが 11 個 (A~K) 含まれており、そのうち、オスティナートと見なせるものは、B、C、J、K を除く 7 つ (A、D~I) である。

パターン A には、1 種類の移高形がある。1 小節間に 3 回反復され、全体でのべ 9 小節、計 27 回反復される。

パターン D には、3 種類の移高形がある。全体でのべ 9 小節、計 28 回反復され、6 か所提示されるが、そのうち 5 か所は 1 小節ずつの提示である。

パターン E、F はそれぞれ 1 か所ずつの提示で、パターン F はこの曲の中で、一番多く提示されるオスティナートである。

パターン G、H には、それぞれ 1 種類の移高形がある。G は 1 小節に 1 回反復され、H は 1 小節間に 3 回反復する。

上記の 7 つのパターンのうち、ほとんどは左手で奏されるオスティナート (A、E、F、G、I) であり、D は右手、H は両手で奏される。

以下では、それぞれのパターンの譜例を示しながら、特徴を述べていく。

譜例 117 :

A(左) : 4-5 (2 小節) (譜例は 4-5 小節、2 小節分)

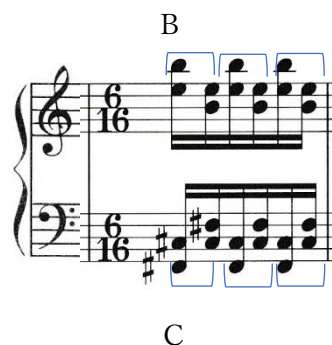


左手による上行する 4 度音程内 (3 度-2 度) の 3 音 (BD#E) の反復。

譜例 118 :

B(右) : 27 小節

C(左) : 27 小節

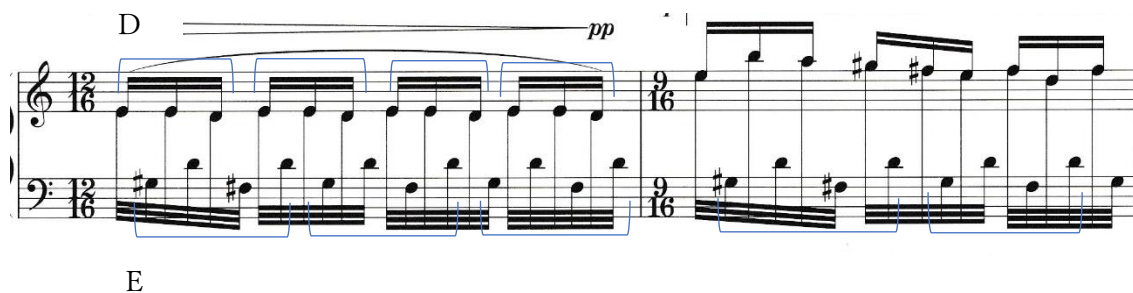


右手によって下行する 5 度と 4 度の重音 (EB-BE) の反復と、左手によって上行する同じく 5 度と 4 度の重音 (D#A#-A#D#) の反復の同時提示で、左右の手は対称的な動きである。パターン B、C とともに、続く 28 小節目でも移高形で反復されるが、いずれも反復回数は 3 回のみであり、オスティナートの性格は強くないと考える。

譜例 119 :

D(右) : 32 小節

E(左) : 32-37 小節 (譜例は 32-33 小節)



パターン D は、右手によって 2 度内で下行する、3 音 (EED) の反復。

パターン E は、左手による 4 音 (G#DF#D) のジグザグな動きの音型の反復で、5 度、6 度の跳躍を含む。このパターンは 4 音で構成されているため、拍子の変化 (12/16、9/16、9/16、6/16、9/16、6/16) に対してオスティナートの周期がずれていく。

譜例 120 :

F(左) : 41-51 小節 (譜例は 42-43 小節)



左手によって7度音程内(5度-3度)で上行する3音(BF#A)の反復である。

このパターンFは、《道》に出てきたパターンI (p.83) と同一のものとなっている。

譜例 121 :

G(左) : 52-55 小節 (譜例は 52-54 小節)



左手によって上行する5度または4度の重音(EB-F#C#-F#B)の反復で、パターン内に9度、8度の跳躍が見られる。右手には4度の重音の旋律が提示されている。

譜例 122 :

H(両手) : 69 小節



両手で右左交互に奏する、下向きに鋭角的な弧を描くような1オクターヴ内の6音(AAD#EFG)の反復で、最も広い跳躍は第1音から第2音への1オクターヴである。なお、安倍作品には、既に見てきたように左手で奏する緩やかに上向きの弧を描く反復パター

ンがよく出てくるが、このようにその上下を逆にした音型は非常に珍しい¹²⁸。

譜例 123：

I(左)：100 小節



左手によって上行するオクターヴ違いの 2 音 (EE) の反復である。

譜例 124：

J(右)：116 小節

K(左)：116 小節



右手による 2 度上行する 4 度の重音 (EA-FB) の反復のパターン J と、左手による 2 度上行する 2 度の重音 (F# G#-G# A#) の反復のパターン K が組み合わされている。パターン J、K とともに 6 回の反復があるが、曲中この 1 か所のみしか現れず、またこの部分は曲の最後の小節でもあるため、オスティナートとしての性格はないものとする。

以上のように、この曲には 7 つのオスティナート・パターンがあり、左手または右手による単純な 3 音の反復、ジグザグな動きの音型の反復、跳躍の大きな重音の反復、弧を描くような音型の反復、オクターヴ違いの音型の反復など様々なパターンとなっている。

¹²⁸ 右手のみで奏する例はなく、両手で奏する例も、2 本撥による《プリズム》の中に反復を伴わない形で断片的に見られるのみである。

前述のように、この作品は 1978 年に作曲された《道》が改訂されたものである。下記の表は、《道》と《道・パラフレーズ》の曲の構成を各部分の発想標語に従って示したもので、同じ色（青・赤・緑）で示した箇所は、調性や拍子は異なるが、それぞれ同じ旋律が奏されることを表している。表の下 2 段におけるアルファベットは、オスティナート・パターンが曲のどの部分に出てくるかを示したものである（《道・パラフレーズ》については、ここでは《道》のそれと区別するために、小文字に変えている）。黄色で示したパターンは、内容が同一であることを示している。

道 (1978)						
	Vivace	Espressivo	Risoluto	Con grazia	Grandioso	51-58小節
右	AC		H			A
左	BD	EF	I	I	J	K
全59小節 (で囲んだ箇所は小節線のない部分を示す) / 演奏時間 : 5' 48"						
道・パラフレーズ(2009)						
	Introduction	Dolore tempo rubato	meno mosso con grazia	Risoluto	Appassionato pesante	Tranquillo
右						poco piu mosso
左				a		ed
						f
						g
						a
						h
						i
全116小節 / 演奏時間 : 7' 10"						

ここから分かるように、《道》と《道・パラフレーズ》は 3 つの共通した旋律（表中の青、赤、緑）に基づきながらも、全体の構成や、用いられるオスティナート・パターンの数および中身については、かなり異なったものとなっている。《道》には 10 種類のオスティナート・パターンが含まれていたのに対し、《道・パラフレーズ》では 7 種類に減っており、そのうち全く同じものは《道》のパターン I と《道・パラフレーズ》のパターン f の 1 つのみである。これに加えて、《道》のパターン B と《道・パラフレーズ》のパターン e は、音程が異なりつつも、ジグザグな音型であることが共通しているが、それ以外のパターンは、同じ旋律に付けられていても 2 つの曲でそれぞれ異なっている。《道》に含まれていた印象に残りやすい 2 つのオスティナート・パターン（パターン A、E）が《道・パラフレーズ》では姿を消していたり、同じパターンの連続での反復回数が《道》での最多 61 回（パターン B）に比べて、《道・パラフレーズ》では 31 回（パターン f）と減っていることも、曲全体としての印象の違いにつながっていると思われる。

まとめ

以下の表に示すように、安倍圭子のソロ・マリンバ作品には、楽譜のない5曲を除く実質22曲中17曲、割合で示すと8割弱にあたる作品にオスティナートが含まれている。このうち、最も多くオスティナート・パターンを持つ作品は《祭りの太鼓》(1992)の14種類、次いで《6本撥による五木の幻想》(1993)の12種類であった。ただし、これらはそれぞれ2本撥と6本撥の作品で、作品の多くを占める4本撥奏法の曲ではない。オスティナートの要素を含む作品の中で逆にそのパターンの数が最も少ないものは《プリズム》(1992、2本撥)と《コザックの思い出》(2002)の2曲で、ともに1種類であり、また、オスティナートの要素が見られないものも5作品(《遙かな海》(1986)、《風紋》(1993)、《「浜辺のうた」モノローグ》(2002)、《「愛のよろこび」モノローグ》(2002)、《涙のパバーヌ変奏曲》(2007))にあった。

作曲年と曲中のオスティナート・パターンの数との間には特にはっきりとした傾向は見られないが、2000年以降の作品については、1978年の《道》をパラフレーズした2009年の《道・パラフレーズ》を除いて、オスティナートの数は3種類以下にとどまっている。

表 24：安倍圭子のソロ・マリンバ作品のオスティナートの数と小節数

	作曲年	作品名	オスティナートの数	小節数
1	1958	雨蛙	2	76
2	1978	道	10	59★
3	1982	わらべ歌による譚章	5	163★
4	1984	桜の幻影	6	164★
5	1984	6本撥によるガレリア湖	—	—
6	1984	竹林	3	67★
7	1986	古代の壺	6	125
8	1986	遙かな海	0	0
9	1986	プリズム～ソロマリンバのための～	1	126
10	1986	小さな窓	6	169
11	1990	樹の詩～遙かなる山の向こうから～	—	—
12	1992	祭りの太鼓	14	72★
13	1992	山をわたる風の詩～6本撥のための～	—	—
14	1992	山をわたる風の詩～ソロマリンバのための～	8	146
15	1993	風紋～ソロマリンバのための～	0	0
16	1993	6本撥による五木の幻想	12	95
17	1993	挽歌～ソロマリンバのための～	—	—
18	1993	タンブラン パラフレーズ～ソロマリンバのための～	9	166
19	1998	マリンバ・ダモーレ	5	208
20	2002	「浜辺のうた」モノローグ～ソロマリンバのための～	0	0
21	2002	「コザックの思い出」～ソロマリンバのための～	1	72
22	2002	「愛のよろこび」モノローグ～ソロマリンバのための～	0	0
23	2003	独り～マリンバのための～	3	36
24	2004	ガレリア・インプレッション～6本撥のための～	2	96
25	2007	涙のパバーヌ変奏曲～ソロマリンバのための～	0	0★
26	2007	木霊～ソロマリンバのための～	—	—
27	2009	道・パラフレーズ～ソロマリンバのための～	7	116

※表中のオスティナートの数の欄における、「—」は楽譜のないものを表している。

また、小節数に★印があるものは、曲中に小節線のない部分があることを表している。

以下では、作品ごとのオスティナートの使用の特徴について改めてまとめていく。

最初の作品《雨蛙》(1958)に見られたのは、左手による2音と4音の単純な2つのオスティナートであった。

そこから20年後、本格的な作曲活動が始まってから1986年までに書かれた4本撥作品におけるオスティナートの特徴は以下のようになっている。

表 25：1978 年から 1986 年までの 4 本撥作品のオスティナート

	道	わらべ歌による譚章	桜の幻影	竹林	古代の壺	小さな窓
オスティナートの数	10	5	6	3	6	6
2音のオスティナート	4	2	2	0	1	3
3音のオスティナート	1	1	1	1	2	2
4音のオスティナート	1	1	2	2	0	0
5音以上のオスティナート	4	1	1	0	1	1
弧を描いたような音型	2(6音/12音)	1(10音)	1(8音)	0	2(9音/8音)	1(6音)
印象的なオスティナート	0	1	1	2	2	0
2分の1を占めるオスティナート	1	0	0	0	0	0
3分の1を占めるオスティナート	0	1	1	1	1	0
4分の1を占めるオスティナート	1	0	0	1	1	1
小節数	59小節★	163小節	164小節	67小節★	125小節	169小節

小節数に★印があるものは、曲中に小節線のない部分があることを表している。

1978 年の《道》には、10 個のオスティナートがあり、その中で最も構成音が多いものは 12 音の弧を描いたような音型のパターンであった。構成音 2 音の単純なパターンも 4 種類あるが、5 音以上からなるオスティナートも同じく 4 種類見られ、6 音また 12 音からなる弧を描いたような音型のパターンは 2 種類あった。その他にも重音の反復や跳躍の大きい反復も見られ、それらは左手で奏する部分のほぼ全体にわたって提示されている。

その 4 年後から作曲された 4 曲、《わらべ歌による譚章》(1982)、《桜の幻影》(1984)、《竹林》(1984)、《古代の壺》(1986) のうち、《わらべ歌による譚章》、《桜の幻影》、《古代の壺》には 5 または 6 種類のオスティナートがあり、いずれも弧を描いたような音型のオスティナートを持っている。特に、《わらべ歌による譚章》と《桜の幻影》(いずれも約 160 小節) は、オスティナートの数、構成音の数、弧を描いたような音型の構成音数、印象的なオスティナートがほぼ同じであり、類似性が見られることがわかった。また、《竹林》と《古代の壺》には、印象的なオスティナートが 2 つあり、そのうち、1 つは曲の 3 分の 1、もう 1 つは曲の 4 分の 1 を占めている点が共通している。また、その印象的なオスティナートが 10 小節以上にわたって左右の手に同時に提示されることも、この 2 曲の共通点となっている。

1986 年に作曲された《プリズム》は、安倍圭子のソロ・マリンバ作品に 2 つしかない 2 本撥奏法の曲の 1 つで、唯一、エチュード的な要素を含む作品であり、オスティナートは 1 つしか見られない。16 音符による 6 連符のリズムパターンが急速なテンポで奏されるこの曲のオスティナートは、減 3 度の狭い幅の中での半音の下行と上行による形の反復のみである。

同年に作曲された《小さな窓》(1986) は、1984 年と 1986 年に作曲された 4 本撥奏法の曲 4 曲とよく似ているが、1 つ異なるところがあり、それは印象的なオスティナートがないことである。上記の 4 作品は弧を描いたような音型が全て印象的なオスティナートで、曲の多くを占めるオスティナートと重複していたが、この曲では、弧を描いたような音型は

伴奏に過ぎず、曲の4分の1を占めるオスティナートは構成音2音の単純な反復であった。

なお、この《小さな窓》までの4本撥作品におけるオスティナートは、ほぼ全て左手に提示され、右手に提示されるときも常に左手に同時に別のオスティナートが提示されていることが分かった。

1992年の《祭りの太鼓》は、安倍圭子のソロ・マリンバ作品の中のもう1つの2本撥奏法の作品であり、2本撥奏法という以外に、特殊マレットの使用という大きな特徴のある作品である。オスティナート・パターンはここまでで最も多い14種類にのぼるが、1回の提示の長さについては、1か所4小節間のものを除くと、全て1または2小節間の反復であった。

《祭りの太鼓》と同年に作曲された《山をわたる風の詩》には、8つのオスティナートがあり、左右の手でそれぞれ4つずつ奏される。右手によるオスティナートは、この作品以前では、左手にオスティナートがあるときしか提示されなかったが、この作品では4か所とも、左手にオスティナートを伴わない独立した形で現れている。なおこの曲は、弧を描くような音型、曲の多くを占めるパターンがなく、最も長く反復されるパターンでも曲の約6分の1にとどまっている。

1993年に作曲された《6本撥による五木の幻想》は、安倍圭子のソロ・マリンバ作品の中に2つある6本撥奏法作品の1つである。12個のオスティナート・パターンがあり、そのうち半分が3重音による反復であった。全オスティナートのうち6個のパターンに移高形があり、移高形を含めると12より多いパターンが見られるが、1か所あたりの反復は、そのほとんどが1小節か2小節であった。

表 26：1993 年から 2009 年までの 4 本撥作品のオスティナート

	山をわたる風の詩	タンブラン・パラフレーズ	マリンバ・ダモーレ	コザックの思い出	独り	道・パラフレーズ
オスティナートの数	8	7	5	1	3	7
2音のオスティナート	5	2	1	1	1	1
3音のオスティナート	1	2	1	0	2	3
4音のオスティナート	1	2	3	0	0	1
5音以上のオスティナート	1	1	0	0	0	1
弧を描いたような音型	0	1(11音)	0	0	0	1(6音)
印象的なオスティナート	1	0	0	0	0	0
2分の1を占めるオスティナート	0	0	0	0	0	0
3分の1を占めるオスティナート	0	0	0	0	0	0
4分の1を占めるオスティナート	0	0	0	0	0	0
小節数	146小節	166小節	208小節	72小節	36小節	116小節

1993年に作曲された《タンブラン・パラフレーズ》は7つのオスティナート・パターンを持ち、構成音が2音、3音、4音のオスティナートが2つずつと、変形ではあるが弧を描いたような音型の反復が1つ見られる。7種類のパターンはあるものの、曲の多くを占めるオスティナートはなく、最も長く反復されるものでも17小節間である。

5年後の1998年の《マリンバ・ダモーレ》には、オスティナート・パターンが5つ含まれているが、弧を描いたような音型のオスティナートや構成音5音以上の反復はなく、こ

の曲においてオスティナートは曲を構成する重要な要素になっていないと考えられる。

2002 年に作曲された《コザックの思い出》には、1 つのオスティナートしかなく、安倍作品唯一のトレモロ奏法によるオスティナート・パターンである。このオスティナートには 3 つの移高形があり、1 小節または 3 小節間の反復であった。オスティナートが 1 つしかない作品はこの《コザックの思い出》と 2 本撥奏法の《プリズム》の 2 作品だけである。

翌年書かれた《独り》は全 36 小節と短い作品であり、3 種類のオスティナートは見られるが 1 小節又は 2 小節のみの反復で、曲の重要な要素であると考えにくい。

2004 年に作曲された《ガレリア・インプレッション》は 6 本撥奏法の作品である。上述した、安倍圭子のもう 1 つの 6 本撥奏法作品である 1993 年の《6 本撥の五木の幻想》には 12 個のオスティナート・パターンが見られたが、この作品には 2 種類のオスティナート（3 重音の反復のパターンが 1 小節と、単音の反復のパターンが 2 小節）しかなく、曲の大部分にオスティナートが含まれていないことが分かる。

表 27：6 本撥による作品のオスティナートの比較

	6本撥による五木の幻想	ガレリア・インプレッション
オスティナートの数	12	2
2音のオスティナート	5	1
3音のオスティナート	6	1
4音のオスティナート	1	0
5音以上のオスティナート	0	0
弧を描いたような音型	0	0
印象的なオスティナート	1	0
3分の1を占めるオスティナート	0	0
4分の1を占めるオスティナート	0	0
小節数	95小節	96小節

現時点での最新のソロ作品である《道・パラフレーズ》(2009) には、7 つのオスティナート・パターンがある。構成音も 2 音、3 音、4 音の重音や長い跳躍を含むパターンと、6 音からなる弧を描いたような音型など様々なオスティナートが見られた。しかし、曲の多くを占めるものはなく、11 小節間奏される 1 パターン以外は全て 10 小節以下の反復である。

以上に見てきたように、安倍圭子のソロ・マリンバ作品には、楽譜の存在する 22 曲のうち、8 割弱にあたる 17 作品にオスティナートが含まれている。とりわけ 1986 年までの 4 本撥奏法の 6 作品においては、オスティナートが曲の 3 分の 1 または 4 分の 1 を占め、また、ほとんどの曲に印象的なオスティナート・パターンが含まれているなど、オスティナートが作品の重要な要素になっていることがわかった。一方、それ以降の作品ではオスティナート・パターンが少ない作品もあり、また、オスティナート・パターン数は多くても、印象的なオスティナートはなく、曲中に断片的に使われているのみであり、全体としては、1986 年までの作品と比べると、作品の中での重要性が低くなってきている傾向も見取れる。

結

本論文では、日本におけるマリンバ奏者の第一人者であり、世界的マリンバ奏者である安倍圭子のソロ・マリンバ作品の創作スタイル、奏法および音楽語法的特徴の分析を行った。

第1章では、マリンバの先進国であるアメリカにおける楽器の発展やそれに関わった人物、および1960年代までの作品について概観した。アメリカでは、1918年以降、ディーガン社を中心としてマリンバの製造と開発が進められ、大きな進化を遂げたのに対し、作品については、1950年にマリンバのオリジナル作品が多く生まれたものの、演奏されるのは編曲作品がほとんどで、楽器ほどの発展が見られなかったことがわかった。その一方で、マッサーによって結成された大規模なマリンバ・オーケストラのメンバーであったラクア夫妻の音楽伝道団の来日は、安倍圭子をはじめ日本のマリンバ界に大きな影響を与えている。

第2章では、日本における木琴・マリンバ奏者、木琴・マリンバの発展と作品について述べた。日本では、主に大正期から、軍楽隊の奏者たちによって木琴の音色が徐々に広まっていったが、当初、木琴を専門とする演奏者はまだ存在しなかった。その状況を大きく変えることになったのが、木琴界の双璧と呼ばれる2人の人物、平岡養一と朝吹英一である。平岡は演奏者としてアメリカと日本で活躍し、7曲の木琴・オリジナル作品の委嘱も行った。朝吹は演奏者としても活躍したが、それにとどまらず、作曲家、編曲家、教育者として日本の木琴・マリンバ界に多大なる貢献をしている。その中でも、木琴・マリンバの普及のため、多くの弟子をとりマリンバ教育に力を注いだことは、今日の日本のマリンバの発展の礎となっている。弟子の中には安倍圭子をはじめ、現在でも日本のマリンバ奏者、教育者として活躍している人物が少なくない。

日本での木琴・マリンバ製造の歴史は、1915年に現在のヤマハが作った卓上木琴から始まる。第二次世界大戦後は、学校での教育用木琴の製造が盛んになった。国内でのマリンバ製造は、1950年のラクア音楽伝道団の来日も大きなきっかけとなって始まり、ミヤカワマリンバを皮切りに、ヤマハやこおろぎ社が開発を続けてきた。

日本でのマリンバ作品の創作には、1962年に結成された「東京マリンバグループ」による作品委嘱が大きな役割を果たしている。アメリカでもそうであったように、日本でも、それまではマリンバのレパートリーは編曲作品に偏っていたが、同グループが開催した、マリンバ・オリジナル作品のみによるコンサートを契機に、数多くのマリンバ・オリジナル作品が生まれた。マリンバの楽器としての進化とマリンバ・オリジナル作品の進化があいまって、マリンバは日本で大きな進化を遂げたといえる。

第3章では、安倍圭子の創作活動について述べた。安倍は、1978年から本格的な作品創作活動を開始しており、現在までに、ソロ・マリンバ作品を中心に、2台のマリンバ、マリンバと他の楽器とのアンサンブル、協奏曲など計73曲におよぶ作品を創作している。筆者は、本論文執筆にあたり安倍本人へのインタビューを行ったが、そこからは、安倍の作品の多くが即興的な演奏をもとに楽譜に起こす形で作られていること、また、創作動機によって、

日記的（心情的）作品、自然界から着想された作品、民謡・童謡などをモチーフにした作品、の3つのタイプがあることがわかった。これらは、1つめのタイプが1978年から1980年頃まで、2つめのタイプが1980年代中頃から1990年代前半まで、3つめのものが1990年代前半から2007年にかけて多く作られていることもわかった。

第4章では、安倍圭子のソロ・マリンバ作品における奏法および音楽語法的特徴についての分析を行った。その際、音楽語法的特徴の印象的な要素として、安倍作品に特に頻出する同音連打と反復（オスティナート）に焦点を当て考察した。

安倍のソロ・マリンバ作品のうち9作品には合わせて7種類の特殊奏法が含まれており、それらは聴覚的にも視覚的にも、作品に多様性を与えている。

同音連打は、マリンバという楽器の特性上、他の作曲家のマリンバ作品にも見られるが、安倍作品においては特に大きな特徴となっている。安倍圭子のソロ・マリンバ作品には、出版楽譜の存在する22曲のうち21作品に同音連打が含まれている。しかも、曲の長さに占める割合が50%以上に及ぶものも全体の半数であるなど、曲における重要な要素となっている。その中で、同音連打で奏される箇所における3つの特徴的な形（1、左手が弧を描くような音型を奏し、右手が重音同音連打を奏する場合 2、左右の手の両方が重音または単音の同音連打による形で、その中に連打される音の持続的な響きと、それを背景に動いていく旋律がある形 3、同音連打のリズムの変化によりリズムカルな印象を与える形）を手掛かりにして1958年から2009年までの22曲全体を眺めた場合、2つめと3つめの形については、いずれも1982年から1998年まで（2つめに限っては1986年および1993年）の作品に含まれていることがわかった。それ以降、すなわち《「浜辺のうた」モノローグ》以降の作品は、編曲されたものが中心であることから、この2つの要素については、安倍圭子がオリジナル作品の創作を集中的に行っていた時期に見られるものともいえるだろう。一方、1つめの形については、最初の《雨蛙》（1958）を除く、1978年の《道》から2009年の《道・パラフレーズ》までの10作品に見られ、しかも安倍圭子の創作活動の全時期にわたっていることから、安倍圭子のソロ・マリンバ作品における変わらない要素であり、特徴であるといえる。

反復（オスティナート）は、同音連打と同様に、他の作曲家のマリンバ作品にも見られるが、安倍作品においては特に印象的で大きな特徴となっている。安倍圭子のソロ・マリンバ作品には、出版楽譜の存在する22曲中8割弱にあたる17曲にオスティナートが含まれていた。とりわけ1986年までの4本撥奏法の6作品においては、オスティナートが曲の3分の1または、4分の1を占め、また、ほとんどの曲に印象的なオスティナート・パターンが含まれているなど、オスティナートが作品の重要な要素になっていることがわかった。一方、それ以降の作品では、オスティナート・パターンが少ない作品もあり、また、オスティナート・パターン数は多くても、印象的なオスティナートはなく、曲中に断片的に使われているのみであり、全体としては、1986年までの作品と比べると、作品の中での重要性が少なくなっている傾向も見取れる。

安倍圭子が生まれた 1930 年代後半は、日本においてマリンバがまだ独奏楽器として確立していない黎明期であった。国産マリンバの製造やマリンバのオリジナル作品の委嘱・作曲が行われ始めた 1950 年代から 1960 年代にマリンバ奏者として第一線で活動し始め、その後世界にも活躍の場を広げた安倍圭子は、日本はもとより、世界のマリンバの発展を牽引してきた存在といえる。

謝辞

本論文をまとめるにあたり、指導教員として研究の進め方および研究内容について、多くのご指導をいただいた、馬場有里子先生に多大なる謝意を表します。論文執筆において、何も分からなかった私に、基礎から丁寧に教えて下さり、辛抱強く見守っていただいたおかげで、なんとか本論文をまとめることが出来ました。論文執筆だけでなく、先生と過ごさせていただいた時間はかけがえのないものとなりました。

また、偉大なる恩師であり本論文のテーマとさせていただいた、安倍圭子先生に深謝申し上げます。憧れの人であった安倍先生とお会いしてから20年以上が過ぎました。先生の音楽性はもちろん、人間性に惹かれ、マリimbaの魅力が詰まった先生の作品に出会ったおかげで、今回の論文執筆に辿り着くことができました。レッスンのみならず、論文研究の助けにと、海外公演にも同行させていただき、先生から音楽だけでなく多くのものを学ばせていただきました。いつも心にかけてくださり、応援して下さったことは、私にとって大きな力となりました。

エリザベト音楽大学、大学院時代にご教示いただきました、松倉利之先生に心より感謝申し上げます。先生がご提供して下さった貴重な資料は、本論文執筆において有用なものとなりました。ご指導して下さった打楽器全般の知識は、私の糧となっております。

幼少期からマリimbaを師事させていただき、現在の私のマリimbaにおける全てに良い影響を与えて下さった浅田三恵子先生に、深く感謝申し上げます。音楽において、適格なアドバイスを下さいました。論文執筆においても、相談に乗っていただきありがとうございました。

最後に、私の両親に感謝の意を表します。どんな時も支え、励ましてくれた両親には感謝の言葉しかありません。私の音楽活動を応援し、支えて下さる皆様にも心より感謝申し上げます。

参考文献・参考資料

・文献

浅香淳 (1984)『日本の音楽人名鑑』音楽之友社。

「朝吹英一先生回想録」編集事務局 (1944)『朝吹英一先生回想録』日本木琴協会。

網代景介、岡田知之 (1981)「マリンバ」『打楽器事典』音楽之友社。

安倍圭子「作品によせて」、自作品のアルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』の作品紹介、ブックレット所収、pp.5-6。1986 年録音 (日本コロムビア)、DENON : 33CO-1118、CD。

カイト、レベッカ (杉山直子訳) (2011)『安倍圭子——マリンバと歩んだ音楽人生—A Virtuosic Life—』ヤマハミュージックメディア。

小森宗太郎 (1933)『打楽器教則本——小太鼓・大太鼓・喇叭鼓隊・タンボリン・トリアングル・カスタネット・シロフォン・グロッケン其他・ティムパニイ』、共益商社書店 (1937 年に訂正増補再版)。

執筆者不詳、安倍圭子の作品アルバム『KEIKO ABE Fantastic Marimba』の解説、1993 年録音、ジーベック音楽出版 : XECC-1001B、CD。

洗足学園音楽大学附属打楽器研究所「マリンバ研究会」(2007)『マリンバ・オリジナル作品初演曲一覧』

武石みどり (2006)「ハタノ・オーケストラの実態と功績 (4.日本をめぐる論考、徳丸吉彦先生古希記念論文集)」『お茶の水音楽論集 特集号』(2006-12)、pp.363-373。

通崎睦美 (2013)『木琴デイズ——平岡養一「天衣無縫の音楽人生」』講談社。

日外アソシエーツ編集部編 (2010)「小森宗太郎」『新撰芸能人物事典：明治～平成』日外アソシエーツ、p.336。

平岡養一 (1984)「私の履歴書」『私の履歴書 文化人 14』、日本経済新聞、pp. 243-564。

Àlamo Santos, Juan Manuel. (2008) “A Performance Guide and Theoretical Study of Keiko Abe’s Marimba d’Amore and Prism Rhapsody for Marimba and Orchestra.” DMA dissertation, University of North Texas.

Blades, James. (浜田滋郎訳) (1995)「マリンバ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 18 巻、講談社、pp.473-475。

----- (岡田知之訳) (1995)「木琴」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 18 巻、講談社、p.378。

Calissi, Jeff. (2006) “The Marimba Masters.” *Percussive Notes*, February, p.64.

Conklin, M. Christine. (2004) “An Annotated Catalog of Published Marimba Concertos in the United States from 1940 – 2000.” DMA dissertation, University of Oklahoma.

Eyler, David P. (1990) “Focus on Research: Clair Omar Musser and His Contributions

- to the Marimba.” *Percussive Notes* 28, no.2, p.62.
- Hudson, Richard (金澤正剛訳) (1994) 「オスティナート」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第3巻、p.390。
- Josephson, David. (柴田南雄訳) (1994) 「グレインジャー, パーシー」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第6巻、講談社、pp.189-190。
- Kastner, Kathleen Sherry. (1989) “The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique.” DMA dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Kite, Rebecca. (2007) *Keiko Abe : A Virtuositic Life : Her Music Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion.
- MacCallum, Frank K. (1969) *The Book of Marimba*. New York: Carlton Press.
- Smith, Sarah E. (1995) “The Development of the Marimba as a Solo Instrument and the Evolution of the Solo Literature for the Marimba.” DMA dissertation, The Ohio State University.

・ウェブサイト

- 「安倍圭子の作品リスト」
<http://www.keiko-abe.com> (2015. 4.16 入手)
- 田村拓男「三善晃『会話』誕生記」(藤田崇文 BLOG2012-02-16)
<https://blog.goo.ne.jp/sowbun/e/35a3c60831177c636180043c285811b3> (2019. 5. 24 入手)
- ‘Deagan Resource’
<http://www.deaganresource.com/popular.html> (2016. 5. 9 入手)
- ‘J.C.Deagan’ (www.deaganresource.com/deagan.html) [The National Cylopedia of American Biography, vol.43, pp.391-392 からの転載]
- ‘DeaganMarimbas’Source:DeaganCatalogG,
<http://www.deaganresource.com/marimbas.html> (2016. 5. 9 入手)
- ‘Deagan Marimba-Xylophone’,
<http://www.deaganresource.com/marxylo.html> (2016. 5. 9 入手)
- ‘DeaganNagaedMarimbaphones’
<http://www.deaganresource.com/nagaedmp.html> (2016. 5. 9 入手)
- ‘Deagan Vibraphones’,
<http://www.deaganresource.com/vibraphones.html> (2016. 5. 9 入手)
- ds[DanShultz, “BurtonLynnJackson,1914-1997”,
http://www.iamonline.com/Bio/Burton_Jackson.htm. (2017. 7. 3 入手)
- ‘Leedy Manufacturing Co.PhotographAlbum.amhistory.si.edu/archives/ACO/88.pdf’
www.americanhistory.si.edu/archives (2016. 5. 16 入手)

Lewis, Thomas P. “A Source Guide to the Music of Percy Grainger, Selected Chapters, 4. program notes” (<http://www.percygrainger.org/prognot4.htm>) (2017.7.28 入手)
http://www.iamaonline.com/Bio/Burton_Jackson.htm. (2017.7.3 入手)
http://www.journal-topics.com/news/article_bc0d4b0c-971d-11e2-bb2e-001a4bcf6878. (2017. 7. 3 入手)
<http://www.legacy.com/obituaries/gazette/obituary.aspx?pid=180224657>. (2017. 3. 24 入手)
http://www.marimba-festiva.de/MF2016/index_htm_file/Maki%20Takafuji.pda. (2016. 3. 25 入手)
https://jp.yamaha.com/products/musical_instruments/percussion/mallets/keiko_abe_signature_series/additional_tab23666.html#product-tabs (2018.4.10 入手)

・楽譜

安倍圭子 (1987) 『安倍圭子マリンバ作品集』、ショット・ミュージック。
 所収曲：《遙かな海》、《竹林》、《小さな窓》、《古代の壺》、《わらべ歌による譚章》
 ----- (1997) 『安倍圭子ソロ・マリンバ作品集』、ジーベック音楽出版。
 所収曲：《山をわたる風の詩》、《風紋》、《プリズム》、《タンブラン・バラフレーズ》
 ----- (2001) 『安倍圭子マリンバ・ダモーレ』、ショット・ミュージック。
 ----- (2003) 『安倍圭子ソロマリンバのためのモノローグ』、ジーベック音楽出版。
 所収曲：《「浜辺のうた」モノローグ》、《コザックの思い出》、《「愛のよろこび」モノローグ》
 ----- (2007) 『安倍圭子ソロ・マリンバ作品集 vol. II』、ジーベック音楽出版。
 所収曲：《独り》、《「涙のパバーヌ」変奏曲》、《ガレリア・インプレッション》、《祭りの太鼓》、《6本撥による五木の幻想》
 ----- (2009) 『安倍圭子 道・バラフレーズ～ソロ・マリンバのための～』、ジーベック音楽出版。
 Abe, Keiko. (1978) *Frog*. [n.p.] Studio 4 Productions.
 ----- (1979) *Michi for Marimba*. Ft. Lauderdale: Music for Percussion.
 ----- (1984) *Dream of the Cherry Blossoms*. Frankfurt: Zimmermann.

・その他の参考資料

安倍圭子の作品アルバム『MARIMBA FANTASY The Art of Keiko Abe』、1986 年録音（日本コロムビア）、DENON：33CO-1118、CD。

安倍圭子の作品アルバム『KEIKO ABE Fantastic Marimba』、1993 年録音、ジーベック音楽出版：XECC-1001B、CD。

安倍圭子、筆者によるインタビュー。スマートフォンによるボイスメモ録音。2013 年 5 月 25 日。

付録

目次

付録1：ディーガン・マリンバ製造年表・	155
付録2：日本の打楽器奏者一覧・	157
付録3：日本の木琴・マリンバ奏者一覧・	159
付録4：日本人作曲家による木琴・マリンバ作品（年別）・	160
付録5：日本人作曲家による木琴・マリンバ作品一覧（作曲家別）・	162
付録6：安倍圭子 全作品リスト・	171
付録7：安倍圭子のソロ・マリンバ作品における、左右どちらかの手に同音連打が含まれる箇所の実例（①～④）・	174
付録8：安倍圭子のソロ・マリンバ作品に含まれる同音連打のパターンの作品別集計・	193
付録9：左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）・	196
9-1：雨蛙・	196
9-2：道・	197
9-3：わらべ歌による譚章・	198
9-4：桜の幻影・	199
9-5：竹林・	200
9-6：古代の壺・	201
9-7：遙かな海・	202
9-8：プリズム・	203
9-9：小さな窓・	204
9-10：祭りの太鼓・	205
9-11 山をわたる風の詩・	206
9-12：風紋・	207
9-13：タンブラン・バラフレーズ・	208
9-14：マリンバ・ダモーレ・	209
9-15：「浜辺のうた」モノローグ・	210
9-16：コザックの思い出・	211
9-17：「愛のよろこび」モノローグ・	212
9-18：独り・	213
9-19：ガレリア・インプレッショ・	214
9-20：「涙のパバーヌ」変奏曲・	215
9-21：道・バラフレーズ・	216

モデル ナンバー	名前	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24	'25	'26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	'37	'38	'39	'40	'41	'42	'43	'44	'45	'46
350																														
352																														
352B																														
354																														
354B																														
	Century of Progress																													
	Century of Progress																													
	Century of Progress Bass Marimba																													
	King George																													
	King George Bass Marimba																													
52	Masterpiece																													
52B	Masterpiece																													
54	Masterpiece																													
	Queen Anne																													
330	Stu-Dette																													
60	Imperial																													
62	Imperial																													
64	Imperial																													
66	Imperial																													
68	Imperial																													
70	Imperial																													
38	Diana																													
40	Diana																													
318																														
325																														
335	Mercury																													
330R	Stu-Dette																													
36																														
50	Caprice																													
333	Studette																													
333R	Studette																													
444	Mezzo																													
484	Bolero																													
485	Bolero																													
410	Wellington																													
490	Imperial Bolero																													
470	Diana 51																													
400	Student400																													
600	DianaIV																													
1200	Imperial Custom																													
652	Diana Deluxe																													
M-52	Victoria																													
612K	Studio																													
653	Bandmaster																													
654	AMB																													
343R	Studette II																													
343K	Studette II																													
654	Bandmaster																													
678	Marching Marimba																													
380K	Studette																													

[illegible]

付録2：日本の打楽器奏者一覧

年代	名前	生年月日	学歴	師事した人物	備考（著作、職歴、役職、叙勲、褒賞、留学歴など）
1910年代	網代景介	1910・4・18	慶應商工、マンハッタン音楽院（1960-1	ポール・ブライス、ソウル・グッドマン	『打楽器事典』著者（岡田知之と共著）、N響、日本打楽器協会会長
	樫部達美	1912・1・3	陸軍戸山学校軍楽部	山口常光、安江定	『管・打楽器系統的合奏教本』著者、
	徳田孝	1916・3・21	大阪府立園芸		
	池田好道	1917・3・22			東響
1920年代	小林美隆	1923・3・22	北京実業	小森宗太郎、鳥居善次郎	『打楽器教則本』著者、N響（前身の新交響楽団発足より）
	瀬端猛	1924・10・11	陸軍戸山学校軍楽部	佐藤正二郎	東フィル
	山高哲誠	1924・10・24	陸軍戸山学校	佐藤正二郎	日本マリンバアカデミー会長、『器楽指導者のためのパーカッションメソッド』著者、米第8軍団音楽部、京都市音楽団（現京響）、NHK大阪放送管弦楽団、
	市瀬太直	1925・3・13	海軍軍楽隊	ローレンス・ラクーワー（日本にマリンバを持ってきた人物）、平岡養一	『打楽器奏法』著者
	金子巴	1927・5・5	東京芸大	今村征男、小林美隆	
	ジョージ川口	1927・6・15	大連実業工科		ドラム、芸術選奨文部大臣賞
	佐藤英彦	1929・9・10	宇都宮大、東京芸大別科	今村征男、小川昇平	東京フィル、日フィル
	野口力	1929・9・30	国立音校（中退）	高田信一、小森宗太郎	読響
	芹沢英雄	1929・12・15	国立音大	小森宗太郎、奥好寛	東響
1930年代	佐藤力男	1932・3・17	日大法学部		全日本学生吹連理事長、全日本学生バトン連盟会長
	吉田真吾	1932・5・15	島根大卒、東京芸大委託	今村征男、小宅勇輔	群響、札響首席
	浅野俊美	1933・3・19	ウィーン国立音大	小林美隆、リチャルト・ホッホライナー	都響
	瀬尾勝保	1933・12・20	広島大	佐藤正二郎、高田信一	東フィル
	長池陽次郎	1934・2・9	武蔵野音大	小林美隆	東フィル
	上埜孝	1934・7・20	武蔵野音大作曲科	クラウド・プリングスハイム、小林美隆	ABC響、日フィル、読響、
	岡田知之	1935・11・12	東京芸大	今村征男、H・レンベンス	『打楽器事典』著者（網代景介と共著）、N響、
	有賀誠門	1937・1・5	東京芸大	今村征男、ヴィック・ファーズ	N響、吹奏楽個人コンクール第1位、芸術祭優秀賞
	雨宮靖和	1939・7・18	東京芸大、ジュリアード音楽院	今村征男、小宅勇輔、網代景介、ソウル・グッドマン、ポール・ブライス	東響、読響
	八田耕治	1940・2・26	京都市立堀川高校	山下清孟	関西交響楽団、ABC交響楽団、関響、大フィル

1940年代	百瀬和紀	1941・9・30	東京芸大		N響首席
	瀬戸川正	1942・9・26	東京芸大	小宅勇輔	N響、東京パーカッション・アンサンブル
	秋山気清	1943・4・5	東京芸大	小宅勇輔	
	北川蛟	1943・7・12	京都市立音短大	蔵田春平、小林美隆	京響
	山口十郎	1944・7・25	ベルリン音大	K・キースナー、W・テリヒェン	名古屋フィル
	定成誠一郎	1944・8・6	東京芸大	広岡淑生、小宅勇輔	東京都響
	今村三明	1946・2・23	東京芸大	小宅勇輔、ウェルナー・テリヒェン	N響
	北野徹	1946・8・2	大阪音大専攻科	小宅勇輔、山高哲誠	音楽クリティック・クラブ新人賞、大阪府民劇場奨励賞、日本 テレマン協会、パーカッショングループ大阪
	菅原淳	1947・6・26	東京芸大、パリ国立音楽院	有賀誠門、シルヴィオ・グアルダ	読響、ラ・ロッシェル国際打楽器コンクール第1位、中島健蔵 賞、グループ「3マリンバ」、「アンサンブルヴァン・ドリア
	山高良子	1947・11・27	京都芸大専攻科	山高卓人〔=哲誠〕、平岡養一	日本マリンバアカデミー常任理事
	奥村隆雄	1948・9・25	京都市立音短大	有賀誠門、蔵田春平	京響
	中谷満	1949・6・13	京都市立芸大、ベルリン国立芸大	村本一洋、W・テリヒェン、K・キースナー	大フィル、グループM
	吉原すみれ	1949・12・15	東京芸大大学院	有賀誠門、高橋美智子	ジュネーヴ国際コンクール打楽器部門第1位、メシアン国際コ ンクール第4位、ミュンヘンコンクール第2位、サントリー音
1950年代	永田砂知子	1950・6・13	東京芸大	高橋美智子、有賀誠門	ピアノ
	天野佳和	1950・10・30	武蔵野音大	小林美隆、市岡史郎	東響
	永曽重光	1951・1・13	東京芸大	有賀誠門、高橋美智子	パーカッション・グループ72、マリンバ82、神奈川フィル
	高田みどり	1951・12・21	東京芸大		バンムジーク・フェスティバル現代演奏コンクール第3位、 ミュンヘン国際音楽コンクール打楽器部門第3位
	坂上弘志	1952・1・21	大阪音大	ローランド・コーロフ（NYフィル首席、ジュ リアード音楽院教員）、山高哲誠	大阪フィル、邦楽家藤舎呂船に師事し藤舎鼓船を襲名、留学歴 あり
	小島光	1952・11.11	桐朋学園大、ニューイングランド音楽 院	ヴィック・ファース、小林美隆	新日フィル
	小野雅司	1955・1・20	桐朋学園大	山口恭範、能見義徳	
	奥田昌史	1956・10・21	武蔵野音大	小林美隆、柳沼輝子	東響

計44人

『日本の音楽人名鑑 管楽器・打楽器編』 音楽の友社編 1984年刊をもとに作成

付録3：日本の木琴・マリンバ奏者一覧

年代	名前	生年月日	学歴	師事した人物
1910年代	朝吹英一	1909・12・22	慶大経済学部	ハインリッヒ・ウェルクマイスター
1920年代	福来実	1927・7・27	慶大経済学部	朝吹英一
	工藤昭二	1927・9・15	電気通信大	岩井貞雄
1930年代	吉川雅夫*	1934・12・13	武蔵野音大ピアノ科	平岡養一、朝吹英一
	水野与旨久*	1937・1・2	愛知大経済科	朝吹英一、平岡養一
	安倍圭子*	1937・4・18	東京学芸大専攻科	朝吹英一、小宅勇輔
	高橋美智子	1939・7・30	東京芸大専攻科	今村征男、平岡養一
1940年代	種谷睦子	1943. 11.5	大阪教育大専攻科	朝吹英一
	小川順子	1944・2・26	大阪音大	平岡養一、朝吹英一
	岡田真理子	1946・7・31	東京学芸大	有賀誠門、田村拓男
	松本真理子	1947・8・6	京都市立音短大専修科	小川順子、蔵田春平
	佐藤須美子	1947・10・5	広島音大専攻科	佐藤正二郎
	草刈とも子	1948・5・25	国立音大	安倍圭子、網代景介
	上田道代	1949・10・27	大阪音大	小川順子、山高哲誠

計14人

*→東京マリンバグループ（6人）の中の3人

『日本の音楽人名鑑 管楽器・打楽器編』 音楽の友社編 1984年刊をもとに作成

付録4：日本人作曲家による木琴・マリンバ作品数（年別）
（ソロ作品、ピアノ伴奏付きソロ作品および協奏曲の集計）

作曲年	作品数	計	作曲家（五十音順）※名前の後の（ ）内の数字は作品数を示す。
1929年	3	3	朝吹英一（3）
1930年	1	4	朝吹英一
1932年	1		朝吹英一
1936年	1		朝吹英一
1937年	1		朝吹英一
1942年	4	8	朝吹英一（4）
1944年	2		朝吹英一・紙恭輔
1945年	1		朝吹英一
1949年	1		朝吹英一
1951年	1	4	朝吹英一
1952年	1		朝吹英一
1953年	1		朝吹英一
1958年	2		安倍圭子
1961年	1	32	朝吹英一
1962年	5		朝吹英一・外山雄三・日暮雅信・三善晃・湯山昭
1963年	1		山田光生
1964年	3		富田勲（3）
1965年	7		朝吹英一・田中利光（2）・黛敏郎・三宅榛名*・柳原徳蔵（2）
1966年	1		朝吹英一
1967年	1		朝吹英一
1968年	4		朝吹英一・松永通温・三木稔・三善晃
1969年	9		浦田健次郎（2）・遠藤雅夫（2）・小林秀雄*・柴田南雄・三木稔・三善晃・山内忠
1970年	2	42	朝吹英一・北爪道夫*
1971年	7		朝吹英一（2）・入野義朗・末吉保雄・田中利光・坪能克裕*・八村義夫
1972年	3		池辺晋一郎・内田勝人*・杉浦正嘉
1973年	4		朝吹英一（2）・杉浦正嘉・助川敏弥
1974年	2		浅川春男・武満徹
1975年	6		朝吹英一・小西欣一*・平義久・辻井英世*・新実徳英・村尾幸枝
1976年	5		伊福部昭（2）・遠藤雅夫・杉浦正嘉・八村義夫
1977年	4		入野義朗・大前哲・服部良一・松平頼暁
1978年	5		朝吹英一（2）・安倍圭子・大家百子・新実徳英
1979年	4	57	小橋稔・中村慈延*（2）・本間雅夫
1980年	5		朝吹英一・加藤利依子・金田潮兒・野坂佳子・水野修孝
1981年	3		朝吹英一（2）・中村慈延
1982年	5		安倍圭子（2）・一柳慧・大前哲・松本玲子
1983年	6		一柳慧・大前哲・金田潮兒・下山一二三・千秋次郎・セツ矢博資
1984年	6		朝吹英一（2）・安倍圭子（2）・高橋悠治・吉松隆
1985年	8		青木孝義・石丸基司・小西奈雅子・鈴木英明・千秋次郎・高橋悠治・藤田正典・松井美佳*・松下功
1986年	7		安倍圭子（4）・一柳慧・杉浦正嘉・中島良史
1987年	5		石井眞木・杉浦正嘉・土居克行*・三善晃・柳田孝義
1988年	6	66	大前哲・穴戸睦朗・成田和子・林光・宮城純一・柳田孝義
1989年	6		一柳慧・遠藤雅夫・杉浦正嘉・千秋次郎・松尾祐孝・吉岡孝悦
1990年	8		朝吹英一・安倍圭子・熊谷美紀・杉浦正嘉・千秋次郎・田中利光・藤田正典・柳田孝義
1991年	6		一柳慧・河添達也・川辺真・成田和子・三善晃・吉岡孝悦
1992年	10		安倍圭子（3）・石原忠興・一柳慧・岡島雅興・杉浦雅嘉・千住明*・保科洋・本間雅夫
1993年	11		安倍圭子（4）・金光威和雄・土肥寿美子・鍋島佳緒里*・西邑由記子・橋本忠・諸井誠*・吉岡孝悦
1994年	3		杉浦正嘉・千住明*・由宇あおい*
1995年	7		安倍圭子（2）・大家百子・鈴木英明・土居克行・野田雅巳&森川孝太郎・吉岡孝悦
1996年	6		安倍圭子・黒髪芳光・小山和彦・寺嶋陸也・野田雅巳・平田聖子
1997年	5	2	竹内誠・田中利光・中村典子（2）・安良岡章夫
1998年	8		安倍圭子・岡坂慶紀・香月修・千秋次郎・田辺恒弥・寺嶋陸也・野田雅巳・山澤洋之
1999年	2		大家百子・近藤敦彦

2000年	14	50	安達弘潮・安倍圭子・石井眞木・大前哲・日下部満三・権代敦彦*・鷺見音衛門文広*・田辺恒弥・西邑由記子・法倉雅紀・平田聖子・藤家溪子（2）・三村奈々恵
2001年	13		安倍圭子・一柳慧・今井重幸・稲森安太己・小田百合子・木原福子*・法倉雅紀・橋本忠・林光・港大尋（2）・三宅一徳*・森佳子
2002年	9		安倍圭子（3）・伊佐地直・加藤真一郎*・鶴見幸代・野田雅巳・別宮貞雄・村松崇継
2003年	11		安倍圭子・伊佐地直*・伊藤弘之・加藤由紀子・千秋次郎・鶴見幸代・名倉明子*・服部和彦・平田裕一・広瀬勇人・山澤洋之
2004年	3		安倍圭子・中俣申喜男・藤家溪子

洗足学園音楽大学付属打楽器研究所「マリンバ研究会」（2007）『マリンバオリジナル作品初演曲一覧』に収録されている最新の作曲年までのものを掲載。*印については作曲年不明のため初演年で記載。

付録5：日本人作曲家による木琴・マリンバ作品一覧（作曲家別）

（ソロ作品、ピアノ伴奏付きソロ作品および協奏曲の集計）

	作曲家	作品名	作曲(または初演)年	種別*	内訳
1	青木孝義（1曲）	フィトンチッド組曲	1985	ソロ	ソロ(1)
2	浅川春男（1曲）	カプリチオ	1974	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
3	朝吹英一（37曲）	行進曲「軽井沢の美人」	1929	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(35)
		スポーツ序曲	1929	pf伴奏付きソロ	
		「故郷の空」による幻想曲	1929	pf伴奏付きソロ	
		宵待草	1930	pf伴奏付きソロ	
		ザイロフォンとピアノのためのソナタ へ長調	1932	pf伴奏付きソロ	
		きつつき波尔カ	1936	pf伴奏付きソロ	
		ミッキー・マウス・ギャロップ	1937	pf伴奏付きソロ	
		君を呼ぶリラ	1942	pf伴奏付きソロ	
		白銀の輪	1942	pf伴奏付きソロ	
		祭りのノスタルジア	1942	pf伴奏付きソロ	
		火華	1942	pf伴奏付きソロ	
		風鈴	1944	pf伴奏付きソロ	
		水玉	1945	pf伴奏付きソロ	
		音階とアルペジオ	1949	pf伴奏付きソロ	
		ジプシイ	1951	pf伴奏付きソロ	
		ペンギン・波尔カ	1952	pf伴奏付きソロ	
		ナイチンゲール・ワルツ	1953	pf伴奏付きソロ	
		J.X.A.マーチ	1961	pf伴奏付きソロ	
		「雪山讃歌」による幻想曲	1962	pf伴奏付きソロ	
		雪への幻想	1965	pf伴奏付きソロ	
		「春の小川」パラフレーズ	1966	pf伴奏付きソロ	
		幻想曲「六甲の秋草」	1967	pf伴奏付きソロ	
		行進曲「ローズウッドのそよ風」	1968	pf伴奏付きソロ	
		蝶の粧い	1970	pf伴奏付きソロ	
		滝廉太郎のメロディーによる変奏曲	1971	ソロ	ソロ(2)

		ウェーバーの主題による五つの変奏	1971	ソロ	
		ルソーのメロディーを主題とする4大作曲家のスタイルによる変奏曲	1973	pf伴奏付きソロ	
		妙なるしらべ	1973	pf伴奏付きソロ	
		ヘンデルの「ビクトリー讃歌」による変奏曲	1975	pf伴奏付きソロ	
		ケンタッキー常動曲	1978	pf伴奏付きソロ	
		ジャスミンのかおり	1978	pf伴奏付きソロ	
		マリンバの精	1980	pf伴奏付きソロ	
		マリンバポニーズ・ギャロップ	1981	pf伴奏付きソロ	
		都の秋	1981	pf伴奏付きソロ	
		北の星	1984	pf伴奏付きソロ	
		コアラ・マーチ	1984	pf伴奏付きソロ	
		ルソー、バッハへ還える	1990	pf伴奏付きソロ	
4	安達弘潮 (1曲)	マリンバとオーケストラのための協奏曲“祭祀”	2000	協奏曲	協奏曲(1)
5	安倍圭子 (29曲)	雨蛙	1958	ソロ	ソロ(25) pf伴奏付きソロ(1) 協奏曲(3)
		道	1978	ソロ	
		わらべ歌による譚章	1982	ソロ	
		六本撥によるガレリア湖	1982	ソロ	
		桜の幻影	1984	ソロ	
		竹林	1984	ソロ	
		古代の壺	1986	ソロ	
		遙かな海	1986	ソロ	
		プリズム	1986	ソロ	
		小さな窓	1986	ソロ	
		樹の詩～遙かなる山の向こうから	1990	ソロ	
		祭りの太鼓	1992	ソロ	
		山をわたる風に詩～6本撥のための	1992	ソロ	
		山をわたる風に詩～ソロマリンバのための	1992	ソロ	
		風紋	1993	ソロ	
		六本撥による五木の幻想	1993	ソロ	
		挽歌～ソロマリンバのための	1993	ソロ	
		タンブラン・パラフレーズ～ソロマリンバのための	1993	ソロ	

		プリズム・ラブソディー～ソロマリンバとウィンドオーケストラのための	1995	協奏曲	
		プリズム・ラブソディー～ピアノ・リダクション	1995	pf伴奏付きソロ	
		プリズム・ラブソディー～ソロマリンバとオーケストラのための	1996	協奏曲	
		マリンバ・ダモーレ	1998	ソロ	
		古代からの手紙	2000	ソロ	
		プリズム・ラブソディー2nd Edition～ソロマリンバとオーケストラのための	2001	協奏曲	
		「浜辺のうた」モノローグ～ソロマリンバのための～	2002	ソロ	
		「コザックの思い出」モノローグ～ソロマリンバのための～	2002	ソロ	
		「愛のよろこび」モノローグ～ソロマリンバのための～	2002	ソロ	
		独り～ソロマリンバのための	2003	ソロ	
		ガレリア・インプレッションズ～6本撥のための～	2004	ソロ	
6	池辺晋一郎（1曲）	モノヴァランスⅠ～マリンバのために	1972	ソロ	ソロ(1)
7	伊佐地直（曲）	海のための4つ	2003初演	ソロ	ソロ(2)
		波ト小石ヲカゾエル為ニ	2002	ソロ	
8	石井眞木（2曲）	飛天生動Ⅲ～ソロ・マリンバのための	1987	ソロ	ソロ(2)
		「協奏曲 M-2000」～マリンバとオーケストラのための～	2000	ソロ	
9	石原忠興（1曲）	マリンバファイル092	1992	ソロ	ソロ（1）
10	石丸基司（1曲）	マリンバのためのラブソディア	1960	ソロ	ソロ（1）
11	一柳慧（7曲）	パガニーニ・パーソナル～マリンバとピアノのための～	1982	pf伴奏付きソロ	ソロ(4) pf伴奏付きソロ(2) 協奏曲(1)
		森の肖像～独奏マリンバのための～	1983	ソロ	
		パガニーニ・パーソナル	1986	協奏曲	
		共立の宇宙	1992	pf伴奏付きソロ	
		独奏マリンバのための源流	1989	ソロ	
		秋を打つ音	1991	ソロ	
		内なる聲	2001	ソロ	
12	伊藤弘之（1曲）	マリンバと弦楽オーケストラのための「幻影の森」	2003	協奏曲	協奏曲(1)
13	伊福部昭（2曲）	マリンバとオーケストラのための「ラウダ・コンチェルタータ」	1976	協奏曲	協奏曲(2)
		ラウダ・コンチェルタータ～マリンバとウィンド・アンサンブルのための～	1976	協奏曲	
14	今井重幸（1曲）	マリンバソロのための「漁火」	2001	ソロ	ソロ(1)
15	稲森安太己	風に舞う花	2001	ソロ	ソロ(1)
16	入野義朗（2曲）	グローブス第2番	1971	ソロ	ソロ(2)

16		マリンバ独奏のための運動	1977	ソロ	ソロ(1)
17	内田勝人 (1曲)	Meteora II	1972初演	ソロ	ソロ(1)
18	浦田健次郎 (2曲)	メタブラズム I - マリンバソロによる	1969	ソロ	ソロ(2)
		メタブラズム III - for Marimba	1969	ソロ	
19	遠藤雅夫 (4曲)	ABMIRAM49	1969	ソロ	ソロ(3) 協奏曲(1)
		Improvisation pour Marimba Seul	1969	ソロ	
		〈ミラージュ〉 マリンバと吹奏楽のための	1976	協奏曲	
		鏡の中の虹	1989	ソロ	
20	大前哲 (5曲)	〈マルナーージュ〉 独奏マリンバのための - 作品20	1977	ソロ	ソロ(5)
		〈アンデュレイション I〉 マリンバソロのための - 作品40	1982	ソロ	
		〈アンデュレイション II〉 マリンバソロのための - 作品47	1983	ソロ	
		〈アンデュレイション III〉 マリンバソロのための - 作品66	1988	ソロ	
		〈メモリア・フォルマート〉 マリンバのための - 作品112	2000	ソロ	
21	大家百子 (3曲)	Smyrna pour Marimba	1978	ソロ	ソロ(3)
		マリンバのための4つのエチュード	1995	ソロ	
		マリンバのためのムーサ	1999	ソロ	
22	岡坂慶紀 (1曲)	インマー・メアー (独奏マリンバのためのコンポジション)	1998	ソロ	ソロ(1)
23	岡島雅興 (1曲)	「発露 I」 マリンバのために	1992	ソロ	ソロ(1)
24	小田百合子 (1曲)	Prélude pour Marimba Solo	2001	ソロ	ソロ(1)
25	香月修 (1曲)	Impromptu for Marimba	1998	ソロ	ソロ(1)
26	加藤真一郎 (1曲)	Improvisation for Marimba	2002初演	ソロ	ソロ(1)
27	加藤由紀子 (1曲)	マリンバソロの為の三章 1、前奏曲 2、ロマンス 3、綺想曲	2003	ソロ	ソロ(1)
28	加藤利依子 (1曲)	リトルマーチ	1980	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
29	金田潮兒 (2曲)	天啓 II マリンバソロのための	1980	ソロ	ソロ(2)
		トランス III マリンバソロのための	1983	ソロ	
30	紙恭輔 (1曲)	木琴と管弦楽のための協奏曲 作品56	1944	協奏曲	協奏曲(1)
31	河添達也 (1曲)	デュオ II	1991	ソロ	ソロ(1)
32	川辺真 (1曲)	神秘の森のアリア〜マリンバとオーケストラのための	1991	協奏曲	協奏曲(1)
33	北爪道夫 (1曲)	四つの断章	1970初演	ソロ	ソロ(1)
34	木原福子 (1曲)	Solitario〜マリンバのために	2001初演	ソロ	ソロ(1)
35	日下部満三 (1曲)	マリンバのための3つのバガデル	2000	ソロ	ソロ(1)

36	熊谷美紀 (1曲)	インタープレイ	1990	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
37	黒髪芳光 (1曲)	マリンバのための「日本民謡集」－野花3－	1996	ソロ	ソロ(1)
38	小西奈雅子 (1曲)	TransienceⅢ	1985	ソロ	ソロ(1)
39	小西欣一 (1曲)	2つの幻想曲	1975初演	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
40	小橋稔 (1曲)	サムサラ ミの章	1979	協奏曲	協奏曲(1)
41	小林秀雄 (1曲)	マリンバのための「俳句」	1969初演	ソロ	ソロ(1)
42	小山和彦 (1曲)	マリンバのためのディベルティメント	1996	ソロ	ソロ(1)
43	金光威和雄 (1曲)	かん?－独奏マリンバのための三章	1993	ソロ	ソロ(1)
44	権代敦彦 (1曲)	木はやはりなにも言わない～マリンバのために～	2000初演	ソロ	ソロ(1)
45	近藤浩平 (1曲)	ヒメシャラの森 作品49	1999	ソロ	ソロ(1)
46	穴戸睦朗 (1曲)	組曲「子供の一日」	1988	ソロ	ソロ(1)
47	柴田南雄 (1曲)	マリンバのための「像」	1969	ソロ	ソロ(1)
48	下山一二三 (1曲)	マリンバのための響木	1983	ソロ	ソロ(1)
49	末吉保雄 (1曲)	マリンバのためのミラーージュ	1971	ソロ	ソロ(1)
50	杉浦正嘉 (9曲)	一人の奏者によるマリンバの為の《朴》	1972	ソロ	ソロ(9)
		きょううん	1976	ソロ	
		マリンバのための「氣」	1986	ソロ	
		マリンバのための「静いん」	1987	ソロ	
		マリンバのための「綾蘭」	1989	ソロ	
		マリンバのための「谿韻」	1990	ソロ	
		マリンバのための「月華の瀧煙」	1992	ソロ	
		マリンバのための「風影」－遣り水に寄せて	1994	ソロ	
		AVALOTITAⅡ	1973	ソロ	
51	助川敏弥 (1曲)	パウル・クレーによせる5つの小品op. 40より	1973	ソロ	ソロ(1)
52	鈴木英明 (2曲)	木霊－マリンバのための	1985	ソロ	ソロ(2)
		木霊Ⅲ	1995	ソロ	
53	鷺見音衛門文広 (1曲)	変化する共鳴の長さ	2000初演	ソロ	ソロ(1)
54	千住明 (2曲)	Aria～J.S.バッハのテーマによる	1992初演	ソロ	ソロ(2)
		Scene1,2,3	1994初演	ソロ	
	千秋次郎 (6曲)	マリンバとピアノのためのソナタ	1983	pf伴奏付きソロ	
		マリンバとピアノのためのわらべうた春秋	1985	pf伴奏付きソロ	

55		マリンバとピアノのための四季の花そして花言葉	1989	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(6)
		マリンバとピアノのための幻想曲 辺土祝祭	1990	pf伴奏付きソロ	
		マリンバとピアノのための民謡紀行にしひがし	1998	pf伴奏付きソロ	
		マリンバとピアノのための青いドレスの人へ	2003	pf伴奏付きソロ	
56	平義久 (1曲)	コンベルジェンス I	1975	ソロ	ソロ(1)
57	高橋悠治 (2曲)	橋を渡って	1984	ソロ	ソロ(2)
		子守歌	1985	ソロ	
58	竹内誠 (1曲)	月夜に	1997	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
59	武満徹 (1曲)	ジティマルヤ	1974	協奏曲	協奏曲(1)
60	田中利光 (5曲)	マリンバのための断章	1965	ソロ	ソロ(3) 協奏曲(2)
		マリンバのための二章	1965	ソロ	
		マリンバ組曲	1971	協奏曲	
		サドロコンチェルト	1990	協奏曲	
		ゲシュタルト	1997	ソロ	
61	田辺恒弥 (2曲)	ソロマリンバのための組曲「仮面をつけて」	1998	ソロ	ソロ(2)
		マリンバとオーケストラのための「夢見る人による狂詩曲」	2000	ソロ	
62	辻井英世 (1曲)	ソナターグランドマリンバのための	1975初演	ソロ	ソロ(1)
63	坪能克裕 (1曲)	マリンバのための「メニスカス」	1971初演	ソロ	ソロ(1)
64	鶴見幸代 (2曲)	ササノハ	2002	ソロ	ソロ(2)
		en canto..	2003	ソロ	
65	寺嶋陸也 (2曲)	トッカータ	1996	ソロ	ソロ(2)
		ナークニ (沖縄民謡より)	1998	ソロ	
66	土居克行 (2曲)	マリンバとオーケストラのための協奏曲	1987初演	協奏曲	ソロ(1)
		ドローイング フォー マリンバソロ	1995	ソロ	協奏曲(1)
67	土肥寿美子 (1曲)	Semitone Obsession	1993	ソロ	ソロ(1)
68	富田勲 (2曲)	秋～マリンバソロのための	1964	ソロ	ソロ(1)
		秋～マリンバとオーケストラのための	1964	協奏曲	協奏曲(1)
69	外山雄三 (1曲)	セレナータ・マリンバーナ	1962	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ
70	中島良史 (1曲)	メキシカンハットダンス～ソロマリンバとオーケストラのための	1986	協奏曲	協奏曲 (1)
71	中俣申喜男 (1曲)	ドライアド カプリス	2004	ソロ	ソロ(1)
72	中村滋延 (3曲)	マリンバ独奏のための「アイコン」	1981	ソロ	ソロ(3)
		Invention II	1979初演	ソロ	

		InventionIII	1979初演	ソロ	
73	中村典子 (2曲)	「カタ」ーマリンバ奏者のための	1997	ソロ	ソロ(2)
		「ナガ」ーマリンバ奏者のための	1997	ソロ	
74	名倉明子 (1曲)	COCON for Marimba	2003初演	ソロ	ソロ (1)
75	七ツ矢博資 (1曲)	ソロマリンバのためのデザイン2	1983	ソロ	ソロ(1)
76	鍋島佳緒里 (1曲)	森の妖精	1993初演	ソロ	ソロ(1)
77	成田和子 (2曲)	「透明な樹」マリンバとピアノのための	1988	ソロ	ソロ(2)
		「リトルレイン」マリンバのための	1991	ソロ	
78	新実徳英 (2曲)	マリンバのために I	1975	ソロ	ソロ(2)
		マリンバのために II	1978	ソロ	
79	西邑由記子 (2曲)	Mallet'N Sound	1993	ソロ	ソロ(1)
		A fullmoon on the water	2000	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
80	野坂佳子 (1曲)	マリンバとピアノの為のソナタ	1980	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
81	野田雅巳 (3曲)	絶壁	1996	ソロ	ソロ(1)
		カルデラ	1998	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
		Satie.Satiro.Satirico	2002	協奏曲	協奏曲(1)
82	野田雅巳・森川孝太郎 (1曲)	「月下の夢」組曲	1995	ソロ	ソロ(1)
83	法倉雅紀 (2曲)	“延喜の祭禮”マリンバの為の	2000	ソロ	ソロ(2)
		“Imprompt”sur chansons japonaises d'enfant	2001	ソロ	
84	橋本忠 (2曲)	“Evocation”pour marimba seul	1993	ソロ	ソロ(2)
		鳥の肖像ーマリンバのために	2001	ソロ	
85	八村義夫 (2曲)	ホリデイズ	1971	ソロ	ソロ(2)
		アハーニア	1976	ソロ	
86	服部和彦 (1曲)	ミザール、あるいは平行する反射	2003	ソロ	ソロ(1)
87	服部良一 (1曲)	子どものための木琴協奏曲〜こいのぼりの主題による	1977	協奏曲	協奏曲(1)
88	林光 (2曲)	トッカータ	1988	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(2)
		道がないところにも道がある	2001	pf伴奏付きソロ	
89	日暮雅信 (1曲)	マリンバのためのコンセプト	1062	[ソロ]	[ソロ] (1)
90	平田聖子 (2曲)	マリンバとピアノのためのカキクケッコ	1996	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
		マリンバとブラスバンドのためのカキクケッコ	2000	協奏曲	協奏曲(1)
91	平田裕一 (1曲)	マリンバとオーケストラのための森に響く	2003	協奏曲	協奏曲(1)
92	広瀬勇人 (1曲)	さくら草	2003	ソロ	ソロ(1)

93	藤家溪子（3曲）	玉兎跳ねる	2000	pf伴奏付きソロ	ソロ(1) pf伴奏付きソロ(2)
		冬の木立ちの囁り	2000	pf伴奏付きソロ	
		鸚鵡小町	2004	ソロ	
94	藤田正典（2曲）	リニアル・シュピール～マリンバ独奏のための 作品42	1985	ソロ	ソロ(1)
		マリンバ協奏曲 作品53	1990	協奏曲	協奏曲(1)
95	別宮貞雄（1曲）	「にしきめがね第2」マリンバのための	2002	ソロ	ソロ(1)
96	保科洋（1曲）	カプリス マリンバとウィンドオーケストラのための	1992	協奏曲	協奏曲(1)
97	本間雅夫（2曲）	マリンバのために	1979	ソロ	ソロ(1)
		交錯～ピアノとマリンバのために	1992	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
98	松井美佳（1曲）	マリンバとピアノの為の3つのシーンより	1985初演	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
99	松尾祐孝（1曲）	PHONO V-for marimba	1989	ソロ	ソロ(1)
100	松下功（1曲）	But All Can Hear	1985	ソロ	ソロ(1)
101	松平頼暁（1曲）	オシレーション	1977	協奏曲	協奏曲(1)
102	松永通温（1曲）	香気～マリンバのための～	1968	ソロ	ソロ(1)
103	松本玲子（1曲）	ACT I～マリンバとピアノのための～	1982	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
104	黛敏郎（1曲）	木琴小協奏曲	1965	協奏曲	協奏曲（1）
105	三木稔（2曲）	マリンバの時	1968	ソロ	ソロ(1)
		マリンバとオーケストラの為の協奏曲	1969	協奏曲	協奏曲(1)
106	水野修孝（1曲）	マリンバ協奏曲	1980	協奏曲	協奏曲(1)
107	港大尋（2曲）	届くことのない12通の手紙	2001	ソロ	ソロ(1)
		あやとりといのちとり	2001	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
108	三村奈々恵（1曲）	Transformation of Pachelbel's Canon	2000	ソロ	ソロ(1)
109	宮城純一（1曲）	マリンバのための「ライト・ウェイブ・ミュージック」	1988	ソロ	ソロ(1)
110	三宅一徳（1曲）	Chain	2001初演	ソロ	ソロ(1)
111	三宅榛名（1曲）	三つの小品	1965初演	ソロ	ソロ(1)
112	三善晃（5曲）	マリンバのための組曲「会話」	1962	ソロ	ソロ(4) 協(1)
		トルスⅢ	1968	ソロ	
		マリンバと弦楽合奏のための協奏曲	1969	協奏曲	
		輪彩～ソロマリンバのための～	1987	ソロ	
		リップル～独奏マリンバの為の～	1991	ソロ	
113	村尾幸枝（1曲）	7561 ピアノとマリンバのために	1975	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
114	村松崇継（1曲）	LAND	2002	ソロ	ソロ(1)

115	森佳子（1曲）	The Voice of Trees for marimba and orchestra	2001	ソロ	ソロ(1)
116	諸井誠（1曲）	恐龍期 一人のマリンバ奏者による	1993初演	ソロ	ソロ(1)
117	安良岡章夫（1曲）	マリンバのためのエスパース	1997	ソロ	ソロ(1)
118	柳田孝義（3曲）	ソロマリンバのための「ポリモルフィズムⅡ」	1987	ソロ	ソロ(3)
		マリンバのための「アルデバラン」	1988	ソロ	
		アルデバランⅡ～マリンバのための	1990	ソロ	
119	柳原徳蔵（2曲）	波と粒子	[1965]	ソロ	ソロ（2）
		遊園地にて	[1966]	ソロ	
120	山内忠（1曲）	「コティル」マリンバと小オーケストラのための	1969	協奏曲	協奏曲(1)
121	山澤洋之（2曲）	幻日	1998	ソロ	ソロ(1)
		beat!!	2003	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ(1)
122	山田光生（1曲）	マリンバ協奏曲	1963	協奏曲	協奏曲(1)
123	由宇あおい（1曲）	Heavenly Dance	1993-1994初演	ソロ	ソロ(1)
124	湯山昭（1曲）	マリンバとピアノのための小奏鳴曲	1962	pf伴奏付きソロ	pf伴奏付きソロ（1）
125	吉岡孝悦（4曲）	マリンバのための「組曲第1番」	1989	ソロ	ソロ(3) 協奏曲(1)
		マリンバのための「組曲第2番」	1991	ソロ	
		マリンバのための「組曲第3番」	1993	ソロ	
		マリンバとオーケストラのための《マリンバ協奏曲第1番》	1995	協奏曲	
126	吉松隆（1曲）	バード・スケープⅠ	1984	ソロ	ソロ(1)

ソロ曲 169作品
 ピアノ伴奏付きソロ曲 65作品
 協奏曲 32作品

 合計 266作品

主に、洗足学園音楽大学附属打楽器研究所「マリンバ研究会」（2007）
 『マリンバ・オリジナル作品初演曲一覧』をもとに作成。

付録6：安倍圭子 全作品リスト

	作曲年	出版年		作品名
1	1958	1978	■	雨蛙
2	1978	1979	■	道
3	1982	1987	■	わらべ歌による譚章
4	1984	1984	■	桜の幻影
5	1984		●	六本撥によるガレリア湖
6	1984	1987	■	竹林
7	1986	1987	■	古代の壺
8	1986	1987	■	遙かな海
9	1986	1997	▲	プリズム～ソロマリンバのための
10	1986	1987	■	小さな窓
11	1988			遙かな海Ⅱ～2台マリンバのための～
12	1988			森の会話Ⅰ～ソロマリンバと3人の打楽器奏者のための～
13	1990			大地への賛歌～マリンバとテープのための～
14	1990			樹の詩～遙かなる山の向こうから～
15	1990			地球の向こうから～マリンバとテープのための～
16	1992			プリズム～2台マリンバのための～
17	1992	2007	△	祭りの太鼓
18	1992		●	山をわたる風の詩～6本撥のための～
19	1992	1997	■	山をわたる風の詩～ソロマリンバのための～
20	1993			森の会話Ⅱ～マリンバ・アルトサキソフォン・オーボエと2人の打楽器奏者のための～
21	1993	2007	■	風紋～ソロマリンバのための～
22	1993	2007	●	六本撥による五木の幻想
23	1993			挽歌～ソロマリンバのため～
24	1993	1997	■	タンブラン パラフレーズ～ソロマリンバのための～
25	1994			挽歌～4人の奏者のため～
26	1994			挽歌～ソロマリンバと打楽器群のため～

27	1994			タンブラン パラフレーズ～2台のマリンバのための～
28	1995			プリズムラブソディー～ソロマリンバとウィンドアンサンブルのための～
29	1995			プリズムラブソディー ピアノリダクション～ソロマリンバとオーケストラまたはウィンド・アンサンブルのための～
30	1996			プリズムラブソディー～ソロマリンバとオーケストラのための～
31	1997			遙かな海～マリンバ・アンサンブルのための～
32	1997			森の会話～2台マリンバのための～
33	1997			山をわたる風の詩～2台のマリンバのための～
34	1997			風紋Ⅲ～ソロマリンバと打楽器奏者のための～
35	1997			タンブラン・パラフレーズ～マリンバ・アンサンブルのための～
36	1998			道Ⅱ
37	1998			森の会話～マリンバ・アンサンブルのための～
38	1998			森の会話～マリンバ・アンサンブル、3人の打楽器奏者とガムラン・ジェゴクのための～
39	1998	2001	■	マリンバ・ダモーレ
40	1999			風紋Ⅱ～2台のマリンバのための～
41	2000			森の会話Ⅲ～2台のマリンバと3人の打楽器奏者のための～
42	2000			古代からの手紙
43	2000			「ザ・ウェーブ」マリンバ・コンチェルティーノ～ソロマリンバと4人の打楽器奏者のための～
44	2001			風紋Ⅳ～2台のマリンバと2人の打楽器奏者のための～
45	2001			プリズムラブソディー2nd Edition～ソロマリンバとオーケストラのための～
46	2001			プリズムラブソディー2nd Edition～ソロマリンバとウィンド・アンサンブルのための～
47	2001			プリズムラブソディーⅡ～2台のマリンバとオーケストラのための～
48	2002			ウェーブ インプレッション～マリンバ・アンサンブルと2人の打楽器奏者のための～
49	2002	2003	■	「浜辺のうた」モノローグ～ソロマリンバのための～
50	2002	2003	■	「コザックの思い出」～ソロマリンバのための～
51	2002	2003	■	「愛のよろこび」モノローグ～ソロマリンバのための～
52	2003			プリズムラブソディーⅡ～2台のマリンバとウィンドアンサンブルのための～
53	2003			プリズムラブソディーⅡ ピアノリダクション～2台のマリンバとオーケストラまたはウィンド・アンサンブルのための～
54	2003			わらべ歌 リフレクション～2台マリンバと打楽器奏者のための～
55	2003			わらべ歌 リフレクションⅡ～2台のマリンバのための～
56	2003	2007	■	独り～マリンバのための～

57	2003			山をわたる風の歌～マリンバ・アンサンブルのための～
58	2003			竹林Ⅱ～2台のマリンバのための～
59	2003			タンブラン・パラフレーズⅢ～2台のマリンバと打楽器奏者のための～
60	2004			わらべ歌 リフレクションⅢ～2台のマリンバと打楽器奏者のための～
61	2004			ウェーブ インプレッション～マリンバ・アンサンブルとガムラン・ジェゴクのための～
62	2004	2007	■	ガレリア・インプレッションズ～6本撥のための～
63	2004			プリズムラブソディⅡ～2台のマリンバと6人の打楽器奏者のための～
64	2005			プリズム変奏曲～マリンバアンサンブルと3人の打楽器奏者のための～
65	2005			道Ⅲ～マリンバと声のための～
66	2005			遙かな海 Ⅲ～マリンバ、打楽器と声のための～
67	2006			ウェーブ インプレッションズⅡ～マリンバ・アンサンブルと打楽器奏者のための～
68	2007	2007	■	「涙のパバーヌ」変奏曲～ソロ・マリンバのための～
69	2007			森の会話Ⅴ～マリンバ アンサンブルと打楽器奏者のための～
70	2007			木霊～ソロ・マリンバのための～
71	2008			樹木の息吹 Ⅱ～2台のマリンバのための～
72	2008			ザ・ウェーブ インプレッションズ～ソロ・マリンバと2人の打楽器奏者のための～
73	2009	2009	■	道・パラフレーズ～ソロ・マリンバのための～

※網掛けした合計29曲はマリンバ・ソロ作品である。

●：6本撥作品 ■：4本撥作品 ▲：2本撥作品 △：特殊2本撥作品

付録 7：安倍圭子のソロ・マリンバ作品における、左右どちらかの手に同音連打が含まれる箇所の実例（①～④）

①左手：単音同音連打

右手：単音同音連打

①には、さらに以下のようなパターンがある。

〈パターン 1〉

左右同時に奏される、それぞれ独立した単音同音連打。

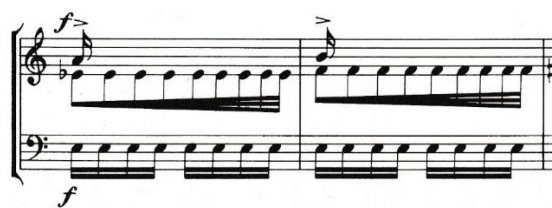
例：《わらべ歌による譚章》 92－93 小節



〈パターン 2〉

パターン 1 の変化形（片手のみ途中からアツチェレランドを伴う形）。

例：《桜の幻影》 102－103 小節



〈パターン 3〉

左右のマレット（4本撥の場合はそれぞれ内側）で交互に奏する単音同音連打。

例 1：《古代の壺》90－91 小節

例 2：《遥かな海》81 小節



〈パターン 4〉

左右の手それぞれで異なる音の単音同音連打。

例：《風紋》104－105 小節

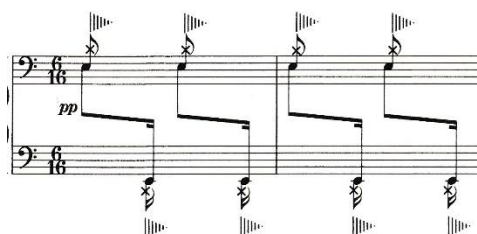


※譜例はこのパターン唯一の箇所だが、右手の E 音はこの 5 小節前から、左手の D# 音は 3 小節前から、重音の一部、または単音で連続して鳴らされている。

〈パターン 5〉

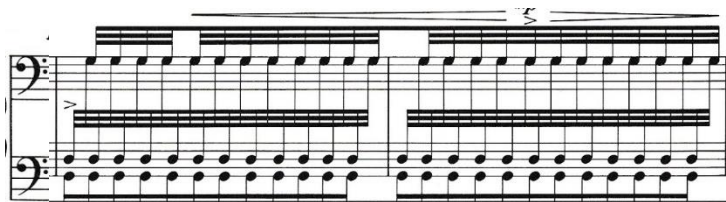
左右それぞれの手で一定の長さをもって交互に奏される単音同音連打。

例：《ガレリア・インプレッション》93－94 小節



- ②左手：重音同音連打
右手：單音同音連打

例：《遙かな海》 11-12 小節



【備考】本論では、「重音同音連打」として、上掲のように2音とも同じ音が長く連続する場合だけでなく、以下の場合も含めることとする。これは、以降の、左右の手どちらかまたは両方に重音同音連打を含む全てのパターン(⑩～⑱、⑳、㉔、㉚、㉜、㉞、㉟、㊱、㊲、㊴、㊶)に共通する。

- 1) 2音がともに、数回ずつ連打されながら動いてく場合

例：《道・パラフレーズ》11 小節（右手部分）



- 2) 重音同音連打のうち的一方が単音同音連打で、もう一方が音を連打しながら旋律を奏する場合

例：《遙かな海》13 小節（左手部分）



なお、後出する、片手の 2 本マレットのうちどちらかが旋律でもう一方が同音連打であるパターン（「LO 旋律 LI 同音連打」（⑪、⑳、㉓）、「LO 同音連打 LI 旋律」（㉔、㉕、㉗）、「RO 旋律 RI 同音連打」（㉙～㉛）、「RO 同音連打 RI 旋律」（㉜～㉞））は、旋律の音が基本的に連打されていない場合を対象としている。

③左手：重音

右手：単音同音連打

例：《桜の幻影》 80－81 小節



④左手：重音オスティナート

右手：単音同音連打

例：《桜の幻影》 147 小節



⑤左手：旋律

右手：単音同音連打

例：《桜の幻影》 13－15 小節



- ⑥左手：オスティナート
右手：単音同音連打

例：《雨蛙》41－43 小節



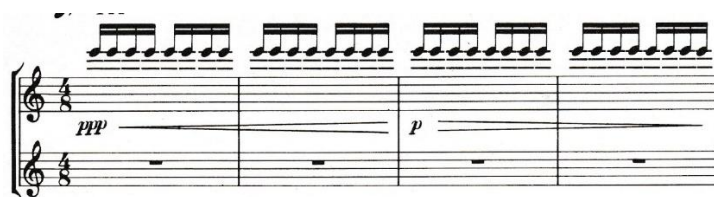
- ⑦左手：弧を描いたような伴奏
右手：単音同音連打

例：《わらべ歌による譚章》123 小節



- ⑧左手：休止
右手：単音同音連打

例：《桜の幻影》1－4 小節



- ⑨左手：単音同音連打
右手：重音同音連打

例：《風紋》102－103 小節

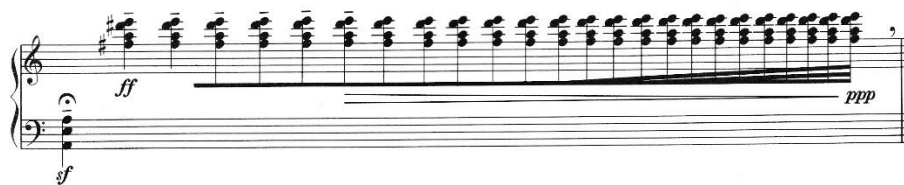


- ⑩左手：重音同音連打
右手：重音同音連打

〈パターン 1〉

左右同時の重音同音連打（4 和音）。この例のように、途中からアツチェレランドを伴う場合や、付点などリズムの変化を伴う場合も含む。

例：《竹林》66 小節



〈パターン 2〉

パターン 1 に変化形（片手のみ途中からアツチェレランドを伴う形）。

例：《マリンバ・ダモーレ》126 小節



〈パターン 3〉

左右交互の重音同音連打。

例：《風紋》1－3 小節



⑪左手：LO 旋律 LI 同音連打

右手：重音同音連打

例：《マリンバ・ダモーレ》108 小節



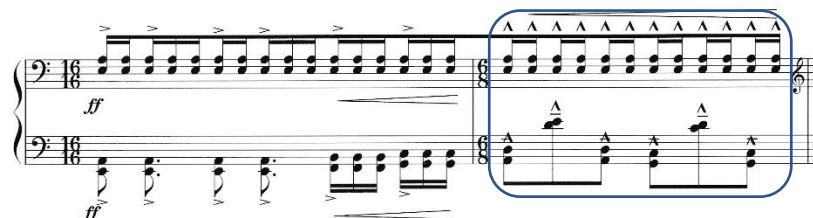
⑫左手：重音

右手：重音同音連打

〈パターン 1〉

左右同時に奏するもの（断続的なものも含む）。

例 1：《道・パラフレーズ》111－112 小節



例 2：《古代の壺》 6－8 小節



〈パターン 2〉

左右交互に奏するもの。

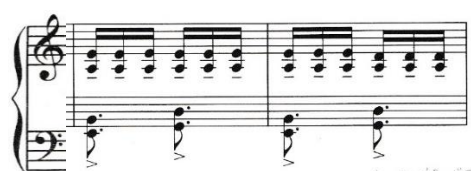
例：《マリンバ・ダモーレ》 198 小節



⑬左手：重音オスティナート

右手：重音同音連打

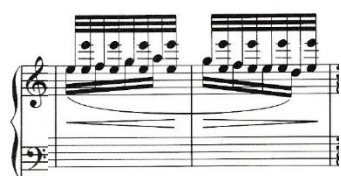
例：《わらべ歌による譚章》 156－157 小節



⑭左手：旋律

右手：重音同音連打

例：《小さな窓》 53－54 小節



- ⑮左手：オスティナート
右手：重音同音連打

例：《古代の壺》70－71 小節



- ⑯左手：弧を描いたような音型
右手：重音同音連打

〈パターン 1〉

左右が交互に組み合わせられた音型。

例 1：《道》小節線のない冒頭の小節



例 2：《道・パラフレーズ》 11－18

Appassionato
pesante

accel.

$\div 84$

ff

mf

f

rit.

mf

〈パターン 2〉

例：《わらべ歌による譚章》 37－39 小節

f

右手の重音同音連打は部分的ではあるが、左右同時に奏される。

⑰左手：伴奏

右手：重音同音連打

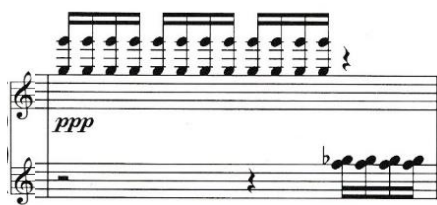
例：《雨蛙》29－30 小節



⑱左手：休止

右手：重音同音連打

例：《マリンバ・ダモーレ》125 小節（1～3 拍目）



⑲左手：単音同音連打

右手：RO 旋律 RI 同音連打

例：《桜の幻影》104 小節



②⑩左手：重音同音連打

右手：RO 旋律 RI 同音連打

例：《小さな窓》63－64 小節



②⑪左手：LO 旋律 LI 同音連打

右手：RO 旋律 RI 同音連打

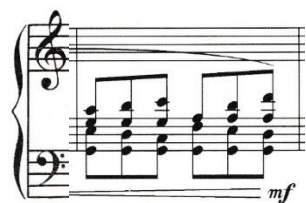
例：《わらべ歌による譚章》小節線のない 84 小節



②⑫左手：LO 同音連打 LI 旋律

右手：RO 旋律 RI 同音連打

例：《マリンバ・ダモーレ》17 小節



②③左手：重音オスティナート

右手：RO 旋律 RI 同音連打

例：《わらべ歌による譚章》114－115 小節



②④左手：オスティナート

右手：RO 旋律 RI 同音連打

例：《小さな窓》10－11 小節



②⑤左手：弧を描いたような音型

右手：RO 旋律 RI 同音連打

例：《わらべ歌による譚章》111 小節



②⑥左手：伴奏

右手：RO 旋律 RI 同音連打

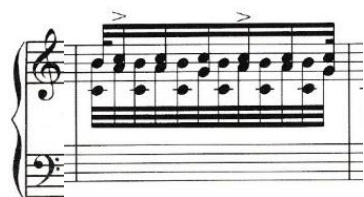
例：《タンブラン・パラフレーズ》26－29 小節



②⑦左手：重音同音連打

右手：RO 同音連打 RI 旋律

例：《小さな窓》155 小節



②⑧左手：旋律

右手：RO 同音連打 RI 旋律

例：《タンブラン・パラフレーズ》134－137 小節



②⑨左手：オスティナート

右手：RO 同音連打 RI 旋律

例：《道》小節線のない冒頭の小節



③⑩左手：重音同音連打

右手：重音

例：《タンブラン・パラフレーズ》86－91 小節



③⑪左手：重音同音連打

右手：重音オスティナート

例：《わらべ歌による譚章》134 小節



- ③②左手：LO 旋律 LI 同音連打
右手：重音オスティナート

例：《わらべ歌による譚章》134－135 小節



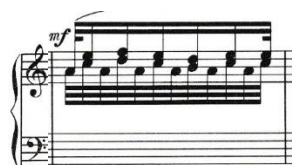
- ③③左手：LO 同音連打 LI 旋律
右手：重音オスティナート

例：《わらべ歌による譚章》131－132 小節



- ③④左手：単音同音連打
右手：重音旋律

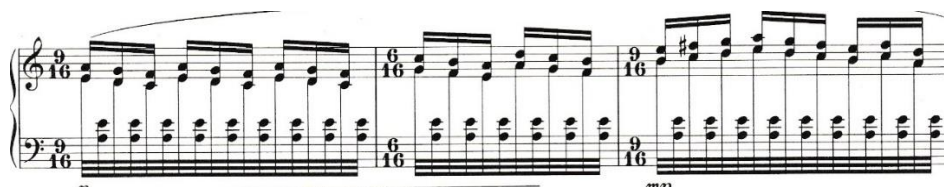
例：《小さな窓》92 小節



③⑤左手：重音同音連打

右手：重音旋律

例：《風紋》52－54 小節



③⑥左手：LO 同音連打 LI 旋律

右手：重音旋律

例：《マリンバ・ダモーレ》18 小節



③⑦左手：単音同音連打

右手：旋律

例：《桜の幻影》94－97 小節



③⑧左手：重音同音連打

右手：旋律

例：《わらべ歌による譚章》26－28 小節



③⑨左手：単音同音連打

右手：オスティナート

例：《山をわたる風の詩》134－135 小節



④⑩左手：重音同音連打

右手：オスティナート

例：《山をわたる風の詩》26－28 小節



④①左手：単音同音連打

右手：休止

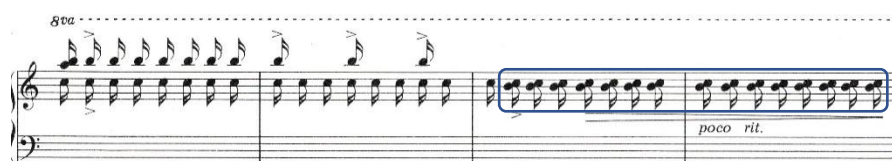
例：《マリンバ・ダモーレ》10－11 小節



④②左手：重音同音連打

右手：休止

例：《わらべ歌による譚章》92－95 小節（94－95 小節部分）



付録8：安倍圭子のソロ・マリンバ作品に含まれる同音連打のパターンの作品別集計

			作品名（一部略記）																						
			雨蛙	道	わらべ歌	桜	竹林	古代	遙かな	ブリズム	小さな窓	祭り	山を	風紋	五木	タンブラン	ダモーレ	浜辺	コザック	愛の	独り	ガレリア		涙の	道バ
	左手	右手	1958	1978	1982	1984	1984	1986	1986	1986	1986	1992	1992	1993	1993	1993	1998	2002	2002	2002	2003	2004	2007	2009	合計
1	単音同音連打	単音同音連打			○	○		○	○	○		○		○			○					○	○		10
2	重音同音連打	〃	○						○		○						○								4
	LO旋律LI同音連打	〃																							0
	LO同音連打LI旋律	〃																							0
3	重音	〃				○																			1
4	重音オスティナート	〃				○																			1
5	旋律	〃			○	○			○				○			○				○		○		○	8
6	オスティナート	〃	○	○		○					○														4
7	弧を描いたような音型	〃			○																			○	2
	伴奏	〃																							0
8	休止	〃				○											○					○		○	4
9	単音同音連打	重音同音連打			○			○						○			○								4
10	重音同音連打	〃	○		○	○	○	○	○					○		○	○		○			○			11
11	LO旋律LI同音連打	〃			○									○			○								3
	LO同音連打LI旋律	〃																							0
12	重音	〃	○		○	○		○								○	○							○	7
13	重音オスティナート	〃			○											○	○								3
14	旋律	〃				○		○			○			○			○			○			○		7
15	オスティナート	〃		○				○	○							○	○								5
16	弧を描いたような音型	〃		○	○	○	○	○			○						○	○		○		○	○		11
17	伴奏	〃	○																					○	2
18	休止	〃	○														○								2
19	単音同音連打	RO旋律RI同音連打				○																			1
20	重音同音連打	〃			○			○			○			○											4
21	LO旋律LI同音連打	〃			○											○	○								3
22	LO同音連打LI旋律	〃															○						○		2
	重音	〃																							0

23	重音オスティナート	〃			○	○																		2
	旋律	〃																						0
24	オスティナート	〃		○						○					○	○			○			○		6
25	弧を描いたような音型	〃		○	○					○								○						4
26	伴奏	〃												○			○	○						3
	休止	〃																						0
	単音同音連打	RO同音連打RI旋律																						0
27	重音同音連打	〃								○						○								2
	LO旋律LI同音連打	〃																						0
	LO同音連打LI旋律	〃																						0
	重音	〃																						0
	重音オスティナート	〃																						0
28	旋律	〃													○									1
29	オスティナート	〃		○																				1
	弧を描いたような音型	〃																						0
	伴奏	〃																						0
	休止	〃																						0
	単音同音連打	重音																						0
30	重音同音連打	〃			○										○									2
	LO旋律LI同音連打	〃																						0
	LO同音連打LI旋律	〃																						0
	単音同音連打	重音オスティナート																						0
31	重音同音連打	〃			○		○											○						3
32	LO旋律LI同音連打	〃			○																			1
33	LO同音連打LI旋律	〃			○																			1
34	単音同音連打	重音旋律				○				○		○												3
35	重音同音連打	〃	○				○			○		○	○		○	○			○	○				9
	LO旋律LI同音連打	〃																						0
36	LO同音連打LI旋律	〃														○								1
37	単音同音連打	旋律				○		○			○	○				○					○			6
38	重音同音連打	〃	○		○			○				○			○		○					○	○	8
	LO旋律LI同音連打	〃																						0

	LO同音連打LI旋律	〃																							0
39	単音同音連打	オスティナート											○												1
40	重音同音連打	〃											○												1
	LO旋律LI同音連打	〃																							0
	LO同音連打LI旋律	〃																							0
41	単音同音連打	休止															○								1
42	重音同音連打	〃	○		○																				2
	LO旋律LI同音連打	〃																							0
	LO同音連打LI旋律	〃																							0
合計			9	6	19	14	4	10	5	1	10	2	7	7	0	12	20	4	3	5	1	6	6	6	

わらべ : わらべ歌による譚章

桜 : 桜の幻影

古代 : 古代の壺

初かな : 遥かな海

祭り : 祭りの太鼓

山を : 山をわたる風の詩

五木 : 6本撥による五木の幻影

タンブラン : タンブラン・パラフレーズ

ダモーレ : マリンバ・ダモーレ

浜辺 : 「浜辺のうた」モノローグ

コザック : コザックの思い出

愛の : 「愛のよろこび」モノローグ

ガレリア : ガレリア・インプレッション

涙の : 涙のパバーヌ変奏曲

道パ : 道・パラフレーズ

付録9－1：左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）

曲名：雨蛙（1958年）

			右手										小節数合計（左手）						
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止							
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オス ティナート	旋律										
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						
	重音	重音同音連打	46-47	55-56	—	—	—	—	5-6/9-10/13- 14/ 57-59/61-	8/12/21-22	—	48/60/64	27						
			(2)	(2)					(16)			(4)		(3)					
		LO旋律 LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—					
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						
		重音	—	15/17	—	—							3						
				(2)									—						
		重音オスティナート	—	—	—	—							—	—	—	—	—	—	—
		旋律		—	—	—							—	—	—	—	—	—	—
		オスティナート	35-36/40-43	—	—	—							—	—	—	—	—	—	6
			(6)																—
	弧を描いたような音型		—	—	—	—							—	—	—	—	—	—	—
	伴奏	—	29-30/33	—	—	—							—	—	—	—	—	—	3
			(3)																—
	休止	—	1-2/4/16/18- 19/53-54	—	—	—							—	—	—	—	—	—	16
			(16)				—												
	小節数合計（右手）			8	23	—	1	—	—	16	4	—	3						

全74小節

付録9-2：左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）

曲名：道（1978年）

			右手									小節数合計 (左手)		
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート		休止	
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音 オスティナート	旋律					
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
	重音	重音同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	
		LO旋律LI 同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
		重音	—	—	—	—	—	—					—	
		重音オスティナート	—	—	—	—	—	—					—	—
	旋律		—	—	—	—	—	—					—	—
	オスティナート	小節線のない冒頭の約3 小節間/15 - 16/18 - 20/24 - 26/38- 39/41/43 - 45/47 - 50/ 小節のない末尾の約17 小節間	12 - 14/19 - 26/27 - 28/30/33 - 37/42/44 - 47	小節線のない冒頭 の約22小節間/小節 線のない末尾の約5 小節	—	—	98							
								(8)					(39)	(24)
	弧を描いたような音型	—	小節線のない冒頭の約 19小節間/小節のない末 尾の約17小節間	—	—	—	—	36						
			(36)											
	伴奏		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
	休止		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
小節数合計（右手）			8	75	24	27	—	—	—	—	—			

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心的な拍子（8分の6）を基準に数えているため、作品の全小節数よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

付録9-3:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所(作品別)
曲名:わらべ歌による譚章(1982年)

			右手										小節数合計(左手)
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止	
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		92-93	91	—	—	—	—	—	—	—	—	3
			(2)	(1)									
	重音	重音同音連打	—	42/68/小節線のない84(約3小節分)/小節線のない96(約5小節分)/97/128-130/133/145/147/149/163	小節線のない84(約2小節分)/131	—	43-46	53/68-69/72-73/小節線のない96(約2小節分)/134-139/145-153	—	26-28/小節線のない84(約6小節分)	—	94-95	61
				(19)	(3)		(4)	(24)		(9)		(2)	
		LO旋律 LI同音連打	—	50-52	小節線のない84(約2小節分)	—	—	154-155	—	—	—	—	
				(3)	(2)			(2)					
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	131-132	—	—	—	—	
								(2)					
		重音	—	74-75	—	—							2
				(2)									
		重音オスティナート	—	54・156-159	小節線のない84(約1小節分)/114-120	—							
				(5)	(8)								13
	旋律	85-90	—	—	—								
		(6)				6							
	オスティナート	—	—	—	—	—							—
	弧を描いたような音型	123-125	18-20/32-41/56-67	105-106/109-111	—								
		(3)	(25)	(5)		33							
	伴奏	—	—	—	—	—							—
休止	—	—	—	—	—	—	—	—					
小節数合計(右手)			11	55	18	—	4	28	—	9	—	2	

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心的な拍子(8分の5)を基準に数えているため、作品の全小節数よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

付録9－4:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）
曲名:桜の幻影(1984年)

			右手										小節数合計 (左手)	
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止		
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音 オスティナート	旋律					
左手	単音同音連打		102-103	—	104/124-125	—	—	—	100-101	90-100	—	—	18	
			(2)		(3)				(2)	(11)				
	重音	重音同音連打	—	132-133/136-137	—	—	—	—	—	—	—	4		
			(4)											
		LO旋律 LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—			
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—			
		重音	重音	74-75/77-78/80-81	20/23/28/33/38/ 43/106-107/110-111	—	—							16
				(6)	(10)									6
			重音オスティナート	147/152	—	148-151	—							
		(2)		(4)										
		旋律	5-15/66-67/122-123/143-146/153-159	140	—	—	27							
			(26)	(1)										
	オスティナート	49-50	—	—	—	2								
		(2)												
	弧を描いたような音型	—	64-65/116-117/120-121/138-139/141-142	—	—	10								
			(10)											
	伴奏	—	—	—	—	—								
	休止	1-4/160-164	—	—	—	9								
		(9)												
小節数合計(右手)			47	25	7	—	—	2	11	—	—			

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心的な拍子(8分の4)を基準に数えているため、作品の全小節数よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

全164小節

付録9-5: 左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所 (作品別)

曲名: 竹林(1984年)

			右手									小節数合計(左手)						
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート		休止					
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律									
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—					
	重音	重音同音連打	—	小節線のない 10(約1小節分) /小節線のない 43(約1小節分) /小節線のない 64(約3小節分)	—	—	—	小節線のない 43(約2小節分)	小節線のない10 (約1小節分)/小節 線のない43(約小 節分)	—	—	—	9					
				(5)				(2)						(2)				
				LO旋律 LI同音連打				—						—	—	—	—	—
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—								
		重音	—	—	—	—								—				
		重音オスティナート	—	—	—	—								—				
		旋律	—	—	—	—								—				
	オスティナート	—	—	—	—	—												
	弧を描いたような音型	—	21/23/25- 26/54/56	—	—							6						
			(6)															
	伴奏	—	—	—	—													—
	休止	—	—	—	—													
	小節数合計(右手)			—	11	—	—	—	2	2	—	—	—					

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心的な拍子(8分の12)を基準に数えているため、作品の全小節数よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

付録9-6: 左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所 (作品別)

曲名: 古代の壺(1986年)

			右手										小節数合計(左手)	
			単音同音連打	重音							旋律	オスティナート		休止
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音 オスティナート	旋律					
左手	単音同音連打		90-91	59-60	—	—	—	—	—	26-29/92-95	—	—	12	
			(2)	(2)						(8)				
	重音	重音同音連打	—	1-2/79/82/123-125	97-100	—	—	—	—	97-100	—	—	15	
			(7)	(4)	(4)									
		LO旋律 LI同音連打		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
		LO同音連打 LI旋律		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
		重音	—	3-9/12-13/16/20/-21/24-25	—	—							14	
				(14)	—	—							—	
		重音オスティナート		—	—	—							—	—
		旋律		—	62	—							—	1
				(1)	—	—								
		オスティナート		—	70-76	—							—	7
	(7)			—	—									
	弧を描いたような音型		—	77-78/81	—	—							3	
			(3)	—	—									
	伴奏		—	—	—	—							—	
	休止		—	—	—	—							—	
小節数合計(右手)			2	34	4	—	—	—	—	12	—	—		

全125小節

付録9-7:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）

曲名:遙かな海(1986年)

			右手									小節数合計(左手)	
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート		休止
				重音同音連打	RO旋律RI同音連打	RO同音連打RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		1・8	—	—	—	—	—	—	—	—	8	
			(8)										
	重音	重音同音連打	9・13/25・28/100・101	14・24/101・113	—	—	—	—	—	—	—	35	
			(11)										(24)
		LO旋律 LI同音連打	59・62/64・67/80・85	—	—	—	—	—	—	—	14		
			(14)										
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
		重音	—	—	—	—						—	
		重音オスティナート	—	—	—	—						—	
	旋律		63/68	—	—	—						2	
			(2)										
	オスティナート		—	—	—	—						—	
	弧を描いたような音型	—	29・52/86・99	—	—						38		
			(38)										
		伴奏	53/55	—	—						2		
(2)													
休止		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
小節数合計(右手)			35	64	—	—	—	—	—	—	—		

全113小節

付録9－8:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）

曲名:プリズム(1986年)

			右手										小節数合計(左手)
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止	
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		小節線のない1 (約4小節分) /114-115	—	—	—	—	—	—	—	—	6	
			(6)										
	重音	重音同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		LO旋律 LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		重音	—	—	—	—							—
		重音オスティナート	—	—	—	—							—
		旋律	—	—	—	—							
	オスティナート	—	—	—	—								
	弧を描いたような音型	—	—	—	—								
	伴奏	—	—	—	—	—							
	休止	—	—	—	—	—							
小節数合計(右手)			6	—	—	—	—	—	—	—	—		

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心的な拍子(8分の4)を基準に数えているため、作品の全小節数よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

付録9－9:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）

曲名:小さな窓(1986年)

			右手										小節数合計(左手)						
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止							
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律										
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	92 (1)	—	—	—	1						
	重音	重音同音連打	66-67/71-74 (6)	—	63-66/68-71/152- 154/156-159/160- 168 (24)	155/159 (2)	—	—	93-94 (2)	—	—	—	34						
		LO旋律 LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—							
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—							
		重音	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—							
		重音オスティナート	—	—	—	—								—					
	旋律		—	49/51/51- 53/56/58/60- 61/137/139/14 1- 142/144/146/1 48-150 (17)	—								17						
	オスティナート		13-14/18- 19/27-29/41- 42/46-48/120- 121/125- 126/135-136 (18)	—	10-11/15-18/20- 27/30-41/43-46/75- 83/98-111/117- 120/122-125/127- 134 (69)								—	87					
	弧を描いたような音型		—	85/87/89/100- 101/110-112 (8)	84/86/98-100/102- 104/109 (9)								—	17					
	伴奏		—	91/95-96 (3)	—								—	3					
	休止		—	—	—								—	—					
	小節数合計(右手)			24	28								102	2	—	—	3	—	—

全169小節

付録9－10:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）

曲名:祭りの太鼓(1992年)

			右手									小節数合計(左手)	
			単音同音連打	和音						旋律	オスティナート		休止
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音 オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		1-2/小節線の ない72小節目(約 2小節間)	—	—	—	—	—	—	37-47/52-63/小節線の ない72(約24小節分)	—	—	51
			(4)							(47)			
	和音	重音同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		LO旋律LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		LO同音連打LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		重音	—	—	—	—							—
		重音オスティナート	—	—	—	—							—
	旋律		—	—	—	—							—
	オスティナート		—	—	—	—							—
	弧を描いたような音型		—	—	—	—							—
	伴奏		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
	休止		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
小節数合計(右手)			4	—	—	—	—	—	—	47	—	—	

全120小節

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心的な拍子(4分の4)を基準に数えているため、作品の全小節数よりも、各組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

付録9－11:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）

曲名:山をわたる風の詩(1992年)

			右手										小節数合計(左手)
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止	
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	36 (1)	—	134-136 (3)	—	4
	重音	重音同音連打	—	—	—	—	—	—	40 (1)	—	26-32 (7)	—	8
		LO旋律LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		LO同音連打LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		重音	—	—	—	—							—
		重音オスティナート	—	—	—	—							—
		旋律		137-140 (4)	—	—							—
	オスティナート		—	—	—	—							—
	弧を描いたような音型		—	—	—	—							—
	伴奏		—	—	—	—							—
	休止		—	—	—	—	—						
	小節数合計(右手)			4	—	—	—	—	—	2	—	10	—

全146小節

付録9－12:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）

曲名：風紋（1993年）

			右手									小節数合計(左手)	
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート		休止
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音 オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		104-105	102-103	—	—	—	—	—	—	—	4	
			(2)	(2)									
	和音	重音同音連打	—	1-31/71-77/79- 81/83-85/87- 101/120-145	56-65/70	—	—	—	52-54	—	—	—	106
				(95)									
		LO旋律 LI同音連打	—	66-69	—	—	—	—	—	—	—	4	
				(4)									
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		重音	—	—	—	—							—
		重音オスティナート	—	—	—	—							—
		旋律	—	55/78/82/86	—	—							4
				(4)									—
	オスティナート	—	—	—	—	—							
	弧を描いたような音型	—	—	—	—	—							
	伴奏	—	—	—	—	—	—						
休止	—	—	—	—	—	—							
小節数合計(右手)			2	101	11	—	—	—	3	—	—	—	

付録9－13:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）

曲名:タンブラン・パラフレーズ(1993年)

			右手								小節数合計(左手)		
			単音同音連打	重音					旋律	オスティナート		休止	
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	旋律	重和音					
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
	重音	重音同音連打	—	1-4/7/22- 23/44-45/47- 49/52/73/105- 108/137- 138/160-163	—	—	109- 111/139- 153/157	86-92/99-100	5-6/8-13/17- 18/24-25/30-31	14-16/19- 21/153/157	—	73	
				(24)			(19)	(9)	(13)	(8)			
		LO旋律 LI同音連打	—	—	56-57/66-69/72/104	—	—	—	—	—	—	8	
					(8)								
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
		重和音	—	80-85/93-98	—	—							12
				(12)									
		重音オスティナート	—	115	—	—							1
	(1)												
	旋律	37/39/41	—	—	133-136/155- 156/158-159	11							
		(3)	—		(8)								
	オスティナート	—	59-65/115- 116/118/127	—	—	11							
			(11)										
	弧を描いたような音型	—	—	—	—	—							
伴奏	—	55	26-29/32-35	—	9								
		(1)	(8)										
休止	—	—	—	—	—								
小節数合計(右手)			3	49	16	8	19	9	13	8	—		

全165小節

付録9-14:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所 (作品別)

曲名:マリンバ・ダモーレ(1998年)

			右手									小節数合計(左手)	
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート		休止
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		49	16	—	—	—	—	—	12-15	—	10-11	8
			(1)	(1)						(4)		(2)	
		重音同音連打	45-47/122-123	16/38-39/44/91-92/95/109/112/124/126-132/148-150	—	121	—	—	18/40-43/74/76-77	—	—	125	35
			(5)	(20)								(1)	
		LO旋律LI同音連打	—	108/141-142/146	161	—	—	—	—	—	—	—	5
				(4)	(1)								
		LO同音連打LI旋律	—	—	17	—	—	—	18	—	—	—	2
					(1)				(1)				
		重音	—	147/198/200	—	—							3
				(3)									
		重音オスティナート	—	19/116/118	—	—							3
				(3)									
		旋律	—	65-67/109-112	—	—							7
				(7)									
		オスティナート	—	20/24-26/33-38/190-195	27-28	—							19
				(17)	(2)								
		弧を描いたような音型	—	156-160/162	—	—							6
				(6)									
		伴奏	—	—	—	—							—
		休止	48	125	—	—							2
			(1)	(1)									
小節数合計(右手)			7	62	4	1	—	—	9	4	—	3	

付録9－15:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所(作品別)

曲名:浜辺のうた モノローグ(2002年)

			右手										小節数合計(左手)
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止	
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		小節線のない19小 節目(約2小節分)	—	—	—	—	—	—	小節線のない24小 節目(約3小節分)	—	—	3
			(2)							(3)			
	重音	重音同音連打	—	—	—	—	—	小節線のない19小 節目(約3小節分)	—	小節線のない19小 節目(約7小節分)/ 小節線のない24小 節目(約2小節分)	—	—	10
		LO旋律 LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		重音	—	—	—	—							—
		重音オスティナート	—	—	—	—							—
		旋律	—	—	—	—							—
		オスティナート	—	—	—	—							—
		弧を描いたような音型	—	—	—	—							—
		伴奏	—	32/40	20・23	—	—	3	—	10	—	—	6
	(2)			(4)									
	休止		—	—	—	—							—
小節数合計(右手)			2	2	4	—	—	3	—	10	—	—	

全41小節

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心的な拍子(8分の6)を基準に数えているため、作品の全小節数よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

付録9－16: 左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所(作品別)

曲名: コザックの思い出(2002年)

			右手										小節数合計 (左手)						
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止							
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音 オスティナート	旋律										
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						
	重音	重音同音連打	—	41 (1)	—	—	—	—	—	—	—	—	1						
			LO旋律 LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—							
		重音	—	11-15/17-18/34- 40/56-63	16/38/61	—							25						
				(22)	(3)	—							—						
		重音オスティナート	—	—	—	—							—						
		旋律	—	41 (1)	—	—							1						
				オスティナート	—	—							—	—	—	—			
		弧を描いたような音型	—	—	19-33 (15)	—							15						
	5-10/50-55 (12)				—	12													
	伴奏	—	—	—	—	—													
	休止	—	—	—	—	—													
	小節数合計 (右手)			—	24	30							—	—	—	—	—	—	

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心的な拍子(8分の4)を基準に数えているため、作品の全小節よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

付録9－17: 左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所(作品別)

曲名:「愛のよろこび」モノローグ(2002年)

			右手									小節数合計(左手)	
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート		休止
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	重音	重音同音連打	—	—	39 (1)	—	—	—	63-65 (3)	—	—	—	4
			LO旋律LI同音連打	—	—	—	—	—	—				
		LO同音連打LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
		重音	—	—	—	—							—
		重音オスティナート	—	—	—	—							—
		旋律		1-6	35-38	—							—
	(6)			(4)									
	オスティナート		—	—	—	—							9
	弧を描いたような音型		—	29-31/41-44 (7)	27-28 (2)	—							
	伴奏		—	32/34-35/45-53	32/33-34/36-38	—							18
				(12)	(6)								
	休止		—	—	—	—							—
	小節数合計(右手)			6	23	9							—

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心拍子(8分の6)を基準に数えているため、作品の全小節数よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

付録9－18:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所(作品別)

曲名:独り(2003年)

			右手									小節数合計(左手)	
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート		休止
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音 オスティナート	旋律				
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	重音	重音同音連打	—	—	—	—	—	—	9 (1)	—	—	—	1
		LO旋律LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—				
		LO同音連打LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		重音	—	—	—	—							—
		重音オスティナート	—	—	—	—							—
		旋律		—	—	—							—
	オスティナート		—	—	—	—							—
	弧を描いたような音型		—	—	—	—							—
	伴奏		—	—	—	—	—						
	休止		—	—	—	—	—						
小節数合計(右手)			—	—	—	—		1	—	—	—		

全36小節

付録9－19:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所(作品別)

曲名:ガレリア・インプレッション(2004年)

			右手										小節数合計(左手)	
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止		
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律					
左手	単音同音連打		93-94	—	—	—	—	—	—	86-88	—	—	5	
			(2)							(3)				
	重音	重音同音連打	—	19-20/56-57/76	—	—	—	—	—	—	—	—	5	
			(5)											
		LO旋律LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
		LO同音連打LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
		重音	—	—	—							—		
		重音オスティナート	—	—	—							—		
		旋律		22/27	—							—	—	—
				(2)										
		オスティナート	—	—	—							—	—	
		弧を描いたような音型	89/91	30/32/46/48/77/ 79/84	—							—	—	
	(2)		(7)											
	伴奏	—	—	—	—							—		
	休止	21	—	—	—							—		
		(1)												
小節数合計(右手)			7	12	—	—	—	—	—	3	—	—		

付録9－20: 左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所(作品別)

曲名:「涙のパバーヌ」変奏曲(2007年)

			右手										小節数合計 (左手)								
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート	休止									
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティナート	旋律												
左手	単音同音連打		小節線のない23小 節(約2小節分)	—	—	—	—	—	—	—	—	2									
			(2)																		
	重音	重音同音連打	—	—	小節線のない 23小節目(約 1小節分)	—	—	—	—	小節線のない24 小節目(約1小節 分)	—	—	2								
			(1)		(1)																
		LO旋律 LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—										
		LO同音連打 LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—										
		重音	—	—	—	—							—								
		重音オスティナート	—	—	—	—							—								
	旋律		—	小節線のない23(約30小節 分)/小節線のない24小節目 (約3小節分)	—	—													34		
				(34)																	
	オスティナート		—	—	—	—													—		
	弧を描いたような音型		—	小節線のない9小節目(約17小 節分)	—	—															
				(17)																	
	伴奏		—	小節線のない9小節目(約2小 節分)/小節線のない21小節目 (3小節分)/小節線のない24小 節目(3小節分)	—	—															
				(8)																	
	休止		—	—	—	—							—								
	小節数合計(右手)			2	59	1							—	—	—	—	1	—			

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心拍子(4分の4)を基準に数えているため、作品の全小節数よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。

付録9－21:左右の手のどちらか又は、両手に同音連打が含まれる箇所（作品別）
曲名:道・パラフレーズ(2009年)

			右手									小節数合計(左手)						
			単音同音連打	重音						旋律	オスティナート		休止					
				重音同音連打	RO旋律 RI同音連打	RO同音連打 RI旋律	重音	重音オスティ ナート	旋律									
左手	単音同音連打		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—					
	重音	重音同音連打	—	—	—	—	—	—	小節線のない1 小節目(約2小 節分)	—	—	—	2					
									(2)									
		LO旋律LI同音連打	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—					
		LO同音連打LI旋律	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—					
		重和音	—	111-112	—	—							2					
				(2)									—					
		重音オスティナート	—	—	—	—							—					
		旋律	105-110	—	—	—							—	—	—	—	—	6
	(6)		—															
	オスティナート	—	52-60	—	—	—							—	—	—	—	9	
		(9)	—															
	弧を描いたような音型	19	11-18/87-95	—	—	—							—	—	—	—	—	18
		(1)	(17)															—
	伴奏	—	—	—	—	—							—	—	—	—	—	—
	休止	104	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1						
(1)																		
小節数合計(右手)			8	28	—	—	—	—	2	—	—	—						

全116小節

※小節線のない部分については、曲中の小節線のある部分での中心的な拍子(16分の9)を基準に数えているため、作品の全小節数よりも組み合わせ部分に記した小節数の方が多くなっている場合がある。