2024 年度 エリザベト音楽大学大学院音楽研究科 博士学位審査論文

木下牧子のピアノ作品研究

木下牧子のピアノ作品（室内楽曲と独奏曲)の考察を中心に

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
D183002
末政優衣

審査委員　　壬生 千恵子

佐々木 悠

川上 統

垣内 敦

柴田 美穂

2024(令和 6)年 9 月 18 日

目次

凡例 5

序章 7

1. はじめに 7
2. 研究の背景 7
3. 本研究の目的と論文の構成 15
4. 研究の方法 16

第 1 章　木下作品の変遷 17

1.1 第 1 期：1976 年～1982 年 21
1.1.1 器楽作品 21
1.1.2 声楽作品 23
1.2 第 2 期：1983 年～1999 年 25
1.2.1 器楽作品 25
1.2.2 声楽作品 26
1.3 第 3 期：2000 年～現在 33
1.3.1 器楽作品 33
1.3.2 声楽作品 37
1.4 まとめ 45

第 2 章 日本の現代音楽界における木下作品 47

2.1 受容の状況 47
2.1.1 器楽作品 47
2.1.2 声楽作品 50
2.2 作品の魅力と独創性 56
2.3 まとめ 63

第 3 章 女性作曲家 木下牧子を巡る諸相 64

3.1 日本の女性作曲家をめぐる研究 64
3.2 日本音楽コンクール作曲部門における女性受賞者の活躍 66
3.3 日本音楽コンクール作曲部門女性受賞者としての木下牧子の特徴 71
3.4 まとめ 72

第 4 章 シャンドールの分析に基づくピアノを含む室内楽曲とピアノ独奏曲におけるピアノの動作の特徴 73

4.1 シャンドールによるピアノの基本的な 5 つの動作パターン 73
4.2 考察対象曲 76
4.3 本研究における動作の分類方法 79
4.4 考察 80
4.4.1 作品に見られる 5 つの動作パターン 81
A. 自由落下 81
B. 五指運動（音階・分散和音・回転を含む五指運動） 85
C. 回転 95
D. スタッカート 98
E. 圧すタッチ 104
4.4.2 作品に見られる 5 つの動作パターンの組み合わせ 107
A. 自由落下と B. 五指運動 107
① B. 五指運動から A. 自由落下につながるもの 107
② A. 自由落下と B. 五指運動が一緒に奏されるもの 107
A. 自由落下と D. スタッカート 109
A. 自由落下と B. 五指運動と C. 回転 110
B. 五指運動と C. 回転 111
B. 五指運動と D. スタッカート 112
B. 五指運動と E. 圧すタッチ 114
① B. 五指運動から E. 圧すタッチにつながるもの 114
② B. 五指運動と E. 圧すタッチが一緒に奏されるもの 116
③ E. 圧すタッチから B. 五指運動につながるもの 119
C. 回転と D. スタッカート 120
C. 回転と E. 圧すタッチ 121
① C. 回転から E. 圧すタッチへとつながるもの 121
② C. 回転と E. 圧すタッチが一緒に奏されるもの 122
D. スタッカートと E. 圧すタッチ 124
① D. スタッカートから E. 圧すタッチにつながるもの 124
② D. スタッカートと E. 圧すタッチが一緒に奏されるもの 126
4.4.3 作品に見られるその他の動作 128
トリル 128
グリッサンド 129
4.5 まとめ 130
終章 135
参考文献 140

付録 1. 演奏記録 148

付録 2. レッスン記録 151

マリンバとピアノのための《時のかけら》 151
アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》 154
バリトンとアルト・サックス、ピアノのための《父の唄》 157
ピアノのための《6 つのフラグメント》 160
ピアノのための《夢の回路》 169

謝辞 175

凡例

1. 音楽作品名には《 》、曲集中の 1 曲については〈 〉を用いる。
2. 書名および音楽雑誌については『 』を用いる。
3. 譜例は【譜例 】と示す。
4. 音高表記については、ドイツ語で表記し、音高もドイツ式で区別する。
   例：G_1、G、g、g^1、g^2、g^3
5. 楽器表記や合唱の編成については、以下のように略記する。

   A.Sax.　アルト・サクソフォン
   Cl.　クラリネット
   Fl.　フルート
   Gt.　ギター
   Mar.　マリンバ
   Org.　オルガン
   Per.　パーカッション
   Pf.　ピアノ
   Va.　ヴィオラ
   Vc.　チェロ
   Vib.　ヴィブラフォン
   Vn.　ヴァイオリン
   4hands.　ピアノ連弾
   2Pf.　2 台ピアノ
   Mar-orch.　マリンバ・オーケストラ
   Per-ens.　パーカッション・アンサンブル
   Sax-quartet　サクソフォン四重奏
   viola da ganba-quartet　ヴィオラ・ダ・ガンバ四重奏
   Orch. (1)　オーケストラ（1 管編成）
   Orch. (2)　オーケストラ（2 管編成）
   Orch. (3)　オーケストラ（3 管編成）
   Mand-orch.　マンドリン・オーケストラ
   Str-orch.　弦楽オーケストラ
   Wind-orch.　吹奏楽

   Vo.　声楽

Sop.　ソプラノ
Alto.　アルト
Ten.　テナー
Bari.　バリトン
Bass.　バス
Ct.　カウンターテナー

F　女声合唱，F2　女声 2 部合唱，F3　女声 3 部合唱
G/ Mixed-chor.　混声合唱，G2　混声 2 部合唱，G3　混声 3 部合唱，G4　混声 4 部合唱，G4×2　二重混声 4 部合唱
J　同声合唱，J2　同声 2 部合唱，J3　同声 3 部合唱
M　男声合唱，M3　男声 3 部合唱，M4　男声 4 部合唱

序章

1. はじめに

木下牧子（Makiko Kinoshita, 1956-）は、現代の日本を代表する作曲家の一人である。木下の名は、多くの合唱作品を通して広く社会に知られ、その作品群はプロからアマチュアまで幅広い層の合唱団に愛され続けている。音楽の教科書にも木下の作品が掲載されていることから、現在の一般社会においては、合唱作品を介して作曲家木下牧子の存在を知る人も多い。筆者自身も、大学の授業で木下の合唱曲を歌い、馴染みやすいメロディーや美しい響きに親しんだ経験を持つ。

他方、木下の作品全体を見渡せば、その創作の範囲は、管弦楽曲、吹奏楽曲、室内楽曲、歌曲、オペラなど多岐にわたり、合唱曲やブラス作品をもっぱら創作する作曲家とは一線を画していることもわかる。実際、音楽の専門領域においてはオールマイティな作曲家としての評価・認識が高く、創作の初期から比較的大きな編成の作品を世に送り出し、賞賛を得ているほか、木下自身が継続的に開催している「木下牧子 作品展」においても、様々なジャンルの作品を社会に発信してきている。

音楽の本質的な生命線とは何であろうか ― それは鳴り響きであり、演奏され、聴取されることにある。ここにおいて、演奏家の役割は大きい。何を演奏し、どこに届けるのかということの多くは、演奏家の手の中にある。その点から見ると、優れた邦人作品を鳴り響きとして人々に届けること、世界に発信していくことも、邦人演奏家あるいは指導者の任務の一つと考えることができる。しかしながら、そのためには邦人作品に対する一層の理解と研究が必要であろう。コンクール等の課題曲を除けば、邦人作曲家による器楽作品と学習者との接点は多くはない。

木下牧子の作品についても同様である。現在活躍中の作曲家であることもあり、数多くの合唱作品の指導用分析がある一方で、音楽的独創性に関する研究や多くの邦人作曲家とは異なる独自の立ち位置等への言及は少なく、木下牧子についての研究は緒についたばかりである。しかし同時に、現在に生きる作曲家であるがこそ可能な作業も多い。同時代である今しか得ることのできない言説や、本人の確認を通した正しい情報の整理である。

演奏と実技指導を本分とする研究者の一人として、本研究を、より多くの演奏者が木下の器楽作品を理解し、演奏していくための基礎研究の一つに位置づけたい。

2. 研究の背景

筆者が木下の器楽作品に関心を抱くきっかけとなったのは、クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》（2004）をネット上で聴いた時である。3 つの楽器によって作られる、文字通り「ねじれていく」不思議な感覚と、各楽器の美しい響きの重

なりに魅了され、自分で演奏してみたいと思った。それ以降、筆者は木下のピアノ作品に興味を持ち、様々な作品の演奏に取り組んできた。そうした実演の過程で、演奏上の大きな魅力でもある「奏者自身が作り出す運動性による心地よさ」を特に感じたのが、本論文で取り上げる、2004 年以降に書かれたピアノを含む器楽作品やピアノのための《6 つのフラグメント》(2017) [1]である。そしてそれらが木下のピアノ作品のどのような要素から生まれているのかを知りたいと思ったことが研究の直接の契機である。

以下に、筆者が関心を抱く木下に関する作品研究とその周辺資料、そしてピアノ奏法に関する研究について、その内容を概観する。

先行研究および資料等

博士論文

まず、木下に関する主な研究を振り返っておきたい。以下に示す（1）〜（29）は主要資料としてあげられるものであり、下記（1）と（2）は、木下の作品について考察している博士論文である。

（1）Nakayama, Yuka. 2011. *A Performance and Pedagogical Guide to the Piano Music by Makiko Kinoshita*. DMA diss., Ball State University.

（2）Nagatomo, Mai. 2012. *Makiko Kinoshita and her 9 Preludes for Piano: The Amalgam of American Jazz and European Tradition*. DMA diss., University of Nebraska-Lincoln.

（1）は、中山由香 (Yuka Nakayama) が、2011 年にボール州立大学 (Ball State University) に提出した博士論文『A Performance and Pedagogical Guide to the Piano Music by Makiko Kinoshita』(木下牧子のピアノ音楽に関する演奏と教育の手引き)である。中山は、木下のピアノのための《9 つのプレリュード》、ピアノのための《夢の回路》（1986/2007）、そして子どものためのピアノ・ソロ作品を実際に演奏し CD にまとめた上で、教育法と演奏法の考察を試みている。その中では各曲について、楽曲の音楽的特徴と演奏のための提案がなされている。【表 1】は《9 つのプレリュード》の〈プレリュード 2〉に関する中山の提案をまとめたものである。

[1] なお、この作品は 2017 年に「木下牧子作品展 4　ピアノ・プラス」にて初演されたが、2016 年には CD『木下牧子　ピアノ作品集　夢の回路』の収録として録音セッションがすでに行われている（木下 2017）。

【表 1】《9 つのプレリュード》〈プレリュード 2〉に関する中山の提案

音楽的特徴	演奏のための提案
・多層のテクスチュアを使うことによって詩的で優しい、幻想的な雰囲気が見られる。 ・4 分の 4 拍子が全体を通して維持される。 ・左手に繰り返される伴奏のリズムがあり、安定した拍子感が、瞑想にふけった雰囲気を作っている。 ・ペダリングを演奏者に任せる最初のプレリュードとは反し、特定のペダルの印がある。 ・ジャズの影響（11 度のようなジャズの和声、それは 5 度によって動く）が見られる。 ・拡張された 3 度の和声は全音音階から多くの音が取られている（1 小節の CMm9♯11 の和音は G の音を取り除くと、全音音階（B♭－C－D－E－F♯）になる）。 ・部分 A には 3 度和音での旋律があり、これが部分 B の左手の旋律の伴奏となる（25 小節）。 ・21-24 小節では、3 度和音はそれぞれに分離し、旋律的な方向性を失ったかのようである。 ・最後の 2 小節の CMm9♯11 の和声（G と A を除く全ての音は全音音階）はゆっくりと煙のように消えていく。 ・始めと終わりの和音は、木下が和声を色彩豊かな効果として使うことを象徴している。	・3 度和音での旋律は、ソプラノのラインが低い方のラインよりわずかに聞こえると、より良い響きになる。 ・幅広いアルペジオの和音（11 小節のような）を弾く時、全ての音がただの一つの和音であるかのように、和音を前の 4 つの 8 分音符から引き出す＝全てを一つの動作として弾く（アルペジオの和音を滑らかに演奏するために、右手は 2 拍目の音（D と E の音）を弾くことができる）。 ・29-36 小節で音楽は高揚し、前に進みたいが、徐々に盛り上げていき、37 小節で音楽の勢いが頂点に達するようにする。

中山は論文において考察した作品をもとに、

> 木下の音楽はピアニストの手によくフィットしやすい。これは彼女自身のピアニストとしての経験によるところが大きい。つまり、彼女のピアノ演奏能力ゆえに、楽器を熟知しており、基本的なピアノ技術を理解している。
>
> 例えば、彼女のピアノ音楽は 9 度より大きな和音の塊は含まない。これはほとんどのピアニストにとって問題にならない[2]。木下は私とのインタビューの中で、滑るように動く 5 度や平行 3 度を頻繁に使うのは、彼女自身がこれらの音程を弾き

[2] 「私の手はピアノの同僚の多くと比べて『小さい』と思われているが、木下の 9 度の和音は比較的届きやすいと感じた。」（Nakayama 2011, 123, 筆者訳）

やすいからだとも語っている。実際、これらの音程はピアノの初級者に早くから教えられており、熟練したピアニストにはきわめて自然なものとなっているはずだ。（Nakayama 2011, 123, 筆者訳）

という、演奏者から見た木下のピアノ作品における奏法上の特徴を指摘している。

（2）は、Mai Nagatomo[3]が 2012 年にネブラスカ大学（University of Nebraska-Lincoln）へ提出した博士論文『Makiko Kinoshita and her 9 Preludes for Piano: The Amalgam of American Jazz and European Tradition』(木下牧子と、彼女のピアノのための 9 つのプレリュード：アメリカン・ジャズとヨーロッパの伝統の融合)である。Nagatomo は、木下のピアノのための《9 つのプレリュード》を、形式、調性、和声の観点から分析している。【表 2】は、その分析から得た結果を整理したものである。Nagatomo はこれらの分析結果から、木下の《9 つのプレリュード》において、ヨーロッパの伝統的な様式とアメリカのジャズの混合という特徴を見出すことができるとしている。

【表 2】《9 つのプレリュード》に関する Nagatomo の分析

分析の観点	分析による指摘
形式	・ABA の 3 部形式による形式の単純さは、現代の響きを理解することを容易にする。 ・各作品の推移部は非常に重要な役割を果たしている。それらは全て同じテクスチュアを持っており、反行する動きが用いられる。 ・現代的なゼクエンツの使用方法が見られる。 〈プレリュード 7〉：ゼクエンツのモチーフの最初の音が 8 音音階である。 〈プレリュード 8〉：両手のモチーフが同時に変化しない、反復されるモチーフの長さが様々に変化する。
調性	・8 音音階の巧みな使用が見られる（〈プレリュード 1，4〉を除く）。 同じテクスチュア、音域、リズムの中で様々な組み合わせの 8 音音階を用いて、曖昧で不安定な音楽の波を作っている。 ・様々な組み合わせの 8 音音階の使用において、次のパッセージで使われる 8 音音階の特定の音を、前のパッセージの 8 音音階の色彩音として追加している。これは、8 音音階間のスムーズな移行を作るとともに、8 音音階の不調和な響きを隠すような、美しい響きを生み出している。 ・形式区分のための 8 音音階の使用が見られる。 部分 A と部分 B を分けるために、部分 B にしばしば 8 音音階を使用している。 ・伝統的な影響を基に、現代的な旋律と色彩音でそれらを巧みに融合させている。
和声	・ジャズ音楽で見られる拡張された和音の多用が見られる。

[3] Mai Nagatomo については漢字表記が見当たらなかったため、ローマ字表記とする。

	〈プレリュード 6〉での連続する和声は、ジャズの拡張された和声または複和音の組み合わせの両方として解釈できる。 ・空虚 4 度、空虚 5 度の使用が見られる。 〈プレリュード 5〉での繰り返される空虚 5 度と空虚 4 度の和音は、半音または全音離れた不協和な音を含み、曲に暗い印象を与えている。 ・バスの直線的な動きが見られる。 〈プレリュード 6〉では和音のバスの線のような動きと 8 音音階の融合が見られる。
リズム	・ジャズ音楽のユニークなリズムの使用（主に奇数番号のプレリュードにおいて）が見られる。 シンコペーション、弱拍から強拍へのタイ、弱拍でのアクセント、強拍での休止、休符を継続的に使用してシンコペーションを作る/小節線をぼかす、頻繁な拍子の変化、不規則な拍子。
モチーフの素材	・異なる部分にリズム・モチーフを採用する（リズム的に複雑なプレリュード（〈プレリュード 3，5，7，9〉）において広く見られる）。 ・部分 A では、木下は最初に 2 つの異なるモチーフを交互に使用し、その後、同じアイディアが後の部分で同時に提示されることが一般的である。

これらの論文は、数少ない先行研究であるものの、いずれも 2000 年以前に作曲されたピアノ・ソロ作品を中心に論じたものであり、筆者が特に興味を持った、2004 年以降に作曲されたピアノを含む器楽作品やピアノのための《6 つのフラグメント》については、ほとんど言及されていない。

演奏会・CD 評およびインタビュー

演奏会・CD などの評論および本人へのインタビューについては、主なものとして（3）から（13）をあげることができる。木下の作品数（281 曲）から踏まえると、その数は決して多くないものの、木下の作品の受容に関する重要な資料である。

(3) 木下牧子・鈴木成夫・三原剛 1999 「新・日本の作曲家シリーズ　その人と作品と― 3 木下牧子」『ハーモニー』29:110.
(4) 福士則夫 2000 「現代の音楽展 2000　演奏会報告」『NEW COMPOSER』 2:12.
(5) 木下牧子公式ウェブサイト 2003 「質問 33『春に』徹底解剖 1（作曲の背景・テキスト）」『Q&A』 http://www.asahi-net.or.jp/~az4m-knst/qa_bucknumber/qa33.html.
(6) 宮沢昭男 2003 「総監督：高橋英郎、作曲家：木下牧子の両氏に訊く　モーツァルト劇場 劇場創立 20 周年記念公演　『不思議の国のアリス』を語る」（木下牧子，高橋英郎のインタビュー）『音楽現代』33-11:124-127.
(7) 中村靖 2004 「柴田美穂　室内楽シリーズ 7」．演奏会評，津田ホール，2004 年 10

月 14 日.『音楽現代』34-12:204.
(8) 木下牧子 2005 『ひとりごと』(ブログ).「58　メメント・モリ」, 4 月 24 日掲載. http://www.asahi-net.or.jp/~az4m-knst/essay_bucknumber2/essay58.html.
(9) 福田滋 2006 「日本の作曲家　吹奏楽の世界 22　木下牧子　眠りから覚めたオーロラ」『バンドジャーナル』48-3:61.
(10) 壱岐邦雄 2008 「木下牧子―作品展 3『室内楽の夜』―」. 演奏会評, 津田ホール, 2008 年 9 月 26 日.『ムジカノーヴァ』39-12:93.
(11) 須藤英子 2008 「インタビュー第 11 回　木下牧子先生」全日本ピアノ指導者協会ホームページ（木下牧子のインタビュー). http://www.piano.or.jp/report/02soc/pmj/2008/12/26_7469.html.
(12) 谷口永利子 2010 「特別インタビュー　小原孝先生×木下牧子先生対談」全日本ピアノ指導者協会ホームページ（木下牧子のインタビュー）. http://www.piano.or.jp/report/news/2010/08/13_11190.html. 2020 年 9 月 3 日最終閲覧.
(13) 森山至貴 2017 「堂々たる原点回帰　木下牧子作品展 4 ピアノ・プラス」. 演奏会評, 東京文化会館小ホール 2017 年 10 月 5 日.『教育音楽 中学・高校版』61-12:20.

作品一覧

作品の整理は、木下自身がウェブサイト (14) 〜 (16) 上でおこなっているものと、日本現代音楽協会が運営するデータベースの (17) がある。

(14) 木下牧子公式ウェブサイト（2000 年〜2008 年） http://www.asahi-net.or.jp/~az4m-knst/ 最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.
(15) 木下牧子公式ウェブサイト（2008 年〜2018 年） http://www.m-kinoshita.com/ 最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.
(16) 木下牧子公式ウェブサイト（2019 年以降） https://kinoshitamakiko.com/index.html 最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.
(17) 日本の作曲家とその作品　日本現代音楽協会編 https://www.jscm-db.net/db/search/!pagingSrch 最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.

ピアノ奏法に関する先行研究とその内容

筆者は、冒頭において述べたように、木下の 2004 年以降に書かれたピアノを含む器楽作品やピアノのための《6 つのフラグメント》における、演奏時に感じる感覚と奏法上の特徴の関係性について関心を抱き、研究をスタートした。そのため、以下に、ピアノ奏法の研究についても整理しておく。

(18) から (29) はピアノ奏法に関して書かれた主な論文である。その多くはピアノ演奏

における動きについて考察したものであるが、特定の作品に焦点を当てた研究は決して多くないことが分かる。

(18) 冨田英也 1980「ピアノ演奏と身体の動きについて」『白鴎女子短大論集』5-2:22-46.
(19) 酒井（蛭多）令子 1989 『現代日本のピアノ音楽の研究：1960 年代以降のピアノ作品を中心に』東京藝術大学博士論文.
(20) 竹内アンナ 1998 「ピアノ演奏の基礎（1）：打鍵と音色」『千葉敬愛短期大学紀要』20:115-124.
(21) 深井尚子 2005 「ピアノ演奏技術の向上と音楽表現の可能性」『北海道教育大学紀要（人文科学・社会科学編）』）56-1:111-125.
(22) 石橋史生 2014 「ピアノの演奏における表現のための基礎技術」『東京学芸大学紀要. 芸術・スポーツ科学系』66:1-14.
(23) 上原由記音・森まゆみ 2016 「ピアノ演奏への考察: 重量奏法から感情尺度によるラベリングまで」『琉球大学教育学部音楽科論集』4:111-127.
(24) 川﨑翔子 2014 『G．リゲティ《ピアノのための練習曲》全 18 曲における演奏法』東京藝術大学博士論文.
(25) 木村祐子 2018 「ピアノ演奏と身体の状態 ： 練習の重要性と方法」『千葉敬愛短期大学紀要』40:85-89.
(26) 梅村知世・髙旗健次 2022 「豊かな音楽表現を目指したピアノ演奏法の基礎と指導法 ―ライグラフメソードのタッチや身体の使い方に着目して―」『音楽文化教育学研究紀要』34:37-44.
(27) Walter, Gieseking and Karl, Leimer. 1972. *Piano Technique*. Dover publications.
(28) Castellano, Ginevra et al. 2008. *Automated Analysis of Body Movement in Emotionally Expressive Piano Performances*. Music Perception volume 26-2:103-120.
(29) Pavlos, Antoniadis. 2011. *Physicality as a performer-specific perspectival point to I. Xenakis's piano work: Case study Mists*. XenakisGoldsmiths.pdf.

この中でも (19) の酒井（蛭多）による研究は、日本におけるピアノ奏法に関する最初の体系的な研究であり、筆者が考察対象とする木下と同様に、日本人作曲家の作品を取りあげている。具体的には、1960 年以降の一柳慧（1933-2022）と野田暉行（1940-2022）のピアノ音楽の様式の研究と演奏解釈を行い、現代ピアノ音楽の演奏における諸問題を考察している。結果として、一柳の作風は、時代の流れとともに大きく変化し、彼の 70 年代による反復手法によるピアノ作品では、独特の時空間に対する斬新な感覚が要求されるとともに、トレモロ、連打などの伝統的で基本的なピアノのテクニックが盛り込まれ、ピアニストの技量の質が限界に近い形で問われているとしている。また野田のピアノ作品からは、音楽の普遍性を求め、音楽に普遍的に備わる生命力を重視する彼の姿勢がうかがわれると同時に、ピア

ニストの豊かな音楽性が要求されるとしている。

酒井（蛭多）の研究と同様の傾向を持つものには、 (24) の川﨑による研究がある。そこでは、ジェルジ・リゲティ (György Ligeti, 1923-2006）による《ピアノのための練習曲 *Études pour piano*》（1985-2001）の演奏法ならびに演奏解釈が提示されている。考察では、リゲティ自身が書き残した言説を参考にし、ショパン、ドビュッシーの作曲技法や、コンロウ・ナンカロウの自動ピアノ、ライヒのミニマリズム、中央アフリカ音楽のリズムなどから作曲者が受けた「継承的な側面」と、既存の芸術からは踏襲せずリゲティ独自の感性から生まれた「新規性」という 2 つの視点から、それらがこの作品にどのように反映されているかが検討されている。結果として川崎は、リゲティの練習曲は奏者の身体の諸感覚に訴え得る音楽、そして音響の快楽を求めた音楽だと述べ、リゲティの「ピアニズム」は身体感覚的であり、運動性の面で特色が強いことを指摘している。

シャンドールによるピアノ奏法の研究

以上の他にピアノ奏法に関する研究として、1981 年に出版されたシャンドール（György Sándor, 1912-2005）による *On Piano Playing: Motion, Sound, and Expression*（岡田暁生監訳 2005『シャンドールピアノ教本 ― 身体・音・表現』春秋社）をあげることができる。シャンドールはブダペスト生まれのピアニストであり、ベラ・バルトーク（Béla Bartók, 1881-1945）にピアノを、ゾルタン・コダーイ（Zoltán Kodály, 1882-1967）に作曲を学び、ジュリアード音楽院などで長く教鞭をとった。この研究の序文においてシャンドールは、ピアノ演奏における動作について次のように述べている。

> この本は、ピアノ演奏の技術と芸術について扱っている。技術は芸術に先立つものであり、したがってまず技術について論じる必要がある。技術の検討においては、人間の解剖学、エネルギー源（筋肉や重力）、およびピアノの特性について取り上げる。ピアノ演奏には無数の動きが伴うが、それらはごく限られた基本的な動きの変種として特定することができる。これらの基本的な動作パターンは適切に定義され、説明され、区別され、その後、ピアノ演奏を構成する複合的な活動に統合される。そして、楽譜の中の対応する動作と明確に関連付けられる必要がある[4]。
> （Sándor 1981, xi, 筆者訳）

[4] This book deals with the technique and art of piano playing. Technique precedes art, and therefore it must be discussed first. In our examination of technique we will be concerned with the human anatomy, sources of energy (muscles and the force of gravity), and the characteristics of the piano. While innumerable motions are involved in piano playing, we can identify them as variants of a very limited number of fundamental motions. These fundamental motion patterns will be properly defined, described, and differentiated; they will then be integrated into the composite activities that comprise piano playing. It will then be necessary for them to be related unequivocally to their counterparts in the score. (Sándor 1981, xi)

この「基本的な動作パターン」は、主に第 2 部の第 4 章から第 9 章において詳細に検討されている。それによると、ピアノの動作パターンは基本的に【表 3】に示す 5 つに分類可能であり、多くのピアノの作品 ― 特にバッハからバルトークまで ― において、これらのパターンが組み合わされ、ピアノの動きが成り立っていると考えられる（Sándor 1981, 36）。

本研究においては、体系的動作分類のわかりやすい指標の一つとして、このシャンドールの動作パターンによる分類を援用し、検討を進める。シャンドールの理論に基づくピアノ演奏技法の視点を取り入れた理由は、ピアノ演奏における動作を体系的に理解するための有力な枠組みを提供し、演奏者が木下の作品に対して深い理解を持ち、より高度な表現力を発揮するための一助とするためである。

【表 3】シャンドールによる 5 つのピアノの動作パターン

Free Fall （自由落下）
Five-Fingers, Scales, and Arpeggios （五指運動と音階（スケール）と分散和音（アルペジオ）
Rotation （回転）
Staccato （スタッカート）
Thrust （圧すタッチ[5]）

3. 本研究の目的と論文の構成

前節において概観したように、木下の作品整理に関してはデータベースが既に存在するものの、作品そのものに関する研究はまだ始まったばかりである。一方、ピアノ奏法に関しては多様な研究が進められ、前項であげたシャンドールをはじめとした体系的な研究が既に試みられている。そこで本研究では、次の 2 点を主な研究の課題とすることにした。

1　既存の資料をもとに、木下の作品の変遷に加え、これまであまり触れられてこなかった日本の音楽界における木下作品の受容のあり方とその背景を整理し、木下作品の魅力と音楽的特性、作曲家としての独自性などを複層的に検討する。

2　筆者の専門とするピアノ演奏の立場から、木下のピアノ作品 ― クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》（2004）、ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》（2011/2012）、アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》（2011/2012）、マリンバとピアノのための《時のかけら》（2014/2017）、ピアノのための《6 つのフラグメント》（2017）の 5 作品 ― の奏法上の特徴を明らかにする。具体的には、シャンドールにおけるピアノの動作パターンが、木下のピアノ作品においてどの程

[5] 岡田暁生訳本においては「突き」と訳されているが、本論文では「圧すタッチ」と訳した。

度当てはめることができるかを検討する。そして、木下の作品におけるピアノ動作の特徴を抽出する。

本論文の構成は以下のとおりである。第 1 章「木下作品の変遷」では、木下の作品を作品数の変化を踏まえて 3 期に分類し、各時期の背景を整理する。そして、作品の変遷における特徴を明らかにしたい。第 2 章「日本の現代音楽界における木下作品」では、日本の音楽界における木下作品の受容とその背景について、各種公的な資料記録から概観する。第 3 章「女性作曲家 木下牧子を巡る諸相」では、これまでほとんど語られてこなかった女性作曲家としての木下を取り巻く環境と諸相について、日本の作曲界、コンクール等の受賞者、就業などの側面から試論を述べる。第 4 章「シャンドールの分析に基づくピアノを含む室内楽曲とピアノ独奏曲におけるピアノの動作の特徴」では、木下のピアノを含む 4 つの室内楽作品とピアノのための《6 つのフラグメント》を取り上げ、シャンドールによるピアノの動作パターンに基づく分類を試みその結果を示す。また各動作に関して、研究リサイタルにおける作品演奏の経験を交えながら、演奏解釈の可能性を述べる。終章においては、総論および今後の課題を提示したい。

4. 研究の方法

本研究では、先に述べた主要な先行研究や資料のほか、出版物、各種公式 Web サイト等による文献資料を活用して、俯瞰的な情報整理を試みた。また、現在活躍中の作曲家であることを踏まえ、関連団体・個人による一次情報の取得、作曲家本人へのインタビューと複数回のやりとりを行い、考察のための一次資料とした。作品の分析には現代作曲家の川上統氏の協力を得ながら、出版楽譜（音楽之友社、カワイ出版ほか）を使用した。さらに実践研究の成果として、作曲家本人による筆者へのレッスン記録、実際の演奏記録を付している。

第 1 章　木下作品の変遷

「はじめに」で述べたように、木下の作品に関しては、作曲者自身などによって作品情報が整理されており、ウェブサイト上で参照することが可能である[6]。次頁の【図 1】はそれらの情報を基に、木下の作品を器楽作品と声楽作品に分け、年代別にその数を整理したものである。さらに、声楽作品については合唱、歌曲、オペラ・音楽劇に分け【図 2】、器楽作品については、室内楽・ソロ、管弦楽・吹奏楽に分けて整理した【図 3】。

これらを踏まえると、木下の作品は下記【表 4】に示す 3 つの時代（第 1 期：1976 年～1982 年、第 2 期：1983 年～1999 年、第 3 期：2000 年～現在）に大別することが可能と考えられる。

【表 4】木下作品の時代区分と特徴

区分	特徴
第 1 期：1976 年～1982 年	東京藝術大学作曲科および大学院時代。 管弦楽作品や吹奏楽作品を中心とした創作期。
第 2 期：1983 年～1999 年	管弦楽作品や吹奏楽作品の継続と、合唱作品を中心とした創作期[7]。
第 3 期：2000 年～現在	様々な編成による創作期。 合唱から歌曲へ、吹奏楽・オーケストラ等器楽作品への復帰。

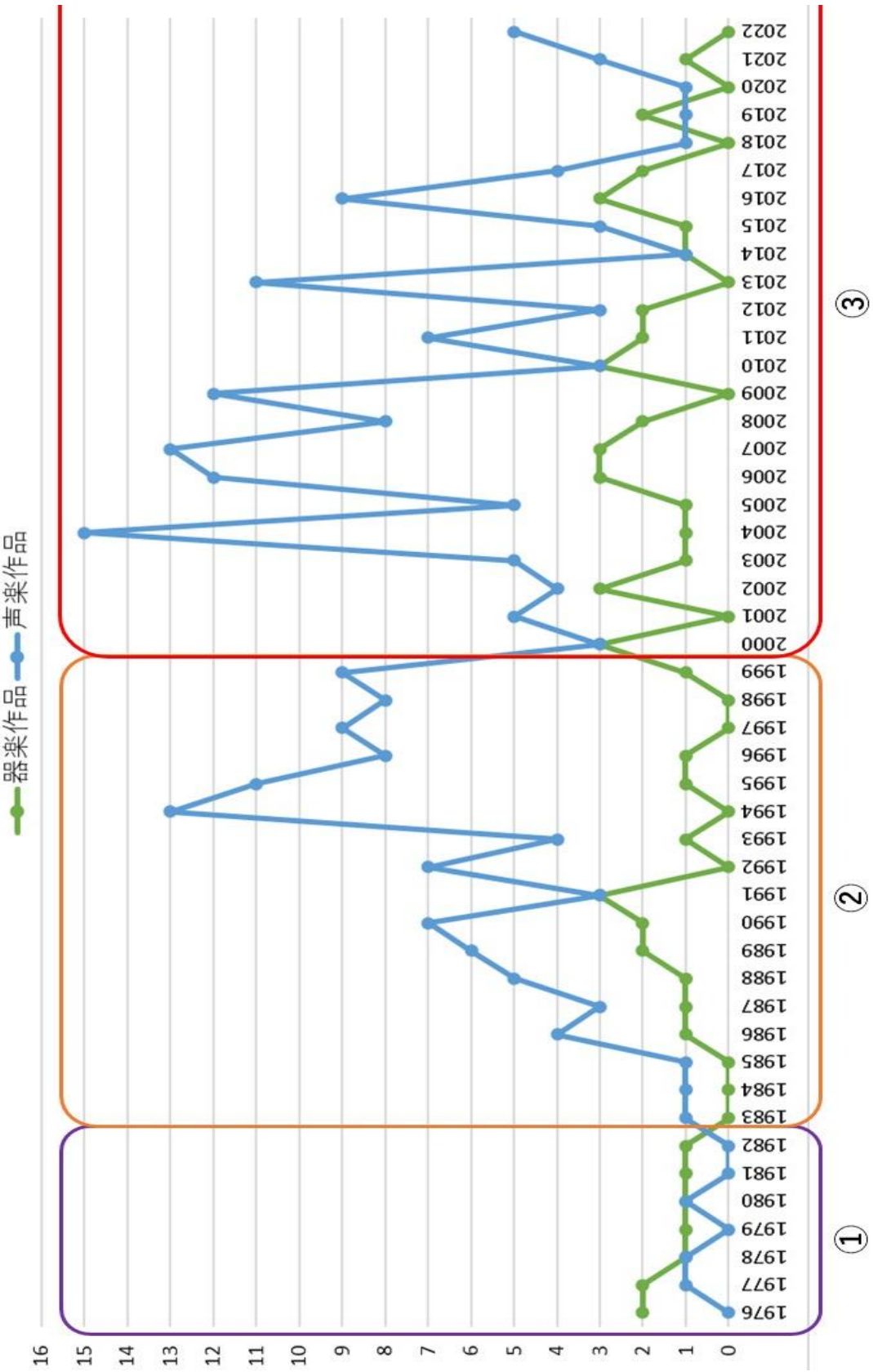
本章では【表 4】の区分と、【図 1】～【図 3】の作品数の変遷をもとに、各時代の作品の特徴を整理する。具体的には、器楽作品と声楽作品に大別し、各時代における主要な作品と背景について、「はじめに」で取り上げた先行研究や、木下の経歴と作品に関する各種情報[8]、木下自身による雑誌やネット上でのインタビュー記事、そして筆者と木下自身とのやり取りなどに基づき考察する。

---

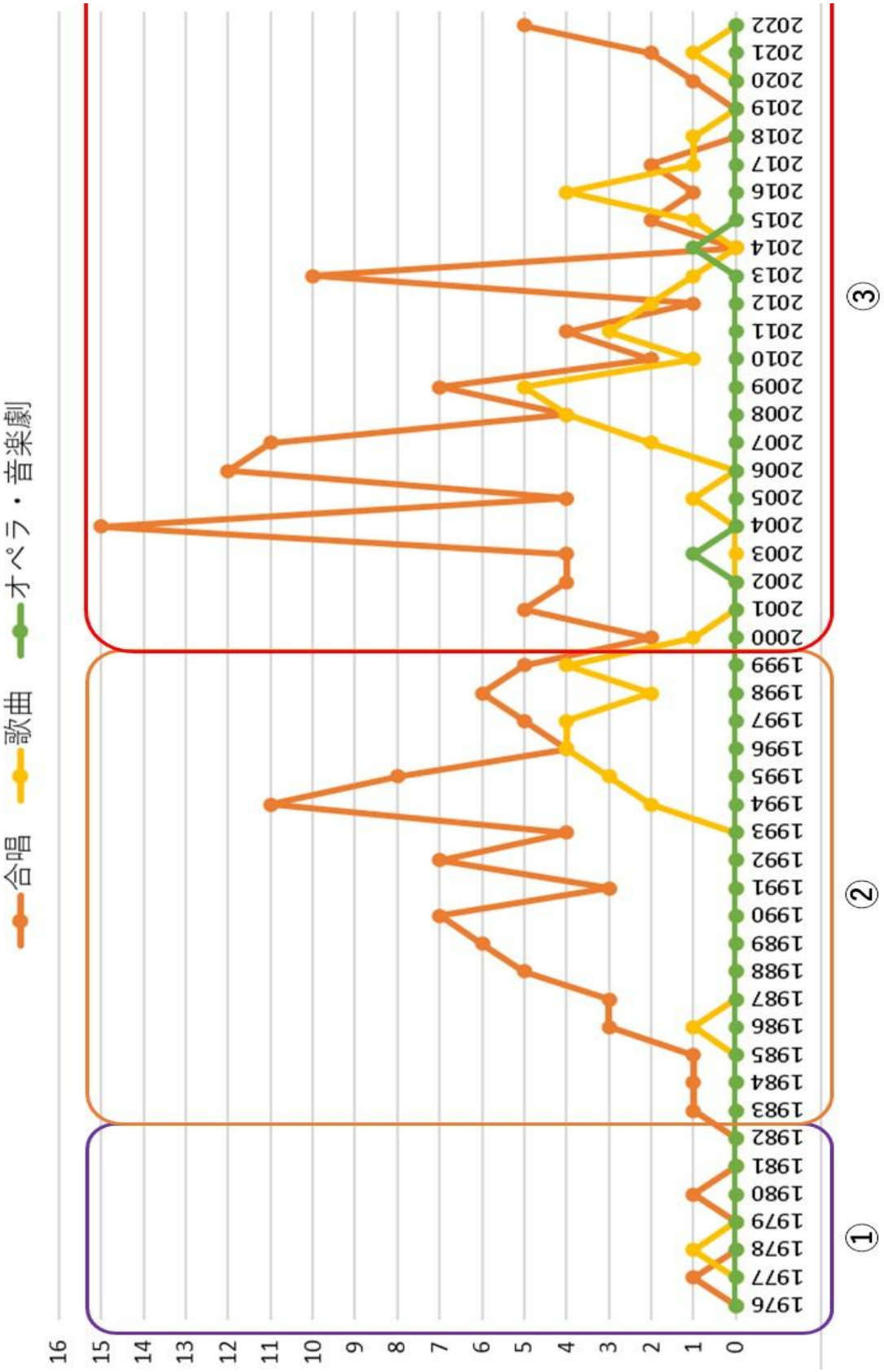
[6] 木下牧子公式ウェブサイト（2000 年～2008 年）http://www.asahi-net.or.jp/~az4m-knst/ 最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.
木下牧子公式ウェブサイト（2008 年～2018 年）http://www.m-kinoshita.com/ 最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.
木下牧子公式ウェブサイト（2019 年以降）https://kinoshitamakiko.com/index.html 最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.
日本の作曲家とその作品　日本現代音楽協会編 https://www.jscm-db.net/db/search/!pagingSrch　最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.

[7] なお、本文でも後述するが、木下は第 1 期から第 2 期にかけての管弦楽作品の創作において、「途中に深刻なスランプにはまりつつも、1991 年に何とか立ち直れそうな手応えを得ました」と述べており（木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 3 月 27 日）、さらに「考える暇がないほど合唱作品の委嘱が来るようになりました［……］合唱作品を書きながら自分の本当に求めるものは何なのかゆっくり考えてみようと思いました（須藤 2008）」とも述べている。

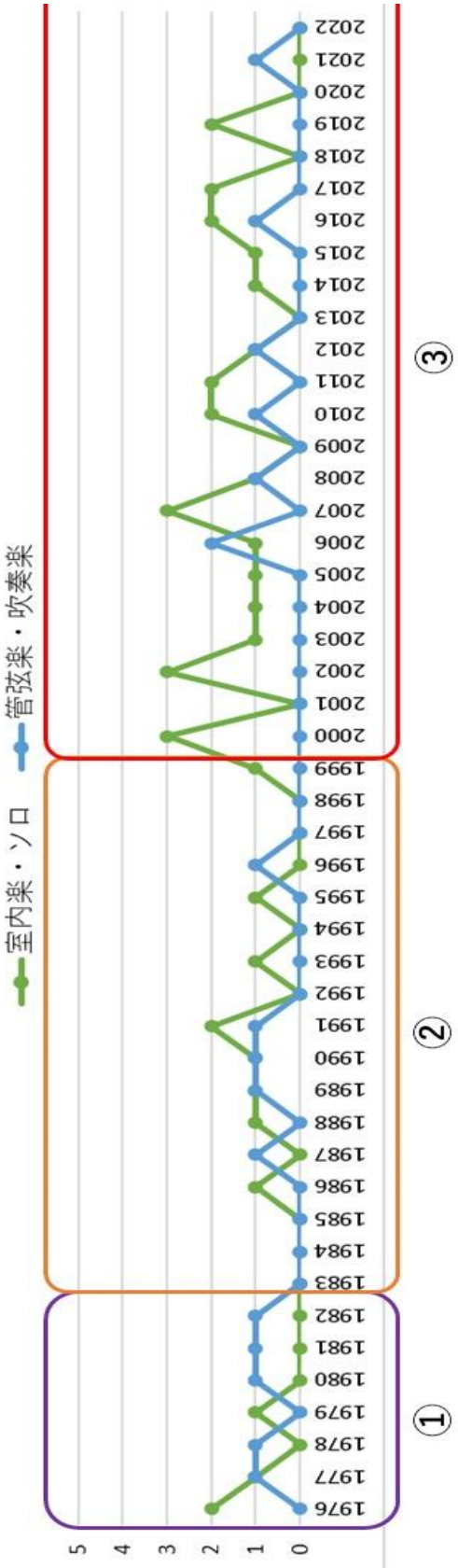
[8] 注 6 を参照。



【図 1】木下牧子の作品数の変遷



【図 2】木下牧子の声楽作品の作品数の変遷



【図 3】木下牧子の器楽作品の作品数の変遷

1.1 第 1 期：1976 年～1982 年

第 1 期は、全体として作品数は少なく、主に器楽作品を中心に創作活動が行われた時期である。全 7 曲の器楽作品のうち、5 曲が大編成の管弦楽作品ないし吹奏楽作品であり、それらはコンクールの受賞や課題曲として、木下の名前を音楽界に広める契機となった作品である。また、3 つの声楽作品についても、作曲後にいずれも出版されている。このことから、第 1 期は全体として作品数が多くないものの、木下の作曲家としての地位を確立した重要な時期であると言える。

1.1.1 器楽作品

【表 5】は第 1 期に作曲された器楽作品一覧である。この時期は ① 作曲の師による影響が基盤となって創作が進められ、また ② 木下の名を音楽界に広める契機となった重要な作品が作曲されていることがわかる。

【表 5】第 1 期の器楽作品

作曲年	作品	編成
1976	《サクソフォン・ソナタ》（全 3 楽章）	A.Sax. Pf.
	マンドリン・オーケストラのための《雨》	Mand-orch.
1977	サクソフォン四重奏《アンダンテとカプリチオ》（全 2 楽章）	Sax-quartet
	管弦楽のための《幻想曲》	Orch. (2)
1978	管弦楽のための《一章》	Orch. (3)
1979	ピアノのための《幻想曲》	Pf.
1980	管弦楽のための《壺天》	Orch. (3)
1981	吹奏楽のための《序奏とアレグロ》	Wind-orch.
1982	管弦楽のための《幻想曲 2》	Orch. (3)

① 作曲の師による影響

木下は 1976 年に東京藝術大学作曲科に入学し、作曲を丸田昭三（1928-）、浦田健次郎（1941-2023）、石桁真礼生（1915-1996）、黛敏郎（1929-1997）に師事した[9]。木下自身の記述によれば、第 1 期の器楽作品には、これらの師の影響が大きく反映されているようである。

例えば、大学 2 年次から師事した浦田健次郎について、「オーケストレーションで多く学ぶことがありました」[10]と述べており、実際、1977 年には管弦楽のための《幻想曲》を作曲している。また 1978 年には、管弦楽のための《一章》が作曲され、東京藝術大学のオーケ

[9] ピアノは大学時代を通して、岩崎操に師事した。
[10] 木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 8 月 23 日。

ストラ作品試演会で、ビクター・フェルドブリル（指揮）と東京藝術大学管弦楽研究部によって初演されている。さらに、木下は大学3年次以降、石桁真礼生と黛敏郎に師事し、2人との出会いは、木下のその後の創作活動における重要な契機となったと言えるだろう。

彼らからの影響について、木下自身は次のように語っている。

> 3〜4 年次と大学院は石桁真礼生先生に師事。特に歌曲においての詩の選択眼を持つため、文学的教養を高めることを学びました。女子学生を一切差別せず、男女同等に扱ってくださった素晴らしい先生でした。この先生の元からは女性作曲家が多く出ています。
>
> 同じく3〜4年次と大学院に、第二作曲として（東京芸大では、3年次から優秀な学生のみ、タイプの異なる2人の先生に師事できる）黛敏郎先生に師事。黛先生にはオーケストレーションの技法とともに、一流作曲家の大きい視点を学びました。
>
> それぞれ素晴らしい先生で、しかも石桁先生と黛先生は全く違った視点をお持ちだったので、フレキシブルな視点を持つことができ、とてもラッキーだったと思っています。若い時に、一人の優秀で強権的な教師につくと、その人の考えが世界で一番素晴らしい、的な偏狭な考えに陥りやすいので。どの先生も異なるポリシーをお持ちなので、それぞれの素晴らしい点を学んで、自分は自分の視点を持てばいい、というスタンスに最初から立てました。（木下牧子，筆者宛ての電子メール，2021年8月23日）

② 木下の名を音楽界に広める契機となった作品

1980年から1982年にかけて連続して作曲された3つの作品は、木下の作曲家としてのスタート地点になったものである。管弦楽のための《壺天》（1980）[11]は、東京藝術大学作曲科卒業時の首席作品に選ばれ、マルティン・メルツァー（指揮）と、東京芸術大学管弦楽研究部によって、東京藝術大学新卒業生コンサートにおいて初演された。

翌年に書かれた吹奏楽のための《序奏とアレグロ》（1981）は、全日本吹奏楽コンクールの課題曲に選ばれている。木下はこの時のことを以下のように振り返っている。

> 師の浦田健次郎先生が、当時からオーケストラ作品と共に質の高い芸術吹奏楽曲を発表しておられた影響で、私も学生時代から吹奏楽に興味を持ったのですが、当時の吹奏楽界は完全な男の世界で20代半ばだった私には居場所がなく、その後興味が声楽系に移ったこともあっていつの間にか吹奏楽を書かなくなってしまいました。（木下2008）

[11] この作品の作曲年は、木下の新ホームページ（2008年以降のもの）では1980年となっているが、旧ホームページ（2000-2008年）では1979年となっている。

管弦楽のための《幻想曲 2》（1982）は、第 51 回（1982 年）日本音楽コンクール作曲部門（管弦楽曲の部）において入選した作品である。このコンクールへの入賞は、木下の作曲家としての名を広める大きなきっかけになった輝かしい実績であるが、下記の木下自身の言葉からは、この入賞という出来事が自らの創作の方向性を模索するスタート地点になったことがうかがえる。実際、筆者による取材にも、《幻想曲 2》を書いていた時期が「最もスランプで悩んでいた頃」[12]と述べている。

> オーケストラは他の編成と違って、自主的に発表したくても非常にお金がかかるので、どうしてもコンクールを目標にせざるを得ないんです。でもコンクールでは「美しい響き」は評価してもらえないから、どうしても派手なエフェクトや新しい技法にばかり目がいくようになり、だんだん自分の方向性を見失っていきました。コンクール以外でも、当時は「前衛の地平を目指さない音楽は意味がない」なんていっている評論家が多かったですから。（須藤 2008）

1.1.2 声楽作品

【表 6】は木下の第 1 期に作曲された声楽作品であり、合唱作品 2 曲と歌曲 1 曲が含まれている。この時期に書かれた声楽作品の作品数は少ないが、いずれの作品も後に出版され、木下の代表的な声楽作品として知られている。

【表 6】第 1 期の声楽作品

作曲年	作品	編成
1977	混声合唱曲《秋風》	G4 Pf.
1978	歌曲《涅槃》	Vo. Pf.
1980	混声合唱組曲《方舟》（全 4 曲）	G4 Pf.

混声合唱曲《秋風》（1977）は、東京藝術大学音楽学部の副科合唱の授業のために作曲された木下の最初の合唱曲である（木下・鈴木・三原 1999, 6）。この作品は、1993 年に無伴奏混声合唱に編曲され、後に木下の代表的な合唱曲集である混声合唱曲集《夢みたものは》（1993）に収録された。翌年には、歌曲《涅槃》が作曲され、木下自身によるピアノ演奏で初演された。この作品は後に幾度かの改訂を経て、1996 年にカワイ出版より楽譜が出版され、木下の代表的な歌曲の一つとなっている。さらに 1980 年には、混声合唱組曲《方舟》が、東京外国語大学混声合唱団コール・ソレイユの委嘱によって作曲された。当時、東京外国語大学混声合唱団コール・ソレイユの指揮者であった鈴木成夫は、委嘱のきっかけについ

[12] 木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 3 月 27 日。

て次のように語っており、木下が早くから合唱や歌曲の分野で異彩を放っていたことがうかがえる。この曲は、初演後も繰り返し再演されており（木下・鈴木・三原 1999, 7）、1987年には上智大学グリークラブの委嘱によって男声合唱組曲 《方舟》 に編曲され、現在まで多くの人々に親しまれている。

> 最初は僕の知り合いでもある彼女［木下］の友達が、彼女の作品をソロで歌うというので、楽譜を持ってきて、どんなふうに歌ったらいいのかと相談を受けたんです。「涅槃」という萩原朔太郎の詩がテキストの歌曲でしたが、見たらこれがすばらしい。当時彼女はまだ芸大の三年生だったと思うんですけど、その友達に紹介してもらって、合唱曲を書きませんか、と言ったのが最初です。［……］さっそく木下さんに会わせてもらって、合唱の作品はないのかときくと、三林輝夫先生が教えていらした芸大の副科の合唱の授業で使われたものがあるというんです。「秋風」でしたね。［……］「秋風」の楽譜を見せてもらったあと、ぼくの合唱団で委嘱をするから書いてください、ということになったんです。（木下・鈴木・三原 1999,6）

1.2 第２期：1983 年～1999 年

第 2 期は、器楽作品に加えて声楽作品の創作が非常に盛んになった時期である。器楽作品においては、管弦楽作品や吹奏楽作品の他に、子どものためのピアノ作品が作曲されている。また、この時期に作曲された声楽作品は合計で 100 曲に上り、その中には《さびしいカシの木》(1990)、《もえる緑をこころに》(1992)、《めばえ》(1997) などの作品が含まれている。さらに、歌曲についてもこの時期に多くの作品が作曲され、自作の個展がスタートしたことも注目すべき点である。

1.2.1 器楽作品

【表 7】は、第 2 期に作曲された器楽作品全 11 曲を示している。この時期には、① 第 1 期に見られた大規模編成による管弦楽作品などの作曲が継続されていること、② ピアノ作品への積極的な取り組みが行われたことが確認できる。

【表 7】第 2 期の器楽作品

作曲年	作品	編成
1986	ピアノ組曲《夢の回路》（全 3 楽章）	Pf.
1987	管弦楽のための《オーラ》	Orch. (3)
1988	こどものためのピアノ曲《ピョコピョコ》	Pf.
1989	吹奏楽曲《シンフォニア》	Wind-orch.
	こどものためのピアノ曲《GI カットのライオン》	Pf.
1990	管弦楽のための《夜の淵》	Orch. (3)
	こどものためのピアノ曲《犬が自分のしっぽをみて歌う歌》	Pf.
1991	ピアノの絵本《マザーグース》（全 15 曲）	Pf.
	こどものためのピアノ曲《アフリカの子どものうた》	Pf.
	管弦楽のための《消えていくオブジェ》（全 3 楽章）	Orch. (3)
1993	こどものためのピアノ曲集《不思議の国のアリス》（全 10 曲）	Pf.
1994	こどものためのピアノ曲《ふんわりババロア》	Pf.
1995	こどものためのピアノ曲《思い出のレモンパイ》	Pf.
1996	弦楽オーケストラのための《シンフォニエッタ》（全 3 楽章）	Str-orch.
1999	ピアノ連弾曲《ロマンチック・コンサート》	4hands.

① 大規模編成による管弦楽作品などの作曲の継続

第 1 期において、木下の作曲家としての名を知らしめることになった管弦楽曲や吹奏楽曲の創作活動は、第 2 期も継続して行われた。1987 年には、管弦楽のための《オーラ》が

第 9 回日本交響楽振興財団作曲賞に入選し、「第 11 回 現代日本のオーケストラ音楽」において初演されている。1989 年には日本バンドクリニック委員会の委嘱によって吹奏楽曲《シンフォニア》が作曲され、1990 年には管弦楽のための《夜の淵》が日本現代音楽協会「オーケストラの夕べ」において、十束尚宏（指揮）と東京交響楽団によって初演された。

1991 年には、日本現代音楽協会「オーケストラの夕べ」において、管弦楽のための《消えていくオブジェ》が沼尻竜典（指揮）と東京フィルハーモニー交響楽団によって初演された。木下は、この作品の創作によって、管弦楽曲創作のスランプから立ち直る兆しを得たとし、「真っ暗なスランプの最中に中断すると 2 度と再開できないだろうが、ここまで立ち直ったので、あとは本当に作曲の意欲が蘇るまで待とうと思った」[13]と述べている。

さらに 1996 年の「洋弦会五人展新作の夕べ」では、弦楽オーケストラのための《シンフォニエッタ》が沼尻竜典（指揮）と洋絃会弦楽アンサンブルによって初演されている。

② ピアノ作品への取り組み

第 2 期の特徴に、ピアノ作品が多く創作されたこともあげられる。1986 年にはピアノ組曲《夢の回路》が作曲され、翌 1987 年の日本現代音楽協会アンデパンダン展において木下自身によって初演された。なおこの作品は、3 楽章構成の中間楽章が難しく、演奏に困難を覚えるピアニストが多く（木下 2007, [2]）、2007 年に中間楽章を除いた 2 楽章構成へと改訂されている。また 1988 年以降は、日本作曲家協議会やカワイ出版の委嘱により、こどものためのピアノ曲《ピョコピョコ》(1988)、こどものためのピアノ曲《GI カットのライオン》(1989)、こどものためのピアノ曲《犬が自分のしっぽをみて歌う歌》(1990)、こどものためのピアノ曲《アフリカの子どものうた》(1991)、ピアノの絵本《マザーグース》(1991)、こどものためのピアノ曲集《不思議の国のアリス》(1993) など、子どものためのピアノ作品が数多く作曲された。

1.2.2 声楽作品

【表 8】は、第 2 期に作曲された声楽作品を示している。第 1 期と比べて作品数が著しく増加し、その数は 100 曲に及ぶ。この時期からは ① 合唱作品の急激な増加と ② 歌曲への取り組みという、2 つの傾向を読み取ることができる。

【表 8】第 2 期の声楽作品

作曲年	作品	編成
1983	混声合唱組曲《ティオの夜の旅》(全 5 曲)	G4 Pf.
1984	女声合唱曲《風が風を》	F3 Pf.
1985	女声合唱曲《むらさきの》	F3 Pf.

[13] 木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 3 月 27 日。

作曲年	作品	編成
1986	男声合唱組曲《ティオの夜の旅》（全 5 曲）	M4 Pf.
	混声版マザーグース・メロディー《こまどりをころしたの　だれ？》（全 8 曲）	G4 Pf.
	群馬県立高崎東高校　校歌	Vo. Pf.
	混声合唱組曲《夢のかたち》（全 5 曲）	G4 Pf.
1987	混声合唱組曲《光る刻》（全 4 曲）	G4 Pf.
	男声 4 部合唱組曲《Enfance Finie》（全 4 曲）	M4 Pf.
	男声合唱組曲《方舟》（全 4 曲）	M4 Pf.
1988	同声版マザーグース・メロディー《こまどりをころしたの　だれ？》（全 8 曲）	J3 Pf.
	男声 4 部合唱曲《サッカーによせて》	M4 Pf.
	同声 2 部合唱曲《地球の仲間》	J2 Pf.
	混声合唱曲《邪宗門秘曲》	G4 Pf.
	混声合唱曲《ほのかにひとつ》	G4 Pf.
1989	混声 3 部合唱曲《サッカーによせて》	M3 Pf.
	同声 3 部合唱曲《うみ》	J3 Pf.
	同声 2 部合唱曲《ロマンチストの豚》	J2 Pf.
	混声 3 部合唱曲《春に》	G3 Pf.
	同声 3 部合唱曲《サッカーによせて》	J3 Pf.
	女声合唱とピアノのための《ファンタジア》（全 6 曲）	F3 Pf.
1990	混声 4 部合唱曲《ネロー愛された小さな犬に》	G4 Pf.
	同声 2 部合唱曲《ひばり》	J2 Pf.
	同声 2 部合唱曲《きんいろの太陽が燃える朝に》	J2 Pf.
	同声 2 部合唱曲《誰かがちいさなベルをおす》	J2 Pf.
	同声 2 部合唱曲《さびしいカシの木》	J2 Pf.
	同声合唱組曲《あわていきもののうた》（全 5 曲）	J3 Pf.
	混声合唱曲《オンディーヌ》	G4 Pf.
1991	混声合唱曲《卒業式》	G3 Pf.
	無伴奏混声合唱曲集《春の予感》（全 8 曲）	G4
	男声合唱曲《真夜中》（全 3 曲）	M4 Pf.
1992	3 部合唱曲《もえる緑をこころに》	G3 Pf./F3 Pf.
	混声 4 部合唱曲《春に》	G4 Pf.
	混声 2 部合唱曲《さびしいカシの木》	G2 Pf.
	混声 3 部合唱曲《二十億光年の孤独》	G3 Pf.

作曲年	作品	編成
	女声合唱組曲《暁と夕の詩》（全 4 曲）	F3 Pf.
	女声合唱のための《ア・カペラ組曲》	F3
	混声合唱曲集《地平線のかなたへ》（全 5 曲）	G4 Pf.
1993	吹奏楽と混声合唱のための《春と修羅》（全 2 楽章）	Wind-orch. G4
	同声 2 部合唱曲《雪の街》	J2 Pf.
	混声合唱組曲《三つの不思議な物語》（全 3 曲）	G4 Pf.
	混声合唱曲集《夢みたものは》（全 6 曲）	G4 Pf.
1994	無伴奏男声合唱曲 《流星》	M4
	無伴奏男声合唱曲《恋のない日》	M4
	女声合唱曲《オンディーヌ》	F4 Pf.
	同声 2 部合唱曲《海と涙と私と》	J2 Pf.
	無伴奏男声合唱曲《隕石》	M4
	同声 2 部合唱曲《ユレル》	J2 Pf.
	無伴奏男声合唱曲《秋の夕》	M4
	童謡《かくれんぼ》	Vo. Pf.
	混声 2 部合唱曲《足おと》	G2 Pf.
	歌曲集《晩夏》（全 7 曲）	Vo. Pf.
	無伴奏男声合唱曲《噴水》	M4
	無伴奏男声合唱曲《夢への招待》	M4
	無伴奏男声合唱組曲《恋のない日》（全 6 曲）	M4
1995	同声 2 部合唱曲《犬が自分のしっぽをみて歌う歌》	J2 Pf.
	女声合唱組曲《わたしは風》（全 4 曲）	F3 Pf.
	無伴奏女声合唱曲集《絵の中の季節》（全 3 曲）	F3
	混声合唱曲集《うたよ！》（全 5 曲）	G4 Pf.
	混声合唱曲《どうして　いつも》	G4
	歌曲集《六つの浪漫》（全 6 曲）	Vo. Pf.
	歌曲集《秋の瞳》（全 9 曲）	Vo. Pf.
	混声 2 部合唱《曇り日なら》	G2 Pf.
	同声合唱のための 10 のメルヘン《愛する歌》（全 10 曲）	F2(J2) Pf.
	歌曲集《愛する歌》（全 5 曲）	Vo. Pf.
	同声合唱曲《トムトムおじさんの綿菓子屋》	J3. Pf.
1996	歌曲《おもいで》	Vo. Pf.
	混声 2 部合唱曲《秋のまんなかで》	G3. Pf.
	歌曲《うぐいす》	Vo. Pf.

作曲年	作品	編成
	混声合唱組曲《大伴家持の三つの歌》（全 3 曲）	G4 Pf.
	女声合唱曲集《地平線のかなたへ》（全 5 曲）	F3 Pf.
	歌曲《雲の窓》	Vo. Pf.
	歌曲《かぜとかざぐるま》	Vo. Pf.
	無伴奏合唱曲《うたをうたうとき》	G4/F3
1997	無伴奏合唱曲《めばえ》	G4/F4/M4
	歌曲《ほんとにきれい》	Vo. Pf.
	女声 3 部合唱曲集《5 つの祈り》（全 5 曲）	F3
	歌曲《夕顔》	Vo. Pf.
	無伴奏混声合唱組曲《ELEGIA》（全 5 曲）	G4
	二重混声合唱曲《仏の見たる幻想の世界》	G4×2
	歌曲《ねこぜんまい》	Vo. Pf.
	歌曲《歌を歌って》	Vo. Pf.
	女声 2 部合唱曲集《月の角笛》（全 12 曲）	F2 Pf
1998	無伴奏児童合唱曲集《グリンピースのうた》（全 5 曲）	J3(F3)
	童謡《ゆりいす》	Vo. Pf.
	童謡《ひこうき》	Vo. Pf.
	無伴奏同声合唱曲《ふくろうめがね》	J3(F3)
	無伴奏同声合唱曲《あざらしなかま》	J3(F3)
	無伴奏同声合唱曲《ほたるたんじょう》	J3(F3)
	無伴奏同声合唱曲《ある日くまは》	J3(F3)
	女声合唱とピアノのための《C.ロセッティの 4 つの歌》（全 4 曲）	F2 Pf.
1999	歌曲集《黒田三郎の 3 つの歌》（全 3 曲）	Vo. Pf.
	歌曲集《叙情小曲集》（全 12 曲）	Vo. Pf.
	混声合唱と管弦楽のための《四万十川》（全 5 曲）	G4 Orch. (2)
	歌曲集《三好達治の詩による 2 つの歌》（全 2 曲）	Vo. Pf.
	女声 2 部合唱曲《来てみてごらん　この街へ》	F2 Pf.
	混声 3 部合唱曲《そのひとがうたうとき》	G3 Pf.
	歌曲集《へびとりのうた》（全 4 曲）	Vo. Pf.
	混声合唱曲集《光と風をつれて》（全 5 曲）	G4 Pf.
	無伴奏混声合唱曲《カレハ》	G4

① 合唱作品の急激な増加

第 2 期の声楽作品の内、合唱作品が 80 曲を占めている。この時期の合唱作品は、自身「考える暇がないほど合唱作品の委嘱が来るようになりました」（須藤 2008）と述べているように、その多くが委嘱によって書かれている。その団体には、高等学校や大学の混声合唱団に加えて、グリークラブや女声合唱団によるものも複数含まれている。また、木下自身は「ちょうど、オーケストラ作品で迷路に入ってしまっていたので、合唱作品を書きながら自分の本当に求めるものは何なのかゆっくり考えてみようと思いました」（須藤 2008）とも述べている。

また、第 2 期の合唱曲に関しては、『教育音楽』（音楽之友社）に掲載された作品が多数見られるのも特徴の一つである。【表 10】は【表 9】で示された全 100 曲の声楽作品から『教育音楽』に掲載された作品を抜粋したものである。この中に含まれる混声 3 部合唱曲《春に》は、木下が初めて中高生を意識し、混声 3 部合唱という編成で作曲した作品である（木下 2003）。

【表 10】『教育音楽』に掲載された木下の第 2 期の合唱曲

作曲年	曲名
1988	同声 2 部合唱曲《地球の仲間》
1989	混声 3 部合唱曲《サッカーによせて》
	同声 3 部合唱曲《うみ》
	同声 2 部合唱曲《ロマンチストの豚》
	混声 3 部合唱曲《春に》
	同声 3 部合唱曲《サッカーによせて》
1990	混声 4 部合唱曲《ネロ―愛された小さな犬に》
	同声 2 部合唱曲《ひばり》
	同声 2 部合唱曲《きんいろの太陽が燃える朝に》
	同声 2 部合唱曲《誰かがちいさなベルをおす》
	同声 2 部合唱曲《さびしいカシの木》
1991	混声合唱曲《卒業式》
1992	混声 4 部合唱曲《春に》
	混声 2 部合唱曲《さびしいカシの木》
	混声 3 部合唱曲《二十億光年の孤独》
1993	同声 2 部合唱曲《雪の街》
1994	無伴奏男声合唱曲《流星》
	無伴奏男声合唱曲《恋のない日》
	同声 2 部合唱曲《海と涙と私と》

作曲年	曲名
	無伴奏男声合唱曲《隕石》
	同声 2 部合唱曲《ユレル》
	無伴奏男声合唱曲《秋の夕》
	混声 2 部合唱曲《足おと》
	無伴奏男声合唱曲《噴水》
	無伴奏男声合唱曲《夢への招待》
1995	同声 2 部合唱曲《犬が自分のしっぽをみて歌う歌》
	混声 2 部合唱《曇り日なら》
1996	混声 3 部合唱曲《秋のまんなかで》
1998	無伴奏同声合唱曲《ふくろうめがね》
	無伴奏同声合唱曲《あざらしなかま》
	無伴奏同声合唱曲《ほたるたんじょう》
	無伴奏同声合唱曲《ある日くまは》
1999	無伴奏混声合唱曲《カレハ》

この他にも、1992 年には日本放送協会の委嘱によって、3 部合唱曲《もえる緑をこころに》が作曲されている。この曲は木下にとって初めての NHK 全国学校音楽コンクールの課題曲であり、第 59 回（1992 年）NHK 全国学校音楽コンクール中学校の部の課題曲となった。1995 年には、カワイ出版の委嘱によって作曲された無伴奏女声合唱曲集《絵の中の季節》から、〈棗のうた〉、〈なにをさがしに〉が 第 49 回（1996 年）全日本合唱コンクール課題曲に、また 1997 年には、無伴奏合唱曲《めばえ》が第 64 回（1997 年）NHK 全国学校音楽コンクール高等学校の部の課題曲に選ばれている。

さらにこの時期には、大編成の管弦楽や吹奏楽の伴奏による合唱作品も生まれている。1993 年には、吹奏楽と混声合唱のための《春と修羅》（1993）が作曲された。この作品は、岩手県国民文化祭の委嘱によるものであり、第 1 楽章は吹奏楽のみ、第 2 楽章は混声合唱と吹奏楽という編成になっている。1999 年には、混声合唱と管弦楽のための《四万十川》が、合唱組曲「四万十川」を作る会の委嘱によって作曲された。特に混声合唱と管弦楽のための《四万十川》については、木下自身が「新たな方向へと向かうきっかけを与えてくれた作品」だとしており、「オーケストラと合唱というのが、私の究極的にやりたかったことだということです。もちろん無伴奏は楽しいし、ピアノ伴奏による合唱も好きだけど、これからの方向としてはオケと合唱という組み合わせも大事にしていきたいですね」（以上、木下・鈴木・三原 1999, 13）と述べている。

② 歌曲への取り組み

1994 年以降、徐々に歌曲創作が重みを持つようになる。初の本格的な歌曲集《晩夏》（1994）、

自身の合唱曲を歌曲に編曲した歌曲集《六つの浪漫》(1995)、歌曲集《秋の瞳》(1995)、カワイ出版の『音のゆうびん』に掲載された多くの歌曲などを発表後、1999 年には歌曲集《黒田三郎の 3 つの歌》と歌曲集《叙情小曲集》を作曲した。これらは、未初演の作品や自作の合唱曲からの編曲であり、木下にとって初となる自作の作品個展「木下牧子作品展　歌曲の夕べ」において、初演された。このような自作の作品個展を開催しようと思ったきっかけについて、木下は次のように述べている。

> 作曲の委嘱（依頼）をいただく機会も増え、人生まずまず順調だなと思っていた頃でした。交通事故に遭い、幸い命は助かったものの、1 週間ほどまったく起き上がれなくなったんです。
>
> ベッドで何もできず、自分はこれまで何をしてきたか、といろいろなことを考えました。そして、残りの人生は、もっと自分のやりたいこと、やりたい音楽も、ちゃんと計画を立ててやっていこう、と。自分の作品を集めた個展コンサートをしたいと思ったのも、それがきっかけです。依頼を受けるだけでなく、自主的に発信していかなくては、と。（木下 2024,75）

1.3 第３期：2000 年～現在

第 3 期は、器楽作品、声楽作品のいずれも非常に多くの作品が発表されている。2000 年から現在までに書かれた器楽作品は 34 曲ある。その編成も多様であり、室内楽、ピアノ、吹奏楽、管弦楽など、幅広い曲種が見られる。また声楽作品に関しては、第 2 期同様に引き続き多く作曲されているのに加えて、管弦楽や吹奏楽の伴奏による合唱作品のほか、音楽劇の創作も行なっている。

1.3.1 器楽作品

【表 11】は第 3 期の器楽作品一覧である。この時期の器楽作品には、① 従来の編成による作品群に加え、② ピアノ独奏曲およびピアノを含む室内楽曲の作曲、そしてこれまで作曲していなかった ③ 打楽器などの楽器を含む新しい作品群が見られる。

【表 11】第 3 期の器楽作品

作曲年	作品	編成
2000	パーカッション・アンサンブル《ふるえる月》	3Vib. Mar.
	ピアノのための《9 つのプレリュード》（全 9 曲）	Pf.
	こどものためのピアノ曲《わくわく》	Pf.
2002	ピアノ連弾曲《一羽のかもめ》	4hands.
	ピアノ連弾曲《日曜市場》	4hands.
	ピアノ連弾曲集《やわらかな雨》（全 10 曲）	4hands.
2003	こどものためのピアノ曲《うとうと》	Pf.
2004	ヴァイオリン、クラリネット、ピアノのための《ねじれていく風景》（全 3 楽章）	Vn. Cl. Pf.
2005	ピアノ連弾曲《星の砂》	4hands.
2006	吹奏楽のための《パルセイション》	Wind-orch.
	こどものためのピアノ曲《モア》	Pf.
	吹奏楽のための《GOTHIC》	Wind-orch.
2007	ピアノのための《夢の回路》（全 2 楽章）	Pf.
	フルートとパーカッションのための《夜はすべてのガラスである》	Fl. Per.
	こどものためのピアノ曲《クアッガ》	Pf.
2008	吹奏楽のための《CYBER　TRIP》	Wind-orch.
	《打楽器コンチェルト》	Per-solo. Per-ens.
2010	ピアノ連弾曲集《迷宮のピアノ》（全 6 曲）	4hands.

作曲年	作品	編成
	ヴィオラ・ダ・ガンバ四重奏曲《空中庭園》（全 2 楽章）	viola da ganba-quartet
	管弦楽のための《呼吸する大地》	Orch. (3)
2011	ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》（全 3 楽章）	Vn. Va. Vc. Pf.
	アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》（全 2 楽章）	A.Sax. Pf.
2012	パーカッション・アンサンブルのための《EBB&FLOW》	Per-ens.
	《ピアノ・コンチェルト》（全 3 楽章）	Pf. Orch. (2)
2014	マリンバとピアノのための《時のかけら》	Mar. Pf.
2015	マリンバ・ソロのための《SPARKS》	Mar.
2016	こどものためのピアノ曲《見知らぬ街で》	Pf.
	管弦楽のための《ルクス・エテルナ》（全 3 楽章）	Orch. (3)
2017	ピアノ曲集《6 つのフラグメント》（全 6 曲）	Pf.
	マリンバ・オーケストラのための《砂の書》	Mar-orch.
	2 台ピアノのための《PUZZLE》	2Pf.
2019	ピアノ曲集《記憶の森》（全 8 曲）	Pf.
	2 台ピアノのための《迷宮のピアノ》（全 6 曲）	2Pf.
2021	《サクソフォン・コンチェルト》	A.Sax. Orch. (2)
2023	2 台ピアノのための《夜の時間》	2Pf.

① 従来の曲種への継続的な取り組み

2006 年には、吹奏楽のための《パルセイション》と吹奏楽のための《ゴシック》の、2 つの吹奏楽作品が発表されている。これらは、木下にとって 17 年ぶりとなる吹奏楽作品となっている。木下は当時を振り返り、「その後のオーケストラ復帰に大きな意味がありました［……］吹奏楽、特に 9 分の長さの『ゴシック』（2006, 2007）を書いたことで、オーケストラに復帰するための作曲体力を復活できたと思います」[14]と述べている。さらに、2008 年には、吹奏楽のための《サイバートリップ》が日本作曲家協議会の委嘱によって作曲されている。

2010 年には、管弦楽のための《呼吸する大地》が作曲され、「オーケストラ・プロジェクト 2010」において十束尚宏（指揮）と東京交響楽団によって初演された。この作品は、木下にとって約 20 年ぶりの管弦楽作品である。木下は、その創作について以下のように述べており、2000 年代の室内楽作品を経て、管弦楽のための《呼吸する大地》が自身の創作スタイルの確立へと導いたことを表明している。

[14] 木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 3 月 27 日。

オーケストラを自主的に再開できたのは 2010 年の『呼吸する大地』で、ほぼ 20 年間、オーケストラを封印していたことになります。封印していた 20 年間、いつも、どんなスタイルで書けばいいのか、何か書きたいのか、と考え続けていました。声楽、オペラ、吹奏楽を書くことでも様々な刺激を受け、まずは室内楽で、その後オーケストラで、ようやく自分のスタイルが定まったと言えます。(木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 3 月 27 日)

2012 年には《ピアノ・コンチェルト》が作曲され、「オーケストラ・プロジェクト 2012」において、大井剛史（指揮）、永野光太郎（ピアノ）、東京交響楽団によって初演されている。2016 年には、木下は管弦楽のための《ルクス・エテルナ》を作曲し、「オーケストラ・プロジェクト 2016」において大井剛史（指揮）と東京交響楽団によって初演された。木下は、「100 人近い名手たちによる 3 管オーケストラという贅沢な編成は、今後、人口減少に伴って徐々に主流でなくなっていくかもしれませんが、学生時代憧れだった 3 管編成のオーケストラで、納得のいく作品を書いておきたいという思いが強くあり、『呼吸する大地』に続いてチャレンジしてみました」（木下 2019）と述べており、3 管編成という木下の求める厚い響きにこだわって作曲したことがわかる。

さらに 2021 年には、《サクソフォン・コンチェルト》が作曲されている。この作品は、「オーケストラ・プロジェクト 2020（延期公演）」において、角田鋼亮（指揮）、田中拓也（アルト・サクソフォン）、東京交響楽団によって初演された。

② ピアノ独奏曲およびピアノを含む室内楽曲の作曲

第 2 期に始まったピアノ作品への本格的な取り組みは、第 3 期においてさらに深化を見せている。2000 年に、木下はピアノのための《9 つのプレリュード》を作曲している。この作品は、木下が作曲科を受験する学生のピアノ演奏の初見試奏のために、1984 年から 1985 年にかけて書き溜めたものを基に、改訂や新作を加えたものである（Nakayama 2011, 21）。この作品の楽譜の序文は、木下自身のピアノ作品への創作意欲を明確に示している。

作曲科の学生だったころ、私はもっぱら大編成を好み、オーケストラや吹奏楽や合唱作品ばかり作曲していた。室内楽的な線のからみより、厚い音響やリズム豊かな低音に惹かれたのは、高校卒業までピアノ専攻だったことが大きく影響している。しかしそのわりに肝心のピアノ作品をほとんど書かなかったのは、いつでも書けるという思いのほかに、どんな編成もピアノで発想してしまう癖を取り除くため、意識的にこの楽器から遠ざかっていたことが大きい（もちろん歌曲や合唱曲では伴奏楽器として愛用してきたが）。気がついたら、いつの間にかオーケストラの作品スケッチを取るときも最初からスコアに書き込み、ピアノで発想

することはなくなっていた。ピアノが私にとって特別な楽器でなくなった今こそ、いいピアノ作品が書けるような気がする。（木下 2001, [2]）

2004 年には、クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》が柴田美穂の委嘱によって作曲された。この作品は、「柴田美穂 室内楽シリーズVII」において武田忠善（クラリネット）、瀬川光子（ヴァイオリン）、柴田美穂（ピアノ）によって初演され、「実に雰囲気のあるもので、今後室内楽のレパートリーになるかもしれない」（中村 2004, 204）と好評を得ている。木下は、自作のオペラ《不思議の国のアリス》（2003）のこの作品への影響と器楽作品創作の再開について、以下のように振り返っている。

2004 年クラリネット・トリオ（委嘱：柴田美穂氏）[15]を作曲したのが、器楽再開の第一歩となりました［……］なぜ 2004 年に器楽の封印を解いたかというと、その前年にオペラを作曲したからです。オペラ「不思議の国のアリス」（2003）をモーツァルト劇場の委嘱で一年がかりで書き、初めて自分一人でなく、演出家や振り付け、舞台美術、照明、それに大勢のキャストたちと一つの物を作り上げる麻薬のような喜びを知りました。そして、その快感は私にとってかなり危険なことに感じられました。もともと器楽志向の作曲家なのに、スランプで中断したまま、オペラの喜びに向かってしまうと、20〜30 代の修行が全く無意味になってしまいます。それに大勢で作り上げるのは楽しいですが、一人で小宇宙を作り上げる器楽の面白さも再認識したのです。(木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 3 月 27 日)

2016 年には、子どものためのピアノ曲《見知らぬ街で》（2016）がカワイ音楽教育研究会の委嘱により作曲され、2016 年カワイコンクールピアノ部門ソロの部全国大会 A コース課題曲となった。また、柴田美穂の委嘱によるピアノ四重奏伴奏版の《おんがく》や《風をみたひと》も編曲されている。

2017 年には、ピアノ曲集《6 つのフラグメント》や 2 台ピアノのための《PUZZLE》が作曲されている。これらの作品は、ピアノを中心とした室内楽作品を集めた作品個展である「木下牧子作品展 4 ピアノ・プラス」（東京文化会館小ホール）において初演され、好評を得た。そして 2019 年には、大坪夕美の委嘱によるピアノ曲集《記憶の森》や柴田美穂の委嘱による 2 台ピアノのための《迷宮のピアノ》が初演されている。

③ 打楽器などの楽器を含む新しい編成・曲種への挑戦

第 3 期の器楽作品では、それまで見られない編成による作品が次々と発表されている。2000 年に作曲された 4 人の打楽器奏者のための《ふるえる月》は、日本現代音楽協会主催の「現代の音楽展 2000 DAGAKU-1」（東京文化会館小ホール）において、パーカッション・

[15] クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》（2004）のことである。

ミュージアムのメンバーである横田大司、小磯敏夫、小林巨明（全てヴィブラフォン）、村居勲（マリンバ）によって初演された。木下はこの作品の創作について、「日本現代音楽協会でプロデューサーを務めておられた福士則夫先生から打楽器アンサンブルのお誘いをいただいたのがきっかけ」であり、「室内楽の魅力を再認識した」（木下 2007）と述べている。福士はこの作品について「マリンバ、ヴィブラフォンの融解された音響のうねりと、あくまで楽器の個性としての対立が響きの濃淡を表す美しい作品」（福士 2000, 12）という評を残している。

2007 年には、フルートとパーカッションのための《夜はすべてのガラスである》が作曲され、日本現代音楽協会主催の「現音・秋の音楽展 2007 アンデパンダン展 第 1 夜」において間部令子（フルート）と村居勲（パーカッション）によって初演されている。さらに、翌年の 2008 年には、木下の作品個展「木下牧子作品展 3 室内楽の夜」が開催され、《打楽器コンチェルト》（2008）が発表された。2010 年には、神戸愉樹美ヴィオラ・ダ・ガンバ合奏団の委嘱によって、ヴィオラ・ダ・ガンバ四重奏曲《空中庭園》も作曲されている。

その後も様々な編成による器楽作品の創作は続き、2015 年には西久保友広の委嘱によるマリンバ・ソロのための《SPARKS》が、2017 年には上野信一の委嘱によるマリンバ・オーケストラのための《砂の書》が書かれている。

1.3.2 声楽作品

【表 12】は、第 3 期に作曲された声楽作品一覧である。この時期の声楽作品も、第 2 期と同様に数が多く、135 曲に及ぶ。この時期の声楽作品の特徴として、① 合唱作品や歌曲に加え、② 管弦楽や吹奏楽等の伴奏による大規模な合唱作品があげられる。また、木下にとって初めての ③ オペラもこの時期に創作されている。

【表 12】第 3 期の声楽作品

作曲年	作品	編成
2000	歌曲集《C.ロセッティの 4 つの歌》（全 4 曲）	Vo. Pf.
	混声合唱曲《そのひとがうたうとき》	G4 Pf.
	無伴奏女声合唱《春二題》（全 2 楽章）	F3-9
2001	混声合唱と管弦楽のための《邪宗門秘曲》	G4 Orch. (1)
	混声合唱と管弦楽のための《虚無の未来へ》（全 4 楽章）	G4 Orch. (1)
	混声合唱曲《鴎》1 管管弦楽版	G4 Orch. (1)
	無伴奏男声合唱曲《ロマンチストの豚》	M4
	女声合唱とピアノのための《幻影》（全 5 曲）	F4 Pf.
2002	合唱曲《なぎさの地球》	G4 Pf./F4 Pf./M4 Pf.
	同声合唱曲集《ひとつめこぞう》（全 3 曲）	J3(F3)
	混声合唱曲《真夜中のモノローグ》	G4 Pf.

作曲年	作品	編成
	女声合唱とパーカッションのための《The door into summer》	F3 Per.
2003	無伴奏男声合唱組曲《いつからか野にたつて》（全 6 曲）	M4
	無伴奏混声合唱曲《サッカーによせて》	G4
	無伴奏混声合唱曲《ロマンチストの豚》	G4
	無伴奏混声合唱曲《さびしいカシの木》	G4
	オペラ《不思議の国のアリス》	5Sop. 2Alto. 3Ten. 3Bari. Bass. Mixed-chor. Orch.
2004	男声合唱曲集《地平線のかなたへ》	M4 Pf.
	女声 3 部合唱曲《さびしいカシの木》	F3 Pf.
	無伴奏女声 3 部合唱曲《いっしょに》	F3
	無伴奏女声 3 部合唱曲《サッカーによせて》	F3
	無伴奏女声 4 部合唱曲《おんがく》	F4
	女声合唱とパーカッションのための《BLUE》（全 3 曲）	F3 Per.
	無伴奏女声 3 部合唱曲《ロマンチストの豚》	F3
	同声合唱曲《あひるとカンガルー》	J3 Pf.
	混声合唱曲《石ころ》	G2 Pf.
	無伴奏女声合唱曲《さびしいカシの木》	F3
	無伴奏女声合唱曲《ネロ―愛された小さな犬に》	F4
	混声合唱曲《生きぬくいのち》	G4 J2 Pf.
	混声合唱曲《旅の歌》	G4 Pf.
	無伴奏男声合唱曲《夢みたものは》	M4
	混声 4 部合唱曲《いつかどこかで》	G4 Pf.
2005	混声合唱曲《私は月にはいかないだろう》	G3 Pf.
	混声合唱と管弦楽のための《原体験舞連》	G4 Orch. (1)
	無伴奏混声合唱曲《湖上》	G4
	女声合唱曲《はじまり》	F3 Pf.
	ソプラノ、ハープ、チェロ、ヴィブラフォンのための《ヴォカリーズ》	Sop. Hp. Vc. Vib.
2006	NHK 全国学校音楽コンクール課題曲《まいにち「おはつ」》	J2 Pf.
	同声合唱曲《ゆりいす》	F2 Pf.
	女声合唱曲《夢のなかの空》	F2 Pf.
	同声合唱曲《きりん》	F2 Pf.
	無伴奏男声合唱曲《鴎》	M4

作曲年	作品	編成
	女声合唱曲《クルミ》	F2 Pf.
	女声合唱曲《花のかず》	F2 Pf.
	女声合唱曲《竹とんぼに》	F2 Pf.
	無伴奏男声合唱組曲《わたしはカメレオン》（全 6 曲）	M4
	女声合唱曲《カゼクサ》	F2 Pf.
	女声合唱とピアノのための《悲しみの枝に咲く夢》（全 5 曲）	F3 Pf.
	女声合唱曲《足おと》	F2 Pf.
2007	女声合唱曲《曇り日なら》	F2 Pf.
	男声合唱組曲《朝の頌歌》（全 3 曲）	M4 Pf.
	混声合唱曲《鴎》オルガン伴奏版	G4 Org.
	混声合唱曲《うみ》オルガン伴奏版	G4 Org.
	女声合唱曲《ある日のたび》	F2 Pf.
	金沢市杜の里小学校校歌	Vo. Pf.
	合唱と吹奏楽のための《いま！》	F3/G4 Wind-orch.
	アカペラ混声合唱曲《にじ色の魚》	G4
	同声合唱曲《コップのうた》	F2 Pf.
	同声合唱曲《どんどんほったら》	F2 Pf.
	女声合唱曲《あさっておいで》	F2 Pf.
	歌曲《なにかが　ほら》	Vo. Pf.
	合唱曲《春に》吹奏楽伴奏版	G4/F3/M4 Wind-orch.
2008	混声合唱とパイプオルガンのための《光はここに》（全 6 曲）	G4 Org.
	バリトン、アルト・サックス、ピアノのための《父の唄》（全 3 曲）	Bari. A.Sax. Pf.
	同声（女声）合唱と打楽器のための《4 つの舞曲》（全 4 曲）	F2 Per.
	歌曲集《古風な月》（全 5 曲）	Vo. Pf.
	歌曲《夢みたものは》	Vo. Pf.
	男声合唱組曲《光る刻》（全 4 曲）	M4 Pf.
	混声合唱曲《鴎》2 管管弦楽版	G4 Orch. (2)
	歌曲《たんぽぽ》	Vo. Pf.
2009	歌曲集《悲しみの枝に咲く夢》（全 5 曲）	Vo. Pf.
	歌曲集《動物詩集》（全 7 曲）	Vo. Pf.
	女声 3 部合唱《あいたくて》	F3 Pf.
	歌曲《鴎》	Vo. Pf.
	歌曲《サッカーによせて》	Vo. Pf.
	歌曲《竹とんぼに》	Vo. Pf.

作曲年	作品	編成
	女声 3 部合唱《雨》	F3 Pf.
	混声合唱曲《お早うの朝》	G4 Pf.
	2 部合唱《さびしいよる》	Vo. Pf.
	混声合唱曲集《いのちの木を植える》（全 4 曲）	G4 Pf.
	2 部合唱《ざりがに》	Vo. Pf.
	混声 4 部合唱曲《あお》	G4 Pf.
2010	歌曲《幼年》	Vo. Pf.
	女声合唱曲集《自然と愛と孤独と》（全 6 曲）	F3 Pf.
	混声合唱と管弦楽のための《たいようオルガン》	G4 Orch. (2)
2011	混声合唱曲《邪宗門秘曲》2 管管弦楽伴奏版	G4 Orch. (2)
	混声合唱組曲《光はここに》（全 6 曲）2 管管弦楽伴奏版	G4 Orch. (2)
	歌曲集《花のかず》（全 9 曲）	Vo. Pf.
	歌曲《おんがく》	Vo. Pf.
	千葉県立市川昴高等学校　校歌	Vo. Pf.
	同声合唱曲集《まど・みちおの 3 つの歌》（全 3 曲）	J2-3 Pf.
	白山市民の歌	斉唱&Pf/2 部合唱&Pf/ 合唱&Brass/ 合唱&Orch.
2012	歌曲集《いちばんすきなひとに》（全 5 曲）	Vo. Pf.
	朗読、ソプラノ、クラリネット、ピアノのための音楽物語《蜘蛛の糸》	Sop. Cl. Pf.
	混声合唱組曲《ギタンジャリ～歌のささげもの》（全 4 楽章）	G4 Pf.
2013	女声 3 部合唱曲《ローラ・ビーチ》	F3 Pf.
	女声 3 部合唱曲《夢》	F3 Pf.
	女声 3 部合唱曲《にじ色の魚》	F3
	女声 3 部合唱曲《鴎》	F3
	《原体験舞連》ピアノ 4 手連弾伴奏版	G4 4hands.
	女声アンサンブルとギターのための《ソルシコス的夜》	F6 Gt.
	長編歌曲《野梅》	Vo. Pf.
	男声合唱のための 10 のメルヘン《愛する歌》（全 10 曲）	M4 Pf.
	混声合唱とピアノ連弾のための《たいようオルガン》ピアノ 4 手連弾伴奏版	G4 4hands.
	混声合唱とピアノのための《堀口大學の三つの歌》（全 3 曲）	G4 Pf.
2014	オペラ《不思議の国のアリス》8 重奏伴奏版	5Sop. 2Alto. 3Ten.

作曲年	作品	編成
		3Bari. Bass. Mixed-chor.8 重奏(Fl. Cl. Hn. Vn. Va. Vc. Pf. Perc.)
2015	無伴奏女声合唱のための《ねむり》	F4
	無伴奏女声合唱のための《笑いのコーラス》	F4
	歌曲集《太陽は空の中心にかかる》（全 5 曲）	Vo. Pf.
	歌曲《さびしいカシの木》（IL DEVU 版）	男声 4 重唱 Pf.
2016	歌曲《いっしょに》	Vo Pf.
	歌曲《恋のない日》	Vo. Pf.
	歌曲《木を植える》	Vo. Pf.
	歌曲《サッカーによせて》	Vo. Pf.
	女声合唱とピアノのための《おんがく》	F3 Pf.
	《おんがく》ピアノ四重奏伴奏版	Sop. Vn. Va. Vc. Pf.
	《風をみたひと》ピアノ四重奏伴奏版	Sop. Vn. Va. Vc. Pf.
	《夢みたものは》ピアノ四重奏伴奏版	Sop. Vn. Va. Vc. Pf.
	《夏》ピアノ四重奏伴奏版	Sop. Vn. Va. Vc. Pf.
2017	無伴奏女声合唱のための《散歩》	F4
	混声合唱組曲《悠久のナイル》（全 5 曲）	G4 Pf.
	男声 4 重唱版《鴎》	男声 4 重唱 Pf.
	アルト、チェロ、ピアノのための《涅槃》	Alto. Vc. Pf.
2018	連作歌曲集《暁の星》（全 3 楽章）	Vo. Pf.
2019	男声 4 重唱版《春に》	男声 4 重唱 Pf.
2020	男声 6 重唱のための《あしたのうた》	2Ct. Ten. 2Bari. Bass.
2021	混声合唱とピアノのための《冬と銀河ステーション》	G4 Pf.
	《竹久夢二の詩による 7 つの歌》（全 7 曲）	Vo. Pf.
	《鴎》ヴォーカル＋オーケストラ版	Vo. Orch.
2022	無伴奏男声合唱組曲《蒼穹の星》（全 5 曲）	M4
	混声合唱とピアノのための組曲《タラマイカ偽書残闕》（全 5 曲）	G4 Pf.
	《ましろの月》	F Pf.
	児童合唱・混声合唱とピアノのための組曲《ミライノコドモ》（全 4 曲）	J2＋G4 Pf.
	女声合唱とピアノのための《銀の笛　みどりの月影》（全 5 曲）	F3 Pf.
	歌曲《シャガールと木の葉》	Ct. Pf.

① 合唱曲や歌曲

第 3 期においても、第 2 期と同じく多様な合唱団等からの委嘱を受け、様々な合唱作品を発表している。また【表 13】のように『教育音楽』への掲載も継続的に行われるほか、【表 14】のように合唱コンクールのための作品も書かれている。

【表 13】『教育音楽』に掲載された木下の第 3 期の合唱作品

作曲年	作品
2004	女声 3 部合唱曲《さびしいカシの木》
	無伴奏女声 3 部合唱曲《いっしょに》
	無伴奏女声 3 部合唱曲《サッカーによせて》
	無伴奏女声 4 部合唱曲《おんがく》
	無伴奏女声 3 部合唱曲《ロマンチストの豚》
	無伴奏女声合唱曲《さびしいカシの木》
	無伴奏女声合唱曲《ネロ―愛された小さな犬に》
2005	女声合唱曲《はじまり》
2006	同声合唱曲《ゆりいす》
	女声合唱曲《夢のなかの空》
	同声合唱曲《きりん》
	女声合唱曲《クルミ》
	女声合唱曲《花のかず》
	女声合唱曲《竹とんぼに》
	女声合唱曲《カゼクサ》
	女声合唱曲《足おと》
2007	女声合唱曲《曇り日なら》
	女声合唱曲《ある日のたび》
	同声合唱曲《コップのうた》
	同声合唱曲《どんどんほったら》
	同声合唱曲《あさっておいで》
2009	女声 3 部合唱《あいたくて》
	女声 3 部合唱《雨》
	2 部合唱《さびしいよる》
	2 部合唱《ざりがに》

【表 14】合唱コンクール課題曲に選出された木下の第 3 期の合唱曲

作曲年	作品
2002	合唱曲 《なぎさの地球》 第 69 回（2002 年）NHK 全国学校音楽コンクール高等学校の部の課題曲
2006	《まいにち「おはつ」》 第 73 回（2006 年）NHK 全国学校音楽コンクール小学校の部の課題曲

歌曲に関しては、2000 年に歌曲集《C.ロセッティの 4 つの歌》、2008 年には松井康司の委嘱による《父の唄》や、野崎由美の委嘱による歌曲集《古風な月》を発表している。2009 年には、いずみホール主催の「日本のうた―木下牧子を迎えて」において歌曲《鴎》や《竹とんぼに》が初演されたほか、二期会日本歌曲研究会の委嘱作品が発表された。その他にも、野崎由美の委嘱による《野梅》（2013）や、豊田喜代美の委嘱による連作歌曲集《暁の星》（2018）が作曲されており、絶えず創作が続いていることがうかがえる。

② 管弦楽や吹奏楽等の伴奏による大規模な合唱作品

2001 年には、混声合唱と管弦楽のための《邪宗門秘曲》と、混声合唱と管弦楽のための《虚無の未来へ》が作曲され、「木下牧子作品展 2 合唱の世界」において初演された。なお、この作品展の開催について、木下は「前々からオーケストラとの組み合わせに興味を持っていたが、'99 年に高知県関係の委嘱で合唱と管弦楽のための『四万十川』を作曲した際、オーケストラの使用が格段に自分の音楽表現を高めてくれることを実感、この作品展の開催を思いたった」（木下 2001）としている。また、2005 年には混声合唱と管弦楽のための《原体験舞連》が大阪ハインリッヒ・シュッツ室内合唱団の委嘱によって作曲された。

2007 年には《鴎》と《うみ》のオルガン伴奏版が福原泰弘の委嘱で作曲され、合唱と吹奏楽のための《いま！》や、吹奏楽伴奏版《春に》も同年に作曲されている。また 2008 年には、松本市の委嘱による《光はここに》が作曲され、2010 年には大阪コレギウム・ムジクムの委嘱により《たいようオルガン》が生み出された。この作品は、2013 年に立命館大学混声合唱団メディックスの委嘱でピアノ 4 手連弾伴奏に編曲され、管弦楽版も 2014 年に改訂されている。

さらに、2011 年には、《邪宗門秘曲》2 管管弦楽伴奏版と、《光はここに》の 2 管管弦楽伴奏版が「らくうた第三回演奏会」で初演されている。

③ オペラおよび音楽物語

2003 年、木下はモーツァルト劇場委嘱のオペラ《不思議の国のアリス》を完成させた。木下はこの作品の創作について「難解なものとかではなく、洗練された日本のクラシック、いわば現代のクラシックとして楽しめるものを目指しています」（宮沢 2003,124）と述べており、モーツァルト劇場の 20 周年記念作品としての定期公演での初演は、三菱信託芸術文

化財団音楽賞奨励賞を受賞した。さらに、2005 年には、同じくモーツァルト劇場の委嘱によって改訂され、同年の改訂初演は主宰のモーツァルト劇場がエクソンモービル音楽賞を受賞している。この作品は、2014 年にはサマランカホールの委嘱によって 8 重奏伴奏版も作曲され、様々な編成で、現在も演奏され続けている。

2012 年には、加藤千春と榊原紀保子の委嘱によって、朗読、ソプラノ、クラリネット、ピアノのための音楽物語《蜘蛛の糸》が書かれている。この作品も、上記のオペラ《不思議の国のアリス》と同様に、初演当時から現在まで、頻繁に演奏され続けている。

1.4 まとめ

本章では、木下牧子の作品について、その作品数の変化を踏まえながら、木下のキャリアを初期から現在に至る 3 つの時代区分（第 1 期：1976 年〜1982 年、第 2 期：1983 年〜1999 年、第 3 期：2000 年〜現在）に分けて検討した。

第 1 期は、木下が作曲家としての第一歩を踏み出し、主に器楽作品の創作に注力した時期である。この時代の作品には、管弦楽のための《壺天》や 吹奏楽のための《序奏とアレグロ》、そして管弦楽のための《幻想曲 2》といった日本音楽コンクール等での受賞作が含まれ、東京藝術大学で学んだ師たちからの影響を受けつつも、作曲家としてのポリシーを模索し始めた時期であると言える。

第 2 期は、木下の音楽活動が本格的に展開され、器楽作品に加え、声楽作品の創作にも重点が置かれるようになった時期である。この頃の器楽作品の特徴には、第 1 期に引き続き大規模編成の管弦楽作品が作曲され続けている点と、第 3 期に本格化するピアノ作品への取り組みがあげられる。特に、第 9 回日本交響楽振興財団作曲賞の入賞は、この時期にオーケストラ作品の作曲家としての確立につながっている。同時に、委嘱による子どものためのピアノ作品も作曲されており、教育的な音楽活動にも目を向け始めていたことがわかる。

一方、この時期の声楽作品の特徴として、合唱作品の急激な増加と歌曲への取り組みがあげられる。木下は多くの合唱団から委嘱を受け、その期待に応える形で多様な合唱作品を生み出し続けたが、その背景には 1980 年代から 90 年代にかけての日本の合唱界の活況と、それに伴う新しい作品への需要がある。この時期の代表的な作品に、《さびしいカシの木》(1990)、《もえる緑をこころに》 (1992)、《めばえ》 (1997) がある。これらの作品は『教育音楽』の教材や合唱コンクールの課題曲として選ばれており、このことが次の第 3 期において日本の合唱界における木下の地位を確立する土台となっている。他方、木下はこの時期に歌曲を創作し始めており、その後、継続して開催していく個展を開催するに至っている。多くの委嘱に応える中で、自身の音楽を自発的に発信したいという、作曲家自身の強い思いの現れでもあった。

第 3 期においては、新たな音楽的探求と表現の深化の両方が見られる。この時期、木下は再び器楽作品への関心を高め、声楽作品と並行して様々な作品を発表している。器楽作品群の特徴は、これまで発表してきた編成・曲種の継続的な創作、新しい曲種（打楽器など）への展開、そしてピアノ独奏曲および室内楽曲の作曲があげられる。特にこの時期のピアノ作品への新たな意欲は、《9 つのプレリュード》の序文からも読み取れる。

この時期の声楽作品も第 2 期と同様に多作であり、135 曲に及んでいる。これらの作品には、合唱作品や歌曲に加え、管弦楽や吹奏楽の伴奏による大規模な合唱作品が含まれ、また、木下にとって初めてのオペラもこの時期に作曲されている。

以上のように、木下の作品を作品数の観点から 3 つの時代に区分した結果、いくつかのタ

ーニングポイントが創作活動の全体的な傾向を変化させてきたことがわかる。作品数の変化を起点とする本研究の方法は、これまで検討されてこなかった木下の作品に対する新たな視点を提供するものであり、作品の変化を理解する上での一つの指標となり得るだろう。

さらに、とりわけ重要なことは、木下の途切れなく続けられてきた作曲活動が、常に新たな挑戦と探求を伴っていることである。早い時期に日本の現代音楽界における名誉を得、中期には合唱分野で揺るぎない名声と信頼を構築しながらも、新しい芸術的展開を自らに課していくことは容易ではない。木下の作曲家としての卓越性は、一流の芸術家の生き様の条件のように語られるこのプロセスを、自然かつ必然的に歩んできたことにも見出せる。

木下の作品は幅が広く、様々な場所で演奏されてきているが、特に合唱作品の普及度が極めて高く、また多くの音楽教育現場で使用されていることは、木下の音楽の社会的・文化的影響力を表すものと考えることもできる。そして何より、人々が長年にわたり親しみ続けていることが、木下の音楽の魅力を物語っている。それは表面的な難解さを持つ一般的な現代音楽とは一線を画した、聴衆に対してはわかりやすく、それでいて同時に新しさと深い感動を与える力であろう。複雑な技術と簡潔な表現が巧みに共存する木下の作品は、現代音楽に新しい方向性を示していると言える。本章で示した木下の作品の軌跡とその特徴を踏まえ、次章では木下の音楽の受容についてさらに探ることとする。

第 2 章 日本の現代音楽界における木下作品

前章では、木下の創作時期を 3 つの時代に大別し、作品を中心に創作の背景を概観した。木下は多岐の分野にわたる作品を数多く発表してきた作曲家であり、幅広い創作活動を展開している。

本章では、そのような木下作品が、日本の現代音楽界においてどのように受け入れられてきたかについて考察し、同時に木下作品の魅力と独創性を探る。

2.1 受容の状況

声楽家、音楽教育者、合唱指揮者、作曲家として、多岐にわたって日本の音楽界に大きな影響を与えた畑中良輔（1922-2012）は、木下の歌曲について次のように述べている。

> 新しい日本歌曲の創造主として、現在最も充実した作品を生み出している作曲者として、木下牧子はその筆頭に挙げられよう。もちろん彼女は声楽曲のみならず、器楽曲にあっても次々と新しい音響世界を織り上げているが、ことに独唱、合唱などの声楽曲に関して群を抜いた内容の豊かさ、深さ、そして聴き手を惹きつけずにはおかない“魅力”がその底辺にある。（畑中 2011a,135）

この畑中の言葉は、木下の声楽作品の秀悦さ、新しさを指摘するものとして、明快である。本項では器楽作品、声楽作品について、木下の作品に関する言説も踏まえながら、日本における受容の状況を整理し、考察を行いたい。

2.1.1 器楽作品

【表 15】はこれまでに作曲された木下の管弦楽作品と吹奏楽作品を整理したものである。ここからは、次の点を指摘することができる。管弦楽や吹奏楽などの大編成の作品が、断続的ではあるものの、現在に至るまで委嘱され、実演され続けているという事実である。

畑中の言う音楽的”魅力”とともに、大編成の作品に必要とされる揺るぎない構成力を裏付けているのが、コンクール等での数々の受賞であろう。東京藝術大学作曲科の首席作品である管弦楽のための《壺天》、第 51 回日本音楽コンクール作曲部門（管弦楽曲の部）入選作品である管弦楽のための《幻想曲 2》、第 9 回日本交響楽振興財団作曲賞入賞作品の管弦楽のための《オーラ》と、日本を代表するオーケストラ部門の受賞歴を保持している。また吹奏楽コンクールの課題曲（吹奏楽のための《序奏とアレグロ》と吹奏楽のための《パルセイション》）への選出も、木下作品の力を名実ともに広く知らしめ、吹奏楽作品の委嘱が途絶えない状況を作り出している。実際、「どちらかと言えば合唱曲や管弦楽曲のイメージがある木下牧子」（藤原 2014,178）、「私が初めて彼女の作品に触れたのは日本音コン本選・管弦楽

の部であり、その後合唱音楽の分野で流行作家の如く人気を集めている」（横島 2017,111）と紹介されている言葉は、木下の管弦楽曲作家としての存在感を表している。

【表 15】管弦楽作品および吹奏楽作品

作曲年	作品	初演など
1977	管弦楽のための《幻想曲》	藝大文化祭で初演
1978	管弦楽のための《一章》	オーケストラ作品試演会で初演
1980	管弦楽のための《壺天》	芸大卒業記念演奏会で、作曲科首席卒業作品として初演
1981	吹奏楽のための《序奏とアレグロ》	1982 年度全日本吹奏楽コンクール課題曲
1982	管弦楽のための《幻想曲 2》	第 51 回（1982 年）日本音楽コンクール作曲部門（管弦楽曲の部）で入選
1987	管弦楽のための《オーラ》	第 9 回日本交響楽振興財団作曲賞入選、「第 11 回 現代日本のオーケストラ音楽」において初演
1989	吹奏楽曲《シンフォニア》	「合歓の郷バンドクリニック」において初演
1990	管弦楽のための《夜の淵》	日本現代音楽協会「オーケストラの夕べ」にて初演
1991	管弦楽のための《消えていくオブジェ》	日本現代音楽協会「オーケストラの夕べ」にて初演
1996	弦楽オーケストラのための《シンフォニエッタ》	「洋弦会五人展新作の夕べ」にて初演
2006	吹奏楽のための《パルセイション》	2006 年度全日本吹奏楽コンクール課題曲
	吹奏楽のための《GOTHIC》	秋田・大曲吹奏楽団定期演奏会で初演、その後改訂され吹奏楽コンクール秋田県大会にて改訂初演
2008	吹奏楽のための《CYBER　TRIP》	「バンド維新 2008」において初演
2010	管弦楽のための《呼吸する大地》	「オーケストラ・プロジェクト 2010」にて初演、2019 年に改訂され「木下牧子作品展 5〜オーケストラの時」において改訂初演
2012	《ピアノ・コンチェルト》	「オーケストラ・プロジェクト 2012」にて初演、2019 年に改訂され「木下牧子作品展 5〜オーケストラの時」において改訂初演

2016	管弦楽のための《ルクス・エテルナ》	「オーケストラ・プロジェクト 2016」にて初演、2019 年に改訂され「木下牧子作品展 5〜オーケストラの時」において改訂初演
2021	《サクソフォン・コンチェルト》	「オーケストラ・プロジェクト 2020（延期公演）」において初演

また木下は、第 1 章でも述べたように、1999 年から現在までに、5 回自作の作品個展を開催している。作品個展は、歌曲、合唱、室内楽、ピアノ作品、オーケストラ作品と、そのジャンルは多岐にわたっており、その演奏会評からも、木下の器楽作品の受容をうかがい知ることができる。

「木下牧子作品展 3　室内楽の夜」

- マリンバを中心とした打楽器群にしても、彼女の創作は、《ヴォカリーズ》の表題に象徴されるような、いわば“歌”を根底においたものといってもよいであろう。そして、それらが声楽作品で好感をもって迎えられているばかりでなく、器楽においても独自の世界を開きつつあるようだ。（藤田 2008,163）

- 木下牧子の音楽は新鮮繊細な響きのなかに『音楽を愛す』心意気が感じられて、好ましく楽しく聴けるのがなにより魅力、と聴いた。（壱岐 2008,93）

「木下牧子作品展 4　ピアノ・プラス」

- 木下の作品が広く愛されている理由が、この日も十分理解できた。決して晦渋さに陥ることなく、しかもその音楽が情感や感性に心地良く働きかける。（國土 2017,171）

「木下牧子作品展 5　オーケストラの時」

- 現代作曲家の個展演奏会がオーケストラ作品のみで構成されるという快挙（森山 2019,1-3）
- オーケストラを聴きたいというときに切望されているあの厚みのある響きが最初から最後まで一貫して鳴り続ける、至福の演奏会であった。（森山 2019,1-3）

2.1.2 声楽作品

器楽作品と同様に、あるいはそれ以上に、木下の声楽作品が広く知られ、人気を博していることは周知の事実である。その人気は、演奏会・CD 評をはじめとした各種の文章に表れている。

- 新しい世代の歌曲作曲家として（当人は嫌がるだろうか）、木下牧子の歌曲が圧倒的に多くの声楽家たちに取り上げられている（畑中 2011b,129）
- 声楽作品で評価の高い木下牧子（伊藤 2010,174）
- 木下牧子の合唱曲は人気がある（保延 2014,134）
- 数多くの名作合唱曲で知られている作曲者の木下牧子さん（森山 2017,20）
- 合唱作品をはじめとする声楽分野で人気の高い作曲家（國土 2019,162）

また 1993 年に発表された『日本の合唱作品 100 選』にも、木下による混声合唱組曲《方舟》（1980）と女声合唱とピアノのための《ファンタジア》（1989）の 2 曲が選ばれている。【表 16】に示すように、この 100 選に選ばれている作曲家には瀧廉太郎（1879-1903）、山田耕筰（1886-1965）、團伊玖磨（1924-2001）、芥川也寸志（1925-1989）、武満徹（1930-1996）など、日本の現代の音楽界を代表する作曲家が多く名を連ねている。木下は当時、最年少ながら、1993 年の時点で既に日本の合唱界における地位を築いていたことを示すものである。

【表 16】『日本の合唱作品 100 選』に選出された作曲家

作曲家名	生没年
瀧廉太郎	1879-1903
山田耕筰	1886-1965
信時潔	1887-1965
成田為三	1893-1945
大中寅二	1896-1982
清瀬保二	1900-1981
大木正夫	1901-1971
橋本国彦	1904-1949
池内友次郎	1906-1991
福井文彦	1909-1976
清水修	1911-1986
高田三郎	1913-2000
石桁真礼生	1915-1996
小倉朗	1916-1990
柴田南雄	1916-1996

磯部俶	1917-1998
石井歓	1921-2009
別宮貞雄	1922-2012
中田喜直	1923-2000
團伊玖磨	1924-2001
大中恩	1924-2018
芥川也寸志	1925-1989
松村禎三	1929-2007
間宮芳生	1929-2024
湯浅譲二	1929-2024
小山章三	1930-2017
三木稔	1930-2011
助川敏弥	1930-2015
廣瀬量平	1930-2008
田中利光	1930-
武満徹	1930-1996
多田武彦	1930-2017
小林秀雄	1931-2017
南安雄	1931-2012
林光	1931-2012
福島雄次郎	1932-2005
湯山昭	1932-
三善晃	1933-2013
一柳慧	1933-2022
萩原英彦	1933-2001
水野修孝	1934-
南弘明	1934-
石井眞木	1936-2003
平吉毅州	1936-1998
末吉保雄	1937-2018
高橋悠治	1938-
佐藤眞	1938-
八村義夫	1938-1985
野田暉行	1940-2022
三枝成章	1942-

池辺晋一郎	1943-
新実徳英	1947-
荻久保和明	1953-
西村朗	1953-2023
高嶋みどり	1954-
青島広志	1955-
細川俊夫	1955-
尾形敏幸	1956-
木下牧子	1956-

前掲の言説や 1993 年の合唱作品 100 選への選出からは、木下牧子の合唱作品の社会的評価と普及がわかるが、その背景にはどのような状況があったのか。現時点において、少なくとも次の 3 点に言及しておく必要があるだろう。

① 『教育音楽』における合唱曲の掲載
② NHK 合唱コンクールの課題曲作曲家への選出
③ 中学校・高等学校の音楽の教科書への合唱曲の選出

① 『教育音楽』での合唱曲の掲載

第 1 章において示したように、木下の声楽作品は月刊誌『教育音楽』に長年掲載され続けてきた。【表 17】はその一覧である。そこには異なる編成への編曲も多数含まれているが、1988 年から 2009 年の 21 年間において、延べ 58 曲が掲載されている。『教育音楽』は主に学校現場の教員向けに書かれた雑誌であり、読者層は音楽教育の関わる人たちであることから、音楽教育界への影響はかなり強いことが想定される。したがって、木下の作品がこの雑誌に定期的に掲載されたことは、木下の名が合唱界に広く知られていく上で、大きな役割を果たしたと言えるだろう。

【表 17】『教育音楽』に掲載された木下の合唱曲（全年代）

作曲年	作品
1988	同声 2 部合唱曲《地球の仲間》
1989	混声 3 部合唱曲《サッカーによせて》
	同声 3 部合唱曲《うみ》
	同声 2 部合唱曲《ロマンチストの豚》
	混声 3 部合唱曲《春に》
	同声 3 部合唱曲《サッカーによせて》

作曲年	作品
1990	混声 4 部合唱曲《ネロ―愛された小さな犬に》
	同声 2 部合唱曲《ひばり》
	同声 2 部合唱曲《きんいろの太陽が燃える朝に》
	同声 2 部合唱曲《誰かがちいさなベルをおす》
	同声 2 部合唱曲《さびしいカシの木》
1991	混声合唱曲《卒業式》
1992	混声 4 部合唱曲《春に》
	混声 2 部合唱曲《さびしいカシの木》
	混声 3 部合唱曲《二十億光年の孤独》
1993	同声 2 部合唱曲《雪の街》
1994	無伴奏男声合唱曲《流星》
	無伴奏男声合唱曲《恋のない日》
	同声 2 部合唱曲《海と涙と私と》
	無伴奏男声合唱曲《隕石》
	同声 2 部合唱曲《ユレル》
	無伴奏男声合唱曲《秋の夕》
	混声 2 部合唱曲《足おと》
	無伴奏男声合唱曲《噴水》
	無伴奏男声合唱曲《夢への招待》
1995	同声 2 部合唱曲《犬が自分のしっぽをみて歌う歌》
	混声 2 部合唱《曇り日なら》
1996	混声 3 部合唱曲《秋のまんなかで》
1998	無伴奏同声合唱曲《ふくろうめがね》
	無伴奏同声合唱曲《あざらしなかま》
	無伴奏同声合唱曲《ほたるたんじょう》
	無伴奏同声合唱曲《ある日くまは》
1999	無伴奏混声合唱曲《カレハ》
2004	女声 3 部合唱曲《さびしいカシの木》
	無伴奏女声 3 部合唱曲《いっしょに》
	無伴奏女声 3 部合唱曲《サッカーによせて》
	無伴奏女声 4 部合唱曲《おんがく》
	無伴奏女声 3 部合唱曲《ロマンチストの豚》
	無伴奏女声合唱曲《さびしいカシの木》
	無伴奏女声合唱曲《ネロ―愛された小さな犬に》

作曲年	作品
2005	女声合唱曲《はじまり》
2006	同声合唱曲《ゆりいす》
	女声合唱曲《夢のなかの空》
	同声合唱曲《きりん》
	女声合唱曲《クルミ》
	女声合唱曲《花のかず》
	女声合唱曲《竹とんぼに》
	女声合唱曲《カゼクサ》
	女声合唱曲《足おと》
2007	女声合唱曲《曇り日なら》
	女声合唱曲《ある日のたび》
	同声合唱曲《コップのうた》
	同声合唱曲《どんどんほったら》
	同声合唱曲《あさっておいで》
2009	女声 3 部合唱《あいたくて》
	女声 3 部合唱《雨》
	2 部合唱《さびしいよる》
	2 部合唱《ざりがに》

② NHK 合唱コンクールの課題曲作曲家への選出

【表 18】は、木下の作曲した NHK 合唱コンクールの課題曲である。1992 年から 2006 年にかけて、合計 4 曲が NHK 合唱コンクールの課題曲となっている。また、対象となっている部門は小学校、中学校、高等学校と全ての部門を網羅している。これもまた、木下の声楽作品が、幅広い年代に受け入れられる後押しとなった。

【表 18】木下が作曲した NHK 合唱コンクールの課題曲一覧

作曲年	作品
1992	3 部合唱曲《もえる緑をこころに》 第 59 回（1992 年）NHK 全国学校音楽コンクール中学校の部の課題曲
1997	無伴奏合唱曲《めばえ》 第 64 回（1997 年） NHK 全国学校音楽コンクール高等学校の部の課題曲
2002	合唱曲 《なぎさの地球》 第 69 回（2002 年）NHK 全国学校音楽コンクール高等学校の部の課題曲
2006	《まいにち「おはつ」》

作曲年	作品
	第 73 回（2006 年）NHK 全国学校音楽コンクール小学校の部の課題曲

③ 中学校・高等学校の音楽の教科書への合唱曲の選出

① と ② に加えて、中学校や高等学校の音楽の教科書にも木下の作品は掲載されている。教科書教材は、木下の声楽作品の普及への素地となったと言っても良い。【表 19】は、木下の声楽作品が掲載されている教科書と、掲載曲の一覧である。出版社は、教育芸術社、音楽之友社、教育出版であり、音楽の教科書を出版している全出版社に取り上げられていることがわかる。

【表 19】木下の声楽作品が掲載されている教科書と掲載曲

年	出版社	タイトルおよび掲載曲
1999	教育芸術社	『高校生の音楽 2』 混声 4 部合唱曲《春に》（1992）
2000	音楽之友社	『最新　高校の音楽 3』 女声 4 部合唱曲《めばえ》（1997）
2017	教育出版	『音楽I　改訂版　Tutti』 同声（女声）3 部合唱曲《さびしいカシの木》（2004）
2017	教育芸術社	『MOUSA 1』 無伴奏混声 4 部合唱曲《夢みたものは……》（1993）
2017	音楽之友社	『改訂版　高校生の音楽 1』 混声 3 部合唱曲《春に》（1989）
2017	音楽之友社	『改訂版　ON! 1』 混声 3 部合唱曲《春に》（1989）
2019	音楽之友社	『改訂版　高校生の音楽 3』 無伴奏混声 4 部合唱曲《鴎》（1993）
2020	教育芸術社	『Joy of Music』 歌曲《ロマンチストの豚》（1995）
2021	教育芸術社	『中学生の音楽　2・3 下』 混声 3 部合唱曲《春に》(1989)
2021	教育芸術社	『MOUSA 1』 無伴奏混声 4 部合唱曲《夢みたものは……》（1993）

2.2 作品の魅力と独創性

前節では、木下の作品の日本の音楽界における受容のあり方を、作品を取り巻く様々な状況や評論等から考察した。しかし作品の魅力は、実際の音としての鳴り響きの総体こそが本当の意味を成すものである。実際、これまでに取りあげた評論には、「木下牧子の音楽は新鮮繊細な響きのなかに『音楽を愛す』心意気が感じられて、好ましく楽しく聴けるのがなにより魅力、と聴いた」（壱岐 2008,93）、「決して晦渋さに陥ることなく、しかもその音楽が情感や感性に心地良く働きかける」（國土 2017,171）など、音楽的な美しさ、聴きやすさ、心地よさ、好ましさといった言葉が多い。

そこで、本項ではそれらの言葉に着目して、木下作品の魅力と独創性の根源と思われる作品の特徴を探りたい。「現代的でありながら聴きやすい」に繋がっていると思われる要素とは何か、についての検討をおこなってみたところ、次の 2 つを共通する重要な要素と捉えることができた。① オーソドックスな書法（捉えやすい構成、耳馴染みの良い協和音程）② 難解ではない現代的書法（把握しやすい拍子の変化、印象的な響きの繰り返し）である。ここではこの 2 つの要素について取り上げたい。

① オーソドックスな書法

捉えやすい構成

木下のピアノ作品では、「ABA’」、「AA’BA”」、および「ABCA’」など、冒頭の部分 A が末尾で再現される構成が多く見られる。冒頭の部分 A が末尾で再び登場することにより、聴衆の記憶が強化され、構成のわかりやすさに寄与する構成が使用されている。

耳馴染みの良い協和音程

多くの作品で、完全 5 度や完全 4 度の響きが多用されている。これらの音程は協和音程とされ、一般的に耳馴染みが良いとされている。特に、完全 5 度は第 3 倍音に相当する音程であり、清澄な響きを持つ。オクターヴに次いで共鳴しやすく、雑音が少ないため、音響的に濁りが少ない音程とされる。

例えば、【譜例 1】に示すパーカッション・アンサンブル《ふるえる月》（2000/2005）では、協和音程である完全 5 度の響きが多用されている。また【譜例 2】に示す 2 台ピアノのための《PUZZLE》（2017/2019）では、C-G-D の完全 4 度音程からなる音型が執拗に反復される。

【譜例 1】パーカッション・アンサンブル《ふるえる月》(1-8 小節)

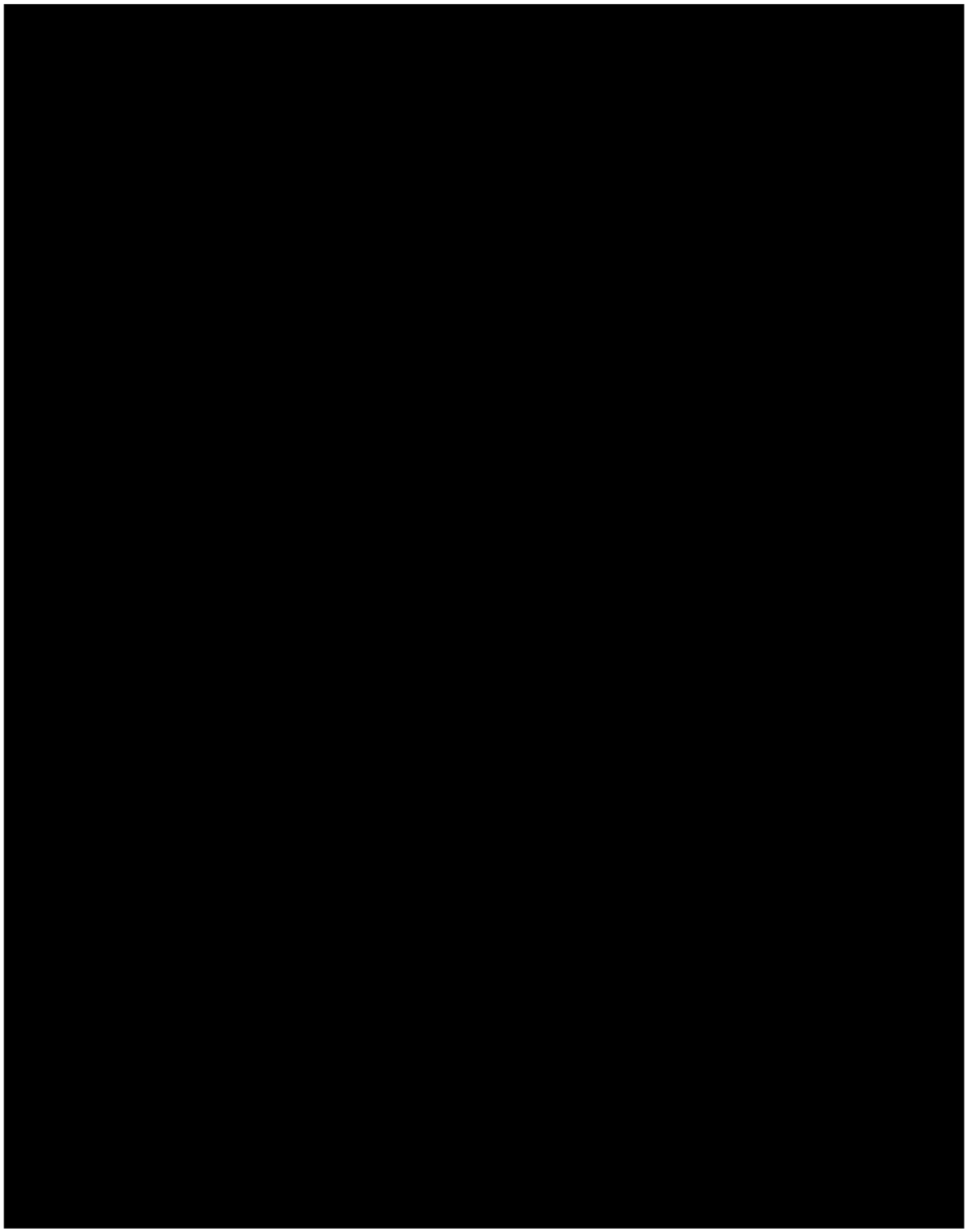
【譜例 2】2 台ピアノのための 《PUZZLE》(1-6 小節)

② 難解ではない現代的書法

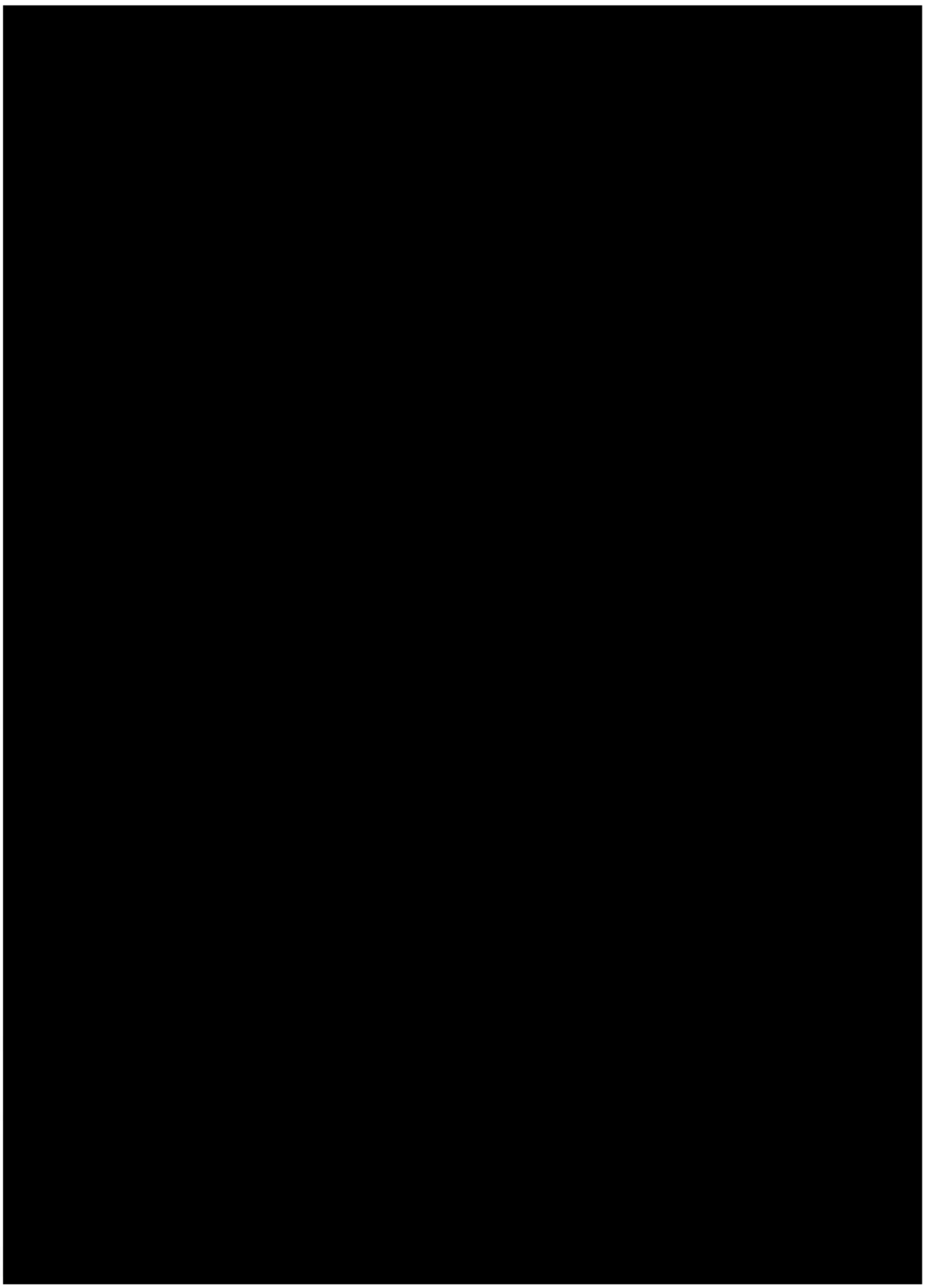
把握しやすい拍子の変化

木下の作品では、単純拍子外でのリズム構成や、拍子の頻繁な変化が見られる。前者の例としては、【譜例 3】に示す混声合唱組曲《方舟》(1980) の第 4 曲目〈方舟〉があげられる。そこでは、曲中を通して 5/4 拍子が使用され、特徴的な音楽が作られている。後者の例としては、【譜例 4】の混声合唱組曲 《ティオの夜の旅》(1983) の第 5 曲目〈ティオの夜の旅〉があげられ、4/4 拍子、5/4 拍子、6/4 拍子、7/4 拍子と頻繁に拍子が変化し、不規則性が作り出されている。

これらは極めて現代的な音楽的要素であるが、木下の作品においてはそれが決して現代的でなく、自然な音楽的な流れの中で聴こえてくる。



【譜例 3】混声合唱組曲 《方舟》 より 〈方舟〉(1-6 小節)

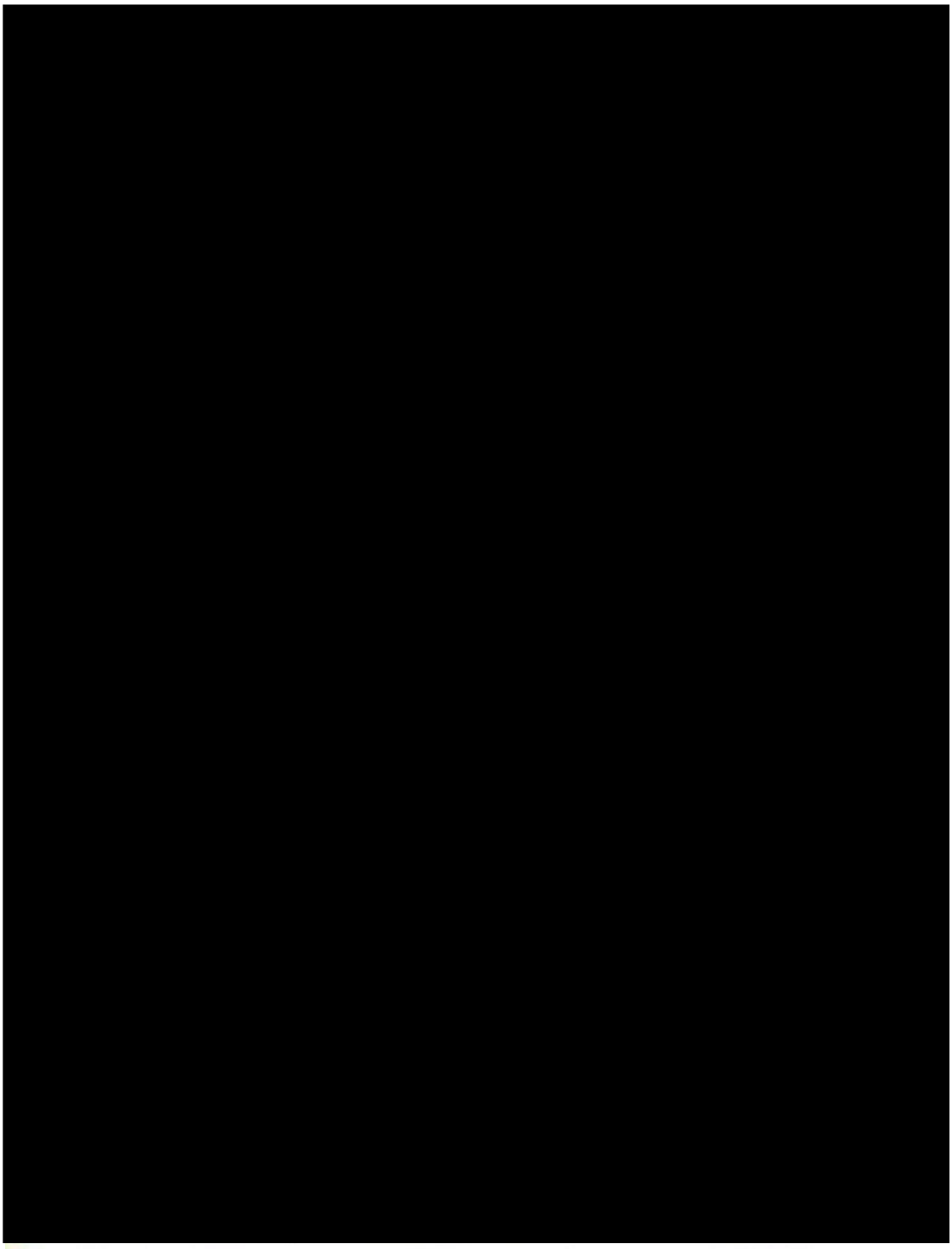


【譜例 4】混声合唱組曲 《ティオの夜の旅》 より 〈ティオの夜の旅〉(19-25 小節)

印象的な響きの繰り返し

木下の作品の特徴として、同型反復や同音反復の多用もあげられる。これらの反復は、ミニマル・ミュージックほどの執拗さはないが、同型反復や同音反復による音響状態の維持を作り出し、曲の一部分を構築している。【譜例 5】に示すクラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》（2004）の第 3 楽章では、同型反復が多用され、横方向の持続が作られている。さらに、【譜例 6】の《ピアノ・コンチェルト》（2012/2019）の第 3 楽章は、同音反復や同型反復を中心とした書法で書かれている。これも前述の拍子の変化と同様に、音楽全体の流れを妨げることはなく、自然に溶け込んでいる。

【譜例 5】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための 《ねじれていく風景》第 3 楽章 （1-3 小節）



【譜例 6】《ピアノ・コンチェルト》 第 3 楽章 （1-4 小節）

2.3 まとめ

本章では、木下牧子の作品の受容のあり方を、器楽作品と声楽作品に分けて考察した。木下の作品は、現代音楽でありながら多くの人々に受け入れられる音楽的心地よさをもち、かつ、深みと新しさと安定した書法と技術の高さが評価されている。それは、木下作品の特徴であり、演奏者からの委嘱が途絶えない理由であろう。

木下の器楽作品について特筆すべきは、管弦楽作品や吹奏楽作品が「継続的に演奏され続けていること」である。これは、木下がこれらの分野で名を馳せているだけでなく、木下の作品が広く認知され、人々に好まれている証拠でもある。度々のコンクールでの入賞や、吹奏楽コンクールの課題曲への選出が、木下の作品が周知される契機となったが、時流の作品は時とともに忘れ去られることも多い。現代の器楽作品においては、再演を見ない作品も数多い。そのような中で、演奏され続けられることは、すなわち音楽そのものの魅力ゆえであり、社会の中で音楽が生きていることを示していると言える。

一方、声楽作品に関しても、合唱曲にとどまらず木下の作品は広く知られ、世代を超えた人気を保持し続けている。特に、畑中良輔が指摘した、「新しい日本歌曲の創造主」という木下の位置付けは意味深い。木下の合唱曲の多くが『教育音楽』や NHK 合唱コンクールの課題曲に選ばれ、中学校や高等学校の音楽の教科書に掲載されることで教育現場において広く活用がなされてきたことは、木下の声楽作品が持つ日本の音楽界における影響力の大きさを物語るものでもある。

また、木下が自主的に開催してきた自作の作品個展も大きな意味を持つ。歌曲、合唱、室内楽、ピアノ作品、オーケストラ作品と多岐にわたるジャンルが発信される演奏会は、木下個人の作品発表という一義的な意味を超えて、ジャンルを超えた木下作品の愛好者を生み出し、また、聴衆にとって新たな音楽との出会いの場としての機能を果たしつつある。

他方、複層的な背景と多様な作品を持つ木下の音楽的特徴について、表面的な分析を行うことは意味をなさず、またその全てを譜面による分析に帰結させることは非常に困難である。にもかかわらず、本章では、木下作品の魅力に対する試論的な音楽分析を試み、「現代的でありながら聴きやすい」を生み出す要素として、オーソドックスな書法と難解ではない現代的書法の 2 点を抽出した。

木下牧子の作品が日本の音楽界で広く受け入れられている背景には、木下の多岐にわたる活動と、作品に見られる独自の音楽的特徴がある。これらが相まって、木下の作品は演奏者や聴衆に深く愛され続けている。本章で述べた内容は、今後のさらなる研究や演奏において、重要な視点としてさらに発展させていきたい。

第 3 章 女性作曲家 木下牧子を巡る諸相

日本における西洋音楽の歴史を見ると、他の社会同様、作曲の世界もまた男性中心のものであり、戦後の経済成長の中で、主要な作曲家に名を連ねているのは男性ばかりであったことがわかる。音楽の世界は、演奏分野の特性から、声楽家やソリストなど女性の活躍が早くから見られたが、作曲は指揮と並んで、男性の仕事領分のイメージが比較的長く残った場所であった。そのような状況の中での木下の活躍は、1970 年代以降の女性作曲家たちが社会に進出していく時代の変化の中での先駆けの一つといえる。

本章では、まず日本の女性作曲家の活動に関する研究を概観する。その上で、木下も受賞した日本音楽コンクールの女性入賞者とその後のあり方をデータから検討し、日本の現代音楽界における木下牧子の活躍と独自性、そしてその存在の希少性に光をあてたい。

3.1 日本の女性作曲家をめぐる研究

日本において、「女性作曲家」という語が徐々に注目されるようになったのは、1990 年代に入ってからである。これは、同時期に、女性の社会進出がうたわれ始めた世の中の動向の影響でもある。21 世紀に入り、「女性作曲家」という語はより世の中に浸透し、研究が進んできている。

例えば、日本と欧米の音楽大学における女性作曲家の認知について調査した先行研究に、川嶋の「日本および欧米諸国の音楽大学における女性作曲家作品認知状況 ― アンケート調査に基づく分析と傾向」がある（川嶋 2004）。川嶋は、アンケート調査の結果、少しずつではあるが、着実に女性作曲家が認知されつつある現状を把握できたとしている（川嶋 2004,117）。

また演奏の観点からの考察を含むものには、「20 世紀のピアノ曲VIII―現代女性作曲家の諸相」と題したピアノリサイタルの研究報告を行った近藤（近藤 2018）の先行研究があげられる。近藤は、リサイタルの感想として「女性作曲家の曲を聴いたり演奏したりする人が一人でも増えることを願うと同時に、あえて『女性』とつける必要がない時代の到来を期待したい」（近藤 2018,336）と述べている。この言葉から、2010 年代に入って以降も、作曲界においてジェンダーによる偏見や先入観が根強く残っていると感じる人がいることがうかがえる。

さらに女性作曲家を取り巻く環境について調査、議論したものに、女性作曲家会議[16]の『The dialogue：Art＆Woman』がある（女性作曲家会議 2021）。この中で、渡辺裕紀子は日本の音楽業界における男女比をデータとして示している（女性作曲家会議 2021,6-12）。一般

[16] 女性作曲家会議は、「現代音楽と社会」をテーマにしたリサーチ・コレクティブである。牛島安希子、桑原ゆう、小出雅子、樅山智子、山根明季子、渡辺愛、渡辺裕紀子の現代作曲家がパネリストとして参加した『中堅女性作曲サミット（PPP Project 主催）』をきっかけに、2019 年に正式に発足している（女性作曲家会議 2021,3）。

社団法人日本音楽著作権協会（JASRAC）、公益財団法人のオーケストラ、公益財団法人の役員については、いずれも約 9 割が男性であることがわかっており、また、主要音楽大学[17]に在籍する学生の男女比については、検証した全ての音楽大学において女子学生の数が男子学生の数を上回っている一方、音楽大学で働く教員の男女率は、女性教員の割合が 4 割に満たないことが示されている。

これらの研究からは、日本の音楽界における性差による偏見や先入観が未だに根強く残っていることがうかがえる。

[17] なお、渡辺裕紀子はここでの主要音楽大学について、2021 年 10 月にデータがウェブで公表されている主な音楽大学を対象としたとしており、昭和音楽大学、洗足学園音楽大学、東京藝術大学音楽学部、桐朋学園大学、名古屋音楽大学、武蔵野音楽大学の 6 大学である。

3.2 日本音楽コンクール作曲部門における女性受賞者の活躍

「女性作曲家」の問題を考える上で、作曲家の登竜門である日本のコンクールにおける入賞状況を調査することは、一つの手掛かりになるだろう。ここでは、木下牧子も入賞している日本音楽コンクールの女性受賞者に焦点を当てる。

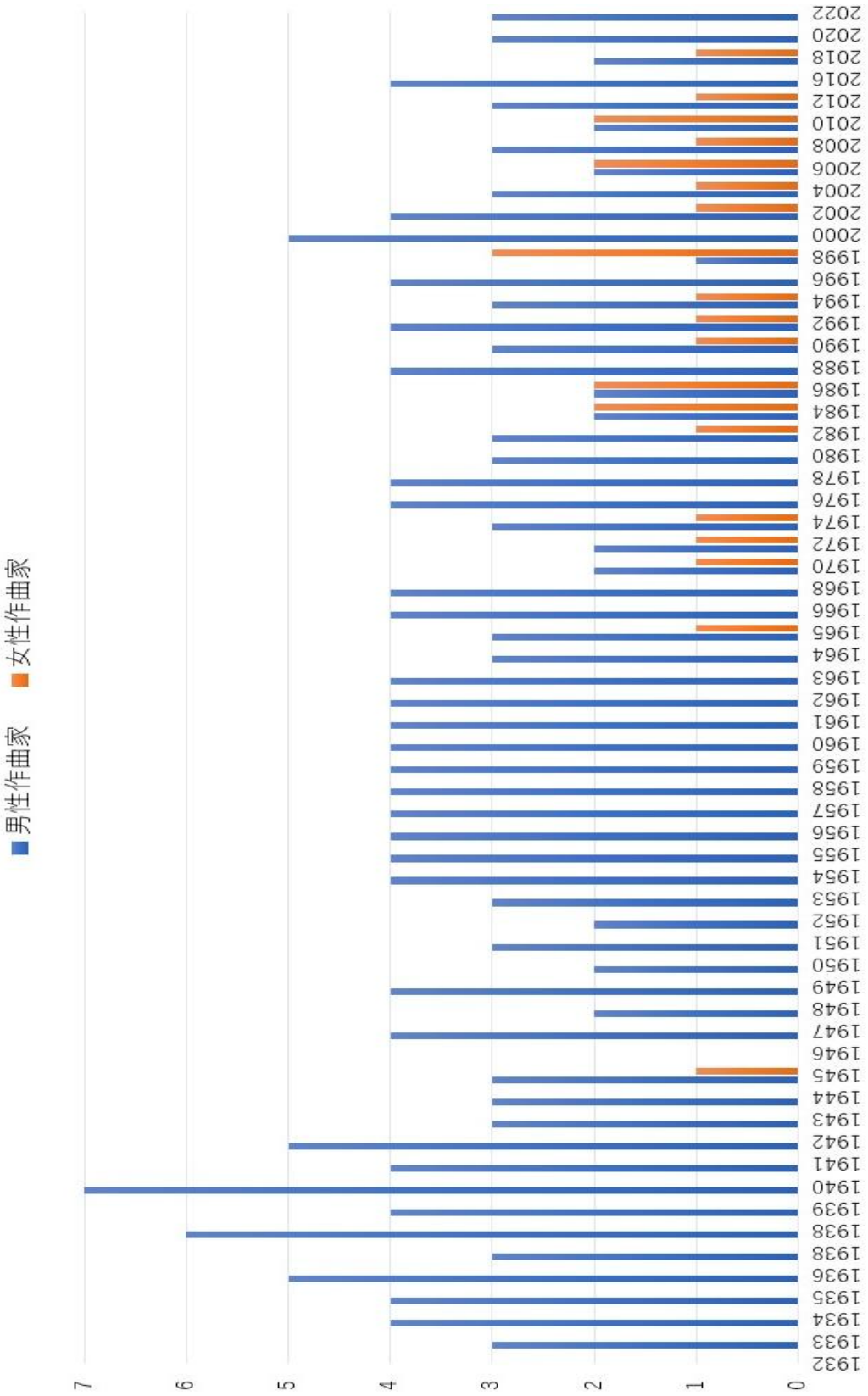
日本音楽コンクールは、日本における歴史ある音楽コンクールの一つであり、第 1 回が 1932 年に開催されて以来、2024 年現在まで 90 回以上の歴史を持つ[18]。審査部門は、ピアノ、弦楽器、管楽器、作曲など多岐にわたる。作曲部門の参加資格に関しては、国籍は問わず年齢制限もないが、過去 4 回以上入賞・入選した者は参加できない。審査方法としては、予選では楽譜による非公開審査が 2 回行われ、その後、本選で非公開の演奏審査によって順位が決定される。なお、2018 年（第 87 回）から 2022 年（第 92 回）までの期間は、作曲部門の本選での審査が演奏審査ではなく譜面審査となっていたが、2023 年度（第 93 回）からは本選での演奏審査が復活している。

作曲部門は大きく分けて管弦楽の部と室内楽の部の 2 つの部門がある。第 1 回（1932 年）から第 16 回（1947 年）までは、基本的に管弦楽の部のみが開催され、例外として第 10 回（1941 年）では弦楽四重奏の部が、第 13 回（1944 年）では室内楽の部が第 2 部として設けられている。第 17 回（1948 年）から第 35 回（1966 年）までは、毎年管弦楽の部と室内楽の部の両部門が設けられていた。さらに、第 23 回（1954 年）から第 25 回（1956 年）までの間には、第 3 部として声楽曲の部も設けられていた。第 36 回（1967 年）以降は、管弦楽の部と室内楽の部の審査が毎年交互に行われている。

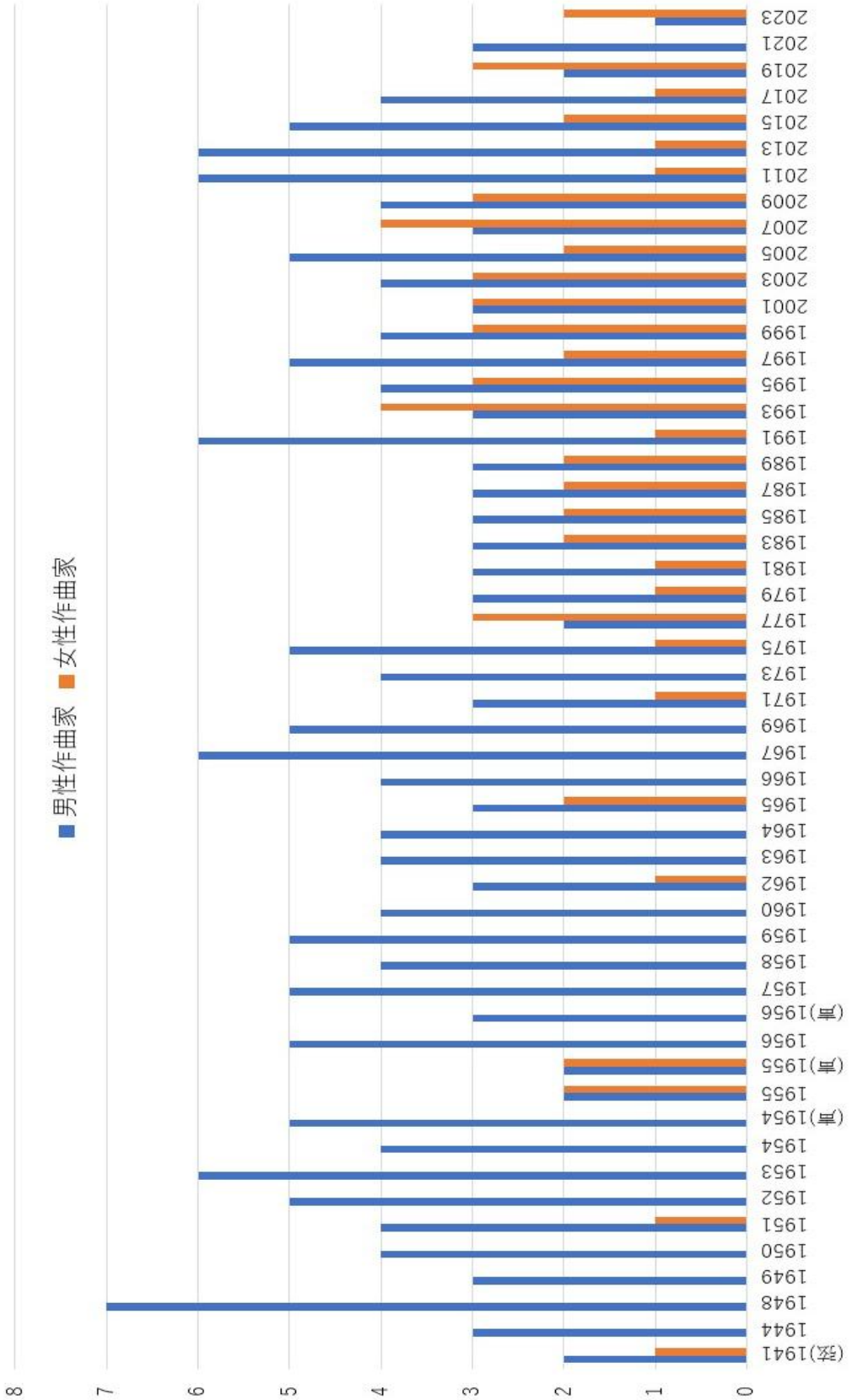
作曲部門の管弦楽の部と室内楽の部の受賞者をもとに、管弦楽の部と室内楽の部における、男性作曲家と女性作曲家の年度別入賞者数をグラフ化したものが【図 4】と【図 5】である。なお、室内楽の部の表においては、第 10 回（1941 年）の弦楽四重奏の部および第 23 回（1954 年）から第 25 回（1956 年）までの声楽曲の部も含めている[19]。

[18] 1932 年の第 1 回は旧時事新報社の主催で「音楽コンクール」として開催された。1938 年から毎日新聞社主催となり、1949 年からは日本放送協会も主催に加わり、日本を代表するコンクールとして通称「毎日コンクール」という名称で認識されてきた。1982 年から名称を「日本音楽コンクール」と改称し、現在にいたる。（日本音楽コンクール公式ウェブサイト https://oncon.mainichi-classic.net/最終閲覧 2025 年 2 月 5 日.）

[19] 弦楽四重奏の部と声楽曲の部は、【図 5】の中ではそれぞれ年度の前に（弦）、（声）と記した。



【図 4】日本音楽コンクール作曲部門（管弦楽の部）年度別入賞者数



【図 5】日本音楽コンクール作曲部門（室内楽・弦楽四重奏・声楽の部）年度別入賞者数

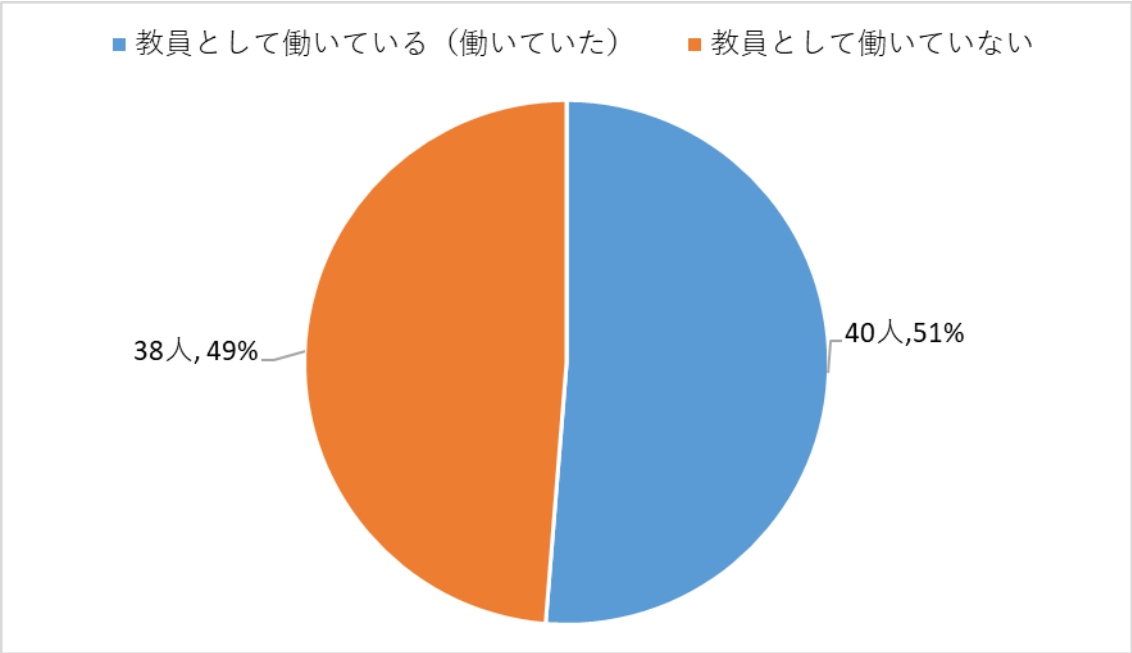
管弦楽の部においては、1930 年代は女性作曲家の入賞は全く見られず、1945 年で初めて 1 人見られる。その後 1950 年代も女性作曲家の入賞は見られず、次に女性作曲家の入賞が見られるのが 1965 年である。1970 年代以降、ようやく女性作曲家の入賞が徐々に見られ始め、その傾向は 2010 年代あたりまで続いている。木下は第 51 回（1982 年）日本音楽コンクール作曲部門（管弦楽曲の部）において入選している。

室内楽の部においては、1940 年代には 1941 年の弦楽四重奏の部で女性作曲家の入賞が 1 人見られる。さらに、1950 年代には声楽曲の部を含めて 5 人、1960 年代には 3 人の女性作曲家が入賞している。1970 年代以降、女性作曲家の入賞が顕著に増え、常態化している。

このような変化の背景には、社会的状況の変化が一因として考えられる。1970 年代以降、管弦楽の部と室内楽の部の両部門で女性作曲家の入賞が増加していく。この傾向は、1972 年の勤労婦人福祉法を皮切りに、1985 年の男女雇用機会均等法、1999 年の男女共同参画社会基本法など、男女平等を目指す法律が次々と施行された日本社会の動きと連動しているとも言える。すなわち、作曲家を目指す女性の母数の変化である。

では、日本音楽コンクールに入賞した女性作曲家は、その後、日本社会の中でどのような活躍をしているのだろうか。日本音楽コンクール作曲部門において入賞した女性作曲家は、管弦楽の部と室内楽の部を合わせて 78 人である。そのうち、大学や音楽科のある中学校や高等学校に常勤講師または非常勤講師として勤めている（勤めていた）作曲家は【図 6】に示すように 40 人であり、その数は全体の約半数（51%）にあたる。さらに、大学の教員としての勤務状況を見ると、78 人中 37 人（47%）が大学教員として働いていることが分かった[20]。

[20] 先に述べた女性作曲家会議のデータによると、主要音楽大学で働く教員の男女比では、女性教員の割合が 36.9%であり、4 割に満たないことが示されている（女性作曲家会議 2021, 11-12）ことから、日本音楽コンクールで入賞した作曲家は、比較的、大学の教員職を得やすい状況にあるかもしれない。



【図 6】日本音楽コンクール作曲部門における女性受賞者の活躍状況

音楽家にとって、大学等の音楽専門教育機関に職を得ることの意味や価値は一律に考えることはできないが、作曲家にとっては、自作品を音楽として鳴らしていくための場や演奏者を得やすい環境に身を置くことになるのは事実である。また、創作活動そのものを研究活動として捉えることもできる。他方、研究活動という枠組みに置かれることによって、本来自由な芸術活動である作曲が、狭義のアカデミズムの価値基準[21]の内側に置かれやすいという面もある。また後進の指導をはじめ、教育活動に自分の多くの時間を割くことにもなる。さらにここにジェンダーという視点を加えるならば、このデータは邦人女性作曲家の活躍の黎明期から現在、つまり、いわゆる昭和期から現在への変化の過渡期を経た一つの結果であると言える。社会全般における女性の就業への意識が変化した現在（令和 6 年）の社会環境を考えると、今後の分布は大きく変わっていく可能性がある。

[21] ここでいう現代音楽における狭義のアカデミズムとは、戦後の芸術音楽を支配してきた「斬新さ、特異性、進歩」などに重きを置く考え方を指している。音楽は概念ではなく「音楽」でなければならない、という言葉が現代音楽の世界に戻ってきたのは、2000 年代に入ってからである。

3.3 日本音楽コンクール作曲部門女性受賞者としての木下牧子の特徴

日本音楽コンクール作曲部門女性受賞者の視点から「作曲家　木下牧子」という存在を見ると、言及すべき次の 2 点が浮かび上がる。

一つは、木下が 1982 年に行われた第 51 回日本音楽コンクール作曲部門の管弦楽の部で入選しており、その受賞は、1970 年代以降、女性作曲家の入賞が顕著に増え始めた時期と重なっている点である。木下は日本音楽コンクールで女性受賞者が増加していく先駆けの一人であり、時代を切り開いていくこととなった人物の一人であると言える。本人の言葉にもあったように、身の置き場がないように感じた環境[22]の中での木下の創作活動と躍進は、作家としての自己の葛藤や転換期があったことを含め、後の女性作曲家の活動に大きな影響を及ぼしたと考えられる。

もう一つは、木下がこれまで一度も教授の職に就いていない点である。東京藝術大学および大学院を卒業し、日本音楽コンクールで入賞した作曲家であれば、後進の指導にあたる教員職の申し出も多々あったことが予想されるが、木下は雑誌のインタビューにおいて「誰かと会って話したり、どこかに出かけたりすると、もうそこに向けて心が開いてしまうんです。けれど私の場合、ある程度自分を“閉じて”おかないと作品はできません。作曲家は大学などで教えている方も多いですが、私が先生という仕事をしなかった理由はそれです」（木下 2024, 74）と述べている。木下がこれまで大学等の教員職に就いてこなかったことは、物理的な意味での創作活動への専念というだけでなく、先にあげた狭義のアカデミズムに囚われがちであった現代音楽の概念から自由であったことも意味する。このこともまた、木下作品の持つ独自の音楽性の深化―広く多くの人から愛される現代の音楽―につながっていると考えることができるだろう。

[22] 木下は、吹奏楽のための《序奏とアレグロ》（1981）を作曲した頃について、「当時の吹奏楽界は完全な男の世界で 20 代半ばだった私には居場所がなく、その後興味が声楽系に移ったこともあっていつの間にか吹奏楽を書かなくなってしまいました」（木下 2008）と述べている。

3.4 まとめ

本章では、木下牧子の日本の女性作曲家としての位置付けを確認し、その活動の社会的意味や独自性を検討した。日本における女性作曲家についての研究、日本音楽コンクールの女性受賞者の活動状況、そして木下牧子の創作活動のあり方についての考察を通して、木下牧子の日本の現代音楽界における独自性が浮き彫りになった。

日本における女性作曲家を取り巻く状況については、20 世紀後半から 21 世紀にかけて少しずつ変化が見られるものの、依然としてジェンダーによる偏見が残っていることが明らかになった。特に、音楽大学における教員の男女比の不均衡や、音楽業界における男性の圧倒的な優位性は未だ顕著である。このような状況下で、木下牧子のように広く認知され、受け入れられている女性作曲家の存在は、日本の音楽界において他に類を見ない。

日本音楽コンクールにおける女性作曲家の受賞状況を分析した結果からは、1970 年代以降、女性作曲家の入賞が徐々に増加していることが確認された。この背景には、日本社会における男女平等を目指す法律の施行や、女性の社会進出の流れが影響していると考えられる。木下牧子は 1982 年に日本音楽コンクールの作曲部門で入賞を果たしているが、80 年代以降の日本の現代音楽界において、女性作曲家の活躍の場を切り開いた先駆者的存在の一人であることを示している。

また、特徴として注目すべき点は、木下が一度も教員職に就いていないことである。日本音楽コンクールで入賞した作曲家の多くは、音楽大学や教育機関で教鞭をとっているが、木下は作曲活動に専念するために教員職を選ばなかった。これは、木下が狭義のアカデミズムにとどまらず、より広範な音楽活動を追求してきたことに通じている。そしてこの選択は、木下の作品が持つ独自性とポピュラリティを生み出した要因の一つと考えることもできる。

このように、木下牧子の作曲家としての歩みは、日本の女性作曲家が直面する課題や、その中でいかにして自己の道を切り開いてきたかを象徴している。木下の活動は、現代の音楽界において、女性作曲家がどのように評価され、どのように活動の場を広げていくかという課題に対する一つのモデルとなるであろう。今後も、木下牧子の作品とその活動が、女性作曲家としての新たな可能性を切り開いていくことが期待される。

第4章 シャンドールの分析に基づくピアノを含む室内楽曲とピアノ独奏曲におけるピアノの動作の特徴

本章では、木下のピアノを含む 4 つの室内楽作品とピアノのための《6 つのフラグメント》に見られる奏法上の特徴を、シャンドールのあげる 5 つの動作パターンを基に分類し(Sándor 1981)、考察する。シャンドールの理論に基づくピアノ奏法の視点を取り入れた理由は、序章でも述べたように、ピアノ演奏における動作を体系的に理解するための枠組みを提供し、演奏者が木下の作品に対して深い理解を持ち、より高度な表現力を発揮するための助けとするためである。

本研究で対象とする作品は、クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》(2004)、ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》(2011/2012)、アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》(2011/2012)、マリンバとピアノのための《時のかけら》(2014/2017)、ピアノのための《6 つのフラグメント》(2017) の 5 作品である。

4.1 シャンドールによるピアノの基本的な 5 つの動作パターン

以下では、シャンドールの研究 (Sándor 1981) に示されている 5 つの動作パターンについて、その具体的内容を示す。

① 自由落下 (Sándor 1981, 37-51)

シャンドールは、自由落下の動作には 3 つの段階があると説明している。第 1 段階は、腕の持ち上げである。腕の持ち上げの動作を、上腕の小さな動きによって開始し、ただちに前腕の持ち上げが続き、さらにこの動作によって、手と指が持ち上がる。第 2 の段階では、腕と手と指が同時に落下し、この時に完全に脱力する。第 3 の段階は、鍵盤の底への着地である。この時、各々の関節のすべてが一瞬、ほんのわずかだけ固定された状態になる。しかし、この固定された状態は、長引いてはならず、鍵盤を押し続ける感覚が指先にあってはならないとも述べられている。シャンドールは、自由落下に際しては重力だけを利用するとし、自由落下の動作を使用するべき部分について、「速い『落下』はない」としている。また、掌を大きく広げて弾かなければならない和音は向いておらず、圧すタッチの動作を用いることを薦めている。

② 五指運動と音階(スケール)と分散和音(アルペジオ)(Sándor 1981, 52-78)

シャンドールは、五指運動について、指の役割が極度に重要であって、身体は各々の指が最も楽になるポジションをとらねばならないとしている。前腕と手首の水平面における動

きについては、各々の指が、前腕の筋肉（屈筋と伸筋）と一直線になるのが望ましく、各指に対して手首と前腕の位置を水平方向にわずかに変えていくことが必要だとしている。前腕と手首の垂直面における動きについては、始めに親指について以下の注意点を述べている。親指以外の指の垂直動作は、第 1 指骨が中手骨を軸として蝶番式に動くところ［第三関節］で起こるが、親指はそれの中手骨が手首に結びつく天［手首にある親指のつけ根］から垂直に動く。そのため、親指が垂直に動く際には、手首の位置をかなり低めにしなければならない。その上で、2 の指へ移る際には、わずかに手首を持ち上げるとしている。さらに、3 と 4 と 5 の指の場合は、5 の指の非常に高い位置へ向けて、手首と前腕を上げ続けなければならない。また、音階を弾く際に、親指を掌の下に置くと、親指を垂直に下げるための筋肉を利用することができないため、親指は掌の外に置かれるべきだとしている。これを達成するためには、肘は外側へ向けながら、親指を掌の横に沿って持ち上げなければならない。

上記を踏まえた上で、シャンドールは、音を「まとめる（グルーピング）」レガート奏法についても言及している。スラーの記号があったり、書かれてはおらずともスラーが求められていると思われる場合は、手首のポジションをやや低めにしてそのフレーズを弾き始め、幾分高めにした手首で終わるようにするとしている。このグルーピングの際には、先に述べた、親指を使うときは手首を低めにし、2、3、4、5 の指に向けて手首と前腕を上げ続けるという指針は少し変更され、手首が最も低くなるのはフレーズの始まりであり、最も高くなるのはフレーズの終わりとなる。また、技術的なグルーピングと音楽的なグルーピングは必ずしも一致しないとも述べている。

③ 回転（Sándor 1981, 79–92）

シャンドールは、回転とは上腕と前腕にまたがる筋肉によって行われる前腕の動作だと説明している。音がジグザグに進行し、交互に上行あるいは下行する際に常時用いられる。この動作が用いられるときには、上腕は身体から離し、前腕や手首を強調させつつ、指が要求するあらゆる調整動作を補助することが必要である。また、能動的に動くのは前腕と指だけであり、手首はこの動作に関与していないとしている。音程が広くなり、前腕の軸回転だけでは音をつかめなくなったら、前腕ではなく、上腕を軸にして回転させることによって、前腕の回転に水平の動きを加えることができる。

④ スタッカート（Sándor 1981, 93–107）

シャンドールは、スタッカートの動作について、上腕を含む腕全体が常に能動的に関与しており、基本的に投げの動作だと述べている。投げの動作には、指・手・前腕・上腕が必要であり、これらの各部位は常に同時に動き、動作の速度も同じである。さらに、鍵盤上に指を置く時間は、出来るだけ短くするとしている。その上で、投げの動作の速さや高さやポジションを変化させたり、指・手・前腕・上腕のどれか一つ、ないしそれらの組み合わせを際立たせたりすることによって、無数のバリエーションを開発できるとも述べている。また、

同じ音を同じ指でずっと連打しなければならない時は、部位のいくつか、あるいはすべての構えをわずかに変えることによって、身体が固まるのを避けるとも述べている。

⑤ 圧すタッチ(Sándor 1981, 108-114)[23]

シャンドールは、圧すタッチの動作について、筋肉の能動的な力だけによって行われ、指を鍵盤に正しく置き、最も強い胴体と腕の筋肉のいくつか（胸筋や腹筋や後方三頭筋や前腕屈筋）を突然同時に収縮させることで鍵盤を押し下げる、と説明している。圧すタッチにおいて、指は鍵盤と絶えず接触している。また、長々と筋肉を固定させず、筋肉の収縮はできる限り瞬間的でなければならない、とも言及している。

圧すタッチの動作を用いる箇所については、中庸の速さのパッセージやゆっくりとしたテンポの和音の連続に役立つとしている。また、筋肉を突然収縮させてから弛緩させるのには、投げの動作よりも時間がかかるが、響きは力強く、たやすく得られる、とも述べている。

[23] 序章でも述べたように、岡田暁生訳本においては「突き」と訳されているが、本論文では「圧すタッチ」と訳した。

4.2 考察対象曲

本研究の考察対象とする曲は、次の 5 作品である。本章では、各曲のピアノの動作パターンについて検討結果と演奏解釈を述べる前に、作品の概要を示す。

- **クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》**（2004）
- **ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》**（2011/2012）
- **アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》**（2011/2012）
- **マリンバとピアノのための《時のかけら》**（2014/2017）
- **ピアノのための《6 つのフラグメント》**（2017）

クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》（2004）

この作品は、ピアニスト柴田美穂の委嘱により、2004 年の夏から秋にかけて作曲された。初演は同年 10 月 14 日の「柴田美穂 室内楽シリーズVII」において、武田忠善（クラリネット）、瀬川光子（ヴァイオリン）、柴田美穂（ピアノ）によって行われ、「実に雰囲気のあるもので、今後室内楽のレパートリーになるかもしれない」と評された（中村 2004, 204）。楽譜は 2007 年に音楽之友社より出版された。

作品について、木下は「長い期間スランプでオーケストラや室内楽を封印していたのですが、2004 年にクラリネット・トリオ（クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》）（委嘱 : 柴田美穂氏）を作曲したことが、器楽再開の第一歩となりました」[24]と述べている。楽器編成については、「初演時［柴田美穂 室内楽シリーズVII］にバルトークの『コントラスツ』と並べて演奏されたことに由来」（浅田 2008, 3）している。

この作品は急―緩―急の全 3 楽章からなり、リズミカルな曲と抒情的な曲が交互に配置されている（Nakayama 2011, 15）。また、この作品のタイトルを象徴する第 1 楽章での「ねじれていく」ような半音階的な音型は、この楽章を特徴づけるモチーフであり、第 3 楽章でも類似した半音階の音型が現れ、作品全体の統一感が意識されていることがわかる。

ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》（2011/2012）

この作品は、2009 年に依頼を受け作曲されたものの、諸事情により演奏されなかった作品を、2011 年の「日本現代音楽協会アンデパンダン展」（11 月 9 日、東京オペラシティリサイタルホール）で初演するために全面改訂したものである[25]。初演は、戸澤哲夫（ヴァイオリン）、小野富士（ヴィオラ）、藤森亮一（チェロ）、藤原亜美（ピアノ）によって行われ、「パルスが発展し、細部までを統制するモザイク画の美学」（西 2012, 147）とも評されてい

[24] 木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 3 月 27 日。
[25] なお、2009 年に作曲された初版のタイトルは《不条理な日常》となっているが、木下は筆者のメールでのインタビューで「新しいタイトル［もうひとつの世界］の方が自然でいいかなと思います」とも述べている（木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 6 月 30 日）。

る。翌 2012 年には、CD「木下牧子室内楽作品集」のレコーディングのために改訂され、2014 年には音楽之友社から楽譜が出版されている。

木下は、この作品の創作の動機について「日常に潜む不条理、住み慣れた世界への違和感・不安感を音楽で表現してみたい」（木下 2014, 60）と述べている。また、作風についても「いわゆる現代音楽的書法や特殊奏法にはなるべく頼らず、協和音程を多用（特に第 1 楽章）」（木下 2014, 60）したとも述べている。楽章構成は、クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》と同様に、急―緩―急の全 3 楽章からなる。

アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》（2011/2012）

この作品は、木下の母校である東京都立芸術高等学校（現・東京都立総合芸術高等学校）の創立 40 周年を祝して、2011 年に作曲された。初演は同年 11 月の同校 40 周年記念演奏会で、田中拓也（アルト・サックス）、佐野隆哉（ピアノ）によって行われた。その後、2012 年に改訂され、改訂版の初演は同年 3 月に秦野市で開催された永井静子プロデュースによる「木下牧子作品展」で、田村哲（アルト・サックス）と榮萌香（ピアノ）によって行われた。2013 年には音楽之友社より楽譜が出版されている。

木下は、この作品について「サックスという楽器が持つ人声に近い魅力的な音色、木管楽器の中でも優れた運動性、そして広いダイナミックレンジといった特質を生かして、2 楽章からなる作品に仕上げた」（木下 2013, 27）としている。また、曲のタイトルについては「有名なサスペンス小説を連想しがちであるが、小説、映画など[26]と関連は全くなく、ストーリー性は持たない。出来上がった作品のイメージが、『夜は千の目を持つ』という心理的圧迫感を伴うミステリアスな雰囲気にぴったりだったため、引用したものである」（木下 2013, 27）とも記している。

この作品は、ややゆったりとした第 1 楽章と、疾走感のある第 2 楽章からなり、各楽章でのアルト・サックスとピアノの役割は、「サックスとピアノが同じフレーズを受け渡す場面、ピアノの無機質な同形反復の上にサックスが自由な音楽を展開する場面、逆にサックスが同形反復する中でピアノが主題を奏する場面」（木下 2013, 27）などのように、様々に変化する。

マリンバとピアノのための《時のかけら》（2014/2017）

この作品は、2014 年に CD『木下牧子室内楽集「もうひとつの世界」』に収録するために作曲され、そのレコーディングとして、西久保友広（マリンバ）と永野光太郎（ピアノ）によって初演された。その後、2017 年 10 月 5 日に行われた木下自身の作品展「木下牧子 作品展 4 ピアノ・プラス」では、初演と同じく西久保と永野によって改訂初演された。2019 年 5 月には改訂版の楽譜が出版されている。

---

[26] 米国作家のコーネル・ウールリッチ（ウィリアム・アイリッシュ）による小説『夜は千の目を持つ』（1945）や、それを基にした同名の映画『夜は千の目を持つ』（1948）のことだと考えられる。

木下は、これまで器楽作品の中でもパーカッション・アンサンブルのための《ふるえる月》（2005）や《打楽器コンチェルト》（2008）など、打楽器のための作品を比較的多く作曲しているが、マリンバとピアノのための二重奏作品は今回が初めてである。楽譜の序文で木下は「ピアノを万能打楽器と捉え、2 台打楽器のリズムや音色が時に渾然一体となり、時に激しく対峙する面白さを表現したいと考えました」（木下 2019, 2）と記している。

この作品は、「主題と八つの自由な変奏」からなり、その主題は「調性も伴奏もリズムも持たない音列」（木下 2019, 2）である。CD『木下牧子室内楽集「もうひとつの世界」』の論評においては、「点描的だが、次第に彼女のスタイルになっていくところが面白い」（佐野 2015,149）と評されている。

ピアノのための《6 つのフラグメント》（2017）

この作品は、2017 年に作曲され、同年に行われた作品展「木下牧子 作品展 4 ピアノ・プラス」で永野光太郎によって初演された[27]。この曲集は 6 曲からなり、木下は楽譜の前書きで「フラグメントとは『断片』という意味で、一曲ごとに特徴的なモチーフを使いながら、あえて大きく展開せず途中で断ち切る、というタイプの曲集を書いてみようと思った」（木下 2017, 2）と述べている。

曲集全体としては、色彩的な響きを特徴とする曲と、リズミカルで技巧的に華やかな曲が交互に配置されており、ピアノのための《9 つのプレリュード》（2000）とも類似している。

[27] なお、この作品は序章でも述べたように、CD『木下牧子　ピアノ作品集　夢の回路』の収録として、2016 年には録音セッションが行われている（木下 2017）。

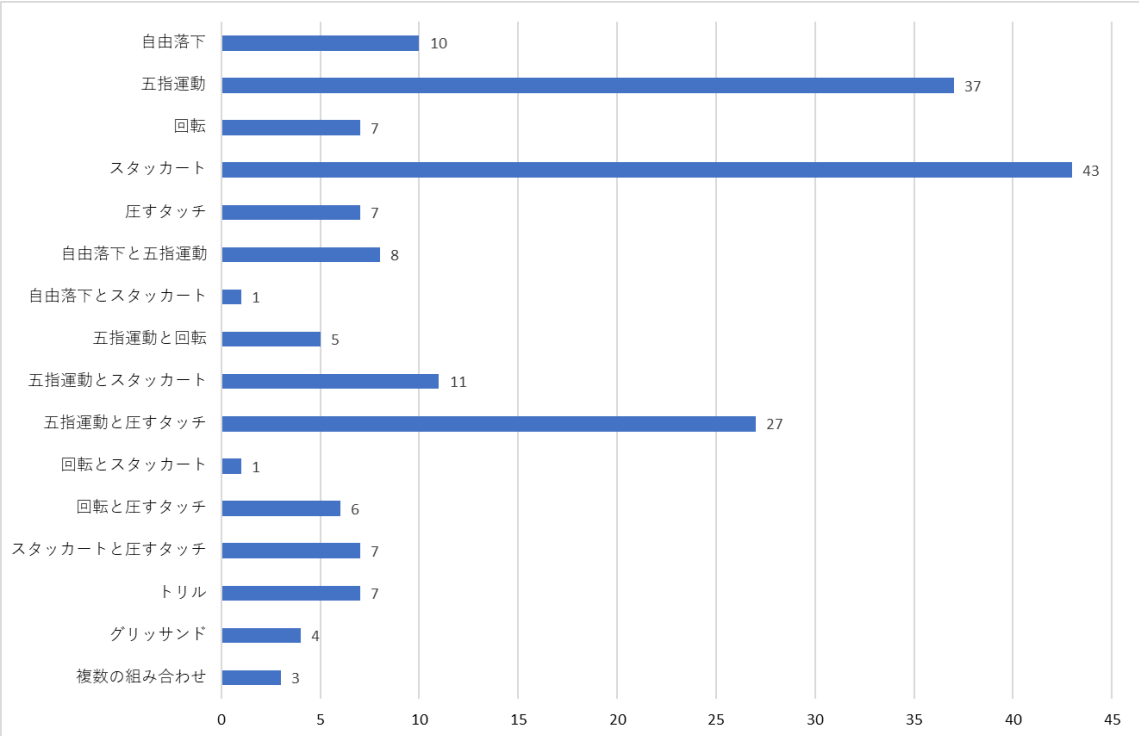
4.3 本研究における動作の分類方法

先にも述べたように、シャンドールはピアノ演奏上の動作を、① 自由落下、② 五指運動（音階と分散和音）、③ 回転、④ スタッカート、⑤ 圧すタッチの 5 つの動作パターンに分類している。

本研究では、これら 5 つの動作パターンを基に、クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》、ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》、アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》、マリンバとピアノのための《時のかけら》、ピアノのための《6 つのフラグメント》に見られる奏法を分類した。

その結果、動作およびその組み合わせは、【図 7】に示す 16 種類が確認された。最も多く見られたのはスタッカートのみの動作であり、43 例が確認された。次に多かったのは、五指運動のみの動作で 37 例であった。その次に多かったのは、五指運動と圧すタッチの動作が組み合わされたもので、27 例が確認された。その他に多く見られたものとしては、五指運動とスタッカートの動作の組み合わせが 11 例、自由落下のみの動作が 10 例であった。

次節では、これらの結果を基に、特徴的な例を示し、研究リサイタルにおける作品演奏の経験を交えながら、演奏解釈の可能性を述べる。



【図 7】ピアノを含む室内楽曲とピアノ独奏曲に見られた動作および動作の組み合わせ

4.4 考察

本節では、4.3 で分類された各動作およびその組み合わせの中でも、特に特徴的なものを取り上げて考察する。この考察においては、室内楽作品における他楽器の音の動きとピアノ・パートとの関連や、演奏解釈についても言及する。なお、譜例における動作の記号は、シャンドールの研究 (Sándor 1981) に基づき、以下を用いる。

A　自由落下
B　五指運動、音階、分散和音
C　回転
D　スタッカート
E　圧すタッチ
↓　手首を下げる
↑　手首を上げる

4.4.1 作品に見られる 5 つの動作パターン

A. 自由落下

クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 3 楽章【譜例 7】の箇所では、8 分音符での長 7 度と長 2 度の和音の同音反復が、自由落下（A）の動作で奏される。これらの和音は、右手と左手が交互に奏する動作を持ち合わせており、ピアニストにとっては、動作の両手交互の動作の連続性の心地よさが作られている。また、ヴァイオリンによる完全 5 度和音とともに反復され、特徴的な響きの横方向の持続が作られている。

【譜例 7】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 3 楽章（1-6 小節）

同じく《ねじれていく風景》第 3 楽章の【譜例 8】部分において、同音反復される短三度の Gis-H の和音は、自由落下（A）の動作によって演奏される。ここでは、ヴァイオリンによる半音階の音型の同型反復と、クラリネットによる単音（実音 Des 音）の同音反復とともに、音楽の横方向への持続が作られている。しかし、この横方向の持続は、ヴァイオリンと

クラリネットによるスタッカートの音型（ヴァイオリンはピッツィカート）と、ピアノによる両手間交互でのスタッカートの動作での 16 分音符の音型[28]へと突然切り替わる。ピアニストにとっては、ややゆったりとした自由落下の動作の持続と、素早い動きでのスタッカートの動作が瞬時に切り替わることによって、動作上の対比の面白さが作られている。

【譜例 8】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 3 楽章（42-43 小節）

【譜例 9】に示すアルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》第 1 楽章の冒頭の E 音の単音の同音反復は、自由落下（A）の動作で始まり、徐々に音価が短くなりながらスタッカート（D）の動作へと変化していく。具体的には、2 小節目の 4 分音符までは自由落下の動作で演奏され、その後の 8 分音符以上の音価ではスタッカートの動作に変わる。さらに、クレッシェンドも加わり、奏者自身のエネルギーの高まりが作られる。このような、音型の音価が徐々に短くなっていくように反復され、自由落下（A）からスタッカート（D）の動作へとクレッシェンドを伴って変化していく例は、ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントI〉の【譜例 10】部分でも見られる。

[28] ここでの両手間交互の 16 分音符での音型は、アーティキュレーションはスタッカートとはなっていないが、素早い動作での硬質な音色が求められる。そのため、スタッカートの動作で奏し、鍵盤上に指を置く時間はやや長めに取ることが必要である。

【譜例 9】アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》第 1 楽章（1-3 小節）

【譜例 10】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメント I 〉（21-25 小節）

《夜は千の目を持つ》第 1 楽章の【譜例 11】部分では、両手にわたって左手から右手に受け渡されるアルペジオの自由落下の動作が見られる。ここでは、アルト・サクソフォンの実音 E 音が長く保たれる一方で、ピアノの和音が変化していくが、音楽の横の流れは維持されている。なお、両手で奏されるアルペジオによる複和音的な和音は、ピアノのための《9 つのプレリュード》（2000 年）の〈プレリュード 6〉で曲の重要なテクスチュアとして使用されているほか、木下の歌曲《秋の瞳》（1995 年）の〈秋のかなしみ〉のピアノ・パートにも見られる。

【譜例 11】アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》第 1 楽章（11–14 小節）

ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントI〉【譜例 12】の部分では、両手での和音による自由落下の動作が見られる。木下は、この曲のスラーで繋がれたテヌート付きの和音について、「テヌートは音を定着させながら、音を繋げる。一つ一つはっきり、だけどフレーズは繋げて。一個一個はテヌートが入っているので丁寧に、でも気持ちはぐーっと繋げる。スラーではなくて、フレーズの繋がり。テヌートは『丁寧に』というつもりで」[29]と述べており、スラーによるフレーズの繋がりと、テヌートでのはっきりとした音が求められる。筆者は、柔軟な腕および手首の運動性とともに、鍵盤の底への着地時に指の関節をやや固めて、テヌートの音色を強調して奏することを提案する。

【譜例 12】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメント I 〉（1–4 小節）

[29] 木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂宅，東京，2020 年 2 月 2 日.

B. 五指運動（音階・分散和音・回転を含む五指運動）

音階

クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 1 楽章（18-26 小節）の【譜例 13】部分では、長音階や短音階、半音階などが組み合わされた音階が五指運動（B）の動作で奏される。この音階は、21 小節目では A Dur の音階と C Dur の音階から成り立っている。動作のグルーピングとしては赤括弧で示すようにまとめられ、手首の高さを変化させることで弾きやすくなる。このグルーピングの方法は、両手で演奏する場合や半音階の音階においても同様であり、【譜例 14】に示すように、16 分音符 6 つでグルーピングし、手首の高さを調整することで、手に負担なく演奏することができるだろう。

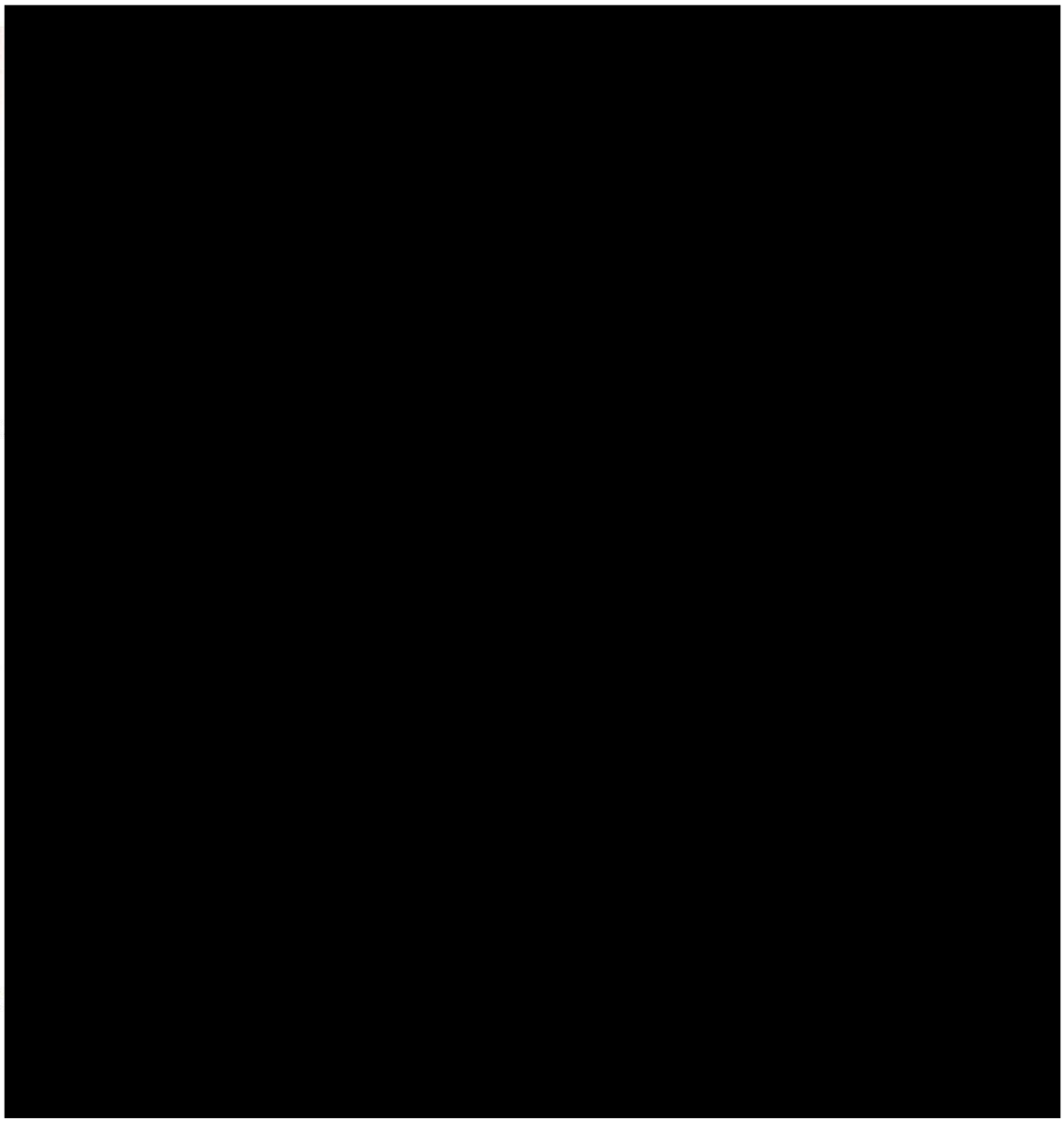
【譜例 13】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 1 楽章
（18-26 小節）

【譜例 14】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 1 楽章
（162-166 小節）

《ねじれていく風景》第 3 楽章の【譜例 15】部分では、16 分音符での長 2 度音程の同型反復による五指運動（B）が見られる。ここでは、手首の位置を微妙に変化させることで、無理なく長い動作の持続を保つことができるとととともに、手首のわずかな上下運動によって、脈打つような心地良い動作が作られる。

【譜例 15】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 3 楽章（22-24 小節）

《もうひとつの世界》第 3 楽章の【譜例 16】の部分では、短 2 度を多く含む音階の同型反復が五指運動（B）の動作で奏される。この音型は両手で対称的な動作となっており、手首の上下運動が矢印に示されているように執拗に繰り返される。また、一緒に奏する弦楽器はいずれもグリッサンドを多用した音型であり、グリッサンドのスピード感とともに、クレッシェンドも加わり、動作の連続性から生じる高揚感と自発的に生成されるエネルギーの高まりがピアニストに快感をもたらす。なお、このような音階での五指運動を両手で対称的に行うスタイルは、《時のかけら》や《6 つのフラグメント》〈フラグメントIII〉、〈フラグメントVI〉でも見られ、木下が好んで使用する技法であることがうかがえる。



【譜例 16】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 3 楽章（208-213 小節）

分散和音

《ねじれていく風景》第 2 楽章では、両手交互に受け渡される分散和音の五指運動が多く見られる。【譜例 17】では、C:Iと Des:Iの異なる長三和音の分散和音が、右手から左手、再び右手へと受け渡される動作で、ダンパー・ペダルを伴って演奏される[30]。【譜例 18】では、

[30] なお、この作品の初演を行ったピアニストの柴田美穂は、初演時の練習において、「ダンパー・ペダルは薄く、指先はもやもやと」と木下よりアドバイスを受けたと述べている（柴田美穂，筆者による電話でのインタビュー，2025 年 3 月 22 日.）。

異なる上行形の長三和音の分散和音が、左手から右手へと受け渡される五指運動（B）の動作で演奏される。また、ここでは、左手から右手に受け渡される五指運動（B）の後に、左手でトリルの開始音を取ることができ、左手から右手への両手交互の動作が連続している。類似した動作は、《もうひとつの世界》第 2 楽章の【譜例 19】の部分でも見られる。

【譜例 17】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 2 楽章
（12-15 小節）

【譜例 18】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 2 楽章
（25-27 小節）

【譜例 19】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 2 楽章（33-35 小節）

《もうひとつの世界》第 2 楽章の【譜例 20】の部分では、長三和音の分散和音が五指運動（B）で奏される。ここでの動作も、前述の《ねじれていく風景》第 2 楽章の例と同様に、左手から右手、または右手から左手へと受け渡される両手交互の動作で奏することができる。

【譜例 20】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 2 楽章（6-9 小節）

《もうひとつの世界》第 3 楽章の【譜例 21】の部分では、両手が対称的な動きとなっている減三和音の分散和音が五指運動（B）の動作で奏される。ここでは、減三和音の分散和音音型はゼクエンツされ五指運動の動作が繰り返されるとともに、クレッシェンドも加わり、楽章末尾のクライマックスが作られる。ピアニストにとっては、五指運動の動作の反復とともに、能動的に作るエネルギーの高まりによって、高揚感が得られる。

【譜例 21】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 3 楽章（199-204 小節）

《夜は千の目を持つ》第 2 楽章の【譜例 22】の部分では、完全 4 度の積み重ねや、長 2 度と完全 4 度からなる分散和音が五指運動（B）で奏される。この音型は両手交互に左手から右手へと受け渡される動作を持っており、この分散和音の五指運動がクレッシェンドしながら繰り返され、エネルギーが高まって圧すタッチ（E）の動作へと繋がる箇所もある。

【譜例 22】アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》第 2 楽章（1-8 小節）

《6 つのフラグメント》〈フラグメントIII〉では、前述の《ねじれていく風景》第 2 楽章で見られたのと同様に、長三和音の上行形の分散和音が五指運動の動作で奏され、左手から右手に受け渡す動作も伴う【譜例 23】。〈フラグメントⅢ〉でのこの長三和音の分散和音は、いずれの音型も指が掌をくぐらずに弾くことができる。両手間交互の動作を伴う単純な五指運動の運動性と、ダンパー・ペダルの使用による特徴的な響きによって、ピアニストは動作と響きの心地よさが感じられる。なお、木下はこの曲でのこの音型については、「練習曲のようにカチカチと粒立てず、指の腹を使って、柔らかいタッチで」[31] と述べており、1 音 1 音粒立ちのはっきりとした音色ではなく、柔らかな音色が求められている。

[31] 木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂宅，東京，2020 年 2 月 2 日.

【譜例 23】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅢ〉（1-2 小節）

回転を含む五指運動

《夜は千の目を持つ》第 2 楽章の【譜例 24】の部分では、半音階的な音型が五指運動（B）と回転（C）の動作の組み合わせで奏される。そこでは記譜されたスラーのグルーピングを基に、上腕の回転も取り入れながら演奏することが可能である。

【譜例 24】アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》第 2 楽章（9-11 小節）

《6 つのフラグメント》〈フラグメントIV〉の【譜例 25】の部分では、長 2 度と短 3 度を基にした音型が、五指運動（B）と回転（C）の動作によって奏される。この音型は、c^1-d^1-f^1、cis^1-dis^1-fis^1、e^1-g^1から構成されており、鍵盤上での動作は、白鍵（c^1-d^1-f^1）、黒鍵（cis^1-dis^1-fis^1）、白鍵（e^1-g^1）となっている。回転の動作の箇所では上腕の動きを調整するとともに、黒鍵を奏する際は手首をやや高めに調整することによって、長く続く反復音型を無理なく奏することができる。さらには、この白鍵と黒鍵時の手首の調整動作とともに、響きとしては c^1-d^1-f^1、cis^1-dis^1-fis^1、e^1-g^1が半音階な響きの変化を作り出しており、動作と相まって響きの微妙な変化の心地よさも作られている。

【譜例 25】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅣ〉(1-5 小節)

《6 つのフラグメント》〈フラグメントIV〉の【譜例 26】部分での、上行形や下行形が入り混じった 16 分音符での音型は、完全 4 度や完全 5 度の音程を基にしており、五指運動（B）と回転（C）の動作によって奏する。また、この音型の特徴として、左手から右手へと受け渡される両手間の交互動作も作られている。

【譜例 26】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅣ〉(75-79 小節)

C. 回転

《ねじれていく風景》第 3 楽章の【譜例 27】では、両手間交互でのオクターヴ音型の同型反復が回転（C）の動作で奏される。この両手間交互の回転の動作によって、ピアニストは、無理なく音楽の流れを保つことができる。さらに、ヴァイオリンによる完全 5 度の音型の反復が持続されることと、クレッシェンドが加わることで、エネルギーの高まりが生じている。

【譜例 27】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 3 楽章（7-11 小節）

《もうひとつの世界》第 1 楽章の【譜例 28】でも、《ねじれていく風景》第 3 楽章と同様に、オクターヴ音型の回転の動作が見られる。なお、音域が広がり 2 オクターヴの跳躍が求められる部分では、左手での演奏が適している。

【譜例 28】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 1 楽章（55-57 小節）

《もうひとつの世界》第 2 楽章の【譜例 29】では、長三和音の分散和音に続いて、3 度や完全 4 度、完全 5 度の和音のトレモロが回転の動作で奏される。ここでは、一緒に奏するヴァイオリンやヴィオラも和音のトレモロが多用されることと、ピアノによる和音のトレモロは両手間で異なるタイミングで変化することによって、全体として微妙な音色の変化を伴う厚い響きの持続が作られている。

なお、和音のトレモロは、中山によれば木下の作曲スタイルの特徴の一つであり（Nakayama 2011, 122）、ピアノのための《9 つのプレリュード》（2000）の〈プレリュード 8〉や、《夢の回路》（1986/2007）第 1 楽章でも見られる。

【譜例 29】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 2 楽章（36-38 小節）

《6 つのフラグメント》〈フラグメントV〉の【譜例 30】では、完全 4 度と長 2 度の和音によるトレモロが、回転の動作で奏される。木下によると、この部分は「トリルが 3 つ積み重なる際、弾きやすいように 2 手で 3 つのトリルを便宜上分担させている」[32]とのことで、奏法には回転の動作を用いるが、トリルの持続が 3 声部で重なっていくという音楽的な理解が必要である。

【譜例 30】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅤ〉(1-4 小節)

[32] 木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂宅，東京，2020 年 2 月 2 日.

D. スタッカート

《もうひとつの世界》第 1 楽章の【譜例 31】の部分での E 音の同音反復と低音部の C 音のオクターヴ和音は、いずれもスタッカート（D）の動作で演奏する。右手の E 音は同音反復され、スタッカートの動作は持続的である。一方、左手の C 音のオクターヴ和音のスタッカートの動作は断続的に奏される。なお、この E 音の同音反復は、記譜上ではアーティキュレーションが何も記されていないが、CD や YouTube などの音源ではスタッカートのアーティキュレーションのように短く奏されている。筆者が木下にメールにて質問したところ、以下のように回答があった。

> ヴィオラの音型を受け継ぐ形の 4 分音符のテヌートにしたかったのですが、この音型がずっと続くので、ずっとテヌートだらけになってしまうため、それで、テヌートなしペダルなしの 4 分音符にしてみました。ですが、確かに演奏ではピチカートのようなスタッカートになってますね。練習にはずっと立ち会っていたので、色々試すうちに、こういう弾き方にしてもらったのかもしれません。楽譜通りの奏法では打鍵がはっきりしないので、だんだん短くしたのかもしれません［……］ピチカートのような演奏もなかなか面白いですが、楽譜通りでも聞いてみたいです。（木下牧子，筆者へのメールの返信，2021 年 3 月 27 日）

【譜例 31】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 1 楽章（1-5 小節）

《もうひとつの世界》第 1 楽章の【譜例 32】では、両手での密集したクラスター和音の同音反復が、スタッカートの動作で演奏される。このクラスター和音は、半音階的に変化する箇所も見られ、スタッカートの動作の反復性とともに、響きの微妙な変化が作られている。

【譜例 32】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 1 楽章（67-72 小節）

《もうひとつの世界》第 2 楽章の【譜例 33】では、2 度音程を多く含むクラスター的な和音のアルペジオが、スタッカートの動作で演奏される。ここでは、両手が同じ動作を行い、厚みのある響きが作られている。また、このピアノのスタッカートの動作は、チェロの完全 5 度の長い和音の上に重ねられ、ヴァイオリンとヴィオラのピッツィカート音型と掛け合うように演奏される。したがって、ピアニストの動作としては断続的なスタッカートの動作が求められるが、音楽が横に流れていく意識を持つことが必要だろう。なお、2 度音程を多く含むクラスター的な和音のアルペジオをスタッカートの動作で演奏する手法は、《時のかけら》でも見られる。

【譜例 33】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 2 楽章（61-64 小節）

《夜は千の目を持つ》第 2 楽章の【譜例 34】では、16 分音符の 6 連符で構成された細かな音型が、分散和音に基づく五指運動や回転を伴うスタッカートの動作で演奏される。この音型は、両手交互に動作を行う形となっており、打楽器的な動作が繰り返される。さらに、ダンパー・ペダルを伴うことで、動作の持続とともに、厚みのある響きの持続も作られている。

【譜例 34】アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》第 2 楽章（83-86 小節）

《時のかけら》の【譜例 35】の主題提示部分では、主題の音列である 8 分音符の単音が、スタッカートの動作で奏される。この音型は、休符を多く挟み、断片的なスタッカートの動作となりがちだが、木下はここの演奏について、「主題は、リズムもハーモニーも持たない音列でしかないですが、それを点描していく上で、音楽の横の流れを作るようにしてくださ

い」[33] と述べている。そのため、音楽的には休符の間も緊張感を保ち、音楽が横に流れていくような意識が必要である。

【譜例 35】マリンバとピアノのための《時のかけら》（1-5 小節）

《時のかけら》の【譜例 36】では、4 度から 8 度のやや広い音程で構成された 16 分音符の音型が、分散和音と回転を基にしたスタッカートの動作で演奏される。この動作は、両手でほとんど対称的な動きを持っている。また、右手は白鍵上で、左手は黒鍵上での音からなっており、黒鍵で奏する左手の手首をやや高めにすると弾きやすいだろう。

【譜例 36】マリンバとピアノのための《時のかけら》（60-62 小節）

《6 つのフラグメント》〈フラグメントI〉の【譜例 37】では、休符を挟んで奏される 8 分音符での点描的な和音が、いずれもスタッカートの動作で演奏される。ここでの音型も、前出の《時のかけら》の主題提示部分と同様に、スタッカートの動作自体は断続的であるが、木下はこの部分について「和音の点描ごとに徐々に減衰していく。ただし、バラバラに弾くのではなく、途中の休符も含めて 3 小節間のフレーズの流れと緊張感を保って」[34] と述べ

[33] 木下牧子，筆者へのレッスン，エリザベト音楽大学 405 号室，広島，2019 年 10 月 25 日.
[34] 木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂自宅，東京，2020 年 2 月 2 日.

ており、音楽的には絶えず横に流れていく長いフレーズ感が求められる。

【譜例 37】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅠ〉(44-47 小節)

《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅤ〉の【譜例 38】では、16 分音符の音型がスタッカートの動作で演奏される。この部分では、右手と左手がほぼ交互に奏し、両手間の動作による心地よさが作られている。

【譜例 38】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅤ〉(25-27 小節)

《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅥ〉の【譜例 39】の部分では、16 分音符での 3 度和音と 4 度和音が、両手ほとんど交互でのスタッカートの動作で奏される。この音型のアーティキュレーションはスタッカートではないが、テンポ♩=ca.92 の中での 16 分音符の速い運動性と、マルカートでの鋭く尖ったような硬質な音色が求められるため、スタッカートの動作で弾くことが望ましい。また、ここの部分では、1 小節ごとにスタッカート（D）と自由落下(A)の動作が交互に切り替わる。スタッカートによる能動的な素早い投げの動作と、自由落下によるややゆったりとした重力中心の落下運動が短いスパンで切り替わることは、ピアニストの動作上のコントラストの面白さにもつながっている。

【譜例 39】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅥ〉(43-45 小節)

E. 圧すタッチ

《ねじれていく風景》第 1 楽章の【譜例 40】の部分での右手の長三和音と、左手のオクターヴ和音は、圧すタッチ（E）の動作で奏される。この圧すタッチで奏されるピアノによる断絶的な厚い響きの和音は、ヴァイオリンやクラリネットが奏する“ねじれていく”ような音階に楔を打ち込むようである。

【譜例 40】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 1 楽章（5–7 小節）

《もうひとつの世界》第 1 楽章の【譜例 41】の部分では、両手でのクラスター的な和音の同音反復が、圧すタッチの動作で奏される。このクラスター的な和音は、左手は全て黒鍵上で、右手は全て白鍵上での音となっており、ピアニストの手のポジションにおいて、奏しやすい音選びがされているとも言える。

【譜例 41】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 1 楽章（79-82 小節）

《もうひとつの世界》第 3 楽章の【譜例 42】の部分では、低音部での C 音のオクターヴ和音が、圧すタッチの動作で奏される。ここでは、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロによる 16 分音符での半音階的な音型での厚い響きの層の持続に、ピアノによる圧すタッチの動作でのオクターヴ和音が、断絶的に重ねられる。また、このオクターヴ和音での圧すタッチの動作は、【譜例 43】のように、両手で広い音域にわたって奏される箇所も見られる。

【譜例 42】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 3 楽章（5-6 小節）

【譜例 43】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 3 楽章（17-18 小節）

《時のかけら》の【譜例 44】の部分では、8 分音符でのオクターヴ和音が圧すタッチの動作で奏される。ここでは、マリンバによる 32 分音符での同型反復音型に重ねられて奏され、ピアノの奏法上の動作としては断続的であるが、横方向の音楽の流れの意識が必要とされる。

【譜例 44】マリンバとピアノのための《時のかけら》（44-45 小節）

4.4.2 作品に見られる 5 つの動作パターンの組み合わせ

A. 自由落下と B. 五指運動

自由落下と五指運動は、五指運動（B）から自由落下（A）につながるものと、自由落下（A）と五指運動（B）が一緒に奏されるものが見られた。

① B. 五指運動から A. 自由落下につながるもの

《夜は千の目を持つ》第 1 楽章の【譜例 45】の箇所では、32 分音符での複和音的な分散和音が、五指運動（B）による指の細かな運動性から、重力を利用する自由落下（A）へとつながる動作で奏される。ここでの五指運動も、前項の分散和音の五指運動で多く見られたように、両手交互の動作が用いられている。なお、この部分ではピアノの音型をアルト・サクソフォンが追いかけるように奏され、両楽器が掛け合うような音の動きが作られている。

【譜例 45】アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》第 1 楽章（38-39 小節）

② A. 自由落下と B. 五指運動が一緒に奏されるもの

《6 つのフラグメント》〈フラグメントI〉の【譜例 46】の箇所では、やや特殊であるが、両手での和音の自由落下（A）の動作と、同じく両手によって奏される音階を基にする五指運動（B）の動作が一緒に見られる。ここでは、和音はソステヌート・ペダルでも保たれ、長く持続される。

【譜例 46】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅠ〉(17–20 小節)

《6 つのフラグメント》〈フラグメントIV〉の【譜例 47】の箇所では、左手の分散和音の五指運動（B）と回転（C）の動作と、右手での 3 度和音の自由落下（A）の動作が一緒に奏される。なお、ここでは、左手の分散和音はフラット系の音型であり、右手の和音はC：Ⅰの和音であり、複調的な響きが作られている。

【譜例 47】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅣ〉(104–108 小節)

A. 自由落下と D. スタッカート

《6 つのフラグメント》〈フラグメントV〉の【譜例 48】の箇所では、低音部での単音の自由落下（A）の動作と、広い音域にわたる 8 分音符のスタッカート（D）の動作が組み合わされて奏される。ここでのスタッカート（D）の動作は、分散和音の五指運動（B）と回転（C）を基にしている。また、ダンパー・ペダルを伴って奏され、自由落下での低音部での Des 音と、跳躍を含む両手スタッカートの動作での複雑なテクスチュアの響きの持続が作られる。なお、木下はここの広い音域にわたる 8 分音符について、「弦楽器のピッツィカートのようにキラキラとはじくように音を立てる。スタッカートにスラーが付いているので、はじくからといって 1 音 1 音切れるのでなく、音楽の流れは意識して繋いでいく」[35] と説明している。

【譜例 48】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅤ〉(1-4 小節)

[35] 木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂宅，東京，2020 年 2 月 2 日.

A. 自由落下と B. 五指運動と C. 回転

《夜は千の目を持つ》第 1 楽章の【譜例 49】では、低音部でのオクターヴ和音の自由落下（A）の動作と、長三和音の分散和音の五指運動（B）の動作と、完全 4 度和音のトレモロの回転（C）の動作、そして装飾音を含む音型の五指運動（B）の動作が一連の動作として奏される。この部分では、長三和音の五指運動が左手から右手に受け渡され、和音のトレモロの回転が左手で奏し、さらにその上に重ねられる五指運動は右手で奏し、両手が交互に奏する動作が作り出されている。さらに、この音型が反復されることによって、一連の動作も反復され、両手を交互に使う心地良い動作が繰り返される。

【譜例 49】アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》第 1 楽章（53-55 小節）

B. 五指運動と C. 回転

《ねじれていく風景》第 3 楽章の【譜例 50】の箇所では、右手での半音階の音型の同型反復による五指運動（B）の動作の持続と、左手での長 2 度和音を基にした音型の同型反復による回転（C）の動作の持続が、組み合わされている。これらの音型は、クラリネットとヴァイオリンによるそれぞれ異なる半音階の同型反復が重ねられ、複雑で厚い響きの持続を作っている。また、ピアニストにとっては、これらの動作の反復とともにクレッシェンドも伴い、高揚感やエネルギーの自発的な高まりが感じられる。

【譜例 50】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 3 楽章（16–17 小節）

《6 つのフラグメント》〈フラグメントII〉の【譜例 51】の部分では、右手での C-D-E 音の音階の反復音型による五指運動（B）の動作と、左手での完全 4 度和音を基にした反復音型の回転（C）の動作が、組み合わされて奏される。

【譜例 51】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅡ〉（29–32 小節）

B. 五指運動と D. スタッカート

《ねじれていく風景》第 1 楽章の【譜例 52】の部分では、左手での完全 5 度を含む上行アルペジオの五指運動（B）と、右手での完全 5 度和音のスタッカート（D）の動作[36]を、両手で交互に奏する。この箇所では、ピアノの音型とクラリネットの音階が組み合わされ、ヴァイオリンが奏する旋律に、立体的な背景のように重ねられる。

【譜例 52】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 1 楽章（55–58 小節）

《もうひとつの世界》第 1 楽章の【譜例 53】の箇所では、右手の 16 分音符での c^2-e^2-d^2 音の同型が回転（C）と五指運動（B）の動作で、左手のスタッカートでの減 5 度と長 2 度の同型反復が回転（C）を基にしたスタッカート（D）の動作で奏される。これらの音型はいずれも同型反復によって横方向の持続を作っているが、途中で五指運動（B）の動作による es^1-f^1の音型によって中断され、反復音型の持続が突然中断される音響の面での面白さと、奏法に関しては動作が瞬時に切り替わる面白さが感じられる。

[36] このスタッカートの動作での完全 5 度和音について、柴田は初演時の練習において木下より「ハト時計のイメージ」だとアドバイスを受けたと述べている（柴田美穂，筆者による電話でのインタビュー，2025 年 3 月 22 日）。

【譜例 53】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 1 楽章（77-79 小節）

《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅣ〉の【譜例 54】の箇所では、左手の単音がスタッカート（D）の動作で、右手の完全 4 度音程を基にした音型が回転（C）と五指運動（B）の動作で奏される。この部分では、左手の断続的な投げの動作と、右手の回転や五指運動の動作が持続し、両手でやや受け渡すような、交互の動作が作られている。音高の変化を伴いつつも、両手間が連動した動作が反復され、ピアニストにとって身体的な快感が得られる。

【譜例 54】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅣ〉（94-98 節）

B. 五指運動と E. 圧すタッチ

五指運動と圧すタッチには、主に以下の 3 つの動作 — ① 五指運動（B）から圧すタッチ（E）につながる動作、② 五指運動（B）と圧すタッチ（E）が同時に奏される動作、③ 圧すタッチ（E）から五指運動（B）につながる動作、が見られた。

① B. 五指運動から E. 圧すタッチにつながるもの

《6 つのフラグメント》〈フラグメント I 〉の【譜例 55】の箇所では、32 分音符での音階の五指運動（B）から和音の圧すタッチ（E）の動作につながる。この音階は、さまざまな調の音階の断片であり、広い音域にわたって、両手交互の動作で奏する。このような広範囲での跳躍を伴う奏法は、ピアニストにとって高度な技術を要する。一方で、それぞれの音階の断片は、ほとんどが親指を掌にくぐらせずに弾ける音型となっており、五指運動の動作としては単純な動きとも言える。このような、両手交互の動作と、ほとんど親指くぐりを伴わない単純な音階での細かな五指運動は、ピアニスト特有の動作上の快感を作るとともに、それらの動作の連続が、続く圧すタッチでの和音によって発散されるような奏法上の快感も得られる。

【譜例 55】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメント I 〉（16 小節）

《6 つのフラグメント》〈フラグメントVI〉の【譜例 56】の箇所では、32 分音符での五指運動（B）から和音の圧すタッチ（E）につながる動作が見られる。ここでの一連の動作は、32 分音符での五指運動は同型反復とクレッシェンドによって高揚感やエネルギーを高め、続く圧すタッチの筋肉の能動的な動作によって発散されるような快感を生み出している。また、この箇所での五指運動の音型は、左手から右手へと受け渡す動作で奏されるものであり、両手を交互に使う身体的な面白さも含まれている。

【譜例 56】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅥ〉(2-4 小節)

② B. 五指運動と E. 圧すタッチが一緒に奏されるもの

《もうひとつの世界》第 3 楽章の【譜例 57】の箇所では、やや例外的であるが、左手によるオクターヴ和音の圧すタッチ（E）の動作と、完全 4 度堆積からなるゼクエンツ音型での五指運動（B）と回転（C）の動作そして右手での完全 5 度和音の圧すタッチ（E）の動作が、一連の動作として奏される。この箇所では、低音部での C 音のオクターヴ和音やヴァイオリンとヴィオラと奏する完全 5 度和音によって、16 分音符でのゼクエンツによる響きの持続を断絶するような効果が作られている。また、ピアニストの動作においては、胴体や腕の筋肉を積極的に使用する圧すタッチの動作と、五指運動と回転を中心とした手首や指の細かな動作が、交互に用いられる面白さが生み出されている。さらに、五指運動の動作で奏される完全 4 度堆積のゼクエンツ音型は、手に馴染みやすい音型であることに加え、両手がほとんど左右対称の動きであり、響きが微妙に変化していく面白さとともに、演奏上の快感も作っている。

【譜例 57】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 1 楽章（92-94 小節）

《夜は千の目を持つ》第 1 楽章の【譜例 58】の箇所では、右手の 16 分音符での音型が回転（C）と五指運動（B）の動作で、左手のクラスター和音は圧すタッチ（E）の動作で奏する。この部分では、右手での五指運動を中心とした動作の持続と、その動作を左手のクラスター和音による圧すタッチの動作で断ち切るような、右手と左手が関連し合った動作が作られており、音響上の面白さのみならず、ピアニストにとっての動作上の面白さも感じられる。

【譜例 58】アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》第 1 楽章（62-64 小節）

《6 つのフラグメント》〈フラグメントIV〉の【譜例 59】の箇所では、右手の 16 分音符での音型が五指運動（B）と回転（C）の動作で奏され、左手の完全 5 度和音が圧すタッチ（E）の動作で奏される。なお、ここでの低音部で奏される完全 5 度和音について、木下は「厚みのある金管楽器のような音色が欲しい」[37]と具体的なイメージを述べている。

【譜例 59】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅣ〉（11-14 小節）

また、〈フラグメントIV〉の【譜例 60】の箇所では、右手の完全 4 度堆積を含む音型が五指運動（B）と回転（C）の動作で奏され、左手のマルカート付きの和音が圧すタッチ（E）の動作で奏される。ここでの左手のマルカート付きの和音について、木下は「重めのアクセントで」[38]と述べている。

[37] 木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂宅，東京，2020 年 2 月 2 日.
[38] 木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂宅，東京，2020 年 2 月 2 日.

【譜例 60】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅣ〉（65-68 小節）

③ E. 圧すタッチからB. 五指運動につながるもの

《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅡ〉の【譜例 61】の部分では、圧すタッチ（E）から五指運動（B）の動作へとつながる音型が見られる。この音型を木下は「弦楽のグリッサンドを模した脱力的なパッセージ」（木下 2017,2）と説明しており、2 台ピアノのための《PUZZLE》（2017/2019）でも見られる。

【譜例 61】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅡ〉（33–35 小節）

C. 回転と D. スタッカート

《もうひとつの世界》第 2 楽章の【譜例 62】の部分では、左手での和音のトレモロが回転（C）の動作で、右手の 16 分音符がスタッカート（D）の動作で奏される。ここでは、全楽器が一体となった豊かな響きが作られるが、特に、ヴァイオリンとヴィオラはグリッサンドや広い音域での分散和音を含んだ旋律を奏し、チェロはピアノの音型と類似したピッツィカート音型を奏し、響きの微妙な変化を含む色彩的かつ幻想的なテクスチュアが作られる。

【譜例 62】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 2 楽章（45-46 小節）

C. 回転と E. 圧すタッチ

回転と圧すタッチの動作は、① 回転（C）から圧すタッチ（E）へとつながるものと、② 回転（C）と圧すタッチ（E）が一緒に奏されるものが見られた。

① C. 回転から E. 圧すタッチへとつながるもの

《もうひとつの世界》第 3 楽章の【譜例 63】の箇所では、16 分音符での完全 4 度と完全 5 度からなる音型の回転（C）から、低音部でのオクターヴ和音の圧すタッチ（E）へとつながる動作が見られる。16 分音符での回転の動作は、両手が交互に奏する動作も含んでいる。これらの一連の動作は、前出の五指運動から圧すタッチにつながるものとも類似しており、クレッシェンドを伴う回転の動作によって高められたエネルギーが、圧すタッチで発散されるような感覚が得られる。

【譜例 63】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 3 楽章（3-4 小節）

② C. 回転と E. 圧すタッチが一緒に奏されるもの

《ねじれていく風景》第 1 楽章の【譜例 64】では、左手の低音部でのオクターヴ和音のトレモロが回転（C）の動作で、右手のマルカートやアクセント付きの 8 分音符の和音が圧すタッチ（E）の動作で奏される。ここでは、ヴァイオリンが反復音型を奏し、クラリネットが絶え間なくマルカートの音型を奏し、全体の音楽としては、横方向の持続が作られている。その中で、ピアニストにとっては左手の回転（C）の動作の持続と、右手の圧すタッチでの断絶的な動作が組み合わされている。

【譜例 64】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 1 楽章
（14–17 小節）

《もうひとつの世界》第 1 楽章の【譜例 65】の部分では、左手の低音部でのオクターヴ音が回転（C）の動作で、右手のマルカートと *sffz* 付きの和音が圧すタッチ（E）の動作で奏される。ここでは、*sffz* 付きの和音は全楽器によって奏され、断絶的で厚い響きを作る。

【譜例 65】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 1 楽章（134-146 小節）

《6 つのフラグメント》〈フラグメントII〉の【譜例 66】の部分では、右手の長 2 度和音を基にする音型は圧すタッチ（E）の動作で、左手での完全 4 度和音を基にする音型は回転（C）の動作で奏する。

【譜例 66】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅡ〉（39-47 小節）

D. スタッカートと E. 圧すタッチ

スタッカートと圧すタッチの動作の組み合わせは、① スタッカート（D）から圧すタッチ（E）につながる動作と、② スタッカート（D）と圧すタッチ（E）が一緒に奏される動作が見られた。

① D. スタッカートから E. 圧すタッチにつながるもの

《ねじれていく風景》第 3 楽章の【譜例 67】の部分では、16 分音符と、4 分音符または 8 分音符からなる和音での音型が、スタッカート（D）から圧すタッチ（E）につながる動作で奏される。ここでのスタッカートの動作においては、両手交互に奏する動作も持ち合わせており、このような両手交互のスタッカートの動作から圧すタッチの動作につながるものは、【譜例 68】に示す《時のかけら》でも見られる。

【譜例 67】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 3 楽章
（28-30 小節）

【譜例 68】マリンバとピアノのための《時のかけら》(27-28 小節)

② D. スタッカートとE. 圧すタッチが一緒に奏されるもの

《もうひとつの世界》第1楽章の【譜例 69】の箇所では、右手でのE音のオクターヴ和音の同音反復はスタッカート（D）の動作で、左手での2度を多く含むクラスター的な和音は圧すタッチ（E）の動作で奏する。

【譜例 69】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第1楽章（113-115小節）

《6つのフラグメント》〈フラグメントII〉の【譜例 70】の箇所では、8分音符での同型反復音型によるスタッカート（D）の動作と、8分音符ないし4分音符での *sfz* とマルカート付きの単音による圧すタッチ（E）の動作が、同時に奏される。この部分の動作は、スタッカートの動作の連続を、圧すタッチの動作によって断ち切るようである。木下はこの部分について「上段と下段に交互に登場する *sfz* 音が、8分音符のスタッカートを挟んでキャッチボールのように行き来する。その運動性の面白さを聴かせる［……］スカッシュみたいに、打ち合いながらいろいろな壁にぶつかりつつクレッシェンドしていくイメージ」[39] と説明している。

[39] 木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂自宅，東京，2020年2月2日.

【譜例 70】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅡ〉(14-17 小節)

〈フラグメントII〉の曲の冒頭【譜例 71】では、やや例外的ではあるが、オクターヴ和音による圧すタッチ（E）の動作と、8 分音符の同型反復によるスタッカート（D）の動作と、両手での和音の圧すタッチ（E）の動作が順に奏される。特に、最後の両手での和音の圧すタッチの動作は、前述の例と同様に、スタッカートの動作の持続を断ち切るようである。

【譜例 71】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅡ〉(1-4 小節)

4.4.3 作品に見られるその他の動作

トリル

《ねじれていく風景》第 2 楽章の【譜例 72】の楽章冒頭では、トリルが和音の回転動作を伴う和音のトレモロとともに奏される。この部分では、クラリネットの長く伸ばされた旋律に、ヴァイオリンのトリルも重ねられ、全楽器が一体となった幻想的な雰囲気が作り出されている。

【譜例 72】クラリネット、ヴァイオリン、ピアノのための《ねじれていく風景》第 2 楽章(1-3 小節)

《6 つのフラグメント》〈フラグメントV〉の【譜例 73】の部分では、左手のスタッカートの動作に、右手の高音部でのトリルが重ねられ、響きの持続が作られている。

【譜例 73】ピアノのための《6 つのフラグメント》〈フラグメントⅤ〉(19-21 小節)

グリッサンド

グリッサンドの動作について、シャンドールは言及していないが、木下の作品にはいくつか見られるため、以下に例をあげる。

《もうひとつの世界》第 1 楽章の【譜例 74】の箇所では、左手の下行形グリッサンドからオクターヴ和音の圧すタッチ（E）の動作につながる奏法が見られる。ここでは、チェロのグリッサンドとともに奏される。

【譜例 74】ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》第 1 楽章（119-121 小節）

マリンバとピアノのための《時のかけら》の【譜例 75】では、上行形や下行形のグリッサンドが両手で交互に奏され、マリンバとともに掛け合うような活発な運動性が作られている。

【譜例 75】マリンバとピアノのための《時のかけら》（63-65 小節）

4.5 まとめ

本章では、木下牧子のピアノを含む室内楽曲およびピアノ独奏曲における動作を、シャンドールによるピアノの基本的な動作パターンを基に分類し、一覧にまとめた。さらに、筆者の専門とするピアノ演奏の立場から、特徴的な動作について考察した。ピアニストの手は、一人として同じ手はないが、木下の室内楽曲のピアノ・パートおよびピアノ独奏曲の動作については、シャンドールがあげているものにだいたい当てはまるもの、組み合わせによるもの、その他の動き、に分類した。ただ、その扱いには、木下の独自性が見られた。

自由落下について、シャンドールは重力を利用し、ピアノから最大の響きを得ることが出来る（Sándor 1981,73）と述べていた。本研究で取り上げた木下の作品において、自由落下を含む動作は、自由落下の動作のみのものが 10 例、自由落下と五指運動が組み合わされたものが 8 例、自由落下とスタッカートが組み合わされたものが 1 例あり、全部で 19 例見られた。

木下の作品における自由落下の動作は、音価が短くなっていく反復音型において、自由落下の動作がより能動的なスタッカートの動作へ変化していくものが、特徴的なものとして見られた。この動作は、クレッシェンドも加わることによって、奏者自身のエネルギーが高められ、より演奏者の能動性が強調される。また、自由落下の動作の持続と両手間交互のスタッカート（D）の動作が突然切り替わる、動作上の面白さも見られた。

五指運動を含む動作は、五指運動のみが 37 例、五指運動と自由落下の組み合わせが 8 例、五指運動と回転の組み合わせが 5 例、五指運動とスタッカートの組み合わせが 11 例、五指運動と圧すタッチの組み合わせが 27 例あり、合計で 88 例が見られた。シャンドールが述べているように、ピアノ演奏の大部分を占めるのは音階と分散和音である（Sándor 1981, 117）ため、五指運動が多く用いられるのは自然である。

木下の作品に見られる五指運動の全体の特徴として、両手交互の動作が多いことがあげられる。音型は長音階や半音階、長三和音や完全 4 度堆積の分散和音などの、一般的で親しみやすい音型を用いながら、他の楽器もしくはピアノの両手間で重ねることで、木下独自の響きを生み出している。

分散和音の五指運動においては、①手に馴染みやすい音型が多いこと、②両手間で対称的な運動性が作られていること、③クレッシェンドが加わり、動作の連続性から生じる高揚感と自発的に生成されるエネルギーの高まりが作られること、が特徴である。これらの特徴は、ピアニストにとってどれも難しい奏法ではなく、演奏の快感を得やすいものであるといえる。

回転を含む動作は、回転のみが 7 例、回転と五指運動の組み合わせが 5 例、回転とスタッカートの組み合わせが 1 例、回転と圧すタッチの組み合わせが 6 例見られ、合計で 19 例であった。木下の作品に見られる回転の動作は、トレモロを含めて同型反復され、響きの持続

が作り出される例が多い。これにより、演奏者は無理なく音楽の流れを保ち、音の連続性を維持することが可能である。中山の指摘する木下の作曲スタイルの特徴である和音のトレモロは、他の共演楽器のトレモロとともに奏され、響きが微妙に移り変わるような色彩的な響きの持続が作り出されていた。

スタッカートを含む動作は、スタッカートのみが 43 例、スタッカートと自由落下の組み合わせが 1 例、スタッカートと五指運動の組み合わせが 11 例、スタッカートと回転の組み合わせが 1 例、スタッカートと圧すタッチの組み合わせが 7 例で、合計で 63 例が見られた。スタッカートの動作は、五指運動に次いで多く、木下の作品における奏法上の特徴といえる。このスタッカートの動作に関しては、シャンドールは、指・手・前腕・上腕のどれか一つないしそれらの組み合わせを際立たせたりすることによって、無数のバリエーションを開発でき、響きの変化の可能性は無限であると述べていた（Sándor 1981,142-143）。このスタッカートの動作が木下の作品に多く見られるということは、ピアニストが自身で様々な音色を求め、試してみることができるともいえるのではないだろうか。

木下の作品におけるスタッカートの動作は、持続するもの、休符を挟んで断続的なもの、持続する動作と断続的な動作が組み合わされたものが見られた。いずれの場合でも、スタッカートの動作は鍵盤上に指を置く時間を短くするという特性に反し、音楽自体は横方向に絶えず流れていく意識が重要であることが、作曲者自身の言葉からも確認できた。

また、木下の作品におけるスタッカートの動作のもう一つの特徴として、五指運動と同様に、両手交互の動作が多く用いられていることがあげられ、単音ないし和音を 1 音ずつ交互に奏する例が多く、打楽器的な動作が作られていた。

圧すタッチの動作について、シャンドールは筋肉の能動的な力によるもので、投げの動作よりも時間がかかるが、力強い響きを得られるとしている。圧すタッチを含む動作は、圧すタッチのみが 7 例、圧すタッチと五指運動の組み合わせが 27 例、圧すタッチと回転の組み合わせが 6 例、圧すタッチとスタッカートの組み合わせが 7 例あり、合計で 47 例見られた。特徴として、他の楽器やピアノによる他の動作によって音の持続が作られる中で、圧すタッチの動作によって断絶的な響きと動作が作り出されていた。また、五指運動やスタッカート、回転による連続した動作から圧すタッチのより能動的な動作に繋がる例も見られた。これらは、五指運動やスタッカート、回転の動作の反復やクレッシェンドによって高まったエネルギーが、圧すタッチの動作によって発散されるような快感をもたらしている。

考察作品には、以上の 5 つの基本的な動作パターンの他に、グリッサンドやトリル、また複数の動作が組み合わされた例も見られた。トリルについては、他の動作の音型と組み合わされ、音楽の持続を作り出していた。グリッサンドについては、《時のかけら》でマリンバとともに掛け合うように奏され、活発な音の運動性が作られていた。

さらに、《夜は千の目を持つ》第 1 楽章では、自由落下、五指運動、回転などの複数の動作が組み合わされ、一連の動作としては両手が交互に奏する動作が繰り返される心地よさも作り出されていた。また、動作とは別に、木下の作品においては、他楽器との関わりも含

めて、音楽が横に流れる意識が重要であることが、作曲者本人の言葉より明らかになった。

木下の作品に見られる動作の特徴は、木下自身がピアノ演奏を理解している運動性の扱いである。難しい現代奏法やヴィルトゥオーゾのようなものではなく、むしろ一般的な奏法や演奏しやすい動作を用いて、ピアノ奏者が能動的な動作や自発的なエネルギーの高まりを作り、演奏者が“演奏する喜び”を感じられるものである。

木下の作品における動作の特徴を理解することは、演奏者にとっても大きな意味を持つ。動作を正確に理解し、適切に演奏に取り入れることで、木下の音楽が持つ本来の魅力を最大限に引き出すことができるからである。シャンドールの理論に基づく動作の理解は、演奏者が木下の作品に対して深い理解を持ち、より高度な表現力を発揮するための一助となり得るだろう。

【資料】

木下牧子のピアノを含む室内楽曲とピアノ独奏曲の一覧

作曲年	作品	編成
1976	《サクソフォン・ソナタ》（全 3 楽章）	A.Sax. Pf.
1979	ピアノのための《幻想曲》	Pf.
1986	ピアノ組曲《夢の回路》（全 3 楽章）	Pf.
1988	こどものためのピアノ曲《ピョコピョコ》	Pf.
1989	こどものためのピアノ曲《GI カットのライオン》	Pf.
1990	こどものためのピアノ曲《犬が自分のしっぽをみて歌う歌》	Pf.
1991	ピアノの絵本《マザーグース》（全 15 曲）	Pf.
	こどものためのピアノ曲《アフリカの子どものうた》	Pf.
1993	こどものためのピアノ曲集《不思議の国のアリス》（全 10 曲）	Pf.
1994	こどものためのピアノ曲《ふんわりババロア》	Pf.
1995	こどものためのピアノ曲《思い出のレモンパイ》	Pf.
1999	ピアノ連弾曲《ロマンチック・コンサート》	4hands.
2000	ピアノのための《9 つのプレリュード》（全 9 曲）	Pf.
	こどものためのピアノ曲《わくわく》	Pf.
2002	ピアノ連弾曲《一羽のかもめ》	4hands.
	ピアノ連弾曲《日曜市場》	4hands.
	ピアノ連弾曲集《やわらかな雨》（全 10 曲）	4hands.
2003	こどものためのピアノ曲《うとうと》	Pf.
2004	★ヴァイオリン、クラリネット、ピアノのための《ねじれていく風景》（全 3 楽章）	Vn. Cl. Pf.
2005	ピアノ連弾曲《星の砂》	4hands.
2006	こどものためのピアノ曲《モア》	Pf.
2007	ピアノのための《夢の回路》（全 2 楽章）	Pf.
	こどものためのピアノ曲《クアッガ》	Pf.
2008	バリトン、アルト・サックス、ピアノのための《父の唄》（全 3 曲）	Bari. A.Sax. Pf.
2010	ピアノ連弾曲集《迷宮のピアノ》（全 6 曲）	4hands.
2011	★ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》（全 3 楽章）	Vn. Va. Vc. Pf.
	★アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》（全 2 楽章）	A.Sax. Pf.

2012	朗読、ソプラノ、クラリネット、ピアノのための音楽物語《蜘蛛の糸》	Sop. Cl. Pf.
2014	★マリンバとピアノのための《時のかけら》	Mar. Pf.
2016	《おんがく》ピアノ四重奏伴奏版	Sop. Vn. Va. Vc. Pf.
	《風をみたひと》ピアノ四重奏伴奏版	Sop. Vn. Va. Vc. Pf.
	《夢みたものは》ピアノ四重奏伴奏版	Sop. Vn. Va. Vc. Pf.
	《夏》ピアノ四重奏伴奏版	Sop. Vn. Va. Vc. Pf.
	こどものためのピアノ曲《見知らぬ街で》	Pf.
2017	★ピアノ曲集《6 つのフラグメント》（全 6 曲）	Pf.
	アルト、チェロ、ピアノのための《涅槃》	Alto. Vc. Pf.
	2 台ピアノのための《PUZZLE》	2Pf.
2019	ピアノ曲集《記憶の森》（全 8 曲）	Pf.
	2 台ピアノのための《迷宮のピアノ》（全 6 曲）	2Pf.
2023	2 台ピアノのための《夜の時間》	2Pf.

★は本稿で取り上げた作品である

終章

1. 研究の総括

本論文では、作曲家木下牧子について、その作品変遷を整理するとともに、木下の作品にみられる魅力や独創性、そして日本の現代音楽界での活躍を、多角的に研究した。また、筆者の専門とするピアノ演奏の立場から、木下のピアノを含む 4 つの室内楽作品とピアノのための《6 つのフラグメント》を取り上げ、奏法上の特徴を、シャンドールのあげる 5 つの動作パターンを参考にして分類し、考察した。

第 1 章では、木下の作品変遷を、作品数の推移を踏まえ、3 つの時代に分けて検討した。第 1 期（1976 年～1982 年）は、主に器楽作品の創作活動が行われた時期である。この時期の管弦楽作品は、日本音楽コンクール等での受賞作が含まれ、自ら創作の方向性を模索し始めた時期である。

第 2 期（1983 年～1999 年）は、器楽作品に加え、声楽作品の創作にも重点が置かれるようになった時期である。この頃の器楽作品の特徴には、第 1 期に引き続き大規模編成の管弦楽曲が作曲され続けている点と、第 3 期に本格化するピアノ作品への取り組みがあげられる。一方、この時期の声楽作品の特徴として、合唱作品の急激な増加と、歌曲への挑戦があげられる。木下は多くの合唱団から委嘱を受け、その期待に応える形で多様な合唱曲を生み出し続けた。この時期の合唱作品は『教育音楽』の教材や合唱コンクールの課題曲として選ばれており、このことが次の第 3 期において日本の合唱界における木下の地位を確立する土台となっている。他方、木下はこの時期に歌曲を創作し始め、またその後、継続していく個展を開催するに至っている。この個展は、数多くの委嘱に応える形で作曲を続ける中で、自身の創りたい音楽を自発的に発信したいという、作曲家自身の強い思いの現れでもある。

第 3 期（2000 年～現在）においては、木下は再び器楽作品への関心を高め、声楽作品と並行して様々な作品を発表している。この時期の器楽作品群の特徴は、これまで発表してきた編成・曲種の継続的な創作のほか、新しい曲種（打楽器など）への展開、そしてピアノ独奏曲および室内楽曲の作曲があげられる。特にこの時期のピアノ作品への新たな意欲は、《9 つのプレリュード》の序文からも読み取れる。声楽作品は第 2 期と同様に多作であり、合唱曲や歌曲に加え、管弦楽や吹奏楽の伴奏による大規模な合唱曲が含まれている。また、木下にとって初めてのオペラもこの時期に作曲された。

木下の作曲活動は学生時代より途切れなく続けられてきており、同時に、管弦楽作品や室内楽作品、吹奏楽作品、声楽作品、合唱作品、オペラ、とあらゆる曲種におよぶ、極めてオールマイティな稀有な作曲家である。そして同時に、その創作活動には常に新たな挑戦と探求を伴っていることが改めて示された。

第 2 章では、木下の作品の受容のあり方を、器楽作品と声楽作品にわけて、作品を取り巻く様々な状況や評論等から考察した。

木下の器楽作品について特筆すべきは、作品が継続的に演奏され続けていることである。

コンクールでの入賞や吹奏楽コンクールの課題曲への選出が、広く周知されていくきっかけとなったのは事実であるが、現代の器楽作品において再演を見ない作品も数多いことを考えると、演奏され続けられる作品は、時どきの評価によるだけでなく、音楽そのものに魅力があることを物語っている。

一方、声楽作品に関しても、合唱曲にとどまらず木下の作品は広く知られ、畑中良輔の「新しい日本歌曲の創造主」という言葉に相応しい作品を次々と生み出してきた。合唱曲の多くが『教育音楽』や音楽の教科書に掲載され、また NHK 合唱コンクールの課題曲に選ばれてきたことは、教育現場での影響力の大きさを示すものである。

また、木下が自主的に開催してきた自作の作品個展も大きな意味を持つ。歌曲、合唱、室内楽、ピアノ作品、オーケストラ作品と多岐にわたるジャンルが発信される演奏会は、木下個人の作品発表という一義的な意味を超えて、ジャンルを超えた木下作品の愛好者を生み出しているだけでなく、聴衆にとって新たな音楽との出会いの場を提供していることがうかがわれた。

作品に見られる独自の魅力、独創性については、その全てを譜面による分析に帰結させることは非常に困難であったことから、本章では、木下作品の魅力に対する試論的な音楽分析―「現代的でありながら聴きやすい」を生み出す要素の抽出として、オーソドックスな書法と 難解ではない現代的書法 の 2 点をあげた。

第 3 章では、日本の女性作曲家としての木下の位置付けと活動のあり方に焦点を当て、邦人女性作曲家に関する先行研究、日本音楽コンクールにおける女性受賞者の状況、そして木下の活動の特徴について考察した。

まず、日本における女性作曲家を取り巻く状況については、20 世紀後半から 21 世紀にかけて少しずつ変化が見られるものの、依然としてジェンダーによる偏見が残っていることが先行研究から明らかとなった。特に、音楽大学における教員の男女比の不均衡や、音楽業界における男性の圧倒的な優位性は顕著であり、作曲領域においては特にその傾向が強いことがわかった。

次に、日本音楽コンクールにおける女性作曲家の受賞状況を分析した結果、1970 年代以降、女性作曲家の入賞が徐々に増加していることが確認された。この背景には、日本社会における女性の社会進出の流れや法律の施行も影響している。木下は 1982 年に日本音楽コンクールの作曲部門で入賞を果たしているが、80 年代以降に大きく増加していく女性作曲家の波の中で、その先駆けとなった存在であり、日本の現代音楽界における女性作曲家としての新たな道を切り開いたことを示した。

また、木下のキャリアで注目すべき点の一つに、一度も教授職に就いていないことをあげた。日本音楽コンクールで入賞した作曲家の多くは、音楽大学や教育機関で教鞭をとっているが、木下は作曲活動に専念するために教授職を選んでいない。このことは、木下の創作活動をアカデミックな現代音楽の世界にとどまらず、より広範な音楽活動の追求へと導く結果となったことを示唆した。

第 4 章では、筆者の専門とするピアノ演奏の立場から、木下のピアノを含む室内楽曲およびピアノ独奏曲における動作を、シャンドールによるピアノの基本的な動作パターンに基づいて分類し、一覧にまとめた。さらに、木下に特徴的な動作を抽出し、考察した。本研究で取り上げた作品は、シャンドールがあげているものに、ほぼ当てはまったと言えるが、その扱いには木下の独自性が見られた。

自由落下のみの動作においては、音価が短くなっていく反復音型において、より能動的なスタッカートの動作へと変化していくものや、自由落下での動作の持続と両手間交互のスタッカートの動作が突然切り替わる面白さが見られた。

五指運動の全体的な特徴としては、両手交互の動作が多いこと、また分散和音においては、手に馴染みやすい音型が多いこと、両手間で対称的な運動性が作られていること、クレッシェンドが加わり、動作の連続性から生じる高揚感と自発的に生成されるエネルギーの高まりが作られること、 が特徴であった。これらはピアニストにとって難しい奏法ではないが、演奏の快感を導くものである。

回転の動作は、トレモロを含めて同型反復され、響きの持続が作り出される例が多くみられ、奏者が無理なく音楽の流れを保ち、音の連続性を維持することを可能にしている。

スタッカートの動作は、五指運動に次いで多く、木下の作品における奏法上の特徴といえる。シャンドールが響きの変化の可能性が無限であると述べているように、スタッカートの動作が多く見られることは、ピアニスト自身に様々な音色を求める可能性と楽しさを与えているといえる。木下の作品におけるスタッカートの動作の特徴として、五指運動と同様に、両手交互の動作が用いられていることがあげられ、単音ないし和音を 1 音ずつ交互に奏する打楽器のような動作が多く見られた。

圧すタッチの動作の特徴には、五指運動やスタッカート、回転による連続した動作から圧すタッチの能動的な動作に繋がる例が多く見られた。これらは、五指運動やスタッカート、回転の動作の反復やクレッシェンドによって高まったエネルギーが、圧すタッチの動作によって発散される快感をもたらしている。また、木下の作品においては、他の楽器やピアノによる他の動作によって音の持続が作られる中で、圧すタッチの動作が断絶的な響きも作り出していた。

木下の作品に見られる動作の特徴は、木下自身がピアノ演奏を理解しているからこその運動性の扱いである。難解な現代奏法やヴィルトゥオーゾのような演奏技術に頼るのではなく、一般的な奏法や演奏しやすい動作を用いて、ピアノ奏者の能動的な動作や自発的なエネルギーの高まりを作りだし、“演奏する喜び”を感じさせるものとなっている。

以上の結果は、木下牧子のピアノ作品を演奏する際の新たな視点を提供するとともに、今後のピアノ奏法研究における基礎資料となることを期待する。

2. 研究の意義と貢献

本研究では、現在の日本を代表する作曲家でありながら、まだ体系的な研究が進められて

いない木下牧子に焦点をあてた。木下の作品の持つ魅力や独創性、そして日本の現代音楽界での活躍については、文献資料だけでなく同時代に生きる作曲家であるがゆえに可能な一次資料や言説を収集し、探索的研究を行うことで、今後の研究の基礎研究とすることを目標とした。

木下の作品の変遷を整理し、作品数の観点から 3 つの時代に区分した結果から、いくつかのターニングポイントが創作活動の全体的な傾向を変化させてきたことが明示されただけでなく、作品数の変化を起点とする本研究の方法は、これまで検討されてこなかった木下の作品に対する新たな視点を提供し、作品の変化を理解する上での一つの指標となったと言えるだろう。

木下の作曲家としての歩みに、女性作曲家としての視点を加えたことによって、現代の日本の音楽界、特に作曲領域における女性作曲家の活動状況や、ジェンダー的課題などを確認するとともに、自己の道を切り開いてきた木下牧子の活動の独自性を示すことができた。それにより、現代の音楽界において、女性作曲家がどのように評価され、どのように活動の場を広げていくかという課題に対する一つのモデルを示したことになる。日本の女性作曲家の研究の一端となることが期待される。

動作パターンに基づく分類による分析手法は、今後のピアノ演奏研究においても有益なものであり、他の作曲家の作品に対する分析にも応用できるだろう。

3. 研究の限界と今後の課題

本研究では、木下作品を理解していくための、基本情報の整理を網羅的に試みた。しかし、作品分析においては、いくつかの限界が存在する。まず、シャンドールの理論に基づく分析手法に依存した点である。シャンドールの理論は、ピアノ演奏における動作を理解するための有力な手法であるが、すべての楽曲や動作を網羅的に説明するものではない。

また、本研究では木下のピアノを含む室内楽曲とピアノ独奏曲に焦点を当てたが、全体的な作曲活動を網羅的に扱うまでには至っていない。木下の作品は、合唱作品や管弦楽作品など、さまざまなジャンルにわたっており、これらの作品を含めた総合的な研究が今後の課題となる。また、木下の作品が持つ音楽的独創性をさらに深く掘り下げるためには、木下の音楽的背景や影響を受けた作曲家、さらには創作に対する美学的理念についてのより深く詳細な洞察が必要となる。

4. 今後の展望

木下牧子の作品研究は、まだ始まったばかりである。今後の研究においては、作品をさらに多角的に分析し、木下の音楽が持つ普遍性や独自性を明らかにしていきたい。

特に演奏者にとっての実践的な課題については、今後の研究で補完されるべきである。本論文では、演奏技術の向上に寄与するための具体的な手法を提案したが、それがどのように演奏に影響を与えるか、実際の演奏における効果を引き続き検証していくことが重要であ

る。また、演奏者との対話や実践的な演奏活動を通じて、木下の音楽がどのように解釈され、受け入れられているかを探ることも重要であろう。このような実践的な研究は、木下の作品の理解を深めるだけでなく、演奏技術の発展にも寄与することができると考えている。これにより、作品の魅力を最大限に引き出すための最適な技術や解釈、表現をさらに導き出し、木下の作品研究をさらに発展させるとともに、日本の現代音楽界における木下の役割をより深く理解していきたい。

最後に、木下牧子の音楽は、日本の現代における重要な音楽文化財であるだけでなく、今なお生み出され続けている生きた音楽である。本研究を通じて得られた知見が、その基礎研究として、今後の木下の作品研究およびピアノ演奏技術の向上に寄与することを期待し、また、木下の音楽が持つ魅力がより広く共有されることを願っている。

参考文献

博士論文

魚住恵.　2000 『「実験工房」の作曲家のピアノ作品―それらに顕れている 8 音音階の響きと、その響きを奏するための指と手のポジションの研究―』エリザベト音楽大学博士論文.

川﨑翔子.　2014 『G．リゲティ《ピアノのための練習曲》全 18 曲における演奏法』東京藝術大学博士論文.

酒井（蛭多）令子.　1989 『現代日本のピアノ音楽の研究：1960 年代以降のピアノ作品を中心に』東京藝術大学博士論文.

平本惠子. 2001 『1930 年代における邦人ピアノ研究：『新興作曲家連盟』に属する作曲家を中心に』エリザベト音楽大学博士論文.

前田裕佳. 2022 『フランスのピアノ作品におけるスペクトル音響とその解釈 ： 響きの変容と、身振りの連続性』東京藝術大学博士論文.

Nakayama, Yuka. 2011. *A Performance and Pedagogical Guide to the Piano Music by Makiko Kinoshita*. DMA diss., Ball State University.

Nagatomo, Mai. 2012. *Makiko Kinoshita and her 9 Preludes for Piano: The Amalgam of American Jazz and European Tradition*. DMA diss., University of Nebraska-Lincoln.

Nomura, Mayu. 2017. *An Examination of Karen Tanaka's Approach to Minimalism: Water Dance and Techno Etudes*. DMA diss., The University of Arizona.

論文

阿部正樹.　2017 「三善晃の 1980 年代以降のピアノ作品に見られる『響きのモティーフ』の特質―日本人作曲家による作品との比較を通して―」『武蔵野音楽大学研究紀要』48:23-37.

石橋史生.　2014 「ピアノの演奏における表現のための基礎技術」『東京学芸大学紀要. 芸

術・スポーツ科学系』66:1-14.

上原由記音・森まゆみ. 2016 「ピアノ演奏への考察：重量奏法から感情尺度によるラベリングまで」『琉球大学教育学部音楽科論集』4:111-127.

梅村知世・髙旗健次. 2022 「豊かな音楽表現を目指したピアノ演奏法の基礎と指導法 ―ライグラフメソードのタッチや身体の使い方に着目して―」『音楽文化教育学研究紀要』34:37-44.

川嶋ひろ子. 2004 「日本及び欧米諸国の音楽大学における女性作曲家作品認知状況 : アンケート調査に基づく分析と傾向」『尚美学園大学芸術情報学部紀要』3:99-117.

木村祐子. 2018 「ピアノ演奏と身体の状態 : 練習の重要性と方法」『千葉敬愛短期大学紀要』40:85-89.

近藤伸子. 2018 「現代女性作曲家の諸相 : ピアノリサイタル研究報告」『国立音楽大学研究紀要』52:327-337.

竹内アンナ. 1998 「ピアノ演奏の基礎（1）: 打鍵と音色」『千葉敬愛短期大学紀要』20:115-124.

冨田英也. 1980 「ピアノ演奏と身体の動きについて」『白鴎女子短大論集』5-2:22-46.

長谷川智子. 2018 『邦人ピアノ作品に関する調査研究』エリザベト音楽大学修士論文.

深井尚子. 2005 「ピアノ演奏技術の向上と音楽表現の可能性」『北海道教育人学紀要（人文科学・社会科学編）』）56-1:111-125.

Castellano, Ginevra et al. 2008. *Automated Analysis of Body Movement in Emotionally Expressive Piano Performances*. Music Perception volume 26-2:103-120.

Pavlos, Antoniadis. 2011. *Physicality as a performer-specific perspectival point to I. Xenakis's piano work: Case study Mists*. XenakisGoldsmiths.pdf.

書籍・雑誌

秋山邦晴．　1978 『日本の作曲家たち　上』音楽之友社.

秋山邦晴．　1979 『日本の作曲家たち　下』音楽之友社.

石田一志．　2005 『モダニズム変奏曲−東アジアの近現代音楽史』朔北社.

石塚潤一・沼野雄司．2023「対談　2021 年の作曲界をふりかえって」『日本作曲年鑑 2021』日本現代音楽協会:170-178.

上野晃．　1981 「日本のピアノ曲」『ピアノ音楽事典　演奏篇』全音楽譜出版社:261-271.

音楽之友社．　1999 『日本の作曲 20 世紀(音楽芸術別冊)』.

片山杜秀・白石美雪・楢崎洋子・沼野雄司．　2011 『日本の作曲　2000-2009』サントリー芸術財団.

片山杜秀・白石美雪・長木誠司・野々村禎彦．　2022 『日本の作曲　2010-2019』公益財団法人サントリー芸術財団.

全日本合唱連盟．　1993 『ハーモニー』86.

戸ノ下達也・横山琢哉編．　2011 『日本の合唱史』青弓社.

楢崎洋子．1994 『武満徹と三善晃の作曲様式―無調性と音群作法をめぐって―』音楽之友社.

日本現代音楽協会．　『NEW COMPOSER』 Vol.2（2000）～ Vol.10（2010）.

日本戦後音楽史研究会編．　2007 『日本戦後音楽史　上　戦後から前衛の時代へ』平凡社.

日本戦後音楽史研究会編．2007『日本戦後音楽史　下　前衛の終焉から 21 世紀の響きへ』平凡社.

沼野雄司．　2005 『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ　前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』音楽之友社.

沼野雄司．　2021 『現代音楽史』中公新書.

森下周子ほか編．　2021 『The dialogue: arts & women』女性作曲家会議.

Sándor, György. 1981. *On Piano Playing: Motion, Sound, and Expression*. Schirmer.
（岡田暁生監訳．　2005 『シャンドールピアノ教本 ― 身体・音・表現』春秋社）

Steinitz, Richard. 2003. *György Ligeti Music of the Imagination*. London: Faber and Faber.

Walter, Gieseking and Karl, Leimer. 1972. *Piano Technique*. Dover publications.

演奏会・CD 評およびインタビュー

壱岐邦雄．　2008 「木下牧子―作品展 3『室内楽の夜』―」演奏会評，津田ホール，2008 年 9 月 26 日.『ムジカノーヴァ』39-12:93.

伊藤制子．　2010 『クラシック音楽情報誌　月刊ぶらあぼ』17-6:174.

木下牧子・鈴木成夫・三原剛．　1999 「新・日本の作曲家シリーズ　その人と作品と―3 木下牧子」『ハーモニー』29:110.

木下牧子公式ウェブサイト．　2003 「質問 33『春に』徹底解剖 1（作曲の背景・テキスト）」『Q&A』 http://www.asahi-net.or.jp/~az4m-knst/qa_bucknumber/qa33.html.

木下牧子．　2005 『ひとりごと』（ブログ）「58 メメント・モリ」，4 月 24 日掲載. http://www.asahi-net.or.jp/~az4m-knst/essay_bucknumber2/essay58.html.

木下牧子．　2024 「朝いちばん、音楽が生まれる時間」『別冊　婦人之友　1 日が変わる“15 分”の使い方』婦人之友社:72-75.

國土潤一．　2017 「木下牧子作品展 4《ピアノ・プラス》」演奏会評，東京文化会館小ホール，2017 年 10 月 5 日.『音楽の友』75-12:171.

國土潤一．　2019 「木下牧子作品展 5　オーケストラの時」．演奏会評，東京オペラシティ

コンサートホール，2019 年 6 月 19 日．『音楽の友』77-8:162.

佐野光司．2015 『レコード芸術』64-1:149.

須藤英子． 2008「インタビュー第 11 回　木下牧子先生」全日本ピアノ指導者協会ホームページ（木下牧子インタビュー）
http://www.piano.or.jp/report/02soc/pmj/2008/12/26_7469.html.

谷口永利子． 2010 「特別インタビュー　小原孝先生×木下牧子先生対談」全日本ピアノ指導者協会ホームページ（木下牧子インタビュー）
http://www.piano.or.jp/report/news/2010/08/13_11190.html.

中村靖． 2004 「柴田美穂　室内楽シリーズ 7」演奏会評，津田ホール，2004 年 10 月 14 日．『音楽現代』34-12:204.

西耕一． 2012 「現音アンデパンダン展/1、2 夜」演奏会評，東京オペラシティリサイタルホール，2011 年 11 月 9 日．『音楽現代』42-2:147.

畑中良輔． 2011a 『レコード芸術』60-5:135.

畑中良輔． 2011b 『レコード芸術』60-9:129.

福士則夫． 2000 「現代の音楽展 2000　演奏会報告」『NEW COMPOSER』2:12.

福田滋． 2006 「日本の作曲家　吹奏楽の世界 22　木下牧子　眠りから覚めたオーロラ」『バンドジャーナル』48-3:61.

藤田由之． 2008 「木下牧子作品展 3/室内楽の夜」演奏会評，津田ホール，2008 年 9 月 26 日．『音楽の友』66-12:163.

藤原聡． 2014 『クラシック音楽情報誌　月刊ぶらあぼ』21-247（12）:178.

保延裕史． 2014 『音楽現代』44-1:134.

宮沢昭男． 2003 「総監督：高橋英郎、作曲家：木下牧子の両氏に訊く モーツァルト劇場劇場創立 20 周年記念公演　『不思議の国のアリス』を語る」（木下牧子，高橋英

郎インタビュー)『音楽現代』33-11:124-127.

森山至貴. 2017 「堂々たる原点回帰　木下牧子作品展 4 ピアノ・プラス」演奏会評，東京文化会館小ホール 2017 年 10 月 5 日.『教育音楽 中学・高校版』61-12:20.

森山至貴. 2019 「オーケストラでこそ聴きたい厚みのある響きを堪能　木下牧子作品展 5　オーケストラの時」演奏会評，東京オペラシティコンサートホール，2019 年 6 月 19 日.『教育音楽　中学・高校版』63-9:1-3.

横島浩. 2017 『音楽現代』47-8:111.

CD 解説

木下牧子. 2001 『邪宗門秘曲　木下牧子』. FOCD3483, CD.

木下牧子. 2007 『木下牧子　作品集　ふるえる月』. ALM RECORDS ALCD-71, CD.

木下牧子. 2017 『木下牧子　ピアノ作品集　夢の回路』ライヴノーツ WWCC-7837, CD.

演奏会プログラム

浅田徹. 2008 「木下牧子　作品展 3　室内楽の夜」「木下牧子『室内楽の夜』によせて」津田ホール，東京，9 月 26 日.

木下牧子. 2019 「木下牧子　作品展 5　オーケストラの時」東京オペラシティコンサートホール，東京，6 月 19 日.

教科書

『高校生の音楽 2』1999. 教育芸術社.

『最新　高校の音楽 3』2000. 音楽之友社.

『音楽I改訂版 Tutti』2017. 教育出版.

『MOUSA 1』2017. 教育芸術社.

『改訂版 高校生の音楽 1』2017．音楽之友社.

『改訂版　ON! 1』2017．音楽之友社.

『Joy of Music』2019．教育芸術社.

『改訂版　高校生の音楽 3』2019．音楽之友社.

『中学生の音楽　2・3 下』2021．教育芸術社.

『MOUSA 1』2021．教育芸術社.

作品一覧

木下牧子公式ウェブサイト（2000 年～2008 年）http://www.asahi-net.or.jp/~az4m-knst/
　最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.

木下牧子公式ウェブサイト（2008 年～2018 年）http://www.m-kinoshita.com/
　最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.

木下牧子公式ウェブサイト（2019 年以降）https://kinoshitamakiko.com/index.html
　最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.

日本の作曲家とその作品　日本現代音楽協会編 https://www.jscm-db.net/db/search/!pagingSrch
　最終閲覧 2024 年 8 月 3 日.

その他

日本音楽コンクール公式ウェブサイト https://oncon.mainichi-classic.net/
　最終閲覧 2025 年 2 月 5 日.

楽譜

『ティオの夜の旅』カワイ出版.

『方舟』カワイ出版.

『夢の回路』日本作曲家協議会.

『9 つのプレリュード』音楽之友社.

『夢の回路』カワイ出版.

『ねじれていく風景』音楽之友社.

『ふるえる月』日本作曲家協議会.

「サイバートリップ」『バンド維新 2008　スコア集』東京ハッスルコピー:159-206.

『ピアノ連弾曲集　迷宮のピアノ』カワイ出版.

『夜は千の目を持つ』音楽之友社.

『もうひとつの世界』音楽之友社.

『6 つのフラグメント』音楽之友社.

『時のかけら』音楽之友社.

『ピアノ・コンチェルト』音楽之友社.

『2 台ピアノのための迷宮のピアノ』カワイ出版.

『PUZZLE』音楽之友社.

『木下牧子歌曲集I～III』音楽之友社.

『木下牧子歌曲集 1~4』カワイ出版.

付録 1. 演奏記録

１．博士後期課程 1 年次研究コンサート

日時：2019 年 2 月 15 日（金） 14：30 開演
場所：エリザベト音楽大学　ザビエルホール

《9 つのプレリュード》（2000）より
〈プレリュード 1〉〈プレリュード 4〉〈プレリュード 6〉〈プレリュード 9〉

木下牧子

連弾曲集《迷宮のピアノ》（2010）より
4.〈夢〉5.〈ティオの夜の旅〉6.〈夜は決してじっとは〉
Pf.小林知世

木下牧子

アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》（2011/2012）
A.Sax.山本愛子

木下牧子

マリンバとピアノのための《時のかけら》（2014/2017）
Mar.遠藤ふみ

木下牧子

２．博士後期課程 2 年次研究コンサート
～木下牧子のピアノを含む室内楽作品を中心に～

日時：2020 年 2 月 14 日 14：30 開演
場所：エリザベト音楽大学　ザビエルホール

ピアノのための《6 つのフラグメント》（2017）

木下牧子

2 台ピアノのための《迷宮のピアノ》（2019）より
1.〈愉快なシネカメラ〉2.〈ローラ・ビーチ〉　3.〈夢の結果〉
Pf.小林知世

木下牧子

バリトン、アルト・サックス、ピアノのための歌曲集《父の唄》（2008）

A. Sax.山本愛子　Ten.下岡輝永

木下牧子

クラリネットとヴァイオリンとピアノのための《ねじれていく風景》（2004）

Cl.三橋啓汰　Vn.高和雅

木下牧子

３．エリザベト音楽大学大学院博士後期課程修了リサイタル
「木下牧子のピアノを含む 4 つの室内楽作品のピアノ・パートとピアノのための《6 つのフラグメント》に見られる書法の変化と反復書法」より

日時：2023 年 2 月 15 日（水）開演 10：30
場所：エリザベト音楽大学　セシリアホール

ピアノのための《9 つのプレリュード》（2000）より
〈プレリュード 2〉〈プレリュード 5〉〈プレリュード 7〉

木下牧子

ピアノのための《夢の回路》（全 2 楽章）（1986/2007）

木下牧子

ピアノのための《6 つのフラグメント》（2017）より
〈フラグメントII〉〈フラグメントIII〉〈フラグメントIV〉

木下牧子

2 台ピアノのための《PUZZLE》（2017/2019）

Pf.小林知世

木下牧子

ピアノ四重奏のための《もうひとつの世界》（全 3 楽章）（2011/2012）

Vn.木村紗綾　　Va.山本敬子　　Vc.吉田正子

木下牧子

音源資料：URL

博士後期課程 1 年次研究コンサート
https://drive.google.com/drive/folders/13Xi7iXBvcNSkuRrfTXV16RQPFgzR_xCV?usp=sharing

博士後期課程2年次研究コンサート
https://drive.google.com/drive/folders/13jKvgMe6D1PZFLuYy7R9PVKqYDOEz_wG?usp=sharing

エリザベト音楽大学大学院博士後期課程修了リサイタル
https://photos.app.goo.gl/ZdSQ9dDbKieVWvDS7

付録 2. レッスン記録

下記 5 作品について、筆者が木下に受けたレッスン記録を付録として掲載する。

曲目

- **マリンバとピアノのための《時のかけら》**
- **アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》**
- **バリトンとアルト・サックス、ピアノのための《父の唄》**
- **ピアノのための《6 つのフラグメント》**
- **ピアノのための《夢の回路》**

マリンバとピアノのための《時のかけら》

木下牧子，筆者へのレッスン，エリザベト音楽大学 405 号室，広島，2019 年 10 月 25 日.

Mar.：遠藤ふみ
Pf.：末政優衣

K：木下牧子

全体的に
K　この曲は主題と 8 つの自由な変奏になっています。主題は、リズムもハーモニーも持たない音列でしかないですが、それを点描していく上で、音楽の横の流れを作るようにしてください。休符ごとに音楽が切れてしまうと、聴き手にはとても退屈に感じられてしまいます。テーマの音列はその後 8 回変奏していきますから、その都度、変奏の形体によって音楽がくっきり切り替わると効果的です。

冒頭
K　最初が Mar.の最高音、2 番目の音が Pf.の最低音、どちらも遠慮せずよく響かせてください。最初に Mar.と Pf.の音の対比を印象付けたいです。乱暴な大音量ではなく、ホールに広がるような豊かな音で。

第 1 変奏（24-39 小節）
K　バランスはホールによって、楽器、演奏者によっても全然違ってきますが、今の感じだと少し Pf.が大きく聞こえます。中音域の同型反復なので Pf.は鳴りやすいけれど、意識的に

音量を抑えて。ここは Mar.が主役の場所なので、*mp* とはいえ、Mar.は躍動的に積極的に演奏して下さい。

第 2 変奏（40-60 小節）

K　Mar.が途中から同型反復となり、Pf.は主題の音列をオクターヴで奏していきます。ここも主題の単音の点描の時と同じく、休符でいちいち音楽を切らず、前へ流れを作っていくよう意識してください。オクターヴはやや重めの、ずしっとくるタッチで。53 小節からの Mar.と Pf.のクレッシェンドは表記通りの振れ幅で。あまり一度に大きくクレッシェンドしてしまうと、音楽の受け渡しが不自然になってしまいます。

第 3 変奏（61-81 小節）

K　ここから両楽器のグリッサンドの掛け合いになりますが、Mar.のグリッサンドは普通の速度で行うと、Pf.ほど音量が出ません。掛け合い感を出すために、Mar.は速めのスピードで勢いよく行ってください。とりわけ行き先の音が書いてない場所は距離を長く取って勢いよく。73-81 小節は特に Pf.がよく鳴る場所なので、Mar.の 79-81 小節左手と、フェルマータ前の右、左、右のグリッサンドは思い切って長く速く大きく、振り切る感じで勢いよくお願いします。ここはアラルガンドの表示はありませんが、フェルマータ前の数小節で両楽器とも大きくエネルギーが蓄積していくので、アッチェレランド的ではなく、アラルガンド的に音楽が広がっていく感じが欲しいです。81 小節 2 拍目で、Mar.、Pf.両楽器のグリッサンドを振り切るタイミングが揃うと格好いいです。そしてフェルマータは大きい盛り上がりの後なので、しっかり間を取って気持ちを切り替えてください。

第 4 変奏（82-92 小節）

K　第 3 変奏の後、バチの持ち替えもあるので、たっぷりフェルマータをとって。82 小節からガラッと音楽、音色が切り替わると効果的です。硬めの乾いた音で、コロン、ポン、ポロリン、といったちょっとコミカルな可愛い感じの音をください。装飾音にもスラーをかけず、1 音 1 音クリアなタッチで。

第 5 変奏（93-117 小節）

K　この変奏では両楽器のトレモロの掛け合いとなります。クレッシェンドとディミヌエンドのダイナミックレンジの幅は大きめに。Mar.のトレモロは響きが混ざって和音の持続のように聞こえますが、Pf.のトレモロは、荒いと上下運動がはっきりしてしまいます。できたら Pf.も、Mar.のようになるべく細かい柔らかいトレモロで、和音の持続のように聞こえるといいですね。

和音ごとにスラーが書いてありますが、だからと言って和音ごとに流れを切ってしまうと音楽が細切れになります。93-100 小節 1 拍目まで 3 つの和音で 1 つのフレーズ。さらに 100

小節 3 拍目 105 小節までの 3 つの和音で 1 フレーズ、というようなまとまりを感じると流れを作りやすくなります。

遠藤　（93-105 小節、111-117 小節について）ここは原則左手のベースのパートから移動していく、という風に考えたらよいのでしょうか？上声が先に表拍にくるというよりは、下声から移動していくのでしょうか？

K　そうですね。ここはメロディーというよりハーモニーの変化が聴きたいので低音から響きが上がっていく方が効果的かと思います。

第 6 変奏（118-143 小節）
K　118 小節 1 拍目 Pf.の C オクターヴの *sffz* からきっぱり音楽を切り替えて、テンポ 108 に。Pf.の右手 16 分音符はマルカートに、一つ一つの音をクリアに。また時折出てくる左手のオクターヴは重めのタッチで楔を打ち込む感じで。そうしないとテンポが走りがちになり、Mar.の同音連打がうまく入らなくなります。
125 小節 Pf.の F オクターヴも重みのある音で、音楽を切り替える楔にしたい。続く Pf.のアルペジオは 126 小節の *pp* に至るディミヌエンドを効かせたいので、*mp* はもう少し大きめに始めても良いです。

第 8 変奏（158-173 小節）
K　169 小節からの Mar.の和音による 3 連符の動きはかなり音がよく鳴るので、Pf.の左手 8 分音符の動きが埋没しないように、1 音 1 音骨太の音をください。

遠藤　168 小節の和音のトレモロは一回 *mf* に落とさない方がよいでしょうか？

K　ここは落とさなくていいです。ここで一旦山を作りたいので。
この辺りずっと音量をキープしますが、エンディング直前の 171 小節で 1 回 *mf* に音量を落としてから、最後の *fff* に向かいます。171 小節の Pf.のトレモロは *mf* に落とした後、クレッシェンドは早めに開始して。172 小節の左手は最初から重量感のあるタッチで。最後の 173 小節はせっかちに 2 拍目に入らず、少しためてから 2 人の息を揃えて最終音をビシッと決めて下さい。

アルト・サクソフォンとピアノのための《夜は千の目を持つ》

木下牧子，筆者へのレッスン，エリザベト音楽大学 906 号室，広島，2019 年 10 月 25 日．

A.Sax.：山本愛子
Pf.：末政優衣

K：木下牧子

第 1 楽章

冒頭

K 出だしは幻想的に。A.Sax.は持続音が多いですが、持続している時に音楽が止まらないように。音楽の流れを感じて、前に進む感覚を持ってください。テンポを速くするのではなくて。

同音連打から導かれる A.Sax.の持続と Pf.のアルペジオ。徐々に両楽器による同音連打や早いパッセージの応酬となり、51 小節からは新しい音楽が始まります。

51 小節以降

K　Pf.の同型反復の上に A.Sax.が伸びやかに歌っていきます。51-61 小節までの音型を[A]とすると、それは 11 小節で断ち切られ、62-64 小節からは、テンポは同じでも、全く異なる音楽が 3 小節挟まります。この音型を[B]としましょうか。聞き手がハッとするような、それまでの音楽とは全く異なるタッチと音楽が欲しいところです。Pf.の右手は音量は*p* ですが、硬めなクリアなタッチでマルカートに。左手の和音はアクセントを効かせて、強弱の差をはっきり、楔を打ち込む感じで。続く 65-70 小節は、Pf.の同型反復と伸びやかな A.Sax.の流れという[A](51-61 小節)の音型が再度現れ、71 小節からは 62-64 小節で 3 小節のみ予告された右手マルカート左手強弱楔の Pf.の音型[B]が本格的に展開し、その上に A.Sax.のメロディーが乗ってきます。A.Sax.は最初はレガートに歌いますが、途中から Pf.の 16 分音符の動きに連動していきます。79-81 小節はアッチェレランドしてしまうと速さにエネルギーが吸われるので、あくまでテンポ・キープで、気持ちを高めてクレッシェンドしながら 81 小節からの新しい展開に突入します。

81 小節以降

K　ここからは、これまで[A]-[B]-[A’]-[B’]と交互に登場した 2 つの音型が複合し、A.Sax.の 16 分音符の動きと Pf.の同型反復が互いに影響しあって、音楽が盛り上がり 95 小節の頂点へと駆け上がっていきます。92-93 小節の最後の Pf.の盛り上がりは、アルペジオを全体的にクレッシェンドするのでなく、Pf.の低音のアクセントをテヌート気味に強調して音楽を押

し上げていく感じにすると、効果的に音楽を盛り上げることができます。

104 小節以降
K　冒頭の再現となります。中間部の動的な音楽とは対照的に静謐な世界です。A.Sax.のゆったりした動き、長い持続で音楽が停滞しないように。絶えず前に流れを感じていてください。

131-133 小節
K　最後の A.Sax.のソロの終止のさせ方はとても大事。*pp→p→pp* という僅かな音楽の揺れをきちんと表現してください。最後の音はプツッときるのでなく、ホールの余韻に繋げて、消え方を音楽的に。

第 2 楽章
冒頭
K　Pf.の 6 連符はシャープに硬めに。速い動きだがスラーをかけずに 1 音 1 音クリアにマルカートで。Pf.のアルペジオはスラーなしとスラー付きの場合があるので、両者をはっきり弾き分けてください。スラー付きの場合、特に A.Sax.とユニゾンで動くときは、A.Sax.とぴったり息を揃えて滑らかに。

11 小節
K　1 拍目までは A.Sax.と Pf.のユニゾンだが、2 拍目から A.Sax.がいなくなる上、Pf.だけでクレッシェンドしなければなりません。2 拍目からピアノは意識的に音量をあげてからクレッシェンドしてください。

55 小節以降
K　ここからは中間部。A.Sax.のロングトーンと Pf.のスタッカートとの対比。Pf.のスタッカートはグロッケンのようにキラキラとした硬めの透明感のある音で、粒立ちをはっきり。

104 小節以降
K　A.Sax.は、105 小節から Pf.と一緒に動きます。その前 9 拍にわたって H 音をキープしているだけなので、持続している間、Pf.の音楽の流れを感じておいて、Pf.と合流する前に気持ちと音量を充分引き上げておいてください。でないと Pf.の勢いと連動しにくいです。

108 小節
K　11 小節と同様、音楽がクレッシェンドしていく途中で A.Sax.が抜けますので、Pf.は 2 拍

目から意識的に音量を上げ、そこからさらにクレッシェンドするつもりで。

120 小節

K　Pf.のアルペジオの反復はテンポが走りやすい音型ですが、テンポが走ると A.Sax.と合いにくくなるので、アッチェレランドしないよう気をつけ、イン・テンポで音量をしっかりアップしていってください。

131-143 小節

K　 2 楽章の頂点に向けては、A.Sax.のわかりやすいメロディーで盛り上がるわけではありません。音をソルフェージュ的に奏するだけではあまり面白くないかもしれませんが、144 小節に向けてどんどん気持ちを上げていって、一見無機質に見える音の動きに流れを作ってぐいぐい押し上げていって下さい。その時テンポが走ると速さにエネルギーが吸われて、音楽が盛り上がらないので、あくまでテンポをキープしつつ音楽を押し上げて下さい。

144 小節

K　2 拍目の A.Sax.の As(実音)の音が 2 楽章の頂点となります。それまで盛り上がり続けた頂点の As なので、そっけなく 2 拍目に入るのでなく、 1 拍目で充分ブレスして、やや溜めてから 2 拍目で堂々たる頂点の音を下さい。145 小節からの Pf.のオクターヴユニゾンによる 6 連符の動きは、やや音を鳴らしにくい音型ではありますが、なるべく、両手の粒と息を備えて *fff* の音量で演奏いただけると嬉しいです。

152 小節以降

K　150-151 小節で、152 小節 1 拍目の *sffz* に向けて Pf.は下降しつつ大きくクレッシェンドして、最低音 C オクターヴをはっきり印象付けて下さい。それを奏すると同時にソステヌート・ペダルを踏んで下さい(168 小節の 2 拍まで)。ダンパー・ペダルは 3 拍目から最後 172 小節まで踏み続けます。

1 拍目からソステヌート・ペダルを踏んでいるため、3 拍目は両手で奏する事ができますから、なるべく音量大きく開始して、その後のディミヌエンドを際立たせたい。ダンパー・ペダルは最後まで踏み続ける指示をしてありますが、最後響きが濁りすぎないよう、少しずつ目立たないよう踏みかえながらキープするといいと思います。

ペダルを薄くキープしつつ Pf.は 6 連符の動きを反復しつつ減衰していきますが、Pf.の音色はモコモコしないように。チェンバロやグロッケンのようにキラキラと音の粒が聞こえてほしい。キラキラと消えていく感じです。

バリトンとアルト・サックス、ピアノのための《父の唄》

木下牧子，筆者へのレッスン，エリザベト音楽大学 906 号室，広島，2019 年 10 月 25 日.

A.Sax.：山本愛子
Ten.：下岡輝永
Pf.：末政優衣

K：木下牧子

K　母が子を歌う歌は多いが、父から子供に向けた曲はほとんどないので、ぜひ書いてほしいとの依頼を受けて（委嘱：Bari.松井康司氏、Pf.東井美佳ご夫妻）作曲した。Bari.と Pf.に A.Sax.を加えたトリオ編成も委嘱者ご夫妻の希望。自分では思いつかなかっただろう編成のおかげで、独特の音色と雰囲気のある曲集に仕上げることができた。

1.〈夜はやさしい〜ひとりで寝るのがこわい子のための子守歌〉

K　A.Sax.はかなり音量の大きい楽器。前奏や長めの間奏での Pf.との二重奏では、音量はあまり考えずのびのび奏してよいが、Bari.が歌い始めたら、絶えず歌との音量バランスを考えて。音量を控えると音楽もやせてしまいがちだが、そうならないで、Bari.と対話するようにフレーズを柔らかく歌って。立ち位置は歌が真ん中（舞台では一歩前に出て）。A.Sax.は Pf.のくぼみの方に立つとよい。

40 小節
K　歌の「夢の絵本」の「の」と「え」の間はくっつかずに、「え」をはっきり。母音（a, e, i, o, u）ではじまる単語は、前の単語とつながって聞こえがちなので、打ち直して。

49 小節
K　歌の「星とをつないでる」の「を」と「つ」をくっつけないで、「つ」をはっきり。
単語のはじめのシラブルははっきり目に。アクセントではなく、子音を少し前に発し、母音を多めに入れる感じで。

78 小節
K　A.Sax.のバランス注意。声の持続を消さない程度に、やわらかく歌って。

2.〈小さなスフィンクス〉

1 小節

K　16 分音符の動き（スラー付き）は前のめりにならないよう、16 分音符をはっきり目にイン・テンポで弾くときれいにユニゾンが合う。この音形は曲中何度も出てくるので、気をつけて。

5 小節

K　歌の「きみはスフィンクスだ」の「ク」は発音が難しいが、少し母音をまぜるような気持ちで。自然な言葉に聞こえるよう工夫してほしい。

26 小節

K　1 拍目の Pf.の和音は、その 1 拍で音楽が切り替わるので大切に。スタッカートは貧弱にならないように。ピッツィカートのように余韻をもたせて。次の歌詞「黙って　問いかける」につなげる。

31,35 小節

K　A.Sax.の 2 拍目から歌が出るので、1-2 拍できちんと音楽的にディミヌエンドする。

41 小節

K　A.Sax.が歌の「たどたどしいその歩きぶりで」の特徴的なリズムと歌の流れに寄り添って 6 度並行で奏するのが印象的な場面だが、無意識に奏すると音域的に A.Sax.が Br.の声を邪魔しがち。歌を聴きながら吹くくらいの余裕を持って柔らかく寄り添うといい。

61 小節

K　Pf.の 1 拍目の和音は決然と。この和音がそのあとの「生への意志を持って」という歌詞を引き出すことを意識して。62 小節までの和音もしっかり。

85 小節から

K　83-84 小節、歌は *f* キープ。85 小節から *mp* だが、気持ちまで落としてしまわないように。「きみは今日も尽きることのない謎だ」という締めの大切な言葉をクレッシェンドで効かせるための *mp*。85 小節から Pf.の和音が「きみは」「きょうも」「つきることのない」を三段階で押し上げていく。言葉をくっきり、8 分音符は長めに。「謎だ」は堂々と。

3.〈父の唄〉

1 小節から

K　Pf.の左手の動きはしっかりしたマルカートで。テンポが走らないように気をつけて。父親から息子に「遠く行け」と言う歌詞だから骨太に。

4 小節
K　3 拍目から 5 小節目の Pf.のクレッシェンドはもっと大きく。少しオーバーなくらいでよい。8 分音符の動きはやはりマルカートで力強く。けっして走らないように。

6 小節から
K　歌がはじまったら、Pf.は（音量を）少し抑えて。だけど 8,11 小節の右手の 8 分音符の動きははっきり目にほしい。

12-19 小節
K　この間、歌と A.Sax.が Pf.の伴奏で 2 小節ずつ掛け合う面白さとなる。この曲では A.Sax.の動きはだいたいスラーがかかっているが、ここだけマルカート＋アクセントとなる。Pf.のリズムと合いにくいが、うまく噛み合うと効果的。

86-88 小節
K　伴奏が無い部分は語りなので、一拍に 8 分音符を 3 つ詰め込むことに汲々とするのでなく、もう少し自由に、言葉を大切に、語っているように自然に歌って。

89 小節から
K　ここからは、繰り返しのようで繰り返しでは無い。エンディングの開始、という意識を持って。

106 小節から
K　Pf.は両手とも単音なので大変だが、イン・テンポでモルトクレッシェンドする。単音のクレッシェンドが大変だと、ついアッチェレランドしがちだが、速くなってしまうと盛り上がりに欠けるので注意。108 小節の和音は骨太に力強く音楽を断ち切る。

ピアノのための《6 つのフラグメント》

木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂宅，東京，2020 年 2 月 2 日.

K：木下牧子

〈フラグメントⅠ〉

拍子、テンポ感について

K（木下）　32 分音符の細かい装飾音が多く出てくるので、4/4 拍子（♩＝ca.80）としているが、実質的には 2/2 拍子（♩＝ca.40）。一つ一つの和音の響きをゆったり美しくホールに響かせる感じで演奏すること。その時、和音ごとに音楽が分断されないように。一つ一つの和音の響きを大切に奏しながら、音楽の横の流れも作るよう心がけて。

冒頭（1-3 小節）の和音について

K　ホールだと響きがよく伸びるので、慌ててせかせか弾かない。ゆったりと。
テヌートは音を定着させながら、音を繋げる。一つ一つはっきり、だけどフレーズは繋げて。一個一個はテヌートが入っているので丁寧に、でも気持ちはぐーっと繋げる。スラーではなくて、フレーズの繋がり。テヌートは「丁寧に」というつもりで。

4 小節 1 拍目

K　1 拍目にかかる装飾音にはスラーが入っていますが、4 つの音がダンゴにならないように、素早く、固めのクリアな音で。突然の運動で聞き手が驚くくらいに。振り幅、ダイナミックレンジの差が欲しい。

5-7 小節の装飾音

K　小鳥がさえずるみたいな感じに。スラーを入れてはあるが、音がぼんやりしないように。装飾音の動きは速く、硬質な音で。

8 小節アウフタクトのグリッサンド

K　クレッシェンドというよりは、8 小節 1 拍目に向かって気持ちを上げてつないでいく。柔らかい均等なスピードによるグリッサンド。

16 小節

K　16 小節最初の H 音は、前小節のトリルとははっきり切り替えて、少し間隔をあけてもいいので、くっきり *f* で入る。聴き手を驚かせるくらいに。

16 小節の 32 分音符のパッセージは、なるべくクリアーに、各音の動きが聴こえるように。

19-20 小節
K　装飾音は動き速く、ややコミカルに。この 2 小節間に、ソステヌート・ペダルによる保続音、装飾音、スタッカート、グリッサンドなど、いろいろなタッチが出てくるので、しっかり弾き分けて。

24-25 小節
K　ただ速くしていくのでなく、だんだん音楽が広がっていく感じがほしい。クレッシェンドするときは、案外右手にしか意識がいかないので、左手を意識してクレッシェンドして。

30 小節
K　左手パートの装飾音 As と B は、音程が低いため案外聴こえにくい。あまり素早く弾くと 2 音が同時に鳴って和音のように聴こえてしまうので、少し時間差をつけて。だまにはならないように。

38-41 小節
K　右手パートの「GCHA」のトリル、どの音が大事って言うよりは、できれば 4 音全部が均等にクリアに聴こえてほしい。

42-43 小節
K　42 小節 1 拍目の「CHAG」は、41 小節までの動きの頂点なので、前からの流れで突っ込むのでなく、少し間隔を空けてもいいので、ここが頂点ということがわかるように、特に C 音の入りのアクセントを強調して。42 小節と 43 小節はすでに *ff* なのに、さらに小節末の 8 分音符 *sffz* に向けてクレッシェンドがある。単に音量をさらに大きくというより、エネルギーをぐっと押す感じが欲しい。

44-46 小節
K　和音の点描ごとに徐々に減衰していくのだが。ただバラバラに弾くのでなく、途中の休符も含めて 3 小節間のフレーズの流れ、緊張感を保って。

55-56 小節
K　55 小節 3 拍目 E の音は、グリッサンドに埋もれてしまわないよう、打ちなおしてください。「ピーン」と弾きなおして。56 小節の装飾音は、宝石のようなキラキラした音が欲しい。柔らかいグリッサンドの余韻を急にちぎる感じ。意外さ。曲が終わったあとの空白も大事。動かないで。2 拍のフェルマータ分は、止まって。

〈フラグメントⅡ〉

全体について

K　全体無機質に。強弱の変化、スタッカート、アクセント、クレッシェンド、*sfz* など、思い切って弾き分けてください。控えめにすると、曲の面白さが伝わりにくくなる。同型反復の場合に、表記にないリズムの強調をしないこと。アクセントと書いてある音ははっきりとアクセントで。その時に、強調しようとしてテンポが揺れることのないよう。あくまでイン・テンポで。

拍子に関して

K　便宜上カウントしやすいよう 4/4 拍子としてあるが、拍子は無いとも言える。あくまで無機質な 8 分音符のスタッカートの連続で、強拍弱拍の差もないので、普通の 4 拍子のように、8 分音符 4 つでひとまとまりに考えたり、1・3 拍目にアクセントを入れたりしない。

1-3 小節

K　1-3 小節の同型反復はなるべく無機質に。ペダルの外し方が難しいが、1 小節 3 拍目の直前で外して。1 小節 1 拍目の F オクターヴの和音と 3 拍目からの同型反復の動きは別物なので、フレーズを繋げない。それぞれドライな感じで欲しい。

9 小節から 30 小節まで

K　8 分音符の同型反復と、山形アクセントが書かれた 4 分音符や 8 分音符は別の動きなので、関係なく欲しい。8 分音符のスタッカートはあくまで無表情にドライに。上段と下段に交互に登場する *sfz* 音が、8 分音符のスタッカートを挟んでキャッチボールのように行き来する。その運動性の面白さを聴かせる。山形アクセントを強調するあまりその度に一休みしないで。スカッシュみたいに、打ち合いながらいろいろな壁にぶつかりつつクレッシェンドしていくイメージ。30 小節の休符はしっかり止まって、息をしてから別のものが始まる感じで。

37 小節

K　上行しながら減衰していく音型は、デッドなスペースでは少しペダルを踏んでも構わない。ただ最近のホールはよく響くので、ホールでは楽譜の指定通りペダル無しで。

61 小節から 90 小節まで

K　61 小節からの同音連打は、絶えず硬質な音で。楔の役目を果たす *sfz* の和音以外は、同音連打では和音が変わろうが不必要なアクセントをつけないで、淡々と無機質に奏する。75 小節からの、左手低音部でのアクセント付き和音は *sfz* だが、同じ *sfz* でも、周りが *p* から *f*

にクレッシェンドしていくにつれて *sfz* の大きさも変えていく。右手が無機質な同音連打なので、その音より少し大きい音量でタッチも強く。86 小節から 89 小節に向けてのクレッシェンドの幅は大きく華やかに。そのためにはあまり早めにクレッシェンドし過ぎないこと。

91 小節から終わり部分まで

K　エンディングは 91 小節の *pp* から始まり、102 小節の *ff* までクレッシェンドし続けるので、配分が大切。あまり早く盛り上がり切ってしまうとあとが単調になるので、徐々に盛り上げ、100〜102 あたりで大きくクレッシェンド。102 小節最後の D 音ははっきり。頂点の 103 小節からのリタルダンドは、最初から大きく減衰するのでなく 103〜105 小節にかけて徐々に。エンジンが止まっていく感じ。

〈フラグメントⅢ〉

全体について

K　全編に出てくる 32 分音符の分散和音は、練習曲のようにカチカチと粒立てず、指の腹を使って、柔らかいタッチで。色々な和音が分散しつつ柔らかく積み重なって、複雑なサウンドを形成していく曲です。

冒頭部分について

K　分散和音は粒立てず、指の腹を使った朦朧体の響きで演奏するが、時々低音に出てくる保続音（和音）は入りをはっきり、豊かな深い響きで。

16-27 小節

K　16 小節あたりから分散和音の反復・減衰の後、完全 5 度の和音で締めるパターンが 4 回続きます。4 回とも締めの完全 5 度の和音は *p* だが、前小節から保続している分散和音の響きに埋もれないように、はじくようなタッチで、くっきり目立たせる。

21 小節

K　1 拍目は下行形の分散なので、2 拍目頭の D 音が響きに埋もれやすい。D のアクセントとそれに続く G、C 音は強めに、はっきりと。

30 小節

K　29 小節までは *p* だが、30 小節から *subito ff* となる。クレッシェンドして *ff* になるのでなく、動き出しの C 音から *ff* で。そこから更に上に向かって跳ね上がる。

31 小節

K　31 小節からテンポが遅くなり、♩＝ca.63。エスプレッシーヴォで。上行形の右手の分散和音を含む動きは、30 小節までの反復分散和音と違って旋律的な意味を持つので、機械的にならないよう、フルートで奏するようによく歌って。31 小節 2 拍目頭の E 音に表情を入れて。32 小節の 4 拍目の C 音も無機質にならないように。動きに色彩・表情入れる。

46-49 小節

K　46 小節 1 拍目へは前小節からなだれ込むのでなく、はっきり音を打ち直して、ここが頂点とわかるように *fff* の音量とアクセントを強調する。47 小節 2 拍目まで *ff* をキープ。すぐに減衰するのでなく、うねりながら落ちていく感じで。47 小節 3 拍目からディミヌエンドし始めるが、48 小節のクレッシェンドとデクレッシェンドのうねりをはっきり出しながら、全体的に少しずつ減衰していく。

55 小節

K　50 小節からの再現部は途中までほとんど提示部を忠実に再現しているが、55 小節 2 拍目の低音 F の入りは *sffz*。提示部（11 小節）では *f* だったのに、なぜここが *sffz* かと言うと、提示部では低音 F が出るまえ 2 拍休符のため、F 音の入りがはっきりするのに対し、再現部では流れを途中で断ち切る形で出てくるため、前小節までの残響に音が消されないように配慮したもの。

〈フラグメントⅣ〉

全体について

K　16 分音符 3＋3＋2 の形だが、音が 3 つずつ、2 つずつと塊になってしまわないよう、1 音ずつクリアに。強弱の切り替え、スラーの有無、アクセント、*sfz*、クレッシェンドなど、しっかりメリハリをつけて奏する。

4 小節目

K　*mp* で同型反復する右手から少し遅れて 4 小節目に出てくる左手は同じく *mp* だが、片方が同型反復の場合は、同型でない方が重要なので、左手の方を少し目立たせる。

8 小節

K　7 小節までは *mp*、8 小節目から急に *ff* になる。こういう時は強弱の切り替えをオーバーなくらいにはっきり。

12-13 小節

K　11 小節までは右左手とも単音だったのが、12 小節で左手に初めて 5 度の和音が出てくる。右手の同型反復の音量は少し落として、左手和音には今まで出てこなかった音色、例えば厚みのある金管楽器のような音色が欲しい。*sfz* だが鋭さに加えて少し重さも欲しい。

33-35 小節

K　33 小節からの 3 小節間は同型で半音ずつ競り上がっていく。各小節最後の 8 分音符 AH の 2 度は山形アクセント＋テヌート。強さと共に、8 分音符分いっぱい音を保持して。だがあくまでテンポを遅くはしない。イン・テンポをキープ。

37 小節

K　16 分の 7 拍子、3＋4 の後半の 16 分音符 4 つとも *ff* 。右左手共、だんごにならないよう、1 音 1 音強くクリアに。

38 小節から

K　38-44 小節の左手 5 度和音は旋律になっている。和音が切り替わるごとに、フレーズを繋ぐためのペダルを踏みたいところだが、ペダルを踏むと右手の同型反復が濁ってしまうので踏めない。その分厚みのあるタッチで。感じとしてはチェロよりもトロンボーンのイメージ。厚みのある深い響きで。

45 小節

K　高音部のアルペジオの和音は、スレイベルをシャリンと鳴らすような、鋭い金属的な音色で。そういう色彩感の変化が出ると、面白くなる。

59 小節

K　左手 5 度和音の *sffz* は、鋭いだけでなく、重めに。楔の役目なので、長いとか短いではなくて、重さが欲しい。金管楽器が炸裂するような音色で。

65-67 小節

K　左手の和音も重めのアクセントで。

75-88 小節

K　75 小節から 88 小節途中 *ff* になるまで、16 分音符の動きにスラーが入ります。スラー無しの同型反復の弾き方とは変化をつけて、柔らかく歌う感じで。

95 小節
K　一瞬、空気を止めて。

96-115 小節
96-99 小節（*p*）、100-103 小節（*ff*）、104-107 小節（*p*）、108-111 小節（*ff*）、112-115 小節（*p*）と、4 小節ごとに *p* と *ff* が入れ替わる。この間クレッシェンドやディミヌエンドは用いず、小節頭でくっきり音量を切り替える。また音型も *p* ではレガート中心、*ff* ではマルカートと *sfz* 中心に 4 小節ずつくっきり奏法も切り替わるので、それを意識して。

116 小節
K　116 小節頭の *subito ff* では左手和音のアクセントを特に意識して。

122 小節から
K　122-131 まで 10 小節間クレッシェンドして *p* から一旦 *ff* まで盛り上げたあと、132-137 の 6 小節間で *mp* から再度クレッシェンドし、138 小節の *fff* のトレモロに至る。2 段階の盛り上げでフィニッシュする。

〈フラグメントⅤ〉
全体について
K　この曲で一番押さえておくべきなのはテンポの変化。♩＝ca.44 で始まり、14 小節から♩＝ca.54、19 小節から♩＝ca.63、27 小節から♩＝ca.92。テンポが速くなるにつれて、運動のエネルギーが大きくなり、27-38 小節までの 12 小節間で曲の頂点を形成する。そこから徐々に元に戻っていき、39 小節から♩＝ca.63、46 小節で最初に戻って♩＝ca.44 となる。テンポの変化につれて、曲想の違いも際立たせると構成感がはっきりする。

冒頭部分
K　最初の 18 小節間はスタッカート＋スラーの音型が中心。スタッカートの音量は *pp* だが、弦楽器のピッツィカートのようにキラキラとはじくように音を立てる。スタッカートにスラーが付いているので、はじくからといって 1 音 1 音切れるのでなく、音楽の流れは意識して繋いでいく。スタッカートに時々アクセントが加わるが、アクセントの入れ方に規則性はなく、逆に、不規則に現れる面白さを狙っている。
3-4 小節、7-8 小節、11 小節ではトリルとトレモロの 2 種類の表記がされているが、演奏法を変える意図ではなく、トリルが 3 つ積み重なっていく時、弾きやすいように 2 手で 3 つのトリルを便宜上分担させているだけ。あくまでトリルが 3 つ積み重なっていく意識で。
4 小節終わりの装飾音は、入るタイミングは 4 小節末だが、音楽的には 5 小節からのフレー

ズを導く役目。なのである程度はっきり聴こえてほしい。

11 小節
K　ここだけに限らず、両手でクレッシェンドするとき、案外右にしか意識が行っていないことが多い。左手の音楽の幅を広げる意識を持つとクレッシェンドが効果的になる。

14 小節から
K　一旦 *f* に到達するとすぐ減衰を始めてしまいがちだが、12 小節で *f* に達したら 13-14 小節 1 拍目まで音量をキープ。ディミヌエンドを少しずつ開始するのは 14 小節 2 拍目から。

25 小節から
K　25-26 小節はクレッシェンドやアッチェレランドしたくなる音型だが、この 2 小節間は強弱は *mp* に抑えてテンポも 63 をキープする。27 小節から突然テンポを 92、音量を *ff* に跳ね上げる。徐々にでなく、突然エネルギー全開にする。聴き手が「あぁ！びっくりした！」と思うぐらいに変化が欲しい。

31 小節から
K　上下の 5 度和音のアクセントは、火花が散るように鋭く、華やかに。*ff* の中のアクセントなので。

39 小節
K　テンポが♩＝ca.63 に落ちて音楽も落ち着きを取り戻す。19 小節に一度出た音型が、左手で 1 オクターヴ下がって再現される。1 拍目 F-C-G の分散［和音］は、3 音揃うまでペダル踏んで。

44-45 小節
K　46 小節で冒頭の♩＝ca.44 に戻ってくる。戻ったことを際立たせたいので、その前の 2 小節であまりディミヌエンドとリタルダンドをやりすぎないこと。C のトリルは途切れると目立つので、トリルから（46 小節への導入となる）装飾音に移行するとき微妙に軽くペダルを踏んでもいい。装飾音は、冒頭に戻ったことが聴き手に伝わるように、丁寧に。

46-56 小節
K　46-49 小節の 4 小節間クレッシェンドをして 50 小節で *f* に至ったあと、51 小節 3 拍目から 5 小節間ディミヌエンドして、最終音の *pp* で終わる。最後の 1 ページは大きなクレッシェンドとディミヌエンドの構図なので、それがくっきり見えると効果的。

〈フラグメントⅥ〉

冒頭部分

K　分散和音の同型反復が基本の曲。1 音ごと粒立てるとうるさくなるが、かといって、あまりぼんやりとした響きの塊にもならないよう、程よく細かい音の動きが聴こえる程度の無機質な動きで。

拍子はカウントしやすいように基準を 4 分の 4 拍子としていて、冒頭から 32 分音符の 9 連符の反復が、現れるごとに 1 回ずつ減っていくのを、4/4＋4/4、4/4＋3/4、4/4＋2/4、5/4 で表しているが、実際は拍子の感覚は大事ではない。同型反復が 8 回、7 回、6 回、5 回と段々に反復数が減っていくと認識した方がわかりやすいかもしれない。

9 連符の最初の音には別声部に 8 分音符も加えてある。これは、9 連符の反復の周期を強調したいのと同時に、最低音を持続音的に聴かせたいからでもある。上行音型は、大体高音に意識が行きやすいので、低音の支えを絶えず鳴らさないと響きが薄くなりやすいので。

31 小節から

K　31 小節から、左手が新しい動きを始めるので、ここから右手の同型反復は拍頭の強調をやめる。左手のスタッカートは同型反復の無機質な動きではあるが、旋律の一種と捉えて、縦割りでなく、フレーズの横の流れを意識しながら徐々にクレッシェンドして盛り上げていく。

43 小節から

K　43-44-45-46 小節は、1 小節ごとに、*ff* は強いタッチ、*p* はレガートの流れと、はっきり奏法を切り替える。

54 小節

K　左手パートは冒頭と同じく、同型反復の最初の音を強調する音型。右手に和音を伴った旋律的動きが入るので、音が濁らないように、ペダルは同型反復ごとでなく、右手の 8 分音符の動きごとに細かく踏みかえる。

68 小節から終わりまで

K　68 小節の 3 拍目から 71 小節 1 拍目にかけての 3 小節間で *p* から *ff* までクレッシェンドする。中高音域の分散和音の反復で大きく盛り上げるのは大変だが、物理的に音量をあげるというより、気持ちを押し上げていく。71-72 小節にかけて、*ff* からさらにエネルギーを押し上げ、思い切りよく *fff* で終わらせる。堅固なタッチで、しかし「フラグメント」（断片）というタイトルに相応しい唐突さで。

ピアノのための《夢の回路》

木下牧子，筆者へのレッスン，柴田美穂宅，東京，2022 年 2 月 28 日．

K：木下牧子

全体的に

K　いかに立体構築していくか。1・2 楽章とも 5 分を超える長めの曲なので特に、全体の構成を把握して、強調するところは強調し、歌うべきフレーズは歌って、演奏にメリハリをつけて立体的に演奏することが大切。

第 1 楽章はトリルやアルペジオにペダルを多用することで複雑な響きと余韻を聴かせる曲。ペダルを踏みすぎると響きが濁るし、足りないと響きが持続できない。いかに響きの変化を聴かせつつ、部分だけに囚われず、大きい山に向かって音楽を盛り上げていくかを考えながら演奏する。クライマックスでは両手が和音の連続となるが、それら一つ一つの厚い和音を演奏するときも、フレーズの大きい流れをいつも感じること。

第 2 楽章は第 1 楽章とは対照的に、ペダルをほとんど使わない乾いた世界。クリアなタッチで、スタッカート、テヌート、アクセント、たまにスラーといったアーティキュレーションの変化を聴かせる。ペダルを安易に使わないこと。同型反復が続くと、だんだんテンポが落ちやすいが、絶えず同一テンポをキープすることで緊張感を保てる。逆に、盛り上がる場合はテンポが走りやすいが、エネルギーが速さに吸われてしまうので、あくまでテンポを一定にキープしながら、フレーズの流れを感じてクレッシェンドすることで盛り上げること。

第 1 楽章

1 小節

K　フレーズを柔らかく歌ってほしい。

1 拍目の装飾音

K　開始の前打音に意識を持って、少しはっきり奏する。あとで再現部に同じ音型が戻ってきた時に、再現であることがわかるように。

左手のリズム・モチーフ

K　あくまで *p* だが、入りをくっきりください。

4 小節や 7 小節の左手パートの 5 連符

K　ピッツィカート系。もう少しクリアに。合いの手を入れて押していく感じ。

6 小節アウフタクト
K　前の流れのままでなく、少し改めて。軽く息を吸って切り替えて、先に行く感じ。ペダルもはっきり切り替える。

4 小節や 7 小節のクレッシェンドとディミヌエンド
K　*p* と *mp* だが、その中で少し音楽が動いているのが聞き手にわかると良い。

12 小節
K　*f* に向かうクレッシェンドをはっきりして。

和音のトレモロについて
K　13-14 小節の和音のトレモロは *f* をキープして。
和音が流れていくが、変わり目はもう少しくっきりでもいいかもしれない。メロディーというほどの動きではないが、「半音ずつ」ジリジリ降りていく感じがほしい。右手に意識が行きがちだが、左手の Es、D、Des…と半音ずつ降りて行く動きが聞こえると、拍の変わり目がくっきりし、響きが広がっていくのがわかりやすい。

19 小節アウフタクトと、20 小節の左手パート
K　入りがぼんやりするので、ペダルの踏み替えをもう少しはっきり。17-20 小節で同じ音型で 3 回押していく。

20 小節
K　 21 小節の EG の和音に向かって、20 小節から 21 小節にかけて音楽を盛り上げるとメリハリがつく。その時、左手もクレッシェンドを意識する。

23-27 小節の音型
K　入りをもう少しくっきり。右手左手で互い違いに少しずつ（速度でなく気持ちを）煽る感じで入っていくと、28 小節へ向けてのクレッシェンドが引き立つ。

31-32 小節
K　下（左手の CG）の和音もう少し深い響きで。

36 小節から
K　響きの中でうねり出す。左手の意識がないと、響きが薄くなってしまう。ペダルを指定通り打ち直し、重要な低音の響きをキープしながらアルペジオを響かせる（36 小節の 3 拍目裏、37 小節の 3 拍目、38 小節の 3 拍目など）。厚みのある響き。

37 小節の 2 拍目の下がっていく音型は、もう少し広がっていく感じで。

43-50 小節
K　自在に動き回る。たゆたっている感じ。なるべく歌って。テンポを正確に弾くだけでなく、その中で柔らかく歌うフレーズの流れが欲しい。

50 小節-51 小節
K　51 小節第 1 拍目 G に向けての 50 小節 4 拍目のクレッシェンド大きく。51 小節 1 拍目 G から 1 拍目裏に向けてのディミヌエンドもはっきり。

52-54 小節
K クレッシェンド、ディミヌエンドの波を繰り返しながら、1 小節ごとに音量を落としていく。

57-64 小節まで
K　8 小節間一息のフレーズの長さで。スラーは打ち直しているが、フレーズの流れは大きく一つにキープする。

67 小節、69 小節 1 拍目の和音
K　分断する感じ。目が覚める。楔を打ち込む感じ。もう少し重い音でいい。

71 小節 4 拍目の左手
K　左手の単音でクレッシェンドが効きにくいが、意識的に大きくクレッシェンドする。

72 小節のバス
K　乱暴にならない感じで、深い響きで。

72-81 小節
K　四和音の連続なので縦割りになりやすいが、フレーズの横の流れを絶えず感じて。

81-89 小節の和音のトレモロ
K　81 小節の 1 拍目の左手、押して上げていく感じ。ブレーキをかけない。83 小節まで *fff*、事実上は無理でも、気持ち的には *fff*。高まりをキープする。85 小節はまだ *ff*。気持ちを落とさない。85-86 小節の和音の上声部、少し聞かせる。メロディーらしく。左手も鳴らして。

88 小節
K　半音ずつセリ上がっていく左手を聞かせる。

90 小節アウフタクト
K　 89 小節 4 拍目から Tempo I なので、気持ちを切り替えて。聴き手が「ああ再現部に戻ったんだ」とわかるような弾き方を。

91 小節と 92 小節の間
K　ペダルの切り方を音楽的に。休符はブレスする感覚で。

97 小節からのスタッカートの音型
K　新しい形だからと 16 音符の音型をあまり目立たせなくていい。エンディングに向かってキラキラと去っていく。あまり動かないで。エコーしつつ消えていく。

第 2 楽章
冒頭の和音
K　もう少し無機質な方がいい。打ち下ろす感じ。くっきり始めたい。

3-4 小節、9 小節の和音
K　テヌートとスタッカートの差。テヌートは 8 分音符いっぱいほしい。テヌートとスタッカートと、アクセント（14 小節）の 3 種類。はっきり弾き分ける。

28-36 小節
K　右手はスタッカートしながらクレッシェンド。左手のアクセントを際立たせる。テンポはキープするが、平坦にならぬよう、気持ちが上がっていく感じ。

35 小節
K　2 拍目で山形のアクセントが鳴った時は、ペダル外して。

45 小節と 46 小節の間
K　つながってしまいがち。必ずブレスする感じで 46 小節最初の 8 分休符を感じて。

52 小節から
K　8 分音符の連打は音楽が停滞しないよう、絶えず前に進む感じ。だが、テンポが走ってはいけない。

60-68 小節アクセント付きの和音
K　打ち下ろす感じで。無機質でいい。低音がもう少し出るといい。大きくではなく、鋭角な音がほしい。右手左手と、アクセントが交互に出てくるので、スタッカートに埋没しないようくっきり。

73 小節のバス
K　3 拍目の CG の和音は、*mp* なりにもう少しアクセントを効かせて。

80 小節から
K　ここから柔らかい感じなので、右手の和音は、同音の連打ではあるが音楽的に。左手と一緒になって。もう少し音楽の流れがあっていい。86 小節や 87 小節の右手、もう少し入りをクリアに。90 小節から動き出す。虚ろではあるが、平坦にはならない。ロマン派的な歌ではないが、柔らかく揺れ動いて。94 小節 3 拍目の *mf* は、くっきり欲しい。

109 小節の左手の和音
K　力強く。

119-121 小節
K　クレッシェンドしにくい音型ではあるが、もう少し効かせたい。気持ちも上げて。

127-130 小節、132-141 小節のスタッカティッシモの音型
K　トランペットのような強く輝かしい音で。炸裂音。

131 小節の和音
K　和音の響きの厚みがもう少しほしい。

137 小節
K　単なる無機質な音の並びではなく、右手と左手が絡みながら流れるフレーズ感がほしい。

142-184 小節
K　和音の連続だが、縦割りにならないよう、音楽を絶えずたたみかけていく。和音はもう一段硬目のクリアな音色で。スラー、スタッカート、アクセント、山形アクセント、などの変化をつけてメリハリをつける。動きがどんどん激しくなるが止まらず、先へ先へと押していく。テンポでなく音楽を高めていく。

181-183 小節
K　クレッシェンドしにくい音型だが、ここが山なので、気持ちを落とさず 184 小節の頂点まで持っていく。

185-197 小節で重ねられる和音
K　乾いた音で。

198-201 小節、202-204 小節
K　楽器が増える。広がっていく感じ。

205-214 小節
K　Es の連打の上に展開する、2 声（右手パートと左手パート）のやり取りがクリアに聞こえたい。入りがはっきりわかるように。

214 小節と 215 小節の間
K　214 小節の最後の 8 分音符（*sfz* と山形アクセントが付いた音）は硬質な音で楔を打ち込むように。215 小節からは気持ちを切り替えて。

223 小節
K　右手と左手のアクセントが揃うところは、もう少し強調して。

236-241 小節
K　*mf* から *mp* へ、そして *p* へと最後に向けて段階的にディミヌエンド。

最後の音
K　*p* だが、くっきりした、はじけるような音で終わる。

謝辞

本論文を執筆するにあたり、多くの方々よりご指導ご協力をいただきましたこと、深く感謝申し上げます。

壬生千恵子先生には、論文指導とともに、様々な学会での発表の場へと導いていただき、研究の楽しさを教えていただきました。柴田美穂先生には、博士課程での研究テーマ決めからご指南いただき、ピアノ実技のご指導のみならず、論文執筆の方向性についても様々な角度からアドバイスをいただきました。作曲家の木下牧子さんには、実際にお会いする機会をいただき、何度もレッスンをしていただきました。また、インタビューにも何度も答えていただき、論文の貴重な資料とすることができました。この他、柴田美穂先生ご退官後にピアノ実技の指導を引き継いでくださった戸梶美穂先生、楽曲分析においてご助言くださった川上統先生、論文指導について壬生先生とともに導いてくださった佐々木悠先生、研究科長として見守ってくださった馬場有里子先生に感謝申し上げます。

外部の方においては、前日本現代音楽協会会長の福士則夫先生、前日本作曲家協議会事務局長であり桐朋学園音楽教室小金井教室室長の新保公子先生、埼玉大学教育学部名誉教授の蛭多令子先生、東京音楽大学客員教授の糀場冨美子先生、それぞれにインタビューにお答えいただいたり、貴重なご助言をいただきましたこと、心より感謝申し上げます。現代音楽協会事務局の香山なるみ様、（社）全日本合唱連盟音楽資料室の露木純子様、（株）全音楽譜出版社出版部の阿部真帆様、（株）音楽之友社出版局楽譜部部長・電子出版促進部部長の山本美由紀様には、様々な資料の手配についてご協力を賜りましたこと、深く感謝申し上げます。

博士課程の毎年度の演奏研究発表では、素晴らしい共演者に恵まれ、様々な室内楽作品を取り上げることができました。ともに演奏くださり、真摯に作品に向き合ってくださった小林知世さん（連弾、2 台ピアノ）、山本愛子さん（アルト・サクソフォン）、遠藤ふみさん（マリンバ）、下岡輝永さん（テノール）、三橋啓汰さん（クラリネット）、高和雅さん（ヴァイオリン）、木村紗綾さん（ヴァイオリン）、山本敬子さん（ヴィオラ）、吉田正子さん（チェロ）に感謝申し上げます。

最後に、The 4th ISCFA(International Symposium on Creative Fine Arts)、ISME（International Society of Music Education）The 36th World Conference において、研究テーマについて発表させていただく機会をいただけましたこと、深く感謝いたします。