

博士論文

デイヴィッド・マスランカのサクソフォーン作品における表現の根源
—作曲プロセスの考察を通して—

David Maslanka's Origin of Expression in His Saxophone Works:
Analysis of His Composition Process

2021年12月

国立音楽大学大学院音楽研究科
音楽研究専攻 器楽研究領域

日下 瑤子

博士論文

デイヴィッド・マスランカのサクソフォーン作品における表現の根源
—作曲プロセスの考察を通して—

David Maslanka's Origin of Expression in His Saxophone Works:
Analysis of His Composition Process

2021年12月

国立音楽大学大学院音楽研究科
音楽研究専攻 器楽研究領域

日下 瑤子

目 次

序章 研究の背景と目的	1
0.1 先行研究	4
0.2 マスランカの生涯	9
0.2.1 誕生から大学教員生活	9
0.2.1.1 マスランカを支えた妻アリソン	15
0.2.2 モンタナへの移住	16
0.2.2.1 作品への影響	18
0.3 作品の概観と作風	22
0.3.1 作品概観	23
0.3.2 作風の変遷	26
0.4 マスランカ作品の広がり	30
0.4.1 作品全体	30
0.4.1.1 ディスク批評	32
0.4.2 サクソフォーン作品	38
第1部 サクソフォーン作品の概観とその変遷	47
第1章 前期作品	49
1.1 <i>HEAVEN TO CLEAR WHEN DAY DID CLOSE: FANTASY ON A THEME OF BARNEY CHILDS (1981)</i>	49
1.2 <i>SONATA FOR ALTO SAXOPHONE AND PIANO (1988)</i>	52
2.1 <i>HELL'S GATE (1997)</i>	68
2.2 <i>MOUNTAIN ROADS (1997)</i>	74
2.3 <i>SONG BOOK FOR ALTO SAXOPHONE AND MARIMBA (1998)</i>	86
2.4 <i>CONCERTO FOR ALTO SAXOPHONE AND WIND ENSEMBLE (1999)</i>	99
2.5 <i>SONATA FOR SOPRANO SAXOPHONE AND PIANO (2000)</i>	115
2.6 <i>RECITATION BOOK (2006)</i>	120
第3章 後期作品	129

3.1	<i>ARIA WITH 30 VARIATIONS “GOLDBERG VARIATIONS” (2010)</i>	129
3.2	<i>TONE STUDIES (2010)</i>	129
3.3	<i>CONCERTO FOR SAXOPHONE QUARTET AND WIND ENSEMBLE (2012)</i>	140
3.4	<i>PEACE (2012)</i>	147
3.5	<i>SONGS FOR THE COMING DAY (2012)</i>	148
3.6	<i>OUT OF THIS WORLD (2013)</i>	161
3.7	まとめ.....	167
第2部 マスランカの変化		172
第4章 作曲プロセスの変化		172
4.1	心理療法からメディテーションへ	173
4.1.1	心理療法との出会い	173
4.2	メディテーション	178
4.2.1	初期のメディテーション	180
4.2.2	メディテーションの変化	183
4.2.2.1	Holy Mother (聖なる母) のイメージ	188
4.2.2.2	海のイメージ.....	192
4.2.3	宗教的バックグラウンドとメディテーション	195
4.2.3	作曲プロセスにおけるメディテーション	200
4.2.3.1	《371のコラール集》	202
4.2.3.2	散歩.....	205
4.2.3.3	曲に関わる人々	208
4.2.4	まとめ.....	213
4.3	コラール旋律の引用	214
4.3.1	コラール旋律引用の傾向	214
4.3.1.1	作品.....	214
4.3.1.2	楽器編成.....	220
4.3.2	コラール旋律引用の意味	222
4.3.3	サクソフーン作品に見るコラール旋律の引用	225
第3部 マスランカとサクソフーン		229

第5章	マスランカとサクソフーン作品	229
5.1	マスランカにとってのサクソフーン	229
5.1.1	マスランカの言説から	229
5.1.2	サクソフーン作品と交響曲との関連性から	235
5.1.2.1	《交響曲第2番》	235
5.1.2.2	《交響曲第8番》	236
5.1.2.3	《交響曲第9番》	237
5.2.1.4	まとめ	239
5.2	サクソフーン奏者との関わり	240
5.2.1	委嘱の経緯	241
5.2.1.1	North American Saxophone Alliance	241
5.2.1.2	Transcontinental Saxophone Quartet	250
3.2.1.3	Joseph Lulloff	253
5.2.1.4	雲井雅人サククス四重奏団	260
5.2.1.5	Jason Kush	265
5.2.1.4	まとめ	267
第6章	サクソフーン作品の初演プロセスから見えるもの	270
6.1	時間に関する言及	274
6.1.1	テンポに関する言及	274
6.1.2	音価に関する言及	277
6.1.3	マスランカにとっての時間	279
6.2	奏者に求めた精神的境地	282
6.2.1	ダイナミクス	283
6.2.2	その他	286
6.3	まとめ	290
結論		292
謝辞		298
参考文献		299

付録（ディスコグラフィー，デイヴィッド・マスランカ作品目録）	308
--------------------------------------	-----

譜例・図表一覧

譜例 1	<i>Tone Studies</i> (2010) 第一楽章冒頭	2
譜例 2	<i>Heaven to clear when day did close</i> (mm.13–16)	50
譜例 3	<i>Heaven to clear when day did close</i> (mm.269–274) テナー・サクソフォーン	51
譜例 4	<i>Heaven to clear when day did close</i> (mm.612–613)	51
譜例 5	<i>Heaven to clear when day did close</i> (mm.645–647)	52
譜例 6	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.1–3)	54
譜例 7	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.3–24) テーマ (1)	54
譜例 8	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.24–26)	54
譜例 9	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.26–41) テーマ (2)	55
譜例 10	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.63–64)	55
譜例 11	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.73–75)	56
譜例 12	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.72–79) テーマ (3')	56
譜例 13	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.99–102)	56
譜例 14	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (m.111)	57
譜例 15	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.129–136) テーマ (3)	57
譜例 16	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第二楽章 (mm.34–37)	58
譜例 17	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第二楽章 (mm.37–41)	59
譜例 18	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第二楽章 (mm.53–55)	59
譜例 19	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第二楽章 (mm.93–95)	60
譜例 20	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.1–2)	61
譜例 21	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.5–7)	61
譜例 22	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.12–33)	62
譜例 23	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.27–29)	62
譜例 24	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.135–137)	63
譜例 25	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.177–178)	64
譜例 26	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.183–186)	64
譜例 27	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.210–213)	65
譜例 28	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.222–224)	65
譜例 29	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.460–467)	66

譜例 30	サクソフォーンの音域（左）と <i>Sonata</i> の最高音（右）（in Eb 表記）	66
譜例 31	<i>Hell's Gate</i> (mm.1-4) 独奏サクソフォーン三重奏	70
譜例 32	<i>Hell's Gate</i> (mm.93-98)	71
譜例 33	<i>Hell's Gate</i> (mm.126-129)	71
譜例 34	<i>Christ, der du bist der helle Tag</i>	72
譜例 35	<i>Hell's Gate</i> (mm.349.4-360)	73
譜例 36	<i>Alle Menschen müssen sterben</i>	76
譜例 37	<i>Wo soll ich fliehen</i>	76
譜例 38	<i>Mountain Roads</i> 第六楽章 (mm.186-196)	77
譜例 39	<i>Mountain Roads</i> 第六楽章 (mm.197-201)	78
譜例 40	<i>Mountain Roads</i> 第二楽章(mm.1-12)	79
譜例 41	<i>Mountain Roads</i> 第一楽章 (mm.1-26)	80
譜例 42	<i>Mountain Roads</i> 第一楽章 (mm.35-42) ソプラノ, アルト・サクソフォーン	81
譜例 43	<i>Mountain Roads</i> 第一楽章 (mm.44-47) ソプラノ, アルト・サクソフォーン	81
譜例 44	<i>Mountain Roads</i> 第一楽章 (mm.76-86) ソプラノ・サクソフォーン	82
譜例 45	<i>Mountain Roads</i> 第二楽章 (mm.12-25) テナー, バリトン・サクソフォーン	82
譜例 46	<i>Mountain Roads</i> 第三楽章(mm.1-3)	83
譜例 47	<i>Mountain Roads</i> 第三楽章(mm.6-22)	83
譜例 48	<i>Mountain Roads</i> 第五楽章 (mm.1-4) ソプラノ・サクソフォーン	83
譜例 49	<i>Mountain Roads</i> 第六楽章(mm.34-35)	84
譜例 50	<i>Mountain Roads</i> 第六楽章(mm.42-43)	84
譜例 51	<i>Das alte Jahr vergangen ist</i>	87
譜例 52	<i>Song Book</i> 第一楽章(mm.1-23)	87
譜例 53	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第一楽章 (mm.25-30)	88
譜例 54	<i>Herr, Ich habe misgehandelt</i>	88
譜例 55	<i>Song Book</i> 第二楽章(mm.1-11)	89
譜例 56	<i>Werde Munte, mein Gemute</i>	89
譜例 57	<i>Song Book</i> 第三楽章：テーマ (mm.1-4)	90
譜例 58	<i>Song Book</i> 第三楽章：第一変奏 (mm.1-4)	90
譜例 59	<i>Song Book</i> 第三楽章：第二変奏 (mm.1-2)	90

譜例 60	<i>Song Book</i> 第三楽章：第三変奏 (mm.1-2)	90
譜例 61	<i>Song Book</i> 第三楽章：第四変奏 (mm.1-2)	90
譜例 62	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第四楽章 (mm.1-4)	91
譜例 63	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第四楽章 (mm.9-24)	92
譜例 64	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第四楽章 (mm.39-44)	92
譜例 65	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第四楽章 (mm.45-49)	92
譜例 66	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第四楽章 (mm.57-67)	93
譜例 67	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第四楽章 (mm.81-90)	93
譜例 68	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第四楽章 (mm.96-102).....	93
譜例 69	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第六楽章 (mm.1-6)	94
譜例 70	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第六楽章 (mm.20-34)	95
譜例 71	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第六楽章 (mm.64-81)	95
譜例 72	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第七楽章 (mm.1-5)	96
譜例 73	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第七楽章 (mm.6-10)	97
譜例 74	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第七楽章 (mm.22-26)	97
譜例 75	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第七楽章 (mm.35-37)	97
譜例 76	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第七楽章 (mm.46-55)	98
譜例 77	<i>Song Book for Alto Saxophone and Marimba</i> 第七楽章 (mm.76-83)	98
譜例 78	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第一楽章(mm.55-56)フルート B テーマ	101
譜例 79	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第一楽章 (m.140)	102
譜例 80	<i>Mass</i> 第五楽章 <i>Before the Credo: "Bright window..."</i> ソプラノ	103
譜例 81	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第二楽章アルト・サクソフォ ーン独奏	104
譜例 82	<i>Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen</i>	106
譜例 83	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第三楽章(mm.1-24)	107
譜例 84	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第三楽章 (mm.25-34)	108
譜例 85	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第三楽章 (mm.1-6)テノール声部 抜粋.....	108
譜例 86	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第三楽章(mm.70-81)	109

譜例 87	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第三楽章(mm.82-95)	110
譜例 88	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第三楽章(mm.95-102)	111
譜例 89	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第三楽章(mm.102-107).....	112
譜例 90	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第五楽章 (mm.1-20)	114
譜例 91	<i>Hell's Gate</i> (mm.312.3-342)アルト・サクソフオーン	115
譜例 92	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第五楽章 (mm.98-121).....	115
譜例 93	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.1-5)	116
譜例 94	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (m.8).....	117
譜例 95	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.38-40)	117
譜例 96	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (mm.46-47)	117
譜例 97	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第一楽章 (m.143).....	118
譜例 98	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第二楽章 (mm.9-13)	118
譜例 99	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第二楽章 (mm.92-96)	119
譜例 100	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第二楽章 (mm.43-47).....	119
譜例 101	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第二楽章 (mm.71-73).....	119
譜例 102	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第二楽章 (mm.95-99).....	120
譜例 103	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> 第三楽章 (mm.135-99).....	120
譜例 104	<i>Der du bist drei in Einigkeit</i>	122
譜例 105	<i>Recitation Book</i> 第一楽章(mm.59.4-66).....	123
譜例 106	<i>Jesu, meine Freude</i>	123
譜例 107	<i>Recitation Book</i> 第二楽章 (mm.5-11).....	124
譜例 108	<i>Recitation Book</i> 第二楽章 (mm.67-69).....	124
譜例 109	<i>O salutaris Hostia.II</i>	125
譜例 110	<i>Recitation Book</i> 第四楽章 (mm.1-18)	125
譜例 111	<i>Recitation Book</i> 第四楽章 (mm.21-25)ソプラノ, テナー・サクソフオーン ..	126
譜例 112	<i>Recitation Book</i> 第四楽章 (mm.41-45)	126
譜例 113	<i>Durch Adams Fall</i>	126
譜例 114	<i>Recitation Book</i> 第五楽章 (mm.179.4-198)	127
譜例 115	<i>Recitation Book</i> 第五楽章 (mm.257.3-273)	127
譜例 116	<i>Recitation Book</i> 第五楽章 (mm.29-31) ソプラノ・サクソフオーン.....	127

譜例 117	<i>Recitation Book</i> 第五楽章 (m.39) ソプラノ・サクソフォーン.....	127
譜例 118	<i>Recitation Book</i> 第五楽章 (mm.111-114) ソプラノ, アルト, テナー・サクソフ ォーン.....	128
譜例 119	<i>Recitation Book</i> 第五楽章 (mm.79-80)ソプラノ, アルト・サクソフォーン...	128
譜例 120	<i>Tone Studies</i> 第四楽章(mm.90-101).....	131
譜例 121	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> (2000) 第二楽章 (mm.9-18).....	132
譜例 122	<i>Tone Studies</i> 第一楽章 (mm.1-10)	132
譜例 123	<i>Chirist, Unser Herr, Zum Jordan Kam</i>	133
譜例 124	<i>Tone Studies</i> 第一楽章(mm.40-56)	134
譜例 125	<i>Tone Studies</i> 第一楽章(mm.14-31),(mm.68-83)	134
譜例 126	<i>Wir glauben all an einen Gott</i>	135
譜例 127	<i>Tone Studies</i> 第二楽章 (mm.1-36)	136
譜例 128	<i>Wie bist du, Seele, In Mir So Gar Betrübt</i>	136
譜例 129	<i>Tone Studies</i> 第五楽章 (mm.1-22) *in Eb 表記.....	137
譜例 130	<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i>	137
譜例 131	<i>Tone Studies</i> 第六楽章 (mm.1-19)	138
譜例 132	<i>Tone Studies</i> 第六楽章 (mm.104-123).....	139
譜例 133	<i>Tone Studies</i> 第六楽章(mm.30-53) *in Eb 表記.....	140
譜例 134	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i> 第一楽章 (mm.29-31)アル ト・サクソフォーン	142
譜例 135	<i>Christum wir sollen loben schon</i>	142
譜例 136	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i> 第一楽章 (mm.40.4-59) 143	
譜例 137	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i> 第二楽章 (m.47.4-56)フルー ト	144
譜例 138	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i> 第二楽章 (mm.56-63) ...	145
譜例 139	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	145
譜例 140	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i> 第二楽章 (mm.84.5-91)ホル ン	145
譜例 141	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i> 第二楽章 (mm.91-100)ソプ ラノ・サクソフォーン	146

譜例 142	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i> 第三樂章 (m.39)	147
譜例 143	<i>Songs for the Coming Day</i> 第一樂章 (mm.1-8)	150
譜例 144	<i>Songs for the Coming Day</i> 第一樂章 (mm.49-53).....	150
譜例 145	<i>Songs for the Coming Day</i> 第一樂章 (mm.59-64).....	151
譜例 146	<i>Songs for the Coming Day</i> 第二樂章 (mm.8-14).....	151
譜例 147	<i>Chirist ist erstanden</i>	152
譜例 148	<i>Songs for the Coming Day</i> 第三樂章 (mm.1-4).....	153
譜例 149	<i>Songs for the Coming Day</i> 第三樂章 (mm.29-41).....	153
譜例 150	<i>Songs for the Coming Day</i> 第四樂章 (mm.1-5).....	155
譜例 151	<i>Songs for the Coming Day</i> 第四樂章 (mm.40-43).....	155
譜例 152	<i>Songs for the Coming Day</i> 第四樂章 (mm.62-67).....	156
譜例 153	<i>Black Dog Songs</i> (1996)第一樂章(mm.1-4).....	157
譜例 154	<i>Songs for the Coming Day</i> 第五樂章 (mm.1-6).....	157
譜例 155	<i>Ihr lieben Chisten, freut euch nun</i>	158
譜例 156	<i>Songs for the Coming Day</i> 第六樂章(mm.1-6).....	158
譜例 157	<i>Black Dog Songs</i> (1996)第二樂章(mm.1-4).....	159
譜例 158	<i>Songs for the Coming Day</i> 第七樂章 (mm.1-4).....	159
譜例 159	<i>Songs for the Coming Day</i> 第七樂章 (mm.32-37).....	159
譜例 160	<i>Gib dich zufrieden und sei stille</i>	160
譜例 161	<i>Out of this World</i> (mm.1-5)	163
譜例 162	<i>Out of this World</i> (mm.14-16).....	163
譜例 163	<i>Out of this World</i> (mm.26-27)ピアノ	163
譜例 164	<i>Out of this World</i> (mm.35-38).....	164
譜例 165	<i>Out of this World</i> (mm.73-82)サクソフオーン	164
譜例 166	<i>Out of this World</i> (mm.88-89).....	165
譜例 167	<i>Out of this World</i> (mm.94-99).....	165
譜例 168	<i>Out of this World</i> (mm.125-131).....	166
譜例 169	<i>Out of this World</i> (mm.132-134).....	166
譜例 170	<i>Out of this World</i> (mm.151-157).....	167
譜例 171	<i>Tone Studies</i> 第二樂章 (mm.51-59).....	168

譜例 172	<i>Songs for the Coming Day</i> 第一楽章 (mm.9–14).....	168
譜例 173	<i>Out of this World</i> (mm.26–27).....	169
譜例 174	<i>Tone Studies</i> 第六楽章 (mm.119–123).....	169
譜例 175	<i>Heaven to Clear When Day Did Close</i> (mm.539–543).....	170
譜例 176	《交響曲第 8 番》第三楽章 (mm.1–20).....	237
譜例 177	《交響曲第 9 番》と <i>Tone Studies</i> の比較①.....	238
譜例 178	《交響曲第 9 番》と <i>Tone Studies</i> の比較②.....	239
譜例 179	<i>Songs for the Coming Day</i> 第一楽章 (mm.1–8).....	278
譜例 180	<i>Tone Studies</i> 第一楽章(mm.1–5).....	279
譜例 181	<i>Recitation Book</i> 第五楽章(mm.1–8).....	284
グラフ 1	作品数の内訳.....	1
グラフ 2	作品数の推移.....	23
グラフ 3	吹奏楽のための協奏作品における独奏楽器内訳.....	24
グラフ 4	室内楽曲編成内訳.....	25
グラフ 5	ディスコグラフィー内訳.....	31
グラフ 6	Fanfare 掲載記事種別.....	34
グラフ 7	Fanfare 掲載 Disc. 数の推移.....	34
グラフ 8	Discography における Saxophone 作品の内訳.....	41
グラフ 9	Fischhoff National Chamber Music Competition におけるマスランカ作品の演奏頻度 (1997-2020).....	44
グラフ 10	作品数とコラール引用曲数推移.....	216
資料 1	1970 年 7 月 14 日 (火) Democrat Chronicle 紙の記事.....	13
資料 2	モンタナ州ミズーラの位置.....	17
資料 3	<i>Concert for Alto Saxophone and Orchestra</i> 初演プログラム.....	99
資料 4	<i>Out of this World</i> 初演時に Jason Kush が使用したパート譜.....	283
図 1	アクティブ・イマジネーションからメディテーションへ.....	178

表 1	作風区分とサクソフオーン作品の分布	26
表 2	Fanfare 批評記事抜粋 (1992–1999)	35
表 3	Fanfare 批評記事抜粋 (2002–2017)	36
表 4	デイヴィッド・マスランカ ディスコグラフィ (サクソフオーン作品関係) ...	38
表 5	デイヴィッド・マスランカ ディスコグラフィ (サクソフオーン四重奏関係)	43
表 6	デイヴィッド・マスランカのサクソフオーン作品	47
表 7	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> 第三楽章構成	61
表 8	<i>Mountain Roads</i> におけるコラール旋律の引用	76
表 9	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> 第一楽章構成	101
表 10	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i> 第一楽章構成	141
表 11	<i>Songs for the Coming Day</i> テンポ	149
表 12	<i>Songs for the Coming Day</i> 第五楽章の構成	157
表 13	<i>Songs for the Coming Day</i> 第八楽章 テンポ指示	160
表 14	作風区分と【Meditation①～⑦】のイメージ分布表	187
表 15	作曲区分と思想の変遷	200
表 16	メディテーションを含む楽曲解説の概要	201
表 17	メディテーションを含む楽曲解説の要素	202
表 18	引用コラール一覧	217
表 19	コラール旋律が引用される作品	220
表 20	サクソフオーン作品にみられるコラール旋律の引用	226
表 21	《交響曲第 9 番》第四楽章と <i>Tone Studies</i> の対応表	239
表 22	初演者、委嘱者インタビュー実施状況	270
表 23	インタビュー概要	272

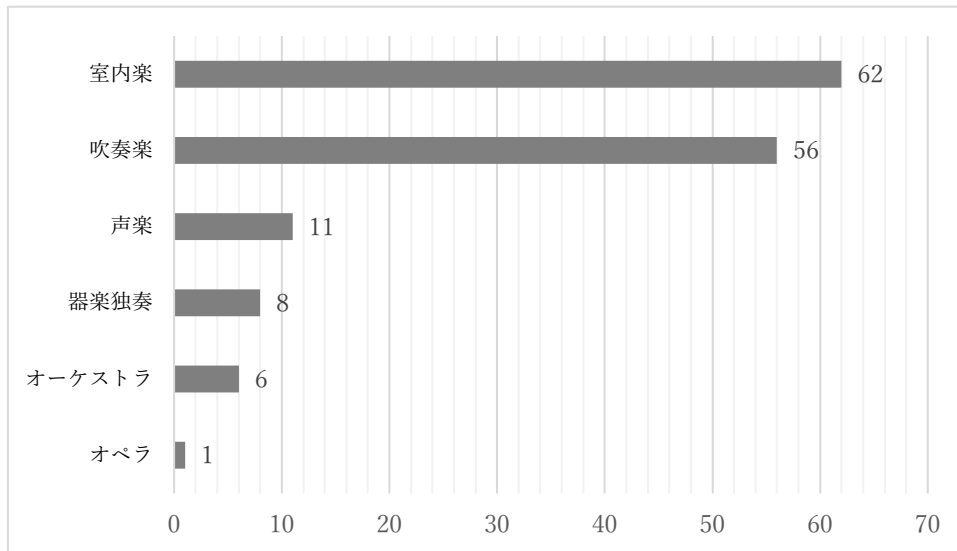
凡例

- 曲名、人名は基本的には原語で表記する。但し一般的に知られている作曲家名はその限りではない。
- 譜例は実音表記である。
- 引用の日本語訳は筆者による。他者によるものは注釈に記載する。
- 引用中の [] は筆者による注釈である。
- マスランカの公式ウェブサイトの楽曲解説からの引用は掲載年月日が明示されていないため、作曲年を表記する。
- 曲名は、以下の文献に従い欧文はイタリック、和文は《 》で表記する。
リチャードJ. ウィンジェル『改訂新版 音楽の文章術——論文・レポートの執筆から文献表記法まで』。宮澤淳一, 小倉眞理訳。春秋社, 2014年。
- 作曲年は曲名の後に () で適宜表記する。
- コラール旋律の譜例は、《371 のコラール集》から筆者が書き写した。尚、同一タイトルでも複数の和声付けが存在するものに関しては、調も様々であり、旋律だけでは特定できないため、必要に応じてマスランカの作品で引用される調に移調している。

序章 研究の背景と目的

デイヴィッド・マスランカ David Henry Maslanka（1943年8月30日-2017年8月6日）は、アメリカ合州国マサチューセッツ州ニューベッドフォードに生まれた作曲家で、生涯にわたり全 144 作品を残した¹。彼は特に吹奏楽分野で広くその名が知られ、作品数は室内楽、吹奏楽が際立って多い【グラフ 1】。

グラフ 1 作品数の内訳



また、マスランカのサクソフォーン作品は 14 曲あり、多くの奏者たちに演奏されている。特に、北米サクソフォーン評議会 North American Saxophone Alliance（以下 NASA と表記）の委嘱により 1988 年のコンペティションのために作曲された *Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988) は、2012 年の同コンペティションのファイナル審査選択曲、2013 年のスロヴェニア国際サクソフォーンコンクールのセミファイナル審査選択曲、第 37 回日本管打楽器コンクール第二次予選選択曲として選ばれている。そして彼のサクソフォーン四重奏作品は、NASA のカンファレンスやワールド・サクソフォーン・コンGRESS World Saxophone Congress でも度々演奏されており、サクソフォーンのレパートリーとして確立されてきたと言えるだろう。彼のサクソフォーン作品の演奏形態は独奏をはじめ、吹奏楽との協奏曲、四重奏、チェロやマリimbaとのアンサンブルなど大変幅広く、サクソフォーン奏者たちにとって重要なレパートリーの一つとなっている。

筆者が初めて聞いたマスランカ作品は、前述した *Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988) である。突然に訪れる強奏部やフラジオレット音域による連符の動きに激烈さを感じ、それに相反して訪れる静寂とのギャップに大変な衝撃を受けた記憶がある。これは他のサクソフ

¹ 公式ホームページの Works で確認できるもの。

オーン作品には感じたことがないものであった。そして、そのときは激烈な部分の技術的困難さから演奏を断念した。しかしその後、マスランカの他の作品に出会ったとき、彼の作品が技巧的で激烈な要素を強くもつ作品から、後年にかけて静寂が際立つ作品へと変化していると感じるようになった。そして、彼の晩年の作品に多く触れるにつれて、彼の作品の演奏上の困難さは技巧的な部分以上に静寂な部分にあることに気づき始めた。なぜなら技巧的な困難さは、テクニックの問題を解消し楽譜に忠実に演奏することで彼の意図する表現にある程度近づけるが、静寂部分では音の数が極端に減り、奏者に委ねられる要素が多くなるからである。例えば、特にアルト・サクソフォーンとピアノのための *Tone Studies* (2010) やサクソフォーン四重奏作品 *Songs for the Coming Day* (2012) に見られるフェルマータやカンマ、Hold Back, Wait, Long 等の指示に対しては、時間のとり方や、テクスチュアの薄さから露わになる音質など、演奏者の解釈が音楽に大きく影響を与えるため、技術上の問題とは異なる難しさがある。また、技術的側面においても、サクソフォーン四重奏作品 *Songs for the Coming Day* の第一楽章冒頭に見られるテンポ $\text{♩} = \text{ca. } 52$ 、ピアノでソプラノ・サクソフォーンとテナー・サクソフォーンがユニゾンで奏する箇所や、アルト・サクソフォーンとピアノのための *Tone Studies* 第一楽章の冒頭【譜例 1】でピアノによる空虚 5 度 A, E のフェルマータに重ねる形で実音 E を奏する箇所でも、激烈な部分とは質の異なる難しさが存在するように感じるのだ。

譜例 1 *Tone Studies* (2010) 第一楽章冒頭

後者を例にとると、アルト・サクソフォーンにとって実音 E は、基本的にはキーを塞がずに奏するために最も音程が不安定になりやすく、音質も薄くなりがちな音の一つである。実音 E を弱音で、しかも事前に鳴っているピアノの音に合わせて演奏するのは高度な技術を要する。

静寂部分に技術的な難しさを感じる箇所は晩年の作品に目立つことから、マスランカがサクソフォーンの奏法や技術について知らなかったとは考えにくく、あえて何らかの効果を期

待して書いたと予想できる。マスランカは時を経るごとにサクソフーンに対する音楽的要求を変化させていったのではないだろうか。マスランカは後年にかけてサクソフーン奏者たちに何を求めるようになったのだろう。後年のサクソフーン作品から垣間見られるマスランカ作品の解釈の難しさに対し、奏者は何を拠り所に演奏解釈を構築したらよいのであろうか。こうした疑問が本研究のきっかけとなっている。

本研究ではマスランカの求めた音楽表現を、マスランカ本人、息子のマシュー・マスランカ Mathew Maslanka (1982-), そしてマスランカ作品の委嘱者・初演者たちによる証言を柱として検討する。マスランカ本人へのインタビューは先行研究においても見ることができ、筆者自身も2015年以来度々電子メールによるインタビューを行ってきた。2017年にマスランカが死去した後は、後年のマスランカと行動を共にし、演奏やクリニックにも立ち会ってマスランカの考えを熟知しているマシューからも様々な話を聞くことができた。また、委嘱者・初演者たちへのインタビューは先行研究では行われておらず、作品解釈への新たな視点を与えてくれる。初演に際し、彼が奏者に特に強く求めた表現をリアルに記述することは、彼の求めた音楽表現を考察する一助となるだろう。初演という形でマスランカの作曲プロセスの最終段階に関わり、マスランカの音楽を体現した演奏家たちの証言は、今後マスランカ作品を演奏する奏者たちの作品解釈において大きな拠り所になると考えられる。

本研究は演奏家らの証言に加え、マスランカ本人の言説や作品そのものを手がかりに彼がサクソフーンをどのように捉えていたのか、その経過についても考察を加える。それらを通して彼の音楽表現の根源についての考察を試みる。

また、マスランカは2011年のインタビューで「私の中で変化したことと、音楽の中で起こったことは切り離すことができません²」(Weaver 2011: 41-42)と述べており、彼の音楽表現について考察するために、彼自身に起こった変化を追う必要性を確認できる。先行研究においても、彼自身のインタビューに基づき彼の作曲プロセスが心理療法やJ.S.バッハが和声付けしたコラールなど様々な物事から影響を受けてきたことが述べられてきた。しかしマスランカが存命中であったことから、それぞれの物事の一連の作曲プロセスとして完結させられておらず、全体像を捉えられてはいない。

加えて、マスランカがコラール旋律の引用を多用したり、*Mass* (1996)を作曲したりしたことから、これまで彼の音楽はキリスト教の影響を多大に受けていると捉えられてきたきらいがあるが、本研究においてマスランカの関係者へインタビューを実施したことにより、彼の

² 原文：What has transformed in me is inseparable from what has happened in the music.

思想の変化について新たな視座がもたらされた。後年にかけて彼の思想はキリスト教から離れ、仏教、特に禅宗の考え方に基づいたマインドフルネスという新たな境地へと開かれていくのである。

本研究では、マスランカの作曲プロセスに影響を与えた物事について考察し思想の変化を辿るとともに、サクソフォーンという楽器に対する捉え方の変化や初演に向けて奏者に要求した事柄から、彼が後年に特に求めた音楽表現のあり方を見出す。そして最終的には、思想の変化とサクソフォーン奏者に求めた音楽表現の二側面から、彼が後年に求めた音楽表現の根源について総合的に論じる。

0.1 先行研究

マスランカによる著作は存在しないが、息子のマシュー・マスランカが管理する公式ウェブサイト³にマスランカ自身による全作品の楽曲解説が載せられ、ほとんど全ての曲の視聴、楽譜閲覧が可能である。また網羅されているとは言い難いが、CD やマスランカに関する論文情報も記載されている。現在もマシューがマスランカに関する情報収集を続け、逐次情報が更新されていることから、公式ウェブサイトが最もマスランカの情報を得られる充実したリソースであると言えるだろう。

マスランカに関する先行研究を種別毎、年代順に以下の通りまとめる。

(洋書)

Antonopulos, Beth. 2004. "DAVID MASLANKA." in *A Composer's Insight vol. 2*, ed.

Timothy Salzman, Meredith Music Publications. pp.94-119.

先行研究に基づいたマスランカの経歴、作曲プロセス、作曲スタイルに関する内容及び《交響曲第5番》、*Morning Star* の楽曲分析。

(逐次刊行物)

Peterson, Russell. 1999. "An Interview of with David Maslanka." in *The Saxophone*

Symposium [North American Saxophone Alliance] 24: 104-119.

Mountain Roads for Saxophone Quartet, *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* の初演後に行われたインタビュー記事。

³ デイヴィッド・マスランカ公式ウェブサイト。2021年8月10日アクセス。https://davidmaslanka.com

Keedy, Nathan Andrew. 2005. "Mountain Roads: An Interpretive Analysis of David Maslanka's Saxophone Quartet." in *The Saxophone Symposium* [North American Saxophone Alliance] 30: 19-56.

Mountain Roads for Saxophone Quartet の楽曲分析。

(論文：吹奏楽曲)

Booth, David. 1994. *An analytical study of David Maslanka's 'A Child's Garden of Dreams'*.
D.M.A. diss., University of Oklahoma.

A Child's Garden of Dreams の楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Breiling, Roy Edward. 2000. *David Maslanka's Use of a Chorale Tune in 'In Memoriam'*.
D.M.A. diss., University of Arizona.

In Memoriam のコラールの引用に注目した楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Bolstad, Stephen Paul. 2002. *David Maslanka's Symphony No. 4: A Conductor's Analysis with Performance Considerations*. D.M.A. diss., University of Texas at Austin.

《交響曲第4番》の楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Alston, Brenton Franklin. 2004. *David Maslanka's Symphony No. 3: A Relational Treatise on Commissioning, Composition, and Performance*. D.M.A. diss., University of Miami.

《交響曲第3番》の委嘱の経緯と作曲プロセス及び楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Wright, Lauren Denney. 2010. *A Conductor's Insight into Performance and Interpretive Issues in Give Us This Day by David Maslanka*. D. M. A. diss., University of Miami.

Give Us This Day の楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Weaver, Lane. 2011. *David Maslanka's Symphony No. 7: An Examination of Analytical, Emotional, and Spiritual Connections Through a 'Maslankian Approach'*. D.M.A. diss., University of Kentucky.

《交響曲第7番》の楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Hippensteel, Scott. 2011. *A Study of David Maslanka's Unending Stream of Life*. D.A. diss., Ball State University.

Unending Stream of Life の楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Sutton, Kate. 2014. *David Maslanka and the Natural World: Three Studies of Music for Wind Ensemble*. M.M. thesis., Florida State University.

《交響曲第3番》, 《交響曲第4番》, 《交響曲第9番》の楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Rose, Cray Onsby. 2019. *Symphony No. 10 by David Maslanka with Matthew Maslanka: Commissioning, Completion, Performance and Analysis*. D.M.A. diss., Ohio State University.

《交響曲第10番》の委嘱の経緯と作曲プロセス及び楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

(論文：サクソフーン作品)

Keedy, Nathan Andrew. 2004. *An Analysis of David Maslanka's Chamber Music for Saxophone*. D.A. diss., University of Northern Colorado.

Sonata for Alto Saxophone and Piano, *Song Book for Alto Saxophone and Marimba*, *Mountain Roads for Saxophone Quartet* の楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Olin, Camille. 2006. *The Sonata for Alto Saxophone and Piano (1988) by David Maslanka: An Analytical and Performance Guide*. D.M.A. diss., University of Georgia.

Sonata for Alto Saxophone and Piano の楽曲分析と演奏法。マスランカ本人へのインタビューを含む。

(論文：その他室内楽作品)

Varner, Michael L. 1999. *An Examination of David Maslanka's Marimba Concerti: Arcadia II for Marimba and Percussion Ensemble and Concerto for Marimba and Band*. D.M. diss., University of North Texas.

Arcadia II for Marimba and Percussion Ensemble Concerto for Marimba and Band の楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Moles, Elisa. 2013 *The Use of Johann Sebastian Bach's Chorales in David Maslanka's Quintet for Winds No. 3 for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon*. M.M. thesis., Ball State University.

Quintet for Winds No. 3 for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon のコーラル引用に注目した楽曲分析。

Wester, Kimberly Kirsten. 2013. *Expressive Interpretation in David Maslanka's 'Eternal Garden: Four Songs for Clarinet and Piano'*. D.M.A. diss., University of Washington.

Eternal Garden: Four Songs for Clarinet and Piano の楽曲分析。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Franklin, Kip. 2014. *Music for an Atomic Age: David Maslanka's 'Eternal Garden: Four Songs for Clarinet and Piano' an Analysis and Performance Guide*. D.M.A. diss., Michigan State University.

Eternal Garden: Four Songs for Clarinet and Piano の楽曲分析と演奏法。マスランカ本人へのインタビューを含む。

Krause, Christa Kathleen. 2015. *A Performance Guide and Comparison of Three Works for Flute and Piano by David Maslanka: Duo, Songs of My Nights, and '...and I am a child before there are words...'*. D.M.A. diss., University of Nebraska.

フルート作品, *Duo*, *Songs of My Night*, *...and I am a child before there are words...* の楽曲分析と演奏法。マスランカ本人へのインタビューを含む。

これまでのマスランカ研究は、彼自身の言説を土台に彼の人生の転換点や作曲プロセスについて述べ、それに楽曲分析を加えるものが多い。また、Rose (2019)以外のものは全てマスランカが存命中に書かれたものであり、ほとんどの研究でマスランカのインタビューが行われている。一方 Rose (2019)は、マスランカが第一楽章を作曲し、彼の死後息子によって完成された《交響曲第 10 番》の作曲プロセスに関して息子マシュー・マスランカの証言を元に考察を行っている。

以上を踏まえ、本研究では先行研究で行われてこなかった新たな視点でマスランカ作品の解釈の根源について考察する。まず、先行研究において1曲もしくは限定した楽曲に留まっていた考察に対し、サクソフーン作品全体に注目して考察を進める。一つの楽器に注目し、彼がそれに対する印象をどのように変化させ、それらを音楽に反映させたのかについて、彼の言説とサクソフーン作品やサクソフーンを含む楽曲での使用法から考察する。これにより、これまで考察されてこなかったマスランカのサクソフーン作品における独自の視点を見出すことが可能になるだろう。

また、上記の考察は、先述の通りマスランカ本人、息子マシューのみならず委嘱者や初演者へのインタビューに依拠することにする。先行研究では、初演に至る過程で作曲者と演奏者のやりとりを演奏解釈の糸口として用いたものは存在しない。初演にあたって、マスランカ立ち合いのもと彼の音楽を体現した演奏者の証言は、マスランカ作品の演奏解釈を構築する一次資料としての意義を大いに果たすだろう。

さらに、筆者が実施したマシューのインタビューにより、後年のマスランカに影響を与えたと考えられるマインドフルネスの団体の存在が明らかとなり、その関係者の証言から、マスランカがこの団体において上級講師を務めていたことが分かっている。これらの証言に基づいた考察が加わったことで、本研究では、マスランカの作曲に影響を与えてきた心理療法やコラールなど、これまで先行研究の中で断片的にしか述べられてこなかった物事に新たな視点を加えて総合的に捉え直すことが可能となった。

本研究ではマスランカの思想に関する新たな見解を踏まえ、サクソフーン作品における音楽表現の根源について明らかにする。

0.2 マスランカの生涯

マスランカは1943年8月30日にアメリカ合州国マサチューセッツ州ニューベッドフォードに生まれた。彼の生涯については先行研究、主に Rose (2019)を参照し、それに筆者によるマスランカのインタビューを加えてまとめる。

0.2.1 誕生から大学教員生活

マスランカは、ポーランド系アメリカ人一世であった父 Stanley Maslanka と母 Mary Kaminsky の3人息子の末っ子として生まれた。両親は音楽家ではなかったものの、母や母方の親戚が音楽に親しんでいたこともあり、彼は音楽への興味を抱くようになったという。幼少期の音楽経験についてマスランカは以下のように述べている。

私は幼いときに音楽への興味が芽生えました。私の家族のバックグラウンドは非常に多様で、母は音楽的才能がありましたが教育を受けていない人でした。しかし私はそんな母のおかげで音楽に興味をもったのです。そう言えるのは、私の父は私が知る限り少しも音楽的な気質をもっていなかったからです。私には2人の兄がいて、彼らは私より先に音楽のレッスンを受けていましたが、途中でやめてしまいました。私の番になったときには彼らはもう一生懸命レッスンを受けるつもりはなかったもので、それで助けてもらうことができました。(Wester 2013: 121)

Music interested me when I was young. My family background was very mixed and my mother had musical talent but no training. And I got that [musical interest] from her because my father had not a shred of musical nature that I know anything about. I have two older brothers who had music lessons before me and dropped out, and when it came to me they weren't going to bother with lessons, so I got assistance as I could.

マスランカは母の勧めでクラリネットを始めることになり、音楽のキャリアのスタートをきったという。これについてマスランカは以下のように述べている。

クラリネットは母に勧められました。母方の祖父はヴァイオリンを弾いていて、さらに母の叔父はクラリネットを吹いていたので、母はそのどちらかを私に演奏して欲しいと思っていたのです。ヴァイオリンは手に入れられませんでした。私はクラリネットを手に入れました。ここからが始まりです。私はやり続け、かなり早く上手になりました。

そして、私は通っていた公立学校の吹奏楽のプログラムに参加しました。そのバンドはそんなに上手ではありませんでしたが、それでよかったのです。高校生になって、私はニューイングランド音楽院にレッスンに通い、一年間ボストン・ユース・シンフォニー・オーケストラで活動しました。そこではとても良い経験ができ、おそらく私が音楽の道に進む転換点になったと思います。私に起こったのはこんなところですよ。(Wester 2013: 121)

The clarinet came about because of my mother. Her father played the violin and her uncle played the clarinet, so she wanted me to play either the violin or the clarinet. So much for the violin we never found it, we did find the clarinet. So that's where it started. So I persisted. I was a good player fairly quickly. And I went through the public school music band program where I was, which wasn't very good, was okay. In high school I took lessons at the New England Conservatory. And to play for one year in the Boston Youth Symphony Orchestra, which was a very good experience, probably the tipping-point experience for me to go into music. So that's roughly what happened.

マスランカは 1952 年（9 歳）から小学校のバンドでクラリネットを演奏しており、この頃出会ったクラリネット教師 Frank Bayreuther がマスランカの音楽活動に大きく影響を与えたという。マスランカは Bayreuther について「私の最初のクラリネットの先生の名前は Frank Bayreuther 先生といます。彼は私の家の近所の地元の楽器屋のオーナーでした。素敵な人です。彼はレッスン中、ずっとタバコをふかしながら、私にクラリネットを吹かせました（笑）⁴」(Wester 2013: 121)と笑い混じりに述べている。マスランカは Bayreuther に対し大変心を寄せていたのであろう。マスランカは Bayreuther の元でクラリネットの研鑽を積み、彼の勧めもあって 1959 年（16 歳）から 1961 年には、ニューイングランド音楽院で Robert Stewart のプライベートレッスンを受けるようになった。また、高等学校在学中にはマサチューセッツ州の All States bands のオーディションを二度受験したり、最終学年時にはボストン・ユース・シンフォニー・オーケストラのオーディションに合格して、その一員としてジョーダン・ホール⁵やカーネギー・ホール⁶での公演に参加したりしたという。またマスランカは、演奏活動

⁴ 原文：The first clarinet teacher I had was a man named Frank Bayreuther. He was just a local music shop owner, fairly close to my house. Nice man. And he started me on the clarinet, chain-smoking during the lessons [laughs]

⁵ Jordan Hall. マサチューセッツ州ボストンにあるコンサートホール。

⁶ Carnegie Hall. ニューヨーク市マンハッタン区ミッドタウンにあるコンサートホール。

のかたわらしばしば、近くにあったボストン・シンフォニー・ホールでコンサートを聴いたり、母がコレクションしていたレコードでショパンやリムスキー＝コルサコフやその他多くのクラシック作曲家の音楽を聴いたりしたという。マスランカは、「なぜ人はひとつの方向へ向かうのか、なぜ才能や興味が湧くのかということに答えはありません。私は聴くことが好きな傾向にありました⁷」(Antonopulos 2004: 94)と述べており、専門教育を受ける前から演奏だけではなく聴くことを通して音楽的素養を身につけていったのだと想像できる。

その後マスランカは1961年(18歳)にニューベッドフォード高等学校を卒業し、奨学金を得てオーバリン音楽院に入学した。彼はオーバリン音楽院で音楽教育を専攻し、1年次より作曲を始めることとなる。1年が終わると、彼は作曲を Joseph Wood に師事するようになった。学部時代は作曲を続けながらも多くの時間をクラリネットの技術向上に費やしたという。大学での学びについて彼は以下のように述べている。

私の音楽の解釈は、多くが作曲への取り組みから生まれています。私のかつてのほとんどの先生は、今私が理解しているような音楽の本質について話してくれることはありませんでした。高校生の頃、私にとって最高の先生はオーケストラの指揮者でした。彼は音楽について話すことはありませんでしたが、豊かな音で演奏することを強く求めました。オーバリン音楽院時代には、音楽に合わせて身体を動かしたり、筋肉の重みやその緊張を感じさせたりするリトミックの先生に出会いました。これは強く音楽を感じる第一歩になりました。そして、大学院の作曲の先生は、実践的なすばらしい音楽家であり、私にアシスタント指揮者を任せてくれました。彼はいつもたっぷり豊かに鳴り響いた音で演奏される音楽を求めていました。(Maslanka 2016a)

My understanding of music has come about mostly from trying to compose. Very few of my teachers ever talked about the nature of music as I now understand it. When I was in high school my best teacher was an orchestra conductor. He did not talk about music, but he insisted that we play the full sound of the music. In college (the Oberlin Conservatory) I had a eurhythmics teacher who made us move to music and feel the muscular weight and tension of it. This is a step toward powerfully feeling music. In graduate school my composition teacher

⁷ 原文 : Why one person goes in one direction, why the talent and interest are there, are impossible questions. I know I had the inclination to listen.

was a good practical musician who asked me to work as his conducting assistant. He was always interested in the full and complete sound of music.

さらにマスランカは、オーバリン音楽院在学中の1963年(20歳)から1964年には、カリキュラムの一環としてザルツブルグ・モーツァルテウム音楽院に留学し、作曲を Cesar Bresgen, 指揮を Gerhard Wimberger に師事した。モーツァルテウム音楽院では、定期的に作曲を行い、作曲家として自身の将来性を感じながら過ごしていたようだ。また作曲家としてだけではなくクラリネット奏者としても大きく成長し続け、Salzburg Chamber Orchestra にてモーツァルト作曲《レクイエム》を演奏する経験も得た。

マスランカは1964年(21歳)にモーツァルテウム音楽院のカリキュラムを修了しオーバリン音楽院に戻ると、卒業時に音楽教育で学士を取得した。そして卒業後は、公立学校の音楽の先生になるという選択はせず大学院進学を志したという。彼はミシガン州立大学とイリノイ大学の2校から入学許可を得たが、友人が行こうとしていたという理由でミシガン州立大学大学院に進学した。

ミシガン州立大学大学院に在学した1965年(22歳)から1971年には、作曲を H. Owen Reed, 音楽理論を Paul Harder, クラリネットを Elsa Ludwig Verder に師事することとなった。在学時には H. Owen Reed や Michael Colgrass らの写譜者として働き、他者の楽譜を深く勉強したことで彼の作曲能力は大きく飛躍したという。彼は大学院時代、常に良い音楽を書いているという実感をもって過ごしていた。

彼が所属したミシガン州立大学の作曲科の学生向けの講義では、理論と作曲の歴史の学習に重きが置かれており、彼はここで J. S. バッハの音楽に強い関心を持つようになったという。1967年、彼は修士課程を修了した。

マスランカは大学時代、様々な分野を学び、充実した時を過ごしたが、それについて以下のように述べている。

私は学校選択に関して世間知らずで、2, 3校エントリーしただけでした。私は運命の偶然があったのだと強く思います。私はオーバリン音楽院に魅了され、導かれたわけですが、そこがすばらしい経験の始まりになりました。そして全くの偶然にも私はミシガン州立大学大学院へいき、そこでもすばらしい5年間を過ごしたのです。私には、助けが必要なときには助けの手が現れて、先生が必要なときには先生が現れるように思えたのです。(Antonopulos 2004: 94)

I was very naive about choosing schools, and had only applied to two or three...I do believe that there are accidents of fate. I was attracted, was led to go to Oberlin and a good opening experience there. Completely by accident, I went to Michigan State for graduate school and also had an excellent five years at that institution. It seems to me that if you need help, it shows up...if you need the teacher, the teacher will appear.

彼は修士課程修了後、1968年（25歳）に Suzanne と結婚し、ミシガン州立大学の博士課程に在学しながら1970年に教職に就いた。以降1974年まで、彼はニューヨーク州立大学ジェネセオ校の作曲科講師⁸として音楽理論、作曲、楽曲分析、クラリネットを教えた。

資料1 1970年7月14日（火）Democrat Chronicle 紙の記事

Geneseo Appoints Music Professor

GENESEO — Appointment of James A. Walker, director of the Student Symphony Orchestra at the Chautauqua Institution since 1966, as associate professor in the Department of Music, State University College of Arts and Science at Geneseo, was announced yesterday by Dr. Robert W. Mac Vittie, college president.

Walker holds degrees from the University of Wisconsin at Milwaukee and Harvard, where he was director of the University Band win ensembles.

Last year he was associate conductor at the New England Conservatory, and also served as conductor of the Harvard chorus. He is the author of four articles on wind instruments appearing in the Harvard Dictionary of Music.

Other recent faculty appointments at the college:

David H. Maslanka, instructor in the Department of Music. He is completing his doctoral work at Michigan State University.

Mrs. Anne O. Hawkins, part-time instructor in English. A doctoral candidate at the University of Rochester, she was elected to Phi Beta Kappa in 1967 and won the Williams Memorial Prize for excellence in English and the Joseph A. O'Connor Graduate Study Endowment Fund award as the best female student.

Mrs. Barbara A. Dirlam, part-time instructor in English. A member of the Alfred-Almond Central School board, she holds degrees from Alfred University and has had 75 poems published in 25 little magazines since 1965.

Steuben Men Pay For Polluting Lake

BATH — Two area residents each paid a \$10 fine when they admitted a charge of pollution of Keuka Lake before Wayne Justice Alderman Gleason Saturday.

David Jacory, a member of the Steuben County Sheriff's Keuka Lake Boat Patrol, said Judie Miller, 17, of Concord Apts., Painted Post and Thomas W. Clark, 23, of 75 E. Fourth St., Corning, each admitted throwing an empty beer can into the lake from the dock of a lakeside tavern July 4.

その間、マスランカは1971年にミシガン州立大学の博士課程を修了し作曲で博士号を取得する。大学での最後の作品は、《弦楽四重奏第1番》（1968）と《交響曲第1番》（1971）であったという。《弦楽四重奏第1番》は1978年7月まで演奏されることはなく、また2人の指揮

⁸ 採用時、1970年7月14日火曜日の Democrat and Chronicle に新任教師として紹介された。原文：David H. Maslanka, instructor in the Department of Music. He is completing his doctoral work at Michigan State University. 【資料1】

者が必要となる大規模な《交響曲第1番》は未だに演奏されないままとなっている。博士課程修了後、彼がプロの作曲家となって初めて作曲した作品は、*Duo for Flute and Piano* (1972) である。この曲が書かれた1972年に、第一子 Stephen が誕生した。

その後彼は、1974年8月(31歳)にニューヨーク州立大学ジェネセオ校の職を辞すると、家族とともにニューヨーク市に居を移した。1974年から1980年には、サラ・ローレンス大学音楽学部作曲科非常勤講師を務め、音楽理論、音楽概説、そして時には個人的に作曲を教えることもあったようだ。

しかし、専門家としてのキャリアが充実する一方で私生活には困難が訪れていたのである。彼と Suzanne の結婚生活は終わりを迎え、彼の作曲活動は *Concerto No. 1 for Piano, Winds, and Percussion* (1974-1974)以降18ヶ月の空白期間に入った。その後、彼は1977年(34歳)に再び作曲を始めたが、様々な面で以前とは変化していたのである。

この頃、精神的不安により彼は心理療法を受けるようになっていた。これを通じて自己催眠を発見したり、スイスの心理学者カール・ユング Carl Gustav Jung (1875-1961)の教えから潜在意識を開花させたりするなど心理学から大いなる影響を受けたのである。ここから、後述するようなマスランカ独自の作曲プロセスが生まれていく。

1970年代後半、マスランカはアリソン・マシュー Alison Matthew (?-2017)に出会い、1980年(37歳)に結婚。その後、1982年に第二子マシューが誕生した。時を同じくして、1980年には友人から薦められてニューヨーク大学作曲科客員講師に着任すると、1981年までの1年間音楽理論を教えていたという。その任期を終えた彼は、1981年から1990年にはキングスボロー短期大学に雇われ、在職期間中に常勤のポジションを得た。この間に第3子 Kathryn が誕生する。

以上のように、彼は博士課程在学時より複数の大学で作曲の教師として後進の指導に当たっていた。しかし、ニューヨークでの大学教員としての生活の疲れから1990年(47歳)に大学教員の仕事を全て辞することになる。大学というアカデミックな場で最先端の音楽に触れていた生活を離れ、家族で大自然の地モンタナ州ミズーラに移住するためである。その後は、

フリーの作曲家として 2017 年 8 月 6 日（74 歳）に同地で人生を終えるまでモンタナを拠点に精力的に作曲活動を続けた⁹。

0.2.1.1 マスランカを支えた妻アリソン

妻アリソンと出会った 1970 年代後半、マスランカは精神的不安の只中であつた。彼の作曲家としての成功の裏にはいつも妻の存在があつたという。

娘 Kathryn Maslanka は以下のように語っている。

ミズーラに住み始めた当初数年間、彼女 [アリソン] はファイナンシャル・プランナーとして働いており、その金銭的感覚をマスランカ家の家計に生かしました。彼女の頭脳と彼 [マスランカ] の創造力がうまくいったのです。(デイヴィッド・マスランカ公式ウェブサイト 2021)

(She) worked as a financial planner for the first few years they lived in Missoula, and then was able to shift to applying that monetary acumen to managing the Maslanka household. It was her brains and his creativity that made it work.”

アリソンは、妻としてだけでなくマネージメントの面で仕事上のパートナーとしてもマスランカを支えていたのである。マスランカは、アリソンの名を冠した曲を 3 曲¹⁰作曲しており、*Song Book for Alto Saxophone and Marimba* (1998) の解説の中で以下のように述べている。

Song for Alison (アリソンに捧ぐ歌) は、長年にわたって私に強い影響を与えてきた妻に捧げる曲です。彼女は音楽家ではないのですが、優しさと堅実さと愛情で、私の空想の旅路の後、帰るべき心休まる場所を準備してくれるのです。(Maslanka 1998)

⁹ マスランカは生涯に数々の奨学金や賞を受賞してきた。1974 年 (31 歳)、1975 年、1978 年、1979 年、1982 年に MacDowell Colony fellowship を、1974 年に *Concerto for Piano, Winds and Percussion*、1975 年に *Five Songs for Soprano, Baritone and Chamber Orchestra*、1989 年 *A Child's Garden of Dreams, Book 2, for Orchestra* において National Endowment for the Arts Composer Fellowship を受賞した。また、1978 年には Martha Baird Rockefeller Fund for Music award、1982 年には New York State Arts Council Composer Grant、1980 年以降は毎年、ASCAP Composer Award、そして 1999 年には National Symphony Orchestra regional composer-in-residence award を受賞している。

¹⁰ 以下 3 曲。《交響曲第 10 番》(2018) 第一楽章 Alison、*Song Book for Alto Saxophone and Marimba* (1998) 第六楽章 *Song for Alison*、*My Lady White* 第三楽章 *For Pretty Alison*

“Song for Alison” is for my wife, who has been a grounding influence on me for many years. She is not a musician, but has, through her kindness, steadiness, and love, provided a safe haven for my flights of fancy.

マスランカは妻アリソンに支えられ、作曲家としての活動を続けていくことができたのである。

0.2.2 モンタナへの移住

1990年、ニューヨークからモンタナへの移住はマスランカの人生において大きな一つの転換点となった。Antonopulosは、マスランカの作曲がモンタナに移住した1990年を境に変化していることについて以下のように言及した。

1990年、マスランカは家族とともに、学術世界から離れ比較的孤立している町であるモンタナ州ミズーラに移るという大胆な行動に出た。そこでは今も彼はすべての時間を作曲に費やしている。彼の作品はそれぞれ特定の演奏者やコンソーシアム¹¹を通して委嘱された。場所や視点の変化は、引越し前には立ち入ることが難しかった創造の源への扉を開く助けとなり、彼の仕事の将来を固めたのだ。(Antonopulos 2004: 95)

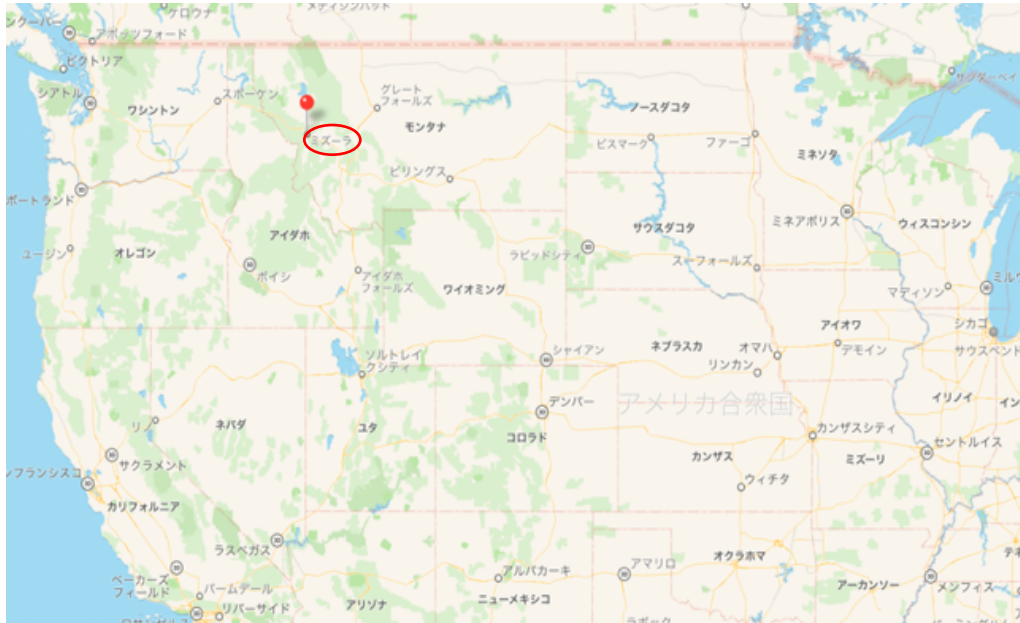
In 1990 Maslanka made a bold leap away from academia moving his family to the relatively isolated town of Missoula, Montana, where he now composes full time, each of his works commissioned by specific performers or through consortiums. This change of place and focus has helped him to tap into creative sources he found more difficult to access before the move and has served to solidify his career path.

マスランカは学生時代から教員生活に至る数年間、最先端の音楽を研究する大学というアカデミックな場に身をおいて作曲活動を続けてきた。ニューヨークからモンタナ州ミズーラへの移住は、地理的な移動だけでなく、学術的な大学という場で最先端の音楽に触れる生活から脱し、人と物理的な距離を置いて自身の作風を確立していく段に入っていったことを意味する。

彼が移住先として選んだモンタナ州はアメリカ北西部に位置し、カナダとの国境に接している【資料2】。

¹¹ 共同委嘱のために設立された団体。

資料 2 モンタナ州ミズーラの位置



人口はおよそ 1,000,000 人、面積はおよそ 380,000 km²で日本とほぼ同じ広さを有する。ロッキー山脈地帯であるモンタナ州は、グレインジャー国立公園、イエローストーン国立公園をはじめ、数カ所の国立野生動物保護区などがあり、アメリカ有数の自然に溢れた場所として知られている。

動物好きだった妻アリソンと子どもたちとの生活は、都会の学術世界に身をおいていた日々とは全く違う毎日であったと想像できる。モンタナでの暮らしぶりについて Russell Peterson は以下のように述べている。

彼ら [マスランカー家] は小さな牧場、農場のようなところに住んでいました。彼の妻アリソンは馬を飼っていました。馬ですよ。牧草はなくあたりは泥だらけでした。そしてとても寒かったのです。冬でした。ぬかるんだ日でした。寒くて湿気があってジメジメしていました。彼の家の中に入りました。彼は小さな家に住んでいて、5匹ほどのネコを飼っていました。私が入っていくといい匂いとは言えませんでした。テレビもなくソファーと植物が置いてありました。最小限の家でした。私はデイヴ [マスランカ] に作曲している場所をみたいと言いました。それは違う建物でした。道具を置いておく納屋のようなところでした。デイヴィッドはそこへ連れて行ってくれました。「どうぞ、私が作曲する場所へ行きましょう」と言ってぬかるんだところを歩いていきました。私たちが小さな納屋に入ると、そこにはピアノがありました。吊るし電球のような

ものがありました。[……] まったく剥き出しの電球です。棚には彼が書いたたくさんの楽譜が並んでいました。(Peterson 2021)

So I rented a car and I drove to his house and met him and he's, they, they were living on an almost like a little ranch, like a small farm. And his wife, Allison, had horses. So, so you know, horses, there was no grass and there was mud everywhere. And it was cold. It was winter. So or, or, you know, it was just kind of muddy, and it was cold and wet, and soggy. And I went into his house, he, they had this little house, and they had about five cats. So it didn't smell really good when I walked in. And, and there was no TV, there was a couch and a plant. And it was a very minimal house, if I can say, it's very... And I said Dave, I'd love to see where you write. So I went, he, it was a different building. They had like a shed where you're supposed to put the tools. But David made that where he wrote, so he goes, "Yes, come to my writing place." So we walk outside through the mud. And we go in this little shed and there's a piano. There's like a light bulb hanging, like just hanging light bulb. [……]Totally naked light bulb. You know you've... and there's shelves with all the music that he writes,

マスランカはモンタナに移住し、フリーランス作曲家として作曲に没頭した。またその作品は、ほとんどが特定の演奏者やコンソーシアムから委嘱されているということも特筆しておくべきことであろう。マスランカはモンタナに移住した後、作曲活動のかたわら頻繁に各地へ旅をし、自身の作品の演奏指導を行ったり音楽について聴衆に伝えたりする活動を続けた。

0.2.2.1 作品への影響

モンタナへ移住したことによる物理的な変化や視点の変化は、マスランカの作曲にも影響を与えることになった。彼はモンタナへの移住について「作曲や私の認識に多大な変化を与えました。その場所に働く力に対して深く理解しています¹²」(Antonopulos 2004: 96)と述べている。マスランカは、モンタナという地に対して何か非常に強いエネルギーを感じ、惹かれていたことがわかる。

¹² 原文 : made a huge difference in my writing, and in my perceptions. There is a deeper perception of the power that goes on in the land.

マスランカは 1990 年に移住後、モンタナから影響を受けてモンタナミュージックと題した 5 曲 (*Montana Music: Three Dances for Percussion*¹³, *Montana Music: Fantasy on a Chorale Tune*¹⁴, *Montana Music: Trio*¹⁵, *Montana Music: Chorale Variations*¹⁶, *Tears: Montana Music No. 5*¹⁷) を書いている。彼は *Montana Music: Chorale Variations* (1993) の曲解説の中で、これらの作品について以下のように述べている。

これらの曲は主題的にはつながっておらず、非常に異なる編成のために書かれていますが、4 つ¹⁸ の作品全てに一つの衝動が内包されています。それはモンタナの土地から直接生じる衝動です。それらの衝動は、私が思うに、この非常に特別な場所における地球そのものの力であり、この土地が何千年にもわたって生み出し支えてきた生命の力なのです。私は音楽という形でその衝動を伝えるという切迫した衝動にかられてきました¹⁹。

(Maslanka 1993)

These pieces are not connected thematically, and are for very different ensembles, yet a single impulse embraces all four works. It is an impulse that arises directly from the Montana land. That impulse is, I believe, the force of the Earth itself at this very special place, and the force of the life that this land has produced and supported over millennia. I have experienced an urgent need to transmit this impulse in musical form.

マスランカはモンタナという場所に生命の鼓動を感じ、その衝動から音楽作品を書いたのである。また、モンタナミュージックと題名のついた 5 作品だけではなく、その他の作品にもモンタナの影響が垣間見られる。例えば、《交響曲第 3 番》(1991)、《交響曲第 4 番》(1993) では、モンタナから強い生命の存在を感じていることを思わせる記述が残っている。

[《交響曲第 3 番》の] これらの楽章 [第四・五楽章]、いや実際には交響曲全体は、自然の力、特にここモンタナに存在する古い生命の強い流れに対する私の認識から育ったものです。この音楽は地球の生命との古い直接的な関わりを喪失することに対する哀悼

¹³ 1992 年。

¹⁴ 1993 年 2 月。ヴァイオリン、チェロのための作品。

¹⁵ 1993 年 4 月。ヴァイオリン、チェロ、ピアノのための作品。

¹⁶ 1993 年 6 月。吹奏楽のための作品。

¹⁷ 1994 年。ヴァイオリン、チェロ、ファゴット、ピアノのための作品。

¹⁸ 当時 *Tears: Montana Music No. 5* はまだ作曲されていなかった。

¹⁹ <https://davidmaslanka.com/works/montana-music-chorale-variations/>

や、これらの価値がまだ存在し意味のある点に戻ることができるという認識なのです。

(Maslanka 2007a)

These movements – indeed the entire Symphony – have grown out of my perceptions of natural forces, especially the strong currents of old life that exist here in Montana. The music is a lamentation for the loss of the old direct contact with the life of the Earth, yet a recognition that these value still exist and can be brought back into meaningful focus.

中心的な原動力は、生命の喜びを叫ぼうと自然と湧き起こる強い衝動です。それは、私が引き寄せられた西部モンタナやアイダホ中部の高い平原や山々からもたらされる力強い地球の声なのだと感じています。(Maslanka 2005)

The central driving force is the spontaneous rise of the impulse to shout for the joy of life. I feel it is the powerful voice of the Earth that comes to me from my adopted western Montana, and the high plains and mountains of central Idaho.

加えて *String Quartet No. 2* (2003)では、モンタナが持つ力について「生きている地球 (Living Earth)」という考え方を示している。

この四重奏を考える背景には、「生きている地球 (Living Earth)」という考えがありました。かつて 1990 年にモンタナ西部に移り住んで以来、私はその大地の生命力に後押しされてきました。その中の何かが私に音楽を書くように言うのです。私たちに立ちほだかるあらゆる環境問題にもかかわらず、地球規模でだけではなく、そこは活気ある生命と健康への高まりが続いています。(Maslanka 2003a)

My background thinking for this quartet music was the idea of “Living Earth.” Ever since moving to western Montana in 1990, I have been pushed by the living force of the land. Something in it asks me to write music. In spite of all the environmental issues we face, not only here by globally, there persists an underlying surge of vibrant life and good health.

この翌年に作曲された *Symphony No. 6: Living Earth* (2004)では「生きている地球 (Living Earth)」がタイトルとして示される。

幼少期から私は場所との非常に強いつながりを感じてきました。私がつながりを理解し、そこから得られるエネルギーを私の音楽に反映させるのに多くの年月がかかりました。今私は地球が生命を宿すものであるということや、人間がその意識の一部であるということを感じています。私は長年、力強い「地球の声」に気づいていましたし、特にそれは私が移り住んだモンタナ西部でのことに他ならないのです。その声は力強い生命の力と差し迫った危機の両方を物語っています。2, 3年前 [2001年から2002年] にちょっとしたひらめきがありました。私の心の中で何かが、地球は人間の手によって破壊されないだろうということです。たとえ私の考えだとしても、いい考えです！私の人生の理の一つは、危機なくして進歩はないということです。そして地球とよい関係を築く以前に経験する危機があります。この新たな交響曲は地球とよい関係をつくりたいという私の願いの表れなのです。(Maslanka 2004a)

From my childhood on I have felt an extremely strong connection to place. It took a lot of years for me to understand this connection and to have the energy from it come forward in my music. I now believe that the earth is a living thing, and that humans are one part of its consciousness. I have been aware of a powerful “voice of the earth” for many years, and especially in my adopted western Montana. The voice speaks of both a powerful life force and impending disaster. I had a small epiphany a couple of years ago; something spoke in my mind that the earth would not be destroyed by human hands. Even if I made this up it is still a good idea! One of my life axioms is that there is no progress without crisis, and there is crisis to go through before we come to a right relationship with the planet. The new Symphony is my expression of hope for that right relationship.

マスランカは、幼少期より場所からのエネルギーを感じ、それに引き寄せられるようにモンタナに移住したのかもしれない。また、人間は地球に内包される一部であり、そこで起こることは良いことも悪いこともすべて自然に受け入れることを大切にしていることがわかる。

マスランカは「生きている地球 (Living Earth)」の考え方を示した *String Quartet No. 2* (2003)と同年に書かれた *Mother Earth* の楽曲解説において、ベトナム人僧侶ティク・ナット・ハン Thich Nhat Hanh の考え方について以下のように述べている。

この曲を書いているときに読んだのは、ベトナム人僧侶であり教師でもあるティク・ナット・ハンの *For a Future to be Possible* という本でした。彼は、前進する唯一の方法は、私たちの今の瞬間を必死に生き、意識すること、私たちの愛する地球の要求に気づくこと、そしてそれに対し、生きている存在として応えることであると信じています。音楽を作ることによって、私たちはすぐに意識することができます。それは私たちの創造性の強力な泉へとすぐにつながることであり、数々の問題の解決へと私たちの心を開くことなのです。これにはダメージを受けた環境問題も含まれます。私の小品はこの問題を解決しません！しかし、この曲は広く意識した生命への生きた呼びかけであり、世界中の若者によって演奏され続けています。(Maslanka 2003b)

My reading at the time of writing this music was *For a Future to be Possible* by the Vietnamese monk and teacher, Thich Nhat Hanh. He believes that the only way forward is to be extremely alive and aware in our present moment, to become awake to the needs of our beloved planet, and to respond to it as a living entity. Music making allows us to come immediately awake. It is an instant connection to the powerful wellspring of our creativity, and opens our minds to the solution of any number of problems, including that of our damaged environment. My little piece does not solve the problem! But it is a living call to the wide-awake life, and it continues to be performed by young people around the world.

ティク・ナット・ハンの考え方や、先述してきたマスランカがモンタナから抱く感情は非常に近いところにあるように思われる。ティク・ナット・ハンは、後年のマスランカに影響を与えたと考えられるマインドフルネス団体オープン・ウェイ・サンガ *Open Way Sangha* の師であり、マスランカは後年に彼から大きく影響を受けてきた。マスランカによる、生きている地球 (*Living Earth*) の考え方は、彼が幼少期から元々持っていた土地への感覚と、後年に出会った思想とが、モンタナという地に後押しされて次第にリンクしていった結果なのかもしれない。マスランカの思想がいかに変化したのかについては作曲プロセスの章において詳述する。

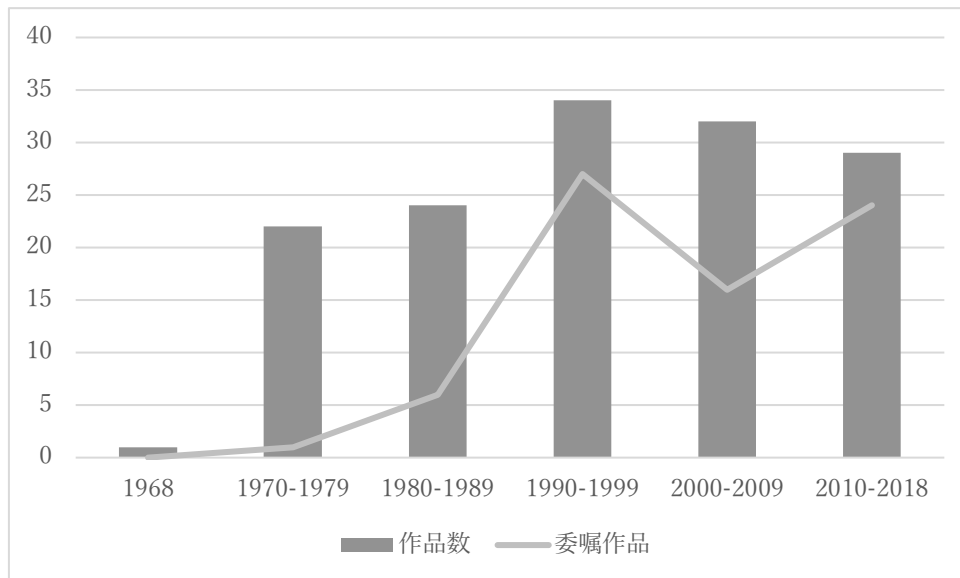
0.3 作品の概観と作風

ここからは、作曲時期や作品の楽器編成の傾向について整理しマスランカの作曲の傾向を概観するとともに、その作風の変遷について先行研究を中心にまとめる。

0.3.1 作品概観

マスランカの作曲は 1990 年代にピークを迎え、生涯を通して 144 曲²⁰の作品を残した【グラフ 2】。

グラフ 2 作品数の推移



1990 年前後で比較すると、以後の作品数が多くなっていることがわかる。その理由の一つとしては、1990 年に全ての大学での仕事を辞めモンタナへ移住したことによりフリーの作曲家として作曲にかける時間が大幅に増えたことが挙げられるだろう。また、モンタナへ移住後から委嘱作品が増えていることも特徴的である。委嘱者が明記してある曲のみを委嘱作品として数えても、1980 年代までは作品の約 15% が委嘱作品だったのに対し、1990 年代以降は約 71% まで増加している。

作品の編成内訳は、室内楽が最も多く 63 曲、次いで吹奏楽 56 曲、声楽 11 曲、器楽独奏 8 曲、オーケストラ 6 曲と続く²¹。吹奏楽作品は 30 分以上に及ぶ 8 曲の交響曲²²を含み、比較的大規模な作品が多い。近年は、日本で開催される演奏会や吹奏楽コンクールでもマスランカの吹奏楽曲が聴かれるようになってきた。作品の広まりに関しては後述する。

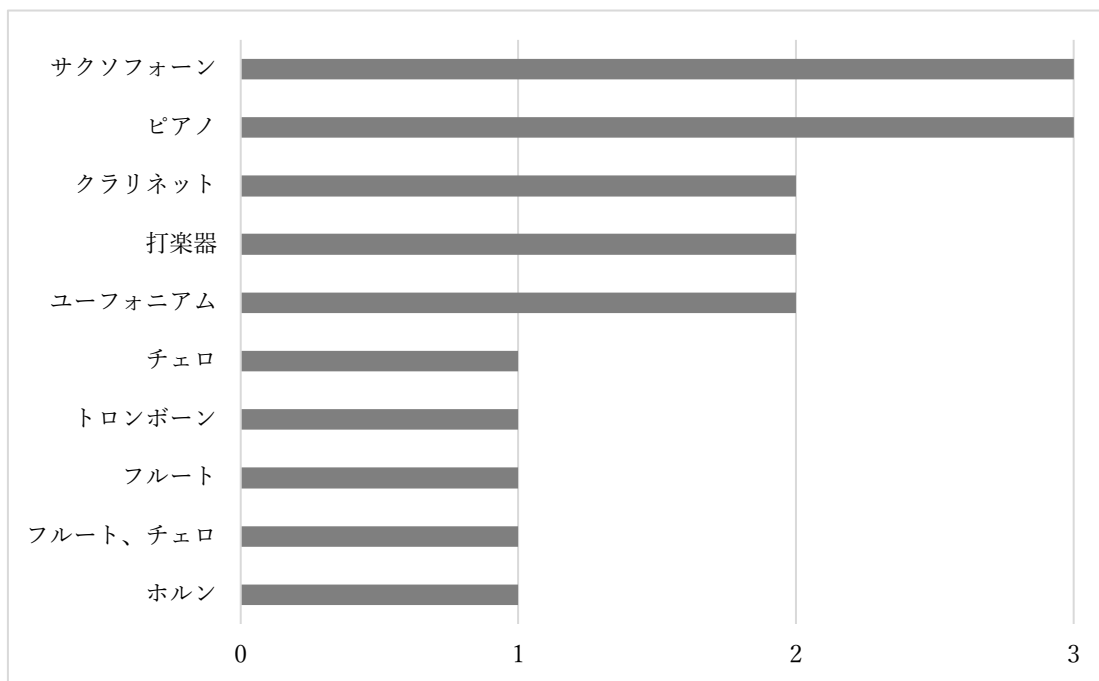
²⁰ 交響曲第 10 番は、第一楽章のみデイヴィッド・マスランカが作曲し、他の楽章は彼の逝去後、息子のマシュー・マスランカが作曲、完成させた。尚、交響曲第 10 番も作品の 1 つとしてカウントしている。

²¹ グラフは p. 1 参照。

²² 第 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 番

吹奏楽は56曲のうち17曲が協奏曲であり、その内訳はサクソフォーンとピアノが最も多く3曲²³、それに次いで、ユーフォニアム、クラリネット、打楽器²⁴のために2曲ずつの協奏曲がある【グラフ3】。

グラフ3 吹奏楽のための協奏作品における独奏楽器内訳



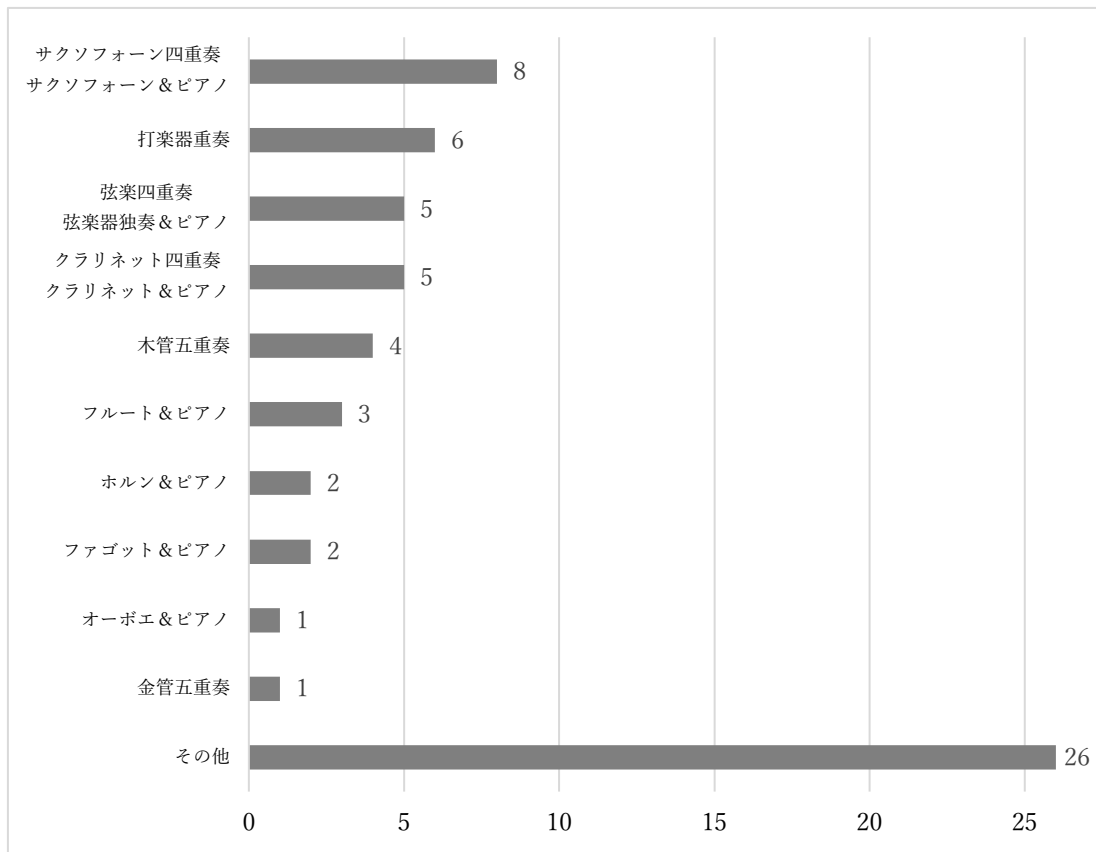
しかし、曲数としてはそれぞれの楽器に1～3曲と、ほとんど偏りが無いことから、特定の楽器を意識して書いているのではなく委嘱者からの要望によるものだと考えられる。

作品数の多い室内楽曲は、打楽器重奏やサクソフォーン四重奏、クラリネット四重奏、木管五重奏といった標準的な編成は少なく、63曲のうち、26曲（41%）が特別な編成のために書かれている【グラフ4】。

²³ *Hell's Gate for Solo Saxophone Trio and Wind Ensemble*, *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble*, *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* の3曲。

²⁴ マリンバを含む。

グラフ 4 室内楽曲編成内訳



例えば、グラフのその他の項目には、2本のファゴットとマリimbaのための *Orpheus* (1977) やアルト・フルートとコントラバスとテノールのための *Lincoln Speaks at Gettysburg* (1984)、クラリネットとヴィブラフォンと四声合唱のための *A Litany of Courage and the Seasons* (1988) などが含まれ、他種多様な編成での楽曲が生み出されていることがわかる。

最後に、8曲ある器楽独奏曲は、マリimba 3曲、ピアノ 2曲、クラリネット、フルート、ギターにそれぞれ1曲ずつとなっている。

上記、協奏曲、室内楽曲、器楽独奏の内訳を見ると、特にサクソフォーン、打楽器を取り上げた楽曲が多いことがわかる。この理由についてはサクソフォーン、打楽器の奏者たちに広く知られていたことが可能性として挙げられるだろう。これについては後述する。マ斯拉ンカ作品は、委嘱作品が多いことに起因する編成の多様さに特徴があると言える。

(1995-96)で 1996 年に幕を閉じたと述べるが、それ以降の区分に関しては十分な時間が経過していないという理由で明言を避けた。

また Weaver (2011)はマスランカ本人へのインタビューに基づいて、彼の作風を（１）作曲開始時から *Concerto for Piano, Winds and Percussion* (1974-1976)（２）*Concerto for Piano, Winds and Percussion* 以降から *Mass* (1996),（３）*Mass* 以降から《交響曲第 8 番》(2008),（４）《交響曲第 8 番》以降の大きく四期に区分している。

第一期の音楽は不協和音が特徴とされ、この時期に成熟した作品としてマスランカ自身によって *Duo for Flute and Piano* (1972)が示されている²⁶。この作品には暴力的で凶暴な側面が現れるという。この時期の曲としては、《交響曲第 1 番》(1971), 室内オペラ *Death and the Maiden* (1974)や初めての吹奏楽作品 *Concerto for Piano, Winds and Percussion* (1974-1976)が挙げられている。

不協和音を特徴とする *Concerto for Piano, Winds and Percussion* 以降の第二期は、マスランカ自身によって「セラピーの時代 (1975-83)」(Weaver 2011: 41)と呼ばれ、精神的苦痛からの回復の兆しとともに、少しずつ作品が世に知られていく時期であったという。マスランカは「私が再び仕事を始めたとき(1977)、音楽は変わっていました。それは非常に調性があって旋律的でした。療法の期間に無意識の新たな探求の時期が始まったのです²⁷」(Weaver 2011: 41-42)と述べ、作風が少しずつ不協和から調性のある音楽へと移り変わっていったことを示している。第二期は《交響曲第 2 番》(1986)を含み、現在でもよく知られ、新たな作曲方法で完成した初めての作品だという *A Child's Garden of Dreams* (1981)が挙げられた。その後、第二期は《交響曲第 4 番》(1993)で絶頂を迎え、*Mass* (1995-1996)で成熟したとマスランカ自身が述べている。

Mass (1996)以降の第三期には、3つの交響曲を含む大曲が多く作られたという。*Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* (1999), 《交響曲第 5 番》(2001), *Song Book for flute and wind ensemble* (2001)がこの時期の始まりとして挙げられている。この時期の音楽スタイルについてマスランカは「私の音楽には2つの基本的な要素があります。強烈な刺々しさと穏や

²⁶ Maslanka, Matthew. 内なる世界の旅人 D.マスランカの生涯とその作品群 ～吹奏楽とサクソフォン作品に光を当てて振り返る～。2020年7月25日。

²⁷ 原文：When I started again (1977) the music had changed. It was very tonal and melodic. The period in therapy began a time of new exploration of the unconscious.

かな静けさです。これらは最初からありましたが、この時に非常に成熟した表現になりました²⁸」(Weaver 2011: 41-42)と述べている。

最後の第四期は《交響曲第8番》(2008)以降の作品で、落ち着いた静けさを特徴とするという。65歳を迎えた当時マスランカは自身の変化について以下のように述べた。

私が《交響曲第8番》を書いた時期は、自分が歳を重ねているということもわかっておらず、とても疲れていた時期でした。私は数年の間に心身の変化を経験しましたが、それは中年期を脱した変化としか考えられません。私はまだ身体的には元気で、精神的には絶頂だと思っていますが、明らかな変化が起きています。(Weaver 2011: 42)

I wrote No. 8 during a time of extreme fatigue, which came about from not paying close attention to the fact that I was getting old! I have come through a several-year period of change in body and mind that I can only think of as the movement out of middle age. I am still physically vigorous, and I think quite at the top of my mental abilities, but a clear change has taken place.

マスランカ自身の心身の変化とともに、音楽からは落ち着きや静けさを感じられるという。この頃の作品として、*Eternal Garden: Four Songs for Clarinet and Piano* (2009), *This is the World for two pianos and two percussion* (2010), *Liberation for wind ensemble and chorus* (2010), そして *O Earth, O Stars—Music for Flute, Cello and Wind Ensemble* (2010)が挙げられている。

最後に、*Rose* (2019)は Bolstad (2002)及びマスランカの息子マシューへのインタビューに基づき作曲年を(1)1972年から1980年(2)1981年から1996年(3)1996年から2014年(4)2015年から2017年の四期に区分した。第一期は *Duo for Flute and Piano* (1972)に始まり、18ヶ月の作曲の空白期間で終わるとし、その特徴を刺々しさ、不協和、攻撃的であると述べている。第二期は *A Child's Garden of Dreams* (1981)に始まり、*Mass* (1996)で終わるとし、感情的で旋律的であることを特徴として挙げた。また続く第三期は *Mass* (1996)から始まり、*Hymn for World Peace* (2014)で終わる期間で、コラール旋律の使用、*Mass* (1996)のテーマへの回帰を特徴として挙げた。最後の第四期は *Saint Francis* (2015)で始まり、彼が第一楽章を書き上げ、彼の死後に息子のマシューによって完成させられた《交響曲第10番》(2018)に終着するとしている。第四期の音楽は、長く、余白が感じられ、極端なシンプルさを特徴として

²⁸ 原文: There are two fundamental elements in my music – a fierce edginess, and a serene calm – and these have been there from the start. In this time they are coming to a really mature expression.

いと述べた。この区分に関しては、息子マシューおよびマスランカ・ファウンデーションに正式に受け入れられているとされる。

以上の三者は、Bolstad (2002)が著者本人による区分、Weaver (2011)はマスランカのインタビューに基づく区分、Rose (2019)は先行研究及びマシューへのインタビューを反映した区分となっている。三者を比較すると一見 Weaver (2011)の第一期と第二期は他の区分と異なるように思われる。しかし、*Concerto for Piano, Winds, and Percussion* (1974-1976)の前後で区切られていることを考えると、*Concerto* 作曲後の 18 ヶ月の空白期間を含むため、第一、二期の区分は他の二者の区分と一致していると考えてよいだろう。よって、第一期は作曲家として活動を始めた大学卒業頃から *Concerto for Piano, Winds and Percussion*、それ以降 18 ヶ月の空白を経て、第二期は再び作曲を開始した 1980 年頃から *Mass* (1996)完成までという部分ではほぼ一致している。

第三期、第四期の区切りに関しては、Weaver (2011)と Rose (2019)に差異が見られる。Weaver (2011)はマスランカの言説に基づく区分であることから、インタビューが行われた 2011 年時点でマスランカが《交響曲第 8 番》(2008)を区切りと考えていたことがわかる。それ以降の作風が区分すべきものになったかは、明言することはできない。一方、Rose (2019)のマシューによる区分は、マスランカ作品全体を概観した上での区分であるが、第三期、四期の区分に関してはマスランカ本人の意向ははっきりしないままである。第三期、四期の区切りに関してここで論じることは避けるが、マスランカ作品は曖昧な調性で不協和音が多く複雑なテクスチャを特徴とする時期から明確な調性が感じられ協和音が増加する時期へ、そして後年にはテクスチャが薄くシンプルなものへと徐々に移行していったということは共通の見解である。

表 1 (p.26) の下段に記したサクソフーン作品の分布から、サクソフーン作品は薄いテクスチャを特徴としシンプルさが際立っていく後年にかけて増加したことがわかる。先述したように、筆者が演奏を通じて彼の作品が技巧的で激烈な要素を強くもつ作品から、後年にかけて静寂が際立つ作品へと変化しているように感じたのは、特にサクソフーン作品が後年の薄いテクスチャを特徴とする時期にかけて増加したからかもしれない。

先述したようにマスランカが「私の中で変化したことと、音楽の中で起こったことは切り離すことができません」(Weaver 2011:41-42)と述べていることから、サクソフーン作品に見られる特徴の検討や、彼とサクソフーンとの関わりの変化を総合的に捉えることととも

に、特にサクソフーン作品が多く書かれた後年に彼が達した思想について考察することが、彼のサクソフーン作品の音楽表現の根底を探る鍵となるだろう。

0.4 マスランカ作品の広がり

マスランカ作品は委嘱作品が多いことは先述した通りである。委嘱を受けるためには人々に知られている必要があるが、彼の作品はいかにして知られるようになったのだろうか。ここからはディスコグラフィー及びディスク批評、コンクールでの演奏実態の調査によりマスランカ作品の広がりについて検討する。

0.4.1 作品全体

マスランカ作品が収録されたディスクは多数存在し、彼の公式ウェブサイトにも Discography としてまとめられているが未だ完全には整理されていない。そこで、本研究では 2020 年 8 月時点のディスコグラフィーの作成を試みた。その結果、マスランカの公式ウェブサイト²⁹に掲載された 101 枚の CD に加え、Naxos Music Library³⁰、Apple Music³¹、Amazon Music³²、Spotify³³、All Music³⁴、Tower Records Online³⁵のデータから 198 の CD、LP の存在を確認した。その演奏形態の内訳は、吹奏楽、室内楽、独奏と多岐に渡り、198 枚中 142 枚が吹奏楽、59 枚が室内楽及び独奏の CD であった。編成別に見ると、1992 年以降、吹奏楽の CD 数が増加傾向にあり、室内楽、独奏の CD 数はほぼ横ばいとなっている。総枚数は、1992 年以降増加傾向にある【グラフ 5】。

²⁹ “Discography” デイヴィッド・マスランカ公式ウェブサイト。2020 年 8 月 11 日アクセス。
<https://davidmaslanka.com/recordings/>

³⁰ “Naxos Music Library” 2020 年 8 月 11 日アクセス。 <https://ml.naxos.jp>

³¹ “Apple Music” 2020 年 8 月 11 日アクセス。 <https://www.apple.com/jp/music/>

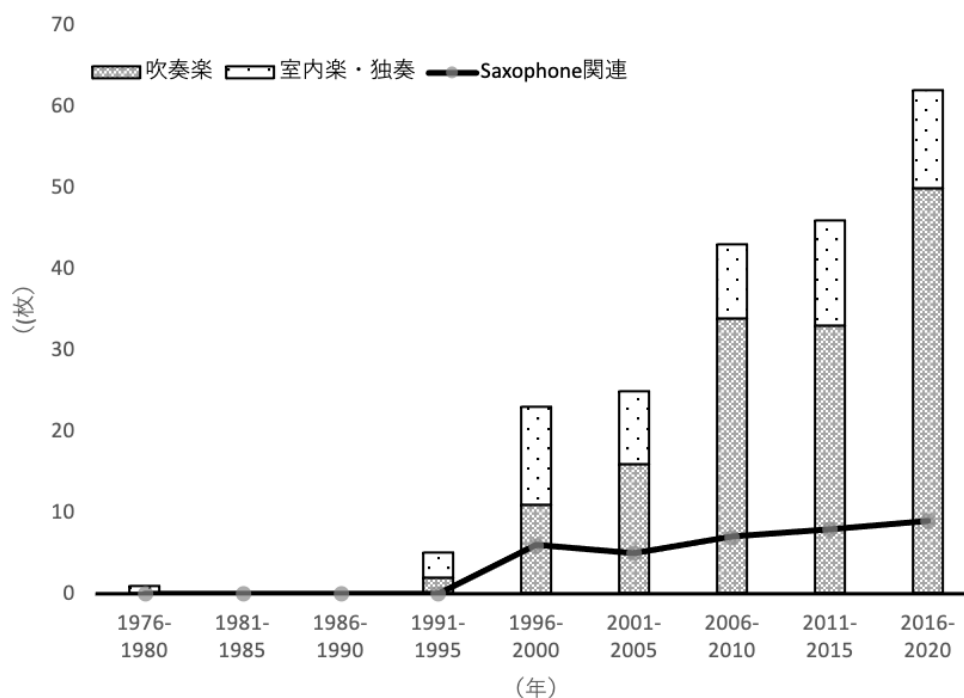
³² “Amazon Music” 2020 年 8 月 11 日アクセス。 <https://music.amazon.co.jp>

³³ “Spotify” 2020 年 8 月 11 日アクセス。 <https://www.spotify.com/jp/>

³⁴ “All Music” 2020 年 8 月 11 日アクセス。 <https://www.allmusic.com>

³⁵ “Tower Records Online” 2020 年 8 月 11 日アクセス。 <https://tower.jp>

グラフ 5 ディスコグラフィー内訳



ディスコグラフィーの内訳から、マスランカ作品が世に知られる基盤となったのは吹奏楽の作品であると言えるだろう。さらに演奏団体に注目すると、198枚の吹奏楽のCDのうち、大半はアメリカの大学の吹奏楽団体によるものである。その中でもイリノイ州立大学ウインド・シンフォニー³⁶が占める割合が最も高く、15枚ものCDをリリースしていることがわかった。アメリカの大学の他には、アメリカ、日本、ヨーロッパのプロフェッショナル団体、中高生の団体、アマチュア団体によるものも含まれる。コンクールなどのライブ録音CDも数多く含まれ、一般社団法人全日本吹奏楽連盟と朝日新聞社主催の全日本吹奏楽コンクール、全日本アンサンブルコンテスト、アメリカのTexas Music Educators Association³⁷が主催する大会やMidwest Clinic、World Association for Symphonic Bands and Ensembles³⁸が主催するWASBE Conference、オランダで開催されるWorld Music Contest³⁹においてマスランカ作品が演奏されていた事実も確認できた。

先述したように、演奏団体はアメリカが圧倒的に多いが、日本（1999、2007、2008、2009、2010、2011、2012、2015、2017、2018、2019、2020）、オランダ（2014、2016、2017）、スイス（2016、2018）、カナダ（2007）、オーストリア（2012）、スペイン（2014）、ベルギー

³⁶ Stephen Steele 指揮

³⁷ 1920年設立。

³⁸ 1981年にイギリスのマンチェスターで創設された吹奏楽のための国際組織。2年に1度、ヨーロッパ、アメリカ、アジアを巡回する形で大会が開催される。

³⁹ オランダのケルグラードで4年に一度開催される。

(2017), ノルウェー (2020) 各国の団体が CD をリリースしたり, もしくは大会で演奏したりしている。リリースされた時期から考えると, アメリカ以外でも, 日本では 2000 年頃から, ヨーロッパでは 2012 年頃にはマランカの吹奏楽曲が知られていたのではないかと考えられる。

また, 室内楽や独奏の CD は吹奏楽と比べると少ないが, 1994 年以降コンスタントに発表されている様子がうかがえた。その内訳は多いものからサクソフーン関連が 29 枚⁴⁰, 打楽器 13 枚, 木管五重奏 7 枚と続いている。このうち打楽器関連では, アメリカの他, 1998 年にイスラエル, 2000 年にポーランド, 2004 年, 2014 年にドイツ, 2005 年にスウェーデンの個人, 団体によって CD がリリースされている。ヨーロッパの演奏団体による吹奏楽の CD は先に述べたように 2012 年頃から増加傾向にあることを考えると, これらの国では, 吹奏楽に先行して打楽器奏者たちの間でマランカの曲が知られていた可能性があるだろう。尚, サクソフーンに関しては後述する。

ディスコグラフィーの調査により, マランカの作品は, 吹奏楽作品を基盤としてアメリカだけでなく日本, ヨーロッパへと広まった様子が確認できた。特に吹奏楽の演奏者は大半がアメリカの大学の吹奏楽団であったことから, アメリカの大学を中心とした吹奏楽のフィールドから年を経るごとに様々な年代, 国へと伝播していったと言えるだろう。また, 室内楽や独奏のディスクはほとんどがプロフェッショナルの奏者であることが特徴的であった。マランカの作品は, 大学の吹奏楽団のフィールドを出発点として次第にプロフェッショナルの奏者たちにも知られる存在になっていったことがわかる。

0.4.1.1 ディスク批評

ディスコグラフィーの調査により, マランカ作品が演奏者たちにいかに広がったかについて量的に考察してきたが, それらのディスクは聴き手にいかに届いたのだろうか。ここからは, 聴き手の評価の実態を把握するため, アメリカの音楽雑誌 *Fanfare—The Magazine for Serious Record Collectors* (以下 *Fanfare* と表記する) の CD, LD 批評を検討する。*Fanfare* は 1977 年 9 月に創刊され, 現在も隔月で刊行されているアメリカのレコード批評雑誌である。マランカの生きた年代を全て含み, 多くのクラシック音楽のレコードを扱っている雑誌はこの他に確認できないため本研究の考察に用いることとする。ただし, *Fanfare* はアメリカに

⁴⁰ サクソフーン関連は全部で 35 枚あり, うち協奏曲 6 枚は吹奏楽としてカウントしている。

限定されるためディスコグラフィーに含まれる全ての国が対象となるわけではない。よって本項は、マランカ音楽の評価に関する一側面として位置づける。

Fanfare の記事は、Feature Article (特集記事)、Classical Recordings (クラシック音楽)、Collections (コレクション) のカテゴリーに分けられており、さらに Collections は、7つ⁴¹に分類される。全体として、特に Classical Recordings のカテゴリーに多くのページが割かれ、作曲家毎に批評が記載されている。

初めてマランカ作品の批評が掲載されたのは、1982年1月/2月号 (Collections-Miscellaneous のカテゴリー) であり、1980年にリリースされた *Three Pieces for Clarinet and Piano* (1975) を含む LP レコードの批評が以下のように掲載された。

デイヴィッド・マランカの *Three Pieces* はさらに印象的だ。第二曲では、クラリネットが苦しそうに泣き叫び、ピアノが無表情に容赦なく前へ進む。全体を通して調性の変化 (しばしば崩壊寸前である) は、よりはっきりとした無調の部分にすり寄せられ、最後に解決する。また、嬰ハ長調の解決はこれ以前の音楽 (コーダは、この曲の長さをまとめるにはメロディー的に陳腐すぎる) を考えるとかなりしっくりこないように思えるが、全体としては聴き手を惹きつけ、聴くかいがある。この曲を委嘱した奏者による演奏は、期待通り素晴らしかった。(Rabinowitz 1982)

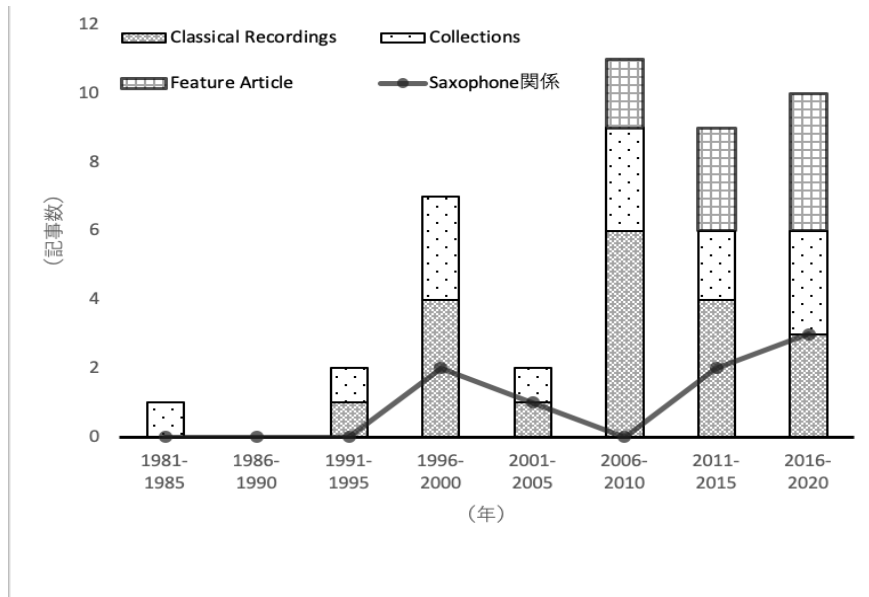
David Maslanka's *Three Pieces*, though, is even more effective. It too is built on sharp contrasts: in the second piece, for instance, the clarinet wails and screams in agony, while the piano forges ahead in its stolid, relentless way; and throughout the set, tonal passages (often on the verge of toppling) are rubbed against more overtly atonal sections. In the end, the music reaches resolution; and although the C-sharp Major conclusion seems rather limp for what has preceded (the music-boxy coda is melodically too banal to support its length), the set as a whole does hold and reward your attention. The performance, by the players for whom it was written, is suitably spectacular.

「しっくりこないように思える」といった風に一部批判的に捉えられているようにも思えるが、概ね好意的に受け取られている。CD のリリースはこれ以降 1982 年まで空白があるため、批評記事の掲載も 10 年の間が空く。

⁴¹ Choral (合唱), Early (古楽), Ensemble (合奏), Instrumental (器楽), Orchestral (オーケストラ), Vocal (声乐), Miscellaneous (その他)

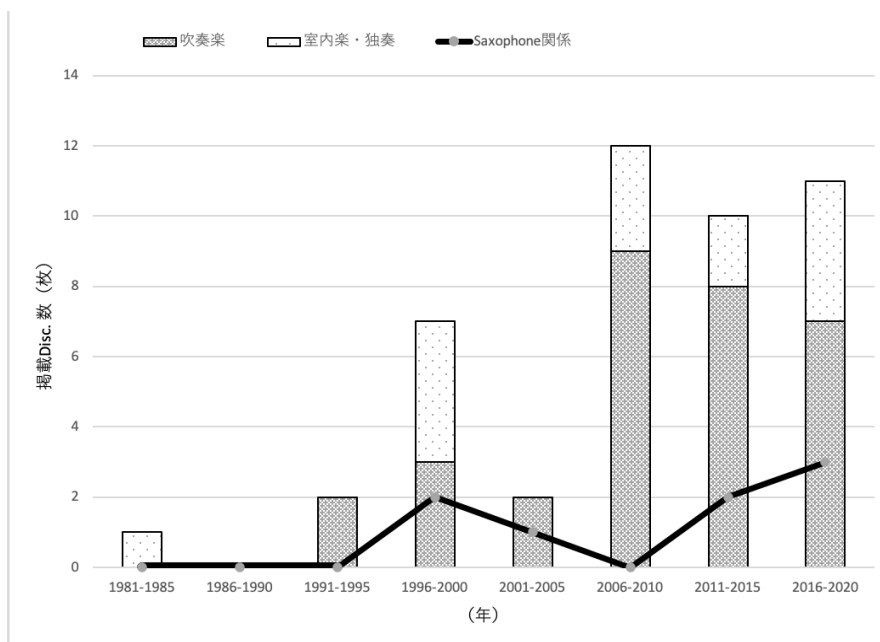
次に批評が掲載されたのは1992年4月／5月号（Collections-Ensembleのカテゴリー）である。A Child's Garden of Dreams（1981）を含むCDの批評が掲載された。それ以降はCDのリリースが続くに伴って、批評記事も増加し2020年までに43の記事が掲載される【グラフ6】。

グラフ6 Fanfare 掲載記事種別



また2009年以降には、Feature Article（特集記事）としても大きく取り上げられるようになっていった。尚、批評が掲載されているCD、LPの大半は吹奏楽である【グラフ7】。

グラフ7 Fanfare 掲載ディスク数の推移



では批評の内容に注目して、聴き手がマスランカ音楽にどのような印象をもっていたのかについて考察していこう。1982年から1999年の批評には、批評者たちがマスランカ音楽に初めて出会い、その印象を言語化する様が見られた【表2】。

表2 Fanfare 批評記事抜粋 (1992-1999)

No.	批評者	年	内容
1	James H. North	1992	私にとって初めて出会う作曲家、デイヴィッド・マスランカ（1943年生まれ）は、吹奏楽のために、魅力的で革新的な作品を書いた。(North 1992: 418-419) David Maslanka (b. 1943), a composer new to me, has written a fascinating, innovative work for wind ensemble.
2	James H. North	1993	Fanfare15 巻4号の中で述べたように、私は彼の <i>A Child's Garden of Dreams</i> が「吹奏楽のための魅力的で革新的な作品」であると知った。 [……] マスランカは、吹奏楽からブルックナーのような深い響きを得ており、彼の五楽章50分からなる交響曲はオーストリアの作曲家を漠然と思い起こさせる。[……] 音楽は保守的で、ソナタ形式ではっきりとした調性をもつ傾向があるが、かなり個性的である。(North 193: 313-314) In Fanfare 15:4, I found his <i>A Child's Garden of Dreams</i> to be a “fascinating, innovative work for wind ensemble.” [……] Maslanka gets a deep, almost Brucknerian sonority from the symphonic wind ensemble, and his five-movement, fifty-minute symphony is vaguely reminiscent of the Austrian composer. [……] The music is conservative—sonata form and clear tonalities predominate—but quite individual.
3	William Zagorski	1999	この情報 [マスランカの学歴] から、彼は吹奏楽のための音楽を専門にしていることがわかる。彼の大胆で大変素晴らしい交響曲第2番を聴いた後、私は弦楽器奏者として、ひどく疎外感を味わう。これは、パワーと色彩の音楽であり、調性音楽の伝統の中で臆することなく、洗練された、しばしば明らかな想像力によって進められていく。シェーンベルクと彼の生徒たちによる12音技法に実際に親しんでいるものとして、私はマスランカの交響曲第2番での彼の語法が高いレベルで説得力があると感じる。(Zagorski 1999) Given the evidence of this release, he specializes in music for winds and percussion. After hearing his gutsy and altogether splendid Symphony No. 2, I, as a string player, feel egregiously left out. This is music of power and nuance, unabashedly in the tonal tradition, and propelled by a finely honed and often revealing imagination. As one who actually enjoys the 12-tone excursions of Schoenberg and his followers, I find Maslanka's language in his Symphony No. 2 compelling on a number of levels.

以上の批評では、マスランカが存在を知らなかった批評者たちがブルックナー Joseph Anton Bruckner (1824-1896) やシェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) といった過去の作曲家を引き合いに出しながらマスランカ作品の印象や独自性に言及している。1980年代から1990年代にかけては、マスランカが受容される萌芽期だと言えるだろう。

続く2000年代以降は、批評の中に吹奏楽作曲家としてのマスランカの評価に関する記述が目立つようになった。2000年以降の彼の評価に関する記述を以下に挙げる【表3】

表3 Fanfare 批評記事抜粋 (2002–2017)

No.	批評者	年	内容
4	Robert Carl	2002	<p>デイヴィッド・マスランカ (1943 年生まれ) はモンタナに暮らしている間に、吹奏楽の作曲家として確固たる名声を築いてきた。(Carl 2002: 248)</p> <p>David Maslanka (b. 1943) has carved out a substantial reputation as a composer for band, all the while nestled away in Montana.</p>
5	Walter Simmons	2008	<p>デイヴィッド・マスランカの音楽に触れるのはこれが初めてだが、彼の名前は以前からよく知っているし、今日彼が最も多作で広く演奏されている吹奏楽の作曲家の一人であることも知っている。(Simmons 2008: 287)</p> <p>This is my first exposure to the music of David Maslanka, although I have been familiar with his name for some time, and am aware that he is one of today's most prolific and widely performed composers of music for symphonic wind ensemble.</p>
6	Merlin Patterson	2010	<p>1982 年、マスランカは壮大な <i>A Child's Garden of Dreams</i> で吹奏楽界にセンセーションを巻き起こした。その5年後には、ほぼ同様に優れた《交響曲第2番》を発表し、それ以来、吹奏楽のための作品を次々と発表してきた。[……] 彼の作品は何千回も上演され、何度も録音されている。実際、この25年間、吹奏楽コミュニティーにこれほど熱烈に受け入れられた作曲家は他にいない。(Patterson 2010: 207)</p> <p>In 1982, Maslanka created a sensation in the band world with his magnificent <i>A Child's Garden of Dreams</i>. Five years later, he followed it up with an almost equally brilliant <i>Symphony No. 2</i>. Since then, he has produced a steady stream of works for wind ensemble, [……] His works have received thousands of performances and have been recorded numerous times. Indeed, no other composer has been so enthusiastically embraced by the band community over the past 25 years.</p>
7	James A. Altena	2011	<p>デイヴィッド・マスランカ (1943 年生まれ) は、標準的な管弦楽曲の長さや複雑さと比較すると、吹奏楽のための交響曲の作曲家として、事実上ユニークな位置を確立している。(Altena 2011: 326)</p> <p>David Maslanka (b.1943) has staked out a virtually unique position as a composer of symphonies for wind ensemble that compare to those in the standard orchestral repertoire for size and complexity.</p>
8	James A. Altena	2012	<p>多作のデイヴィッド・マスランカ (1943 年生まれ) は、8つの交響曲やミサなど、管弦楽の主要作品に匹敵する吹奏楽曲を意欲的に作曲して注目を集めている。(Altena 2012: 153-154)</p> <p>The prolific David Maslanka (b.1943) has gained particular notice for his composition of ambitious scores for wind ensembles that rival major orchestral works in scope, including eight symphonies and a Mass setting.</p>
9	David DeBoor Canfield	2013	<p>マスランカはおそらく、現在活動している作曲家よりもよく吹奏楽界で知られており、彼の音楽は大学レベル以上のほとんどのバンドのレパートリーの定番となっている。(Canfield 2013: 308)</p> <p>Maslanka is probably as well known in the band world as any composer currently active, and his music is a staple of the repertory of most bands at the college level and above.</p>
10	David DeBoor Canfield	2014	<p>マスランカの音楽語法はこのCDの作品の中で最も保守的ですが、彼は吹奏楽のために非常に効果的に書く方法を知っており、彼が頻繁に委嘱され、彼の音楽が広く演奏されていることは驚くべきことではありません。(Canfield 2014: 100)</p> <p>Maslanka's musical language is the most conservative among the works on the CD, but he knows how to write very effectively for band, and it is not surprising that he is often commissioned and his music widely performed.</p>

No.	批評者	年	内容
11	David DeBoor Canfield	2015	吹奏楽界での名声の高さから、デイヴィッド・マスランカはここにいる他の作曲家よりも <i>Fanfare</i> の読者によく知られているようだ。(Canfield 2015) Because of his renown in the band world, David Maslanka likely is better known to the readers of <i>Fanfare</i> than any of the other composers herein.
12	James A. Altena	2017	デイヴィッド・マスランカ（1943年生まれ）は、演奏の長さで複雑さでライバルとなるオーケストラに対抗しようとする吹奏楽のための一連の長編交響曲で名を成している。(Altena 2017: 455) David Maslanka (b. 1943) has made his mark with a series of full-length symphonies for concert band that seek to rival their orchestral counterparts for scope and complexity.
13	David DeBoor Canfield	2017	デイヴィッド・マスランカの音楽は吹奏楽レパートリーの定番となり、多くの作品が幅広く演奏されている。(Canfield 2017: 106) David Maslanka's music has become a staple in the band repertory, with a number of his works having received wide performance.

上記の批評から、2000年代にはアメリカでマスランカの吹奏楽作品が広く演奏され、彼が吹奏楽作曲家として認知されていた様子がうかがえる。またその契機として Patterson (2010) は、批評 No.6 の中で *A Child's Garden of Dreams* (1982) について言及している。198枚中15枚ものCDをリリースし、受容に大きく貢献したイリノイ州立大学ウインド・シンフォニーの指揮者 Stephen Steele がマスランカ作品を初めて聴いたのもノースウェスタン大学が1985年の秋に収録した *A Child's Garden of Dreams* を聴いたときであったようだ。Steele はこれに関して以下のように述べた。

デイヴィッドの音楽を初めて知ったのは、ノースウェスタン大学が1985年の秋に収録した *A Child's Garden of Dreams* を聴いたときです。私は1986年の春にアリゾナ大学ウインドアンサンブルでこの曲を選曲しました。音楽によって、新鮮で力強い感情が沸き起こされたことを鮮明に覚えています。感情的な内容に新たな奥深さがありました。私の音楽的知性や情熱をかきたてる作曲家はほとんどいません。(Steele 2015)

My introduction to David's music was when I heard the Northwestern University recording of *A Child's Garden of Dreams* in the fall of 1985. I programmed the piece with the University of Arizona Wind Ensemble in the spring of 1986. I vividly recall having a new, powerful feeling coming from music, a new depth of emotional content. There are few (make that very, very few) composers who connect with either my musical intellect or my musical passion.

Fanfare の批評から、マスランカがアメリカの吹奏楽シーンに驚きをもって受け入れられ、2000年代には広く吹奏楽作曲家として受容されたことが読み取れた。ディスコグラフィート

ディスク批評の検討を通して、吹奏楽がマスランカ作品の受容の基盤となり、吹奏楽以外の作品の広がりにつながったことが明らかとなった。

0.4.2 サクソフーン作品

ディスコグラフィーの調査を通して、サクソフーン関連のCD、LPが多数確認できたことは前述したとおりである。ここからはその詳細を整理し、サクソフーンの作品の広がりについて特に考察を加える。

サクソフーン作品については198枚中以下35枚のCD、LPが確認できた【表4】。

表4 デイヴィッド・マスランカ ディスコグラフィー (サクソフーン作品関係) ⁴²

No.	カタログ番号	レーベル	発売日	ディスクタイトル	演奏者	国	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③
1	TROY 236	Albany	1997	Eastman American Music Series Vol. 2	Bonita Boyd (Fl.) ^① Robert Spillman (Piano) ^① Ramon Ricker ^② Eastman Musica Nova Ensemble ^②	U. S.	<i>Duo for Flute and Piano</i>	Fl pf	<i>Heaven to clear when day did close</i>	T. Sax St.4		
2	2553-MCD	Mark Records	1997	Relentless	Jamal Rossi (Sax.)	U. S.	<i>Sonata</i>	A. Sax pf				
3	TROY 309	Albany	1998	Maslanka: Symphony No. 2; Laudamus Te; Hell's Gate	University of Arizona Wind Ensemble Greg I. Hanson (Cond.) Daniel Bell (B.Sax) Michael Keepe (T.Sax) Kelland Thomas (A.Sax)	U. S.	<i>Symphony No. 2</i>	W. Ens.	<i>Laudamus Te</i>	W. Ens.	<i>Hell's Gate</i>	Sax.3 W. Ens.
4		Kenneth Tse	1998	Sonate	Kenneth Tse	U. S.	<i>Sonata</i>	A. Sax pf				
5	TROY 392	Albany	2000	Music Of David Maslanka	Steven Jordheim (Sax.) Christina Dahl (Piano) Dane Richeson (Mari.)	U. S.	<i>Song Book</i>	A. Sax Mari.	<i>Sonata</i>	A. Sax pf		
6	TROY 424	Albany	2000	Maslanka Concertos	University of Arizona Wind Ensemble Greg I. Hanson (Cond.) Joseph Lulloff (Sax.) Drew Lang (Mari.)	U. S.	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i>	A. Sax W. Ens.	<i>Concerto For Marimba and Band</i>	Mari W. Ens.		
7	3932-MCD	Mark Records	2001	Harvey Pittel with The University of Texas Wind Ensemble Emerging and Celebrated Repertoire for Solo Saxophone and Symphonic Band Volume II	University of Texas Wind Ensemble Jerry Junkin (Cond.) Harvey Pittel (Sax.)	U. S.	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i>	A. Sax W. Ens.				
8	TROY 412	Albany	2001	Mountain Roads	Transcontinental Saxophone Quartet	U. S.	<i>Mountain Roads</i>	Sax.4				
9	BDR 2181	Barking Dog Records	2001	American Breath	Russell Peterson (Sax.) Doug Schnieder (Piano)	U. S.	<i>Sonata</i>	A. Sax pf				

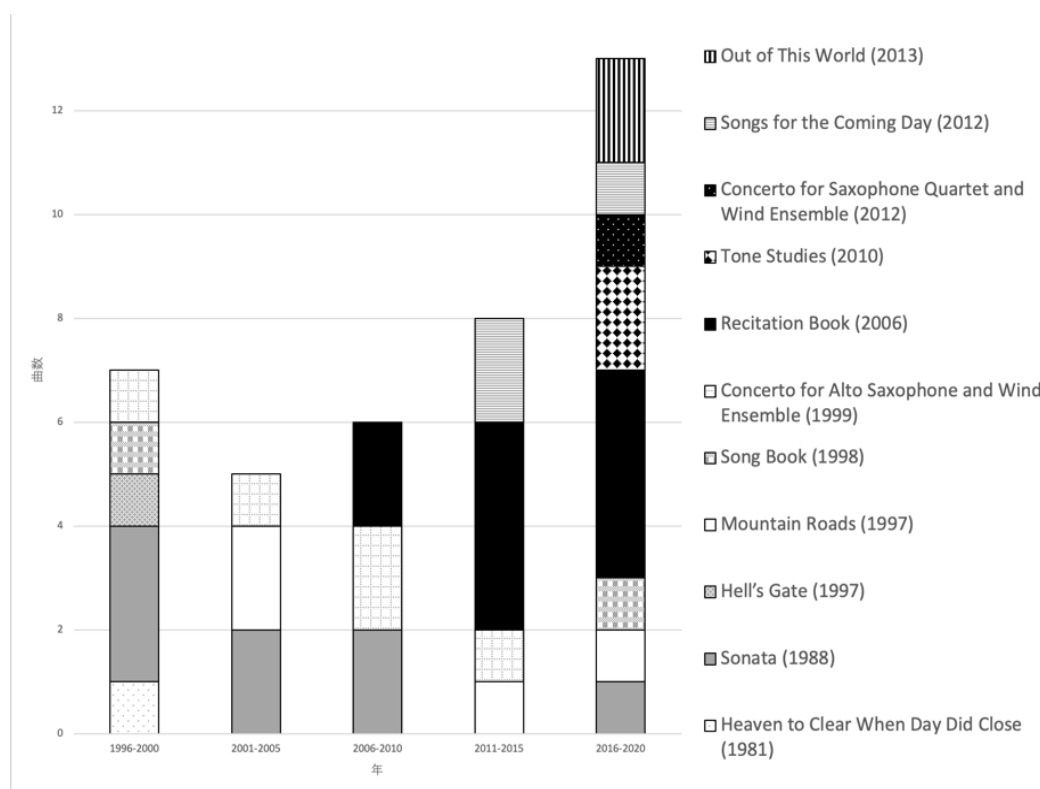
⁴² 色付きがサクソフーン作品

No.	カタログ 番号	レーベル	発売 日	ディスク タイトル	演奏者	国	曲①	編成 ①	曲②	編成 ②	曲③	編成 ③
10	CACG-0039	CAFUA	2002	デイヴィッド・マズランカ マウンテン・ロード	雲井雅人サククス 四重奏団	Japan	<i>Mountain Roads</i>	Sax.4				
11	EQ49	Equilibrium	2002	Juggernaut	Jeremy Justeson (Sax.) Carla McElhane (Piano)	U. S.	<i>Sonata</i>	A. Sax pf				
12	3125	Arizona University Records	2006	Fantasy	Otis Murphy (Sax.) Haruko Murphy (Piano)	U. S.	<i>Sonata</i>	A. Sax pf				
13	CACG-0093	CAFUA	2006	Simple Songs	雲井雅人 (Sax.) 藤井亜紀 (Piano)	Japan	<i>Sonata</i>	A. Sax pf				
14	CACG-0108	CAFUA	2008	デイヴィッド・マズランカ レシテーション・ブック	雲井雅人サククス 四重奏団	Japan	<i>Recitation Book</i>	Sax.4				
15	CACG-0122	CAFUA	2008	第31回全日本 アンサンブルコ ンテスト 大学・職場・ 一般編	クレール サクソフ ォーン クアルテット	Japan	<i>Mountain Roads I.</i>	Sax.4				
16		Arizona University Records	2009	Song	Indiana University Wind Ensemble Ray Cramer (Cond.) Otis Murphy (Sax.)	U. S.	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i>	A. Sax W. Ens.				
17	OSBR-27001	Brain	2010	D.マズランカ: リベレーション 我を解き放ち給え	JWECC スペシャル バンド① 名古屋アカデミッ クウインズ② 仲田守 (Cond.) 雲井雅人 (Sax.)②	Japan	<i>Liberation</i>	W. Ens.	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i>	A. Sax W. Ens.		
18		CDBY	2010	Back Burner	Red Line Saxophone Quartet	U. S.	<i>Recitation Book</i>	Sax.4				
19	CACG-0171	CAFUA	2011	第34回全日本 アンサンブルコ ンテスト 大学・職場・ 一般編	やいろ吹奏楽団	Japan	<i>Recitation Book</i>	Sax.4				
20	TROY 1319	Albany	2012	David Maslanka: Liberation	Illinois State University Wind Symphony Illinois State University Symphonic Winds Stephen Steele (Cond.) Paul Nolen (A. Sax)	U. S.	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i>	A. Sax W. Ens.				
21	TYCE 85001	Universal Music	2013	David Maslanka: Songs for the Coming Day	雲井雅人サククス 四重奏団	Japan	<i>Songs for the Coming Day</i>	Sax.4				
22	Edition9	OUTRA+ OUTRA	2014	Recitation Book	Cuarteto Skirion	ESP	<i>Recitation Book</i>	Sax.4				
23	/	Barkada Quartet	2014	Aventura	Barkada Saxophone Quartet	U. S.	<i>Recitation Book</i>	Sax.4				
24	BG319	Blue Griffin Recording	2014	Into Xylonia	Iridium Quartet	U. S.	<i>Recitation Book</i>	Sax.4				
25	52048-MCD	Mark Records	2015	2015 Midwest Clinic: Ronald Reagan High School Saxophone Quartet	Ronald Reagan High School Saxophone Quartet	U. S.	<i>Recitation Book I.</i>	Sax.4				
26	/	Syzygy Saxophone Quartet	2015	Songs for the Coming Day	Syzygy Quartet	U. S.	<i>Songs for the Coming Day</i>	Sax.4				

No.	カタログ 番号	レーベル	発売 日	ディスク タイトル	演奏者	国	曲①	編成 ①	曲②	編成 ②	曲③	編成 ③
27	CACG-0268	CAFUA	2017	Tone Studies	雲井雅人 (Sax.) 新谷祥子 (Mari.)① 仲地朋子 (Piano)②③ 宮澤 等 (Vc.)②	Japan	<i>Song Book</i>	A. Sax Mari.	<i>Out of This World</i>	Sax Vc pf	<i>Tone Studies</i>	A. Sax pf
28	CRC 3557	Centaur	2017	Out of This World	Cory Barnfield (Sax.) Paul York (Vc.) Krista Wallace-Boaz (Piano)	U. S.	<i>Out of This World</i>	Sax Vc pf				
29			2017	Four Four	Mirasol Quartet	U. S.	<i>Recitation Book</i>	Sax.4				
30	TROY 1746	Albany	2018	Maslanka, Magnuson: Saxophone Concertos	Iridium Quartet Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele (Cond.)	U. S.	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i>	Sax.4 W. Ens.				
31	TROY 1761	Albany	2019	Tone Studies: The Saxophone Music of David Maslanka	Ellen Sommer (Piano) Nicholas May (Sax.)	U. S.	<i>Sonata</i>	A. Sax pf	<i>Tone Studies</i>	A. Sax pf		
32	RR8010	Ravello Records	2019	Migration	Fuego Quartet	U. S.	<i>Recitation Book</i>	Sax.4				
33	CACG-0288	CAFUA	2019	第42回全日本アンサンブルコンテスト 大学・職場・一般編	藤原大征と ゆかいな 音楽仲間たち	Japan	<i>Songs for the Coming Day</i>	Sax.4				
34	NAT 18501	Studio N. A. T	2019	Adam!	アダム・サクソフ オン四重奏	Japan	<i>Recitation Book V.</i>	Sax.4				
35	CACG-0302	CAFUA	2020	雲井雅人 サククス 四重奏団ベスト	雲井雅人サククス 四重奏団	Japan	<i>Mountain Roads</i>	Sax.4	<i>Recitation Book</i>	Sax.4		

多数録音されているものは、*Recitation Book* (2006) 10 枚、*Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988) 8 枚、*Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* (1999) 5 枚、*Mountain Roads* (1997) 4 枚と続く【グラフ 8】。

グラフ 8 Discography における Saxophone 作品の内訳



ディスク数は 1997 年にアメリカでイーストマン音楽学校が *Eastman American Music Series Vol. 2* をリリースした後、増加している。この CD には、マズランカ初めてのサクソフォーン作品であるテナー・サクソフォーンと弦楽四重奏のための *Heaven to Clear When Day Did Close* (1981) が収録されている。この録音は、1983 年 2 月 26 日に行われており、アメリカ音楽の革新と探索を記録する CD として残されたという。この CD については以下のように述べられている。

1924 年にハワード・ハンソンがディレクターに任命されて以来、一貫してイーストマン音楽学校はアメリカ音楽の革新を象徴してきた。ハンソン時代は、アメリカ音楽の概念を確立したジャンルの一貫性を特徴とするが、その後の世代のイーストマンの指導者や作曲家は表現手段の多様性を促した。この録音は、後の世代がアメリカ音楽を探索し発見してきた原理をよく示している。(Undercofler 1997)

Beginning with the appointment of Howard Hanson as Director in 1924 and proceeding consistently ever since, the Eastman School has stood for innovation in American music. While the Hanson era was characterized by consistency of genre as he established his concept of American music, succeeding generations of Eastman leaders and composers have promoted

diversity in expressive means. These recordings are a fine example of this latter principle of exploration and discovery.

収録が行われた 1983 年当時、マスランカのサクソフーン作品はこの 1 曲しかなかったことから、彼の存在がサクソフーン奏者たちに知られていたとは考えにくい。しかし、この CD がリリースされた 1997 年にはアメリカの新進作曲家の一人としてある程度知られる存在になっていたのではないだろうか。

次にリリースされたのは 1997 年で、サクソフーン奏者 Jamal Rossi による CD、*Relentless* に *Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988) が収録されている。この後、*Sonata* は 1998 年、2000 年⁴³、2001 年、2002 年、2006 年に 2 枚、2018 年と多くのサクソフーン奏者たちによって録音されている。2000 年以前の時期は、マスランカのサクソフーン作品が奏者たちに少しずつ知られるようになっていた時期であると言えるだろう。

国別の演奏団体に注目すると、アメリカ 24 枚、日本 10 枚、スペイン 1 枚であった。中でも最も多くマスランカ作品を収録しているのは、7 枚の CD を収録している日本の雲井雅人である。日本では、2002 年に *Mountain Roads* が収録された雲井雅人サクソ四重奏団の CD がリリースされて以来、その他の団体による CD のリリースやアマチュア奏者のアンサンブル・コンテストでの演奏が確認できる。このことから、2002 年の雲井雅人サクソ四重奏団の CD リリースが一つのきっかけとなり、それ以降、日本でマスランカのサクソフーン作品が知られていったと考えられるだろう。

また、編成に注目すると、サクソフーン四重奏によるディスクが最も多くリリースされ、35 枚中 17 枚を占める⁴⁴。マスランカのサクソフーン作品は、様々な編成で書かれており、同一編成で最も多くの作品が残されているのがサクソフーン四重奏のための作品である。彼のサクソフーン四重奏曲は 5 曲あり⁴⁵、*Mountain Roads* (1997) は Transcontinental Saxophone Quartet に、*Recitation Book* (2006)、*Songs for the Coming Day* (2012) は雲井雅人サクソ四重奏団により委嘱、他 2 曲はマスランカから雲井雅人サクソ四重奏団に献呈されている。彼のサクソフーン四重奏作品の演奏実態を追うことは、サクソフーン作品の広がり把握の一助となるかもしれない。

⁴³ 2000 年にリリースされた *Music of David Maslanka*. Albany TROY392 (演奏: Steven Jordheim) に収められている *Sonata for Alto Saxophone and Piano* は 1993 年 6 月にローレンス大学で録音された。

⁴⁴ うち 5 枚は委嘱者による。

⁴⁵ このうち 1 曲は編曲作品。

そこで本論では、今日多くのサクソフーン奏者たちが参加し、アメリカ最大規模で歴史のある室内楽コンクール、Fischhoff National Chamber Music Competition⁴⁶におけるマスランカ作品の演奏実態の調査を行った。ディスクをリリースしている四重奏団のうち4団体が、リリースの1年から2年前に同じ曲を含むプログラムで Fischhoff National Chamber Music Competition に出場し、管楽器部門シニアの部にてゴールドメダルを獲得していることもわかっている【表5】。

表5 デイヴィッド・マスランカ ディスコグラフィ（サクソフーン四重奏関係）⁴⁷

カタログ番号	レーベル	発売年	タイトル	演奏者	国	収録曲	委嘱団体	Fischhoff 出場年
TROY 412	Albany	2001	Mountain Roads	Transcontinental Saxophone Quartet	U. S.	Mountain Roads	○	/
CACG 0039	CAFUA	2002	デイヴィッド・マスランカ マウンテン・ロード	雲井雅人サクソ 四重奏団	Japan	Mountain Roads	/	/
CACG 0108	CAFUA	2008	デイヴィッド・マスランカ レシテーション・ブック	雲井雅人サクソ 四重奏団	Japan	Recitation Book	○	/
/	CDBY	2010	Back Burner	Red Line Saxophone Quartet	U. S.	Recitation Book	/	2009
TYCE 85001	Universal Music	2013	David Maslanka: Songs for the Coming Day	雲井雅人サクソ 四重奏団	Japan	Songs for the Coming Day	○	/
Edition 9	OUTRA+OUTRA	2014	Recitation Book	Cuarteto Skirion	ESP	Recitation Book	/	/
/	Barkada Quartet	2014	Aventura	Barkada Saxophone Quartet	U. S.	Recitation Book	/	2012
BG319	Blue Griffin Recording	2014	Into Xylonia	Iridium Quartet	U. S.	Recitation Book	/	/
/	Szygy Saxophone Quartet	2015	Songs for the Coming Day	Szygy Quartet	U. S.	Songs for the Coming Day	/	/
/	Mirasol Quartet	2017	Four Four	Mirasol Quartet	U. S.	Recitation Book	/	2015
RR 8010	Ravello Records	2019	Migration	Fuego Quartet	U. S.	Recitation Book	/	2017
NAT 18501	Studio N. A. T	2019	Adam!	アダム サクソフーン 四重奏	Japan	Recitation Book V.	/	/
CACG 0302	CAFUA	2020	雲井雅人サクソ四重奏団 ベスト	雲井雅人サクソ 四重奏団	Japan	Mountain Roads Recitation Book	△ ⁴⁸	/

ここからは、Fischhoff National Chamber Music Competition におけるマスランカのサクソフーン四重奏作品の演奏状況の調査を通して、彼のサクソフーン作品がいかに演奏されるようになったのか考察を進める。方法として、マスランカが初めて四重奏曲を発表した 1997

⁴⁶ 1973年に Joseph E. Fischhoff が Fischhoff National Chamber Music Association を設立。その後に開催されるようになった。2020年で47回目となる。管楽器部門、弦楽器部門のそれぞれがジュニアの部、シニアの部に分かれ、ジュニアの部は18歳以下、シニアの部は35歳以下の年齢制限がある。ジュニアの部は、少なくとも10分の審査映像を提出すること、演奏曲は少なくとも2つの対照的な楽章を含むことが求められ、映像審査を突破した団体は、演奏審査では異なるスタイル、もしくは時代から2曲、そのうち対照的な3つの楽章で計20分のプログラムを用意する。シニアの部は、少なくとも20分の審査映像を提出すること、演奏曲は少なくとも2つの対照的な曲を全曲演奏することとされ、演奏審査では異なるスタイル、もしくは時代から少なくとも2曲、計60分のプログラムを用意する。シニアの出場者の多くはアメリカの大学のサクソフーン専攻の学生である。

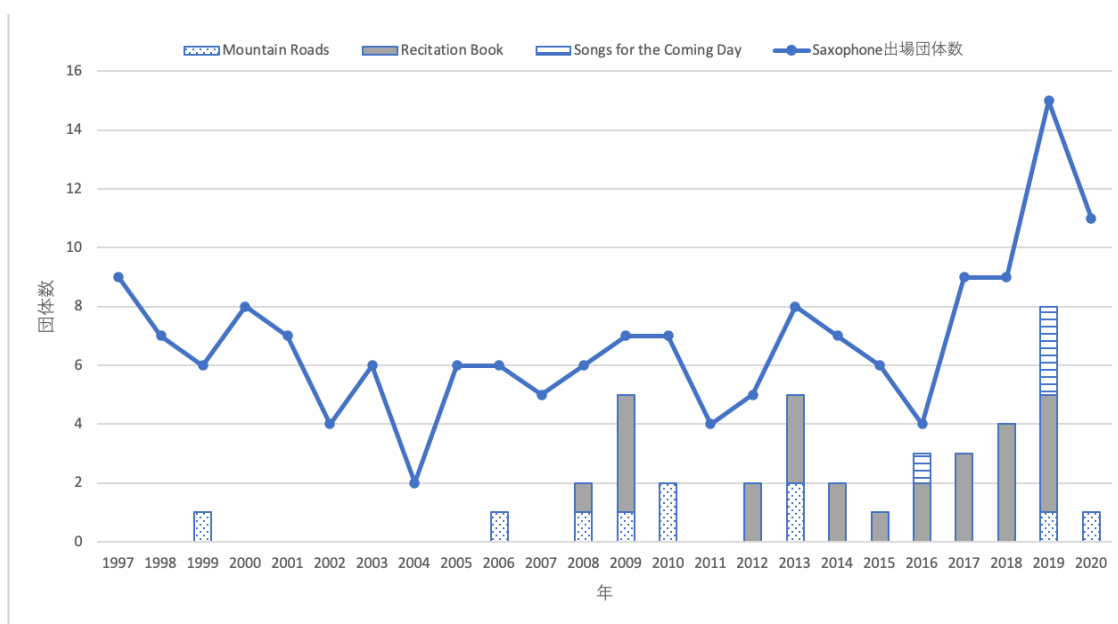
⁴⁷ ライブ録音を除く

⁴⁸ このCDのうち、委嘱作品に該当するのは *Recitation Book*

年から 2020 年現在までの間、演奏審査に出場したサクソフーン団体の演奏曲の抽出を試みたところ、164 のサクソフーン団体が演奏した 774 曲を確認できた。

この 774 曲は実に多様で、ガブリエル・ピエルネ作曲《民謡風ロンドの主題による序奏と変奏》(1930)、ウジェーヌ・ジョゼフ・ボザ作曲《アンダンテとスケルツォ》(1943)、ジャン・リヴィエ作曲《グラヴェとプレスト》(1983)といったフランスの作曲家によるサクソフーンの伝統的レパートリーからフランク・ティケリ作曲《バックバーナー》(1989)、ラッセル・ペック作曲《ドラスティック・メジャーズ》(1976)、ウィリアム・オルブライト作曲《ファンタジー・エチュード》(2009)などアメリカの作曲家による作品まで、多様な楽曲によって演奏審査用のプログラムが構成されていた。164 の演奏団体のうち、マスランカ作品をプログラミングしたのは 79 団体で、内訳は、*Recitation Book* (2006)26 団体、*Mountain Roads* (1997)10 団体、*Songs for the Coming Day* (2012)4 団体である【グラフ 9】。

グラフ 9 Fischhoff National Chamber Music Competition におけるマスランカ作品の演奏頻度 (1997-2020)



このうち、初めてマスランカの曲が取り上げられたのは 1999 年であった。ノースウェスタン大学の Mehke Consort が *Mountain Roads* (1997) を演奏している。Mehke Consort が演奏した 1999 年までには、マスランカのサクソフーン関連作品は 4 曲⁴⁹作曲されている。しかし、そのうち *Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988) は、今でこそコンクールの課題曲となり、CD が多くリリースされているが、1997 年までは録音も存在していない。1999 年は、吹奏楽

⁴⁹ テナー・サクソフーンと弦楽四重奏のための *Heaven to Clear When Day Did Close* (1981)、*Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988)、アルト・テナー・バリトン・サクソフーンと吹奏楽のための *Hell's Gate* (1997)、サクソフーン四重奏のための *Mountain Roads* (1997)。

で少しずつ知られていたことは確認できているが、サクソフーン奏者たちにはまだ知られた存在ではなかったのではないだろうか。

Fischhoff National Chamber Music Competitionにおいて、マスランカ作品は2008年以降に演奏頻度が高くなり、出演団体の約半数がマスランカ作品を取り上げるようになる。この背景には、2007年に雲井雅人サクソ四重奏団が行ったアメリカの5つの大学での *Recitation Book* (2006)の世界初演ツアーの影響が少なからずあるだろう。その後2008年に初めて *Recitation Book* が Fischhoff National Chamber Music Competition で演奏されている。演奏したのは、ノースウェスタン大学の Amethyst Quartet⁵⁰である。彼らのメンバーの一人、Sean Hurlburt は当時の状況について以下のように述べている。

Amethyst Quartet のメンバーは、雲井雅人サクソ四重奏団の大ファンです。2005年に私たちが一番気に入っていたアルバムは、[雲井雅人サクソ四重奏団の] *Mountain Roads* でした。私たちは、雲井雅人サクソ四重奏団が2006年か2007年にノースウェスタン大学を訪れたとき、*Recitation Book* の初演を聴きました。それは素晴らしかったので、私たちはその場で、この作品でコンクールに参加したいと思いました。彼らが録音をリリースする前に、私たちは初演を聴いたかもしれません。どちらが先かよく覚えていません。いずれにせよ、私たちは雲井雅人サクソ四重奏団が大好きで、彼らのマスランカとバッハの演奏が大好きでした。(Hurlburt 2020)

The members of Amethyst are big fans of the Masato Kumoi Saxophone Quartet. Our favorite album in 2005 was "Mountain Roads." When the Kumoi quartet visited Northwestern in 2006 or 2007 we heard them premiere *Recitation Book*. It was glorious, and we decided right then and there that we really wanted to compete with the piece. We may have heard the premiere before they released the recording. I'm not sure which happened first. Regardless, we love the Kumoi Quartet, and loved their performances of Maslanka's and Bach's music.

雲井雅人サクソ四重奏団の初演ツアーは、*Recitation Book* を奏者たちに広めるきっかけの一つとなったと考えられる。

Fischhoff National Chamber Music Competition における四重奏曲の演奏実態の調査から、サクソフーン四重奏曲では *Recitation Book* が作曲された2006年頃から特に多くの団体に演奏

⁵⁰ メンバーは、ソプラノ・サクソフーン Johnny Salinas, アルト・サクソフーン Sean Hurlburt, テナー・サクソフーン Luke Gay, バリトン・サクソフーン Zachary Pfau。

されていく様を確認できた。多くの奏者たちが参加する大会で演奏されたことで奏者の間で広がり、大会での演奏がきっかけでCDがリリースされるなどの要因が相まって徐々にマランカ作品が受容されていったと考えられる。2019年の Fuego Quartet の CD, *Migration* の批評の中で作曲家の Canfield は以下のように述べている。

今日では、弦楽四重奏と同じくらいたくさんのサクソフォーン四重奏があり、私は様々なサクソフォーンの大会でかなりの数の四重奏を聞きました。(一作曲家としてであって、私はサクソフォーンを演奏しません) [……] この四重奏団のリサイタルでは3つの作品を演奏しており、そのうち最初の2つ [マランカ作曲 *Recitation Book* とオルブライト作曲 *Fantasy Etude*] は以前聴いたことがあり、かなり広く演奏されている (そのように私は信じている)。(Canfield 2019)

There are a lot of established saxophone quartets nowadays, probably as many as there are similarly ensconced string quartets, and I have heard a considerable number of them at various saxophone conventions (as a composer—I do not play the saxophone). [……] The group's recital contains three works, of which the first two I've heard previously and are (I believe) rather widely played.

ディスコグラフィー及び Fischhoff National Chamber Music Competition の演奏実態の調査により、マランカのサクソフォーン作品は初めて書かれた 1981 年から 2000 年頃の時期を経て、*Recitation Book* が書かれた 2006 年以降にはサクソフォーンのレパートリーとして奏者たちに浸透してきた様子を見ることができた。また上記の Canfield 批評より、2019 年にはマランカの作品が広く演奏されるようになっていたことがわかる。

マランカの作品が奏者たちに委嘱されるようになる背景には、吹奏楽を中心としたフィールドから少しずつサクソフォーン奏者に知られるようになった実態を確認できた。現在、マランカ作品が吹奏楽をはじめサクソフォーン奏者たちにも広く知られ、演奏されているという事実は、マランカのサクソフォーン作品の表現の根源について新たな情報を提示する本研究の有効性も示すことになるだろう。

ここで示したマランカ作品の一般的な広がりを踏まえて、委嘱に関する個別の事例については第3部で扱い、委嘱に至った背景や初演に関して検討する。

第1部 サクソフーン作品の概観とその変遷

本研究でマスランカのサクソフーン作品を扱うにあたり、第一部でその概観を通して全体を把握する。

マスランカは下記の表の通り、14曲のサクソフーン作品を作曲した【表6】。14曲のうち12曲がオリジナル作品で、*Sonata for Soprano Saxophone and Piano* (2000)は*Sonata for Oboe and Piano* (1992)のトランスクリプション作品、*Aria with 30 Variations “Goldberg Variations”* (2010)は編曲作品となっている。また、*Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* (1999)は2008年にオーケストラ版として再編されている。

表6 デイヴィッド・マスランカのサクソフーン作品⁵¹

区分	作曲年	曲名	編成	委嘱者	初演年月日 初演場所 初演者	献呈者
前期	1981	<i>Heaven to Clear When Day Did Close</i>	T.Sax St.4	不明	1983年2月 Eastman Theatre. Ramon Ricker (Sax), Bel Canto String Quartet, Cond. Sydney Hodkinson	Barney Childs
	1988	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i>	A.Sax pf	North American Saxophone Alliance	1989年1月28日 George Mason University. Susan Jennings (Sax), Bruce Patterson (pf)	
中期	1997	<i>Hell's Gate</i>	A.T.B.Sax W.Ens.	Hellgate High School Symphonic Band, Cond. John H. Combs	?	
	1997	<i>Mountain Roads</i>	S.A.T.B.Sax	Transcontinental Saxophone Quartet	1998年11月30日 Transcontinental Saxophone Quartet	
	1998	<i>Song Book</i>	A.Sax Mari.	Steven Jordheim, Dane Richeson	1998年11月30日 Steven Jordheim (Sax), Dane Richeson (Mari)	
	1999	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i>	A.Sax W.Ens.	Jerry F. Junkin, Gregg I.Hanson Consortium	2000年 University of Arizona Wind Ensemble, Joseph Lulloff (Sax), Cond. Gregg I. Hanson	
	2000	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> (<i>Sonata for Oboe and Piano</i> のトランスクリプション版)	S.Sax pf	Marco Albonetti	2000年3月 North American Saxophone Alliance 2000 National Conference. Marco Albonetti (Sax)	
	2006	<i>Recitation Book</i>	S.A.T.B.Sax	雲井雅人サククス 四重奏団	2007年4月13日 Northwestern University. 雲井雅人サククス 四重奏団	

⁵¹ 色つきの曲は他の楽器のトランスクリプション、もしくはサクソフーン作品の版違いのための重複である。

区分	作曲年	曲名	編成	委嘱者	初演年月日 初演場所 初演者	献呈者
	2008	<i>Concerto for Alto Saxophone and Orchestra</i> (<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> の トランスクリプション版)*	A.Sax Orchestra	Timothy Muffitt	2008年10月11日 Lansing Symphony Orchestra, Joseph Lulloff (Sax), Cond. Timothy Muffitt	
後期	2010	<i>Aria with 30 Variations</i> "Goldberg Variations"	S.A.T.B.Sax	/	2012年9月30日 ヤマハホール(東京) 雲井雅人サククス 四重奏団	雲井雅人 サククス 四重奏団
	2010	<i>Tone Studies</i>	A.Sax pf	Joseph Lulloff, Janet Lulloff	Jordan Lulloff	
	2012	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i>	S.A.T.B.Sax W.Ens.	Illinois State University Wind Symphony, Iridium Quartet	2012年11月15日 Illinois State University Wind Symphony, Iridium Saxophone Quartet, Cond. Stephen Steel	
	2012	<i>Peace</i>	S.A.T.B.Sax	/	2012年9月30日 ヤマハホール(東京) 雲井雅人サククス 四重奏団	雲井雅人 サククス 四重奏団
	2012	<i>Songs for the Coming Day</i>	S.A.T.B.Sax	雲井雅人サククス 四重奏団 Consortium	2012年9月30日 ヤマハホール(東京) 雲井雅人サククス 四重奏団	
	2013	<i>Out of This World</i>	A.Sax Vc.	Jason Kush, Three Rivers New Music Consortium	2014年4月25日 Slippery Rock University. Jason Kush (Sax), Paige Riggs (Vc), Nanette Kaplan Solomon (pf)	/

サクソフォーン作品を概観するにあたり、作品を作曲年によって前期、中期、後期の三つに区分した。前期は序章で述べた作風区分の第二期，中期は第三期にあたる。後期については，Weaver(2011)の区分では第四期，Rose(2019)の区分では第三期にあたる時期であるが，マランカ自身が《交響曲第8番》(2008)を区切りと考えていたという事実に鑑み，2008年以降の作品を便宜上後期とした。

マランカは，ほとんど全ての自身の作品に対して楽曲解説を残しており，その中で曲の雰囲気，作曲の元となったイメージ，演奏上のポイント等について述べている。第1部では彼のサクソフォーン作品に関して成立の概要を整理するとともに，彼自身の楽曲解説から曲に関連するエピソードを概観し，必要に応じて筆者による解説を加える。

第1章 前期作品

第1章は、前期作品として *Heaven to Clear When Day Did Close: Fantasy on a Theme of Barney Childs* (1981) と *Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988) の2曲を取り上げる。前期は序章で述べた作風区分の第二期にあたる時期である。

1.1 *Heaven to Clear When Day Did Close: Fantasy on a Theme of Barney Childs* (1981)

Heaven to Clear When Day Did Close: Fantasy on a Theme of Barney Childs (1981) は、テナー・サクソフォーンと弦楽四重奏のための作品で 1981 年 1 月 24 日にニューヨークで完成した。単一楽章で構成され、演奏時間⁵²は 22 分である。この曲は、あるテナー・サクソフォーン奏者に委嘱されたことは確かであるが、委嘱者名は記録が残っておらず、委嘱者が演奏をしたかについては不明である。マスランカは 1983 年 2 月に Eastman Theatre で行われた Ramon Ricker と Bel Canto String Quartet⁵³ によるレコーディングを初演としている。尚、レコーディング時の時間の制約により弦楽四重奏とテナー・サクソフォーンのみによる演奏が困難であったことから、Sydney Hodkinson が指揮を務めた。

マスランカは楽曲解説として以下のように記している。

この曲は単一楽章で、サクソフォーンと弦楽器が協奏曲のように用いられます。この主題は、長年私の友人である Barney Childs のピアノ独奏作品の最後のセクションです。この曲のタイトル、*Heaven to clear when day did close* は Childs の作品にあり 18 世紀の英詩からの引用です。

Barney Childs の作品は簡潔でコンパクトで、無駄が削がれ本質が表現されており、あからさまに手の込んだことをすることなく表現の世界を暗示しています。私の幻想曲では Childs の主題を試金石として扱い、一連の精緻化を意識の流れのように紡ぎ出します。その結果、スペインのストリート・ミュージック（私がニューヨークにいた頃に聞いた）、バッハのコラール、イタリアのオペラ、ビバップ、1950 年代の土曜日の朝のテレビなど、さまざまなソースから幅広い音楽が生まれました。曲の終わりに向かって太陽が沈み、天がはっきりと開かれてくるのです。(Maslanka 1997)

⁵² これ以降の演奏時間は、マスランカ公式ウェブサイトで示されているものを記載する。

⁵³ ヴァイオリン：James Lyon, Clay Purdy, ヴィオラ：Nancy Holland, チェロ：Carol Purdy

It is in a single movement, having something of the effect of a concerto for saxophone and strings. The 'theme' is the last section of a work for solo piano by Barney Childs, who has been my friend for many years. The title 'Heaven to clear when day did close' belongs to the Childs piece and is a quote from eighteenth-century English poetry.

Barney Childs' composing is terse, compact, stripped-down, implying worlds of expression without elaborating on them explicitly. My 'fantasy' treats the Childs theme as a touchstone, spinning out a series of elaborations in something of a stream-of-consciousness manner. The result is a work which ranges far afield, drawing from such diverse sources as Spanish street music (from my years in New York City), Bach chorales, Italian opera, Bebop, and 1950's Saturday morning TV. Toward the end of the work the sun does set and the heavens do clear.

この曲は弦楽四重奏による演奏で始まる。冒頭に $J=ca.80$ が示されるが、扇状の連桁やフェルマータによるテンポの揺らぎと曖昧な調性を伴って進行していく【譜例 2】。

譜例 2 *Heaven to clear when day did close* (mm.13-16)

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 13 through 16. The score is written for four staves. It includes various performance instructions and dynamics. Key annotations include:

- Measure 13: "dying away", "p".
- Measure 14: "nice throaty vib" (with a wavy line above), "fade... like a fuzzy jazz voice", "Pizz arco", "p".
- Measure 15: "fade", "arco", "Pizz. + a bit of", "f", "pp".
- Measure 16: "fade", "n".
- Additional notes: "fade but speed up a bit" (under measure 13), "(barely reaches) 16ths" (under measure 15).

冒頭は、叙唱に似た自由さが感じられるが、テナー・サクソフォーンが初めて現れる 35 小節にも「即興のように。だらしなく、不機嫌に、ハスキーに、適切なところに口で強いビブラートをかけるように⁵⁴」と、自由な表現が求められる。

続く 50 小節では、4 分の 5 拍子、テンポ $J=ca.184$ に変化し、マスランカの楽曲解説にもあるようなストリート・ミュージック、ビバップ、テレビの音楽を思わせるポップな要素が目まぐるしく入れ替わっていく。テナー・サクソフォーンには、132 小節に「曖昧に、しかしス

⁵⁴ 原文 : as an improvisation loose, huffy, husky; heavy lip vib. where appropriate

ウィングし始めて⁵⁵」との指示があるなど、ジャズの奏法が要求される。速いテンポの中、短い音価でフラジオレット音域【譜例3：↓で付記】が多用されることにより、非常に高い緊張感とグルーブ感が生み出される。

譜例3 *Heaven to clear when day did close* (mm.269-274) テナー・サクソフォーン



混沌とした中間部を経て最後に向かうにつれ、次第に調性が明確になっていく。441 小節はニ長調で始まり、その後はっきりとした調性を伴ったまま転調を繰り返して進行する。また、588 小節からは曲冒頭と同様に $J=ca.80$ が示され、弱奏で進行する。テンポは冒頭と同様にフェルマータや細かいテンポ指示によって変化し、611 小節で弦楽四重奏がディミヌエンドを伴って減衰する。612 小節には、楽譜にマスランカによる太陽が沈む様子を描いたイラストが添付され、曲が終わりに向かうことを示す【譜例4】。

譜例4 *Heaven to clear when day did close* (mm.612-613)



曲の終結部に向かうテナー・サクソフォーンは、616 小節にアドリブ、623 小節には「即興の自由さを伴って⁵⁶」との指示があり、記譜はあるものの、非常に自由度が高い。

⁵⁵ 原文：tentative, but start to swing

⁵⁶ 原文：with the freedom of an improvisation

631 小節からはそれまでと一転し、弦楽四重奏がコラールに類似したハ長調の音楽を弱奏する。これがマスランカの述べるバッハのコラールがリソースとなっている部分であろう。638 小節からはそこにテナー・サクソフォーンが加わり、ディミヌエンドを伴って終わりに向かう。最後は聴き手にハ長調での終結を予感させるが、それに反して実音 G, F, H, E, C の不安定な和音で曲が閉じられる【譜例 5】。

譜例 5 *Heaven to clear when day did close* (mm.645–647)

この作品は、調性が曖昧な箇所と明確な箇所の両方を持ち、また曲の雰囲気も作風の第一期で述べられるような荒々しさ、攻撃性を少なからず感じさせる。しかし、一方で第二期の特徴として挙げられる旋律的な面も含まれる。最後に現れるコラール風の音楽は、第三期以降に見られるコラール旋律の引用とは異なり、マスランカオリジナルのものだと考えられるが、その萌芽としても捉えることができるだろう。

1.2 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988)

Sonata for Alto Saxophone and Piano (1988)はNASAのコンペティションの課題曲として委嘱され、1988年にニューヨークで完成した。演奏時間32分のアルト・サクソフォーンとピアノのための作品である。1989年1月に、同コンペティションが行われたジョージメイソン大学（バージニア州フェアファックス郡）で優勝者 Susan Jennings⁵⁷によって初演された。第一楽章 *Moderato*、第二楽章 *Very Expressive*、第三楽章 *Very Fast* の全三楽章からなる。

マスランカは作品について以下のように述べている。

ソナタは情熱的で時には激烈な、古い要素と新しい要素がミックスされた大規模な作品です。第一楽章はフランツ・リスト Franz Liszt のピアノ・ソナタロ短調に影響を受けて

⁵⁷ ピアノ：Bruce Patterson

います。音楽的に借用しているところはありませんが、リストがソナタで生み出した感情的な力は私の作曲のモデルでした。私は彼の感情表現の「総出」が大好きで、それはその表現の中心が、その根底にあるソナタの構造によってフルパワーに達するということです。(North American Saxophone Alliance 1999: 109)

The *Sonata* is a large, passionate, and sometimes ferocious piece which mixes old and new elements. The first movement owes a debt to the b-minor piano sonata of Franz Liszt. There is no musical borrowing, but the emotional power that Liszt generated in his sonata was a model for my own writing. I love the "all out" nature of his emotional expression, and that the focus of that expression reaches its full power because of the underlying sonata structure.

また、第一楽章についてマスランカは以下のように述べる。

私の第一楽章も同様にソナタ形式で、3つのテーマがあります。2つのよく似た短調のテーマと、もう一つは最後のハ長調のテーマです。この楽章は限界に達したエネルギーの突然の爆発を反映しています。これらの爆発は「外への放出」として描かれます。穏やかで思慮深い側面がばらばらになり、その下に猛烈なエネルギーがあることが明らかになっていきます。(Peterson 1999: 109)

My opening movement is also in sonata form. It has three themes -two very similar ones in a-minor, and a closing theme in C-major. The attitude of the movement is reflective with sudden eruptions of boiling energy. These eruptions have been described as "going outside": a serene and reflective surface is torn apart to reveal a fierce energy underneath.

マスランカの述べる第一楽章の3つのテーマのうち1つの短調のテーマは、冒頭でピアノがフェルマータのついた二分音符のAを単音、弱奏で2回奏し、テンポ♩=90-96 moderateによる八分音符によりイ短調が明確になった後に【譜例6】、3小節からアルト・サクソフォーンの弱音の旋律で導かれる【譜例7】。

譜例 6 Sonata for Alto Saxophone and Piano 第一楽章 (mm.1-3)

譜例 7 Sonata for Alto Saxophone and Piano 第一楽章 (mm.3-24) テーマ (1)

その後、24 小節にピアノの伴奏の形がアルペジオに変化すると、それに伴ってアルト・サクソフォーンによって2つ目のテーマが出現する【譜例 8】。

譜例 8 Sonata for Alto Saxophone and Piano 第一楽章 (mm.24-26)

テーマ (2) はマスランカが述べるように先程のテーマ (1) とよく似た短調のテーマであるが、短い音価を伴った動きのある旋律である【譜例 9】。

譜例 9 Sonata for Alto Saxophone and Piano 第一楽章 (mm.26-41) テーマ (2)



テーマ (2) は同様の伴奏を伴って 42 小節でロ短調に転調すると、次第にクレッシェンド、ディミヌエンドを繰り返しながら高揚するが、56 小節から 59 小節のディミヌエンドによりサクソフォーンの旋律は次第に遠のいていく。一方ピアノは、サクソフォーンのディミヌエンドと逆行するように、58 小節の弱奏から強奏に向かい、激しさを伴った経過部を導く。

経過部は調性がはっきりせず、ピアノの音が不協和に何度も衝突する。サクソフォーンの旋律は、72 小節でハ長調に落ち着くまで、短い音価での上行スケールから導かれた強奏でのフラジオレット音域の旋律により激しい切迫感を生み出す【譜例 10：フラジオレット音域は↑】。

譜例 10 Sonata for Alto Saxophone and Piano 第一楽章 (mm.63-64)



フォルテッシモの旋律は、69 小節でフォルティッシシモに到達する。これら経過部の一連の流れにより、マスランカが楽曲解説で触れているエネルギーの突然の爆発が表現されているのではないだろうか。

経過部を経て到達した 72 小節からは明確なハ長調のテーマが始まる【譜例 11】。

譜例 11 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第一楽章 (mm.73-75)

このテーマは、最後に現れるという3つ目のテーマの元になっているものであると考えられる。ピアノが八分音符でリズムを刻み、サクソフォーンが長い音価で旋律を奏する【譜例 12】。

譜例 12 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第一楽章 (mm.72-79) テーマ (3')

この後、80小節、81小節の挿入部を経て、再びテーマ(3')と類似した旋律を奏しながら89小節までに次第に減衰していく。88小節のサクソフォーンのピアノニッシモ及びノーヴィブラートの指示により、張り詰めた緊張感を伴って旋律が終わる。

ピアノの弱奏による一定のリズムパターンにより緊張感が創出される中、再び93小節から弱奏で現れるサクソフォーンは、装飾音符により叙唱のように旋律を奏する【譜例 13】。

譜例 13 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第一楽章 (mm.99-102)

3.

その後、103小節からは旋律がピアノに受け継がれ、サクソフォーンが副次的な旋律を奏しながら激しい経過部に移行していく。この経過部では、サクソフォーンとピアノがカノンの

ように進行していくが【譜例 14】、サクソフォーンの三十二分音符での下行スケールの裏で次にピアノが2拍3連符や2拍5連符を奏するために、拍感が曖昧になり、混沌とした雰囲気を作られる。

譜例 14 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第一楽章 (m.111)



この混沌とした経過部を経て、音楽は129小節でハ長調の3つ目のテーマに収束する。ピアノが八分音符でリズムを刻み、その上でサクソフォーンが72小節の旋律に装飾音的な動きを付加した旋律を奏する【譜例 15】。

譜例 15 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第一楽章 (mm.129-136) テーマ (3)



テーマ (3) は、137小節、138小節の挿入部を経て弱奏に向かう。

150小節からは、ピアノが一定のリズムを奏する（各小節一拍目裏に八分音符スタッカート）上で、サクソフォーンが26小節のテーマ(2)と類似した旋律をピアノッシモで奏する。サクソフォーンは最終的にピアノッシモからさらにディミヌエンドし、186小節で減速して消える。その後、ピアノは一定のリズムを刻むが、190小節からはディミヌエンドを伴い、191, 193, 195小節に全休符を挟みながら徐々に消えていく。

次に第二楽章について、マスランカは以下のように述べている。

ソナタの第二楽章は、拡張された歌のような感じがします。2つの歴史的な参照点がこの根底にあります。それはジェズアルドのマドリガルとプーランクの管楽器のためのソナタです。ジェズアルドの作品は親しみやすく情熱的であり、表現を強化するために独

特な半音階の動きから激しい表現へと向かいます。プーランクの音楽は魅力的で、効果的な方法で幅広い感情の中を動いていきます。私の第二楽章は、叙唱を伴うように始まる広がりあるモノローグです。第二楽章は、第一楽章の冒頭のテーマの進化であり、最後の部分は冒頭のテーマを短く言い直したものです。(Peterson 1999: 109)

The middle movement of the *Sonata* has the feel of an extended song. Two historical reference points underlie the composition: the madrigals of Gesualdo, and the wind sonatas of Poulenc. Gesualdo's pieces are intimate and passionate, and employ unusual chromatic shifts to intensify expression. Poulenc's music is immediately appealing and moves through a wide range of emotion with great economy of means. My second movement is a broad soliloquy with an opening that has the feel of an accompanied recitative. The second section is an evolution of the opening theme from the first movement, and the third section is a shortened restatement of the opening.

第二楽章は、冒頭に四分の四拍子、テンポ $J=ca48$ が示され、サクソフォーンには「とても感情的に、真っ直ぐな音と、種々のヴィブラートを適切に使用して⁵⁸」と付される。1小節から33小節はマランカが述べるように叙唱であると考えられ、ピアノとサクソフォーンの叙唱が呼応するように進む。サクソフォーンには、強弱の変化やビブラートの有無が細かく指示されたり、装飾音符が多用されたりすることにより、感情の揺れが大いに表現される。

34小節からは、第一楽章冒頭のテーマ(1)【譜例7: p.54】の発展型であると考えられる。テンポは $J=54$ に変化し、第一楽章と同様にピアノが八分音符を刻む【譜例16】。

譜例16 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第二楽章 (mm.34-37)

ピアノの八分音符と低音には第一楽章の冒頭のテーマが発展的に用いられ、38小節からサクソフォーンが四分音符で加わる【譜例17】。

⁵⁸ 原文: very expressive- use straight tone and various vibratos adlib where appropriate

譜例 17 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第二楽章 (mm.37-41)

サクソフォーンは弱奏で現れると、クレッシェンドを伴いながら徐々に音量を増し、49 小節でフォルティッシシモに到達する。その後、サクソフォーンはフォルティッシシモのまま、細かい動きを伴った旋律を奏すると【譜例 18】、52 小節から 61 小節にかけて徐々に減衰しながら消えていく。

譜例 18 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第二楽章 (mm.53-55)

62 小節からは、冒頭のテンポ♩=48に戻る。hesitate と a tempo の指示が繰り返されることで緩急が生じる。また、69 小節からアツチェレランドにより加速するが、70 小節 4 拍目の「突然ゆっくりと⁵⁹⁾」の指示により急激なクレッシェンドがかけられ、71 小節のフォルティッシシモに進行する。

71 小節からはテンポ♩=44「速くなく⁶⁰⁾」が示され、サクソフォーンには「可能な限りの力で⁶¹⁾」と付記される。その後は、79 小節からのディミヌエンドの指示までサクソフォーンは最大のエネルギーを伴ったフォルティッシシモでの演奏を要求され続ける。

79 小節から 92 小節までは、ピアノが伴奏形を十六分音符、八分音符、六連符と変化させることで前進するエネルギーを生み出しながら、その上でサクソフォーンが装飾音符を伴った旋律を演奏する。ピアノによる一定のリズムの上であるが、装飾音符や扇状の連桁を伴った音符、アツチェレランド、ホールド・バックの指示により、サクソフォーンにより自由な動きが生まれていく。そして 92 小節で♩=52に落ち着くと、ピアノは八分音符のリズムを一定に刻み、その上でサクソフォーンが二分音符、付点二分音符を繰り返しながら【譜例 19】ディミヌエンドとともに E から半音階で Cb まで下行すると、フェルマータとともにフェードアウトしていく。

⁵⁹⁾ 原文：Sudden Slowing

⁶⁰⁾ 原文：no faster

⁶¹⁾ 原文：with all possible force!

譜例 19 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第二楽章 (mm.93-95)

101 小節からは冒頭の叙唱の様相を呈する。サクソフォーンは、ピアノによるフォルティシシモでのフェルマータとは無関係に、弱奏で装飾音符を伴った旋律を奏しながら収束してゆく。

最後に、第三楽章についてマスランカは次のように述べている。

最終楽章は、ABACAで構成された巨大なロンド形式で、最初の部分は、サクサクと大急ぎで過ぎていくハ短調の音楽です。第二部は哀悼の意を表し、Aに戻ると冒頭のハ短調の遊び心溢れる変奏です。Cは難解で混乱したアリアです。反復は文字通りですが、かなり突然に絶妙なコーダによって解放されます。この音楽は、巨大で暗い全16曲の交響曲を書いたAllan Pettersson (d.1970)の音楽が元になっています。(Peterson 1999: 109)

The final movement is a huge rondo form which lays itself out as ABACA. The opening section is a crunching, flying c-minor music. The second section is mournful, and the return to A is a playful C-major variation of the opening. The C section is a dense, turbulent aria. The recapitulation is literal until it releases rather suddenly into an ethereal coda. This music has an antecedent in the music of Allan Pettersson (d. 1970), who wrote huge, dark symphonies - 16 in all

第三楽章は、冒頭に八分の十二拍子、テンポ「♩=ca180 very fast」が示される。この楽章については、マスランカが楽曲解説においてABACAで構成された巨大なロンド形式であると述べていることから、構成を以下の表の通り捉えた【表7】。

表 7 Sonata for Alto Saxophone and Piano 第三楽章構成

全体	小節	セクション
A	1-11	a
	12-33	b
	34-67	a'
	68-99	b
B	100-144	c
A'	145-179	a''
	180-215	b'
	216-261	a'''
C	262-318	d
A	319-329	a
	330-351	b
	352-385	a'
	386-399	b
Coda	400-467	Coda

冒頭から 99 小節は A であり，セクション aba'b で構成される。セクション a では，ピアノによるスフォルツァティッシモの八分音符に導かれサクソフォーンが主題を奏する【譜例 20】。

譜例 20 Sonata for Alto Saxophone and Piano 第三楽章 (mm.1-2)

その後，5 小節からのピアノには「ハンマーで打つように⁶²」と付記され，フォルティッシモで八分音符を激しく奏する上で，サクソフォーンが強奏で主題を発展させながら進行していく【譜例 21】。

譜例 21 Sonata for Alto Saxophone and Piano 第三楽章 (mm.5-7)

⁶² 原文：hammered

次に、12小節からのセクション b でフォルティッシモに達すると、ピアノはスフォルツァテ
 イッシモの付された付点八分音符を「荒れ狂うように、取り憑かれたように⁶³」執拗に連続で
 奏する一方、サクソフォーンは長い音価の旋律をフォルティッシモで奏する【譜例 22】。

譜例 22 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第三楽章 (mm.12-33)

その後ピアノが 26 小節でフォルティッシモに到達しリズムパターンを変化させると、二連符
 と三連符の組み合わせ【譜例 23】とクレッシェンドにより、次第に切迫感を高めながら、34
 小節目セクション a'に到達する。

譜例 23 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第三楽章(mm.27-29)

34 小節からは、セクション a の発展型によるサクソフォーンとピアノのカノンにより混沌と
 した状態で進行するが、次第にサクソフォーンに休符や長い音価の音符が現れ、主題の断片
 が聞こえるようになる。そして、そのまま落ち着いていくかに思われるが 50 小節からのサク
 ソフォーンの減衰に反してピアノが強奏で八分音符を奏すると、54 小節からサクソフォーン

⁶³ 原文 : fierce, obsessed

もクレッシェンド、アクセントを伴いながら音の動きを複雑化させ、音域を高め、そのまま68小節のセクション b に到達する。

68小節からのセクション b は12小節と類似しているが、ピアノに「荒れ狂うように、取り憑かれたように⁶⁴」との指示はなくテヌートが付けられている。また強奏は長く続かない。ピアノは74小節から次第に減衰すると、75小節には音域も1オクターブ下げられる。そして82小節には弱奏に落ち着くと、四分音符の連続から休符を挟むようになり、さらに、和音の音を減らしながら94小節には単音を1, 3拍目に奏するだけになる。このピアノの変化に合わせてサクソフォーンも徐々に減衰し、98小節はサクソフォーンのロングトーンだけが残る。

100小節の **B** からは、四分の三拍子、 $J=ca90$ に変化する。ピアノが弱音で旋律を奏し、110小節からサクソフォーンの旋律に移り変わっていく。また、拍子は四分の三拍子に止まることなく常に変化しながら進行する。サクソフォーンの旋律の音は132小節までピアノの伴奏の中にほぼ含まれており、不協和な音が混じりながらも両者が共に進行していく。そして133小節でサクソフォーンの旋律とピアノのスフォルツァティッシモが半音でぶつかり、134小節から場面が転換する。

134小節からはピアノの動きをきっかけにサクソフォーンが強奏で悲痛な旋律を奏し【譜例24】、141小節から12拍かけて減衰していくと、その後144小節はピアノのロングトーンだけがフェルマータで残される。

譜例 24 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第三楽章(mm.135-137)

The image shows a musical score for Example 24, which is a section from the third movement of the Sonata for Alto Saxophone and Piano. The score is written for Alto Saxophone and Piano. It consists of three measures: 135, 136, and 137. The tempo is marked 'Sim. (sffz sempre)'. The saxophone part is written in a single staff, and the piano part is written in two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The saxophone part in measure 135 has a fermata over the final note. The piano part consists of chords. In measure 136, the saxophone part has a more complex melodic line with a fermata. In measure 137, the saxophone part has a melodic line with a fermata, and the piano part has chords.

マスランカが楽曲解説で述べている哀悼の意を表す第二部は100小節から144小節を示しているのではないだろうか。

A'が始まる145小節からは、冒頭の発展形とも言えるセクション a'が八分の十二拍子、テンポは付点二部音符=90 ($J.=180$)で現れる。冒頭と類似しているが、主題は弱奏から強奏へと

⁶⁴ 原文：fierce, obsessed

音量の変化を伴いながら様々に形を変えて展開していく。そしてサクソフォーンは177小節でスラップ奏法を、178小節で重音を奏し、衝撃音とともに180小節のセクションb'に移り変わる【譜例25】。178小節の重音には「大袈裟な重音を選んで。とてつもなくやかましく⁶⁵」と付記されている。

譜例25 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第三楽章 (mm.177-178)

セクションb'からは、サクソフォーンが弱奏でセクションbに類似した旋律を奏する【譜例26】。

譜例26 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第三楽章 (mm.183-186)

190小節からはピアノの右手の声部がオクターブになり、音量を強めながら197小節に到達する。197小節からはサクソフォーンとピアノのスフォルツァティッシモが呼応しあうように進行するが、サクソフォーンの減衰に反してピアノがスフォルツァティッシモを保ち、211小節でついにピアノだけが残される。ピアノは210小節に「狂気の⁶⁶」と示される通り、激しく打ち鳴らされながら216小節セクションa'''に向かう【譜例27】。

⁶⁵ 原文：overblown multiphonic of your choice: a tremendous squawk

⁶⁶ 原文：maniacal

譜例 27 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第三楽章 (mm.210-213)

216 小節セクション a'''からは再びサクソフォーンが主題の発展型を奏すると、ピアノはそれとは無関係な旋律を奏しながら進行していく。しかし、223 小節でサクソフォーンがピアノと同様のリズムパターンに合流する【譜例 28】。

譜例 28 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第三楽章 (mm.222-224)

231 小節から再びピアノだけになると、次第にディミヌエンドを伴い、238 小節でピアノニッシモに達して消える。そして再び239小節から261小節はサクソフォーンが弱音で主題を発展させながら進行していく。

262 小節からは、テンポ♩=ca90 で新たな **D** が出現する。サクソフォーンとピアノそれぞれが異なる拍で連符を奏したり、扇状の連符、装飾音符を伴ったりするため、拍の進行が不明確になる。しかし286小節から改めて♩=180が付され拍が明確になると、ピアノの四分音符による伴奏を伴いながらサクソフォーンは弱音から305小節まで徐々にクレッシェンドしながら旋律を奏する。その後、313小節からは、サクソフォーンの独奏となり、319小節に向かう。

319小節から399小節は冒頭 **A** が再現され、400小節からのコーダに入る。コーダでは、ピアノの四分音符と共に、サクソフォーンがセクションbと類似した旋律を弱音で奏し、最後に向かって音量を落としていく。457小節からはピアノに休符が現れ、時間が止まったかのような瞬間が訪れる。そして462小節からはサクソフォーンの完全な独奏となり、徐々に音が弱め

られながら 466 小節で完全に消える。その後フェルマータで時が止まると、最後 467 小節でピアノのトーン・クラスター (Eb, D, C#, B#) で曲が閉じられる【譜例 29】。

譜例 29 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* 第三楽章 (mm.460-467)

この作品は、*Heaven to clear when day did close*と同様に、作風の第一期で述べられるような荒々しさ、攻撃性と、第二期の特徴として挙げられる旋律的な面を併せ持つ。サクソフォーンにはフラジオレット音域が容赦なく使われ、最高音はC (in Eb)である【譜例 30】。

譜例 30 サクソフォーンの音域 (左) と *Sonata* の最高音 (右) (in Eb 表記)

また、フラジオレット音域以外にも重音やスラップ奏法も用いられ、技術的な困難さを多く含む曲であると言えるだろう。

初期の作品は、多くの要素が次々に現れ、複雑なテクスチャによって構成されている。また、フラジオレット音域を広く用いたり、スラップ奏法や、重音などの特殊な奏法を使用したりすることで技術的に大変難易度が高くなっている。特に速いテンポでのフラジオレット音域の連符や、激的な音量増大は、作風の変遷でも述べられている荒々しさを感じさせる一因となっていると言える。これらは、作風の変遷における第一期の特徴を反映している要

素だと考えられる。その一方、初期の作品の中に、荒々しく高揚した部分と対照的に現れた旋律的な箇所、静けさを感じさせる箇所を確認することができた。

第2章 中期作品

第2章は中期作品として *Hell's Gate* (1997), *Mountain Roads* (1997), *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* (1998), *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* (1999), *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* (2000), *Recitation Book* (2006)を取り上げる。中期は序章で述べた作風区分の第三期にあたる。

2.1 *Hell's Gate* (1997)

Hell's Gate はモンタナ州のヘルゲート高等学校シンフォニック・バンド（指揮者 John H. Combs）に委嘱され、1996年12月19日にモンタナ州ミズーラで完成した。単一楽章で演奏時間17分の吹奏楽とサクソフォーン三重奏のための作品である。

マスランカは曲名に関して以下のように述べている。

タイトル *Hell's Gate* は *Hellgate* をもじってつけられました。*Hellgate* は、モンタナ州ミズーラにあって、山道にクラーク・フォーク川が流れる地域につけられた名称です。その地の先住民は、この場所で対立する部族による頻繁な奇襲攻撃に苦しんだので、フランス人入植者たちがここを *Hell's Gate* と名付けました。何年もかけて、「s」が消されたことでその超自然的、宇宙的な力の多くを失いました。その名前は地元のありふれたものとなったのです。私はすぐに曲のタイトルを決めたので、その意味するところについて長い間考えさせられました。すぐに頭に浮かぶのは、「燃え盛る地獄の門」、そしてどんなに犠牲を払ってもそれを避けたいという願望です！宗教的信条が何であれ、「地獄の門」とは、心理学的には、人が成熟する過程の中で、避けられず、必ず経験しなければならない極めて困難な移行点を意味すると解釈することができます。これらは生涯を通じて起こりますが、最も恐ろしいのは青年期への移行です。この作品をその地点に立つ若い友人たちへ、そして数々の困難に立ち向かうすべての人に贈ります！（Maslanka 1998a）

The title "Hell's Gate" started as a simple twist on the name "Hellgate." "Hellgate" is the name given to a section of Missoula, Montana where the Clark Fork River flows through a mountain pass. Local Indians suffered many surprise attacks by rival tribes at this place, leading French settlers to give it the name "Hell's Gate." Over the years the "s" has been dropped, and the name has become a local commonplace, losing much of its psychic and cosmic force.

Having come up quickly with a title for my piece, I had to muse for a long time on its implications. The immediate picture that comes to mind is "The Flaming Gates of Hell", and the desire to avoid these at all costs! Whatever one's religious beliefs, the "gates of hell" can be taken psychologically to mean any extremely difficult point of transition in the maturing process of a person, one that cannot be avoided but must be gone through. These occur throughout the life, but one of the scariest is the transition into young adulthood. And so I offer this piece as a gift to my young friends who are at that point of life. I offer it as well to anybody making a hard transition of any kind!

また、曲に関しては次のように説明している。

この作品は魂の旅のようなものであり、その魂は独奏サクソフォーンの三重奏、特に独奏アルト・サクソフォーンによって表現されています。魂は、生命の激しいもがきに否応なしに投げ込まれます。それは生き延び、深く悲しみ、上向きにもがき、切望する態度で応えます。この態度には、人間の宗教的な本質に対する初期のヴィジョンと、完全性に対する最初の暗示が伴います。生が勝り、もがきが本格的に加わります。魂は耐え忍べる極限まで駆り立てられます。そして、この最中には、全体性の初期の姿が現れます。魂は苦痛の中で反応し、それから自分自身の本質を完全かつ情熱的に認識し始めます。その結びつきに調和して、魂はその地上の生命の完全な力に開かれます。私はこの冒頭にルター派の賛美歌 *Christ, du bist der helle Tag*⁶⁷を置きました。これは、文化的伝統にかかわらず、このパッセージが自己認識へ向かうための美しいメタファーなのです。曲名の最後の二語が「helleTag」=「Hellgate」なので、私はこのコラールを使わざるを得ませんでした。この曲は魂、つまりアルトサクソフォーンの変容で終わります。静かで美しいソロが演奏されます。(Maslanka 1998a)

The piece is something of a soul journey, the soul being represented by the trio of solo saxophones, and especially the solo alto saxophone. The soul is plunged willy-nilly into the fierce struggle of life. It survives, and responds with a deeply mournful and upwardly struggling and yearning attitude. With this attitude come first visions of the religious nature

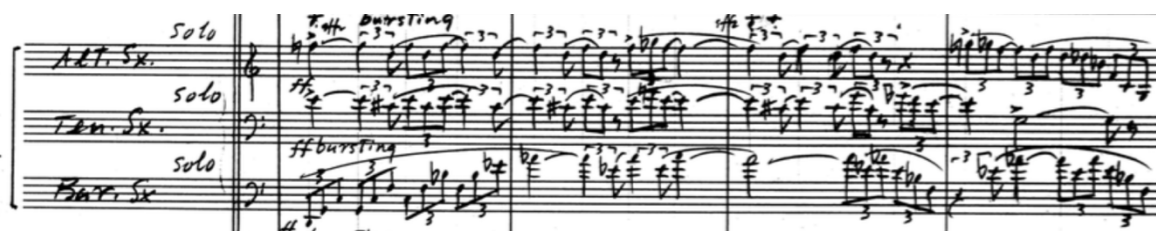
⁶⁷ 筆者によるマスランカへのメールでのインタビュー(2016)において、彼は、大学1年生の頃(1961年)に購入したブライトコップ版の《371のコラール集》(Associated Music Publishers of New York)を参照していたことがわかっている。《371のコラール集》でのタイトルは *Christ, der du bist der helle Tag* である。本文中では以降、《371のコラール集》の表記に揃える。

of the human being, and first hints of wholeness. Life overtakes, and the struggle is joined in earnest. The soul is driven to the extremes of its ability to endure, until in the middle of this there is a memory of the early vision of wholeness. The soul responds in agony, and then bursts into full and passionate awareness of its own nature. Reconciled to its connection, the soul opens to the full power of its earthly life. At this point of opening I have placed the Lutheran hymn tune "Christ, du bist der helle Tag" ("Christ, you are the bright day") - a beautiful metaphor, regardless of your cultural tradition, for the passage into self-awareness. I was further compelled to use this tune because of the last two words of its title: "helleTag"="Hellgate"! The work ends with the soul - the alto saxophone- transformed. It plays a quiet and beautiful solo song.

マランカの解説によれば、この曲はアルト・サクソフーンによって魂の旅が表現される。ここからは、サクソフーンが曲中でいかに使われるのかを追っていこう。

曲冒頭は、♩=ca.180 「とても速く⁶⁸」が示され、独奏サクソフーン三重奏の強奏による非常に切迫した音楽で幕が開く。これらはマランカが述べる人生の激しいもがきの表現なのではないだろうか。独奏サクソフーン三重奏には「破裂⁶⁹」との指示も付記され、19小節まで激烈に続く【譜例31】。

譜例31 *Hell's Gate* (mm.1-4) 独奏サクソフーン三重奏



サクソフーン三重奏に加え他の楽器によっても印象的リズムが刻まれるが、独奏サクソフーン三重奏のみで奏される部分が多く、サクソフーンの音色が際立つ。19小節以降はデ・イミヌエントを伴いながら32小節までかけて徐々に減衰し、他の楽器に旋律が受け継がれていく。

33小節からは激しさから一変する。テンポが♩=ca.90 「遅くなく⁷⁰」に変わり、独奏サクソフーン三重奏は、吹奏楽の一部となって進行する。そして93小節で全パートが休止すると、

⁶⁸ 原語：very fast

⁶⁹ 原語：bursting

⁷⁰ 原語：not slow

アルト・サクソフォーン独奏が弱奏で出現する。94 小節の独奏アルト・サクソフォーンには「暖かく、動きをもった独奏の音で⁷¹⁾」との指示があり、冒頭の激しさとは正反対の雰囲気で、他の楽器のハーモニーと十六分音符の伴奏を伴いながら 125 小節まで主旋律を奏する【譜例 32】。

譜例 32 *Hell's Gate* (mm.93-98)

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet (Cl.), Bassoon (Bd.), Alto Saxophone (ASX.), Trombone (Bsn.), and Solo Alto Saxophone (Solo ASX.). The score is in 3/4 time and covers measures 93 to 98. The Solo ASX. part is marked with a 'Solo' instruction and a dynamic of 'p'. The ASX. part is marked with a dynamic of 'p' and a tempo marking of 'a warm, moving solo tune'. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns.

その間 120 小節では、テンポが♩=ca.60 に変化し、伴奏のリズムが十六分音符から四分音符に変わることによって独奏アルト・サクソフォーン旋律のシンプルさがより一層際立つ。126 小節から 143 小節では、テナー・サクソフォーンが副次的な旋律を他の楽器と掛け合いながら進行していく【譜例 33】。

譜例 33 *Hell's Gate* (mm.126-129)

The image shows a musical score for three instruments: Tenor Saxophone (T. Sax.), Trombone (Bsn.), and Tenor Saxophone (T. Sax.). The score is in 3/4 time and covers measures 126 to 129. The T. Sax. part is marked with a 'Solo' instruction and a dynamic of 'mp'. The Bsn. part is marked with a dynamic of 'p'. The T. Sax. part is marked with a dynamic of 'mp' and a tempo marking of 'serene'. The T. Sax. part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

テナー・サクソフォーンが単独で扱われるのはこの箇所のみである。

144 小節からは、テンポが「速く⁷²⁾」♩=ca.180 に切り変わりトゥッティによる強奏でのリズムパターンが繰り返される。そして、149 小節 3 拍目から独奏サクソフォーン三重奏が強奏で出現し 200 小節まで演奏する。ここでは冒頭のようなサクソフォーン三重奏のみの部分がほとんどなく、常に他の楽器と共に演奏するため、混沌とした雰囲気の中で進んでいく。

⁷¹⁾ 原語 : a warm, moving solo tune

⁷²⁾ 原語 : fast

215 小節からは、独奏サクソフーン三重奏とトゥッティが呼応しながら 233 小節の合流地点に向かう。そして再び 239 小節で独奏サクソフーン三重奏が単独の動きを見せたのち、244 小節からの独奏アルト・サクソフーンの旋律に受け継がれていく。独奏アルト・サクソフーンは、独奏テナー、バリトン・サクソフーンのハーモニーとともに 264 小節まで進む。その後は少ない楽器での弱奏から、楽器数、音量を増やしながら進行し、292 小節から再び独奏サクソフーン三重奏がフォルテッシモで現れる。その後、独奏サクソフーン三重奏は単独の動きを見せながら 313 小節のトゥッティに合流していく。313 小節からはテンポが $J=ca.90$ に切り替わって進行し、340 小節から次第にテンポを緩めながらフェルマータに収束する。

341 小節のフェルマータを経て全パートが休止すると、その中から独奏アルト・サクソフーンが弱奏で現れ 343 小節から単独で演奏する。343 小節は「非常にゆっくりと、テンポ $J=ca.48$ で自由に感情豊かに」と記される⁷³。

その後、350 小節から 360 小節ではアルト・サクソフーンにトランペット、テナー・サクソフーン、バス・トロンボーンのそれぞれ独奏が加わり、コラール《キリストよ、汝真昼の光》*Christ, der du bist der helle Tag*⁷⁴の旋律【譜例 34】が引用される。

譜例 34 *Christ, der du bist der helle Tag*



350 小節から 360 小節では旋律のリズムが多少異なるものの、コラール旋律【譜例 34】を用い、マスランカによるオリジナルの和声を加えられている【譜例 35】。

⁷³ 原文：Quite slow $J=ca.48$, freely expressive

⁷⁴ 定旋律：C.シュパンゲンベルク編『キリスト教小歌曲集 *Christlichs Gesangbüchlein*』（アイスレーベン、1568）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 269）

譜例 35 *Hell's Gate* (mm.349.4–360)⁷⁵

Christ, du bist der helle Tag (Christ, you are the bright day)

マランカはこのコラールの引用について「曲名の最後の二語が『helleTag』=『Hellgate』なので、私はこのコラールを使わざるを得ませんでした⁷⁶」と述べる。これは、コラールタイトルの *helle Tag* のスペルのうち *hell* までをそのままに、これ以降の *eTag* を逆に並び替えると *Hellgate* となることを意味すると考えられる。言葉遊びのように *Christ, der du bist der helle Tag* が選ばれ、引用されたと言えるだろう。またコラールのタイトルのうち、*helle* は「明るい」、*Tag* は「1日」という意味をもつことから、コラールの旋律は *Hell's Gate* (地獄の門) の意味とは全く異なる文脈で用いられていることがわかる。

その後 362 小節は「テンポ」=ca.100, 遅くなく、歩くくらいのいいテンポで⁷⁷と示され、ピアノで始まる。そして 366 小節にピアノで現れる独奏アルト・サクソフォーンは、ほぼ全音符以上の音価で八分音符の伴奏を伴って 408 小節まで演奏する。最後の 410 小節から 413 小節では、ピアノ、ヴィブラフォン、チャイムがユニゾンで鐘を模し、静かに曲が閉じられる。

⁷⁵ 楽譜の上からアルト・サクソフォーン、トランペット、テナー・サクソフォーン、バス・トロンボーン。

⁷⁶ 原語: I was further compelled to use this tune because of the last two words of its title: "helleTag"="Hellgate"!

⁷⁷ 原文: ♩=ca.100 – not slow: a nice walking tempo

この曲は常に明確な調性を持ち、その中で極端な激しさと静けさの二面性を表現する。冒頭の独奏サクソフーン三重奏の部分では、アルト・サクソフーンがフラジオレット音域の実音 Bb に何度も到達し、激しさが際立つが、一方で曲が進行してからの激しさを伴う場面ではフラジオレットの音域は使用されない。これは、曲冒頭から最後に向けて徐々に落ち着いていく魂を表現しているのではないだろうか。

2.2 *Mountain Roads* (1997)

サクソフーン四重奏のための第1作となった *Mountain Roads* は、Transcontinental Saxophone Quartet⁷⁸に委嘱され、1997年5月30日にモンタナ州ミズーラで完成した。1998年11月11日のNASAによるサクソフーン・シンポジウムにおいて Transcontinental Saxophone Quartet によって初演されている。第一楽章 *Overture*、第二楽章 *Choral: Wo soll ich fliehen*、第三楽章 *Aria (in the style of a chorale prelude)*、第四楽章 *Choral*、第五楽章 *Aria*、第六楽章 *Finale* の全六楽章で演奏時間 27 分の作品である。

作品についてマスランカは以下のように述べている。

Mountain Roads は非常に個人的な提示です。私はその少しの断片それぞれに非常に深さを感じています。この音楽の作曲は、バロックカンタータのモデルに従って、形式や内容は長年にわたるバッハ研究、バッハのコラール研究が反映されています。私の「カンタータ」に言葉はありませんが、2つのコラール旋律が中心に据えられています。メインとなる1つは *Alle Menschen müssen sterben (All men must die)*、2つ目は *Wo soll ich fliehen (Where shall I run to?)* です。

第一、三、四、五、六楽章はすべて *Alle Menschen müssen sterben* の大きな展開のプロセスです。第一楽章では *Wo soll ich fliehen* が部分的に登場し、第二楽章では完全な形で登場します。*Alle Menschen müssen sterben* は第六楽章を締めくくる最後の四声コラールまで完全には現れません。

タイトルの *Mountain Roads* はこの作品を書いている間に見た夢からきています。夢の中で私は、田舎で新しい道を作る人の一人でした。季節は春、天気ははっきりと晴れ渡る快適な日。けれども大地にはまだ雪が残っていました。その場所の印象は陽気で、山の

⁷⁸ ソプラノ・サクソフーン：Russell Perterson, アルト・サクソフーン：Marco Albonetti, テナー・サクソフーン：Amanda Materne, バリトン・サクソフーン：Yiannis Miralis

生命がどこまでも広がっているようでした。私にはその夢が新たな生命と新たな精神の始まりに対する美しいメタファー（隠喩）であるように思われたのです。(Maslanka 2001)

The music of *Mountain Roads* is a very personal statement. I feel very deeply about every bit of it. The musical plan of it follows the model a Baroque cantata, and style and content reflect my years of study of the Bach chorales, and of Bach in general. Obviously there are no words in my “cantata” but the music revolves entirely around two chorale melodies. The main one is “Alle menschen müssen sterben” (All men must die) and the second is “Wo soll ich fliehen” (Where shall I run to?).

Movements I, III, IV, V, and VI are all a large evolutionary process on “Alle menschen müssen sterben”. “Wo soll ich fliehen” appears in part in the first movement, and is given its full exposition in II. The actual melody of “Alle menschen müssen sterben” does not appear until the four variations of the chorale that end the sixth movement.

The title *Mountain Roads* comes from a dream that I had while writing this piece. In it I was part of a work crew making new roads in high mountain country. It was springtime, the weather was clear, sunny and comfortable, although there was still snow on the ground. The effect of the place was exhilarating as only mountain wilderness can be. It seemed to me that the dream was a beautiful metaphor for new life and new spiritual opening.

マスランカが述べるように、*Mountain Roads* には、《人はみな死すべきもの *Alle Menschen müssen sterben*⁷⁹⁾》【譜例 36】と《われは何処にか逃れ行くべき *Wo soll ich fliehen*⁸⁰⁾》【譜例 37】の2つのコラールの旋律が引用される。

⁷⁹⁾ タイトルの日本語訳は雲井雅人サククス四重奏団による。定旋律：J.ヒンツェ編『実践讃美歌集 Praxis Pietatis Melica』（ベルリン、1678）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 268）

⁸⁰⁾ タイトルの日本語訳は雲井雅人サククス四重奏団による。定旋律：J.H.シャイン『歌曲集 Cantional』（ライプツィヒ、1627）所収。（磯山、小林、鳴海 1996: 38）

譜例 36 *Alle Menschen müssen sterben*

Musical score for 'Alle Menschen müssen sterben' in G major, 4/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The third staff features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

譜例 37 *Wo soll ich fliehen*

Musical score for 'Wo soll ich fliehen' in G major, 4/4 time. The score consists of three staves of music. The melody is characterized by long, sustained notes, often with fermatas, creating a contemplative and slow-moving atmosphere. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves continue the melodic line with various rests and fermatas.

コラール旋律の引用の概要を以下の表に示した【表 8】。なお、《人はみな死すべきもの *Alle Menschen müssen sterben*》をコラール①、《われは何処にか逃れ行くべき *Wo soll ich fliehen*》をコラール②と表記する。

表 8 *Mountain Roads* におけるコラール旋律の引用

○：完全な形，△：断片

	コラール旋律①	コラール旋律②
第一楽章	△	△
第二楽章	/	○
第三楽章	△	/
第四楽章	△	/
第五楽章	△	/
第六楽章	△○	/

コラール旋律 *Alle Menschen müssen sterben* は、マスランカによる和声付けがなされ、最終章である第六楽章の最後 186 小節から 201 小節【譜例 38】【譜例 39】でその姿を完全に現す

と、その後楽章の終わりまで3回同様に繰り返して演奏される。また、このコラール旋律は全楽章を通して断片的に用いられる。

譜例 38 *Mountain Roads* 第六楽章 (mm.186-196)

Alle menschen müssen sterben
 ♩ = ca 50, flexible

186 * *mp*

188

191

194 *mf sub.*

brief quick breath with intensity

譜例 39 Mountain Roads 第六楽章 (mm.197-201)

The musical score for Mountain Roads, Sixth Movement (mm. 197-201) is presented in three systems. Each system contains four staves (treble and bass clefs). The first system (mm. 197-200) features a melodic line in the upper staves with dynamics *mp* and *p*, and a bass line with *p*. A *no break* instruction is present. The second system (mm. 199-200) continues the melodic and bass lines. The third system (m. 201) begins with a *solo gently* instruction for the upper staves and *mp* for the bass line.

コラール *Wo soll ich fliehen* の旋律については第二楽章の冒頭から 12 小節と 25 小節目から最後に完全な形で現れるのみである【譜例 40】。

譜例 40 Mountain Roads 第二楽章(mm.1-12)

以降、作品中の2つのコラール旋律の引用について整理していく。

まず、第一楽章の構成を見てみると、1小節から34小節はコラール旋律①の旋律変奏[A]、35小節から44小節はコラール旋律①の旋律変奏[B]、45小節から66小節はコラール旋律①

の断片を使った小モチーフのフーガ，76 小節から 86 小節はコラール旋律②の変奏，101 小節から 119 小節はコラール旋律①の断片を使った小モチーフのフーガ，133 小節から最後はコラール旋律①の旋律の変奏 [A] となっている。

コラール旋律①の変奏 [A] については，まず冒頭の 1 小節から 34 小節のソプラノ・サクソフーンに *Alle Menschen müssen sterben* の旋律が用いられる【譜例 41：○部分】。ただし，本来のコラール旋律①には 1 小節 1 拍目と 11 小節 1 拍目に As があるが，ソプラノ・サクソフーンの旋律にはなく，1 小節目はテナーサクソフーンに，11 小節目はアルトサクソフーンにその音が置かれている。譜例は 26 小節までとなっているが，この変奏は同様に 34 小節まで演奏されていく。

譜例 41 *Mountain Roads* 第一楽章 (mm.1-26)

The image shows a musical score for Soprano Saxophone, measures 1 through 26. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '♩ = ca. 90 Freely'. The score consists of eight staves. The first staff is labeled 'Soprano' and has a dynamic marking of *f*. The tempo marking 'hold back a bit, in Tempo' appears at the end of the first staff. The score features various rhythmic patterns and melodic lines, with several notes circled in red. The final measure (measure 26) is marked 'hold back a bit' and ends with a fermata.

次に，コラール①の変奏 [B] が 35 小節から 44 小節に現れる【譜例 42：○部分】。ソプラノ・サクソフーンからアルト・サクソフーンへと変奏 [B] は受け継がれていく。

譜例 42 *Mountain Roads* 第一楽章 (mm.35-42) ソプラノ, アルト・サクソフォン

続く 45 小節から 66 小節は、コラール旋律①の冒頭部分である(A \flat)→D \flat →A \flat →B \flat の進行が小モチーフとして、その断片がサクソフォン四声によるフーガとなって展開していく【譜例 43】。

譜例 43 *Mountain Roads* 第一楽章 (mm.44-47) ソプラノ, アルト・サクソフォン

この四声のフーガは 45 小節から 57 小節とその再現である 103 小節から 114 小節の計 26 小節、計 26 箇所繰り返される。

第一楽章で数少ない出現となるコラール旋律②は形を変えて 76 小節から 86 小節のソプラノ・サクソフォンによって演奏される。コラール旋律②は元々B \flat から始まるが、ここではそのまま5度上のFから開始し、変口短調の自然短音階を用いて奏される【譜例 44】。

譜例 44 *Mountain Roads* 第一楽章 (mm.76-86) ソプラノ・サクソフォーン

そして終結部 133 小節から最後には、再び冒頭で使われたコラール旋律①の旋律変奏 [A] が再現され第一楽章が閉じられる。

第二楽章は、冒頭 1 小節から 12 小節と最後 25 小節から 37 小節にコラール旋律②がそのままの形で引用されている。その間の 12 小節 4 拍目から 25 小節には、挿入句として、冒頭に引用されたコラール旋律②のハーモニーであったテナー、バリトン・サクソフォーンの声部がそのまま主旋律として二声部のみで奏される【譜例 45】。

譜例 45 *Mountain Roads* 第二楽章 (mm.12-25) テナー、バリトン・サクソフォーン

続く第三楽章は、コラール旋律①の $A\flat \rightarrow D\flat \rightarrow A\flat \rightarrow B\flat \rightarrow A\flat$ の進行がアルト、テナーサクソフォーンの伴奏のモチーフとなり、変奏しながら進行していく【譜例 46】。

譜例 46 *Mountain Roads* 第三楽章(mm.1-3)

この伴奏と共にソプラノ・サクソフォーンがコラル旋律①の変奏を演奏する【譜例 47】。

譜例 47 *Mountain Roads* 第三楽章(mm.6-22)

次に第四楽章では、印象的なアルト・サクソフォーンとバリトン・サクソフォーンのモチーフの上でソプラノ・サクソフォーンが旋律を奏する。これには A♭→D♭の進行が多用されており、コラル旋律①の暗示と捉えることができるだろう。

第五楽章は、アルト・サクソフォーン以下三声部による D♭と A♭の空虚五度から始まる。途中でハーモニーは変化するものの、最後はソプラノ、アルト・サクソフォーンによる D♭と A♭の空虚五度で曲が閉じられる。曲中、ソプラノ・サクソフォーンは叙唱のように自由な旋律を奏すが、時折現れる A♭→D♭の進行はコラル旋律①を暗示させるようにも感じられる【譜例 48】。

譜例 48 *Mountain Roads* 第五楽章 (mm.1-4) ソプラノ・サクソフォーン

第六楽章はD♭・A♭が核となって進行していく。32小節からはコラール旋律①の変奏を思わせる動きが全声部に現れる。ソプラノ・バリトンの例【譜例 49】とアルト・テナーの例【譜例 50】をそれぞれ示す。

譜例 49 *Mountain Roads* 第六楽章(mm.34-35)

譜例 50 *Mountain Roads* 第六楽章(mm.42-43)

後半からは、次第に音がA♭に集約していき、初めて完全な形で現れる186小節のコラール旋律①へと入っていく。

186小節からのコラール【譜例 38,39: p.77,78】は、それぞれの声部が音量を変えることにより、進行とともに旋律となる楽器がソプラノ、アルト、テナー、バリトンの順に変化する。これにより中心となる旋律が低声部へと移行し、曲は最後に向かう。

以上のように *Mountain Roads* は曲全体を通して、コラール旋律① *Alle Menschen müssen sterben* に包まれ、時折コラール旋律② *Wo soll ich fliehen* が現れる。マスランカは *Mountain Roads* における引用の意味について以下のように述べた。

この感情のほとばしる高揚した音楽に具現化されたパラドクス（逆説）は、主のコラール《人はみな死すべきもの *Alle Menschen müssen sterben*》に表現され、さらに2つ目のコラール《われは何処にか逃れ行くべき *Wo soll ich fliehen*》に補強されます。1つ目のタイトルは死が避けられないことを暗示しますが、憂鬱でも滅亡でもありません。死という概念は、終わりというよりむしろ変化に関することなのです。成長の過程は絶えず、ある考え方や感情、他の物事に心を開き、死に向かうようなことです。結局は、そこにあるのは肉体的な死という現実です。その現実気づくことは、様々な生命に我々の深い愛情を指し示すのです。それは、深い優しさと悲しさの両方のすべての物事を経験させます。また、避けることができないと私たちが思うすべてのものから解放することや肉体を超えて存在するものへの変化を暗示するのです。(Maslanka 1997b)

The paradox embodied in this exuberant and uplifting music lies in the title of the main choral "All men must die", and further reinforced by the second chorale "Where shall I run to?". The first title suggests the inevitability of death, but is neither morbid nor about mass destruction. The idea of death is not so much about final end as about change. The process of growth is constantly about "dying" to one way of thinking or feeling, and opening to another. After all is said and done, there is the fact of physical death. The awareness of that fact points up our deep attachment to all the forms of this life. It makes experience of all things both deeply sweet and deeply sad. It also suggests the inevitable release of all the forms that we know, and the movement toward whatever exists beyond form.

以上の言葉から、マスランカは *Mountain Roads* の作曲にあたりコラールのタイトルに付加された意味に大きく影響を受けたことがわかる。コラール旋律①が示す「人はみな死すべきもの」という大テーマが曲の根底にいつも流れ、時折現れるコラール旋律②の「われは何処にか逃れ行くべき」という意味の対比によって、逃れることのできない死とそれによって様々な感情を呼び起こされている人間の心情を描いているのではないだろうか。2つのコラールを組み合わせたことによって、より多面的に死の表現が可能になったと言える。またマスランカが作曲の際、生き生きと生命の迸る自然の情景を見たことについて前述したが、死のイメージを想起させるコラール旋律の挿入により、生命溢れるそのイメージが一層引き立てられたと捉えることもできよう。*Mountain Roads* は2つのコラール旋律による死のパラド

ックスであり、また、マスランカが見た生き生きと生命の迸る情景とコラールが暗示する死とのパラドックスという二面性をもっている。

2.3 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* (1998)

Song Book は Steven Jordheim (サクソフォーン) と Dane Richeson (マリンバ) によって委嘱され、1998 年夏に書かれたアルト・サクソフォーンとマリンバのための作品である。*Mountain Roads* とともに 1998 年 11 月 11 日に行われた NASA のサクソフォーン・シンポジウムにおいて委嘱者によって初演された。第一楽章 *Song for Davy*, 第二楽章 *Lost*, 第三楽章 *Hymn Tune with Four Variations*, 第四楽章 *Serious Music – In Memoriam Arthur Cohn*, 第五楽章 *Summer Song*, 第六楽章 *Song for Alison*, 第七楽章 *Evening Song* の全七楽章から成る演奏時間 27 分の作品である⁸¹。

マスランカは作品について以下のように述べている。

Song Book の各曲は比較的短いものです。それぞれの曲には特定の語るべき内容があり、表現すべき特定の雰囲気と方向性がある、それらが表現されたところで曲が閉じられています。私はこれら一つひとつを、叙情的な小景としてとらえています。(Maslanka 1998)

The movements of “Song Book” are relatively brief. They have a particular thing to say, a particular mood and attitude to express, and then they are done. I think of the pieces as emotional scenes.

また、第一楽章については以下のように述べている。

[第一楽章の] *Song for Davy* (デイヴィーに捧ぐ歌) はコラール旋律《古き年は過ぎ去りぬ》に基づいています。これは若き日の私自身への歌であり、私個人の変動期に書かれたものです。とても古い記憶にある和音を用いており、物悲しく忘れ難い雰囲気をもっています。(Maslanka 1998)

⁸¹ 第一楽章：デイヴィーに捧ぐ歌、第二楽章：喪失、第三楽章：賛美歌と四つの変奏、第四楽章：シリアス・ミュージック-アーサー・コーンの思い出に、第五楽章：サマー・ソング、第六楽章：アリソンに捧ぐ歌、第七楽章：タベの歌。日本語訳は雲井雅人による。

“Song for Davy” is a reworking of the chorale melody “Das alte Jahr vergangen ist” (“The Old Year is Past”). This is a song for my young self, written at a time of personal transition. The music touches a very old memory chord and has a wistful and haunting character.

第一楽章は、冒頭に♩=100 が示され、1小節から24小節までと67小節から最後のサクソフオーンにコラール《古き年は過ぎ去りぬ *Das alte Jahr vergangen ist*⁸²》【譜例 51】の旋律を元とした旋律が現れる【譜例 52】。

譜例 51 *Das alte Jahr vergangen ist*



譜例 52 *Song Book* 第一楽章(mm.1-23)

これとともに、マリンバはトレモロのロングトーンで旋律を支える。

また、コラール旋律の引用に挟まれる形で 25 小節から置かれるオリジナルの旋律はテンポ♩=106 が示され、サクソフオーンのロングトーンによる旋律とマリンバの八分音符を基本とした伴奏によって進行していく【譜例 53】。

⁸² タイトルの日本語訳は雲井雅人による。定旋律：J.シュトイアーライン編『新宗教歌曲集 *Neue Geistliche Gesänge*』（エアフルト、1588）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 270）

譜例 53 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第一楽章 (mm.25-30)

25 ♩ = 106 - a bit faster; in strict time

28

p *pp* *a bit*

次に第二楽章について、マスランカは以下のように述べている。

〔第二楽章の〕 *Lost* (喪失) はコラール《主よ、私は間違いを犯しました》によるものです。そうした感覚から、迷い、救いを求める思いが生じています。(Maslanka 1998)

“Lost” is based on the chorale “Herr, Ich habe misgehandelt” which translates roughly as “Lord, I have done the wrong thing”. Out of this sensibly comes the feeling of being lost and needing help.

第二楽章は全体に、コラール《主よ、私は間違いを犯しました *Herr, Ich habe misgehandelt*⁸³》

【譜例 54】の旋律が元となっているが、第二楽章も第一楽章同様に完全な形でコラールが出現することはない。

譜例 54 *Herr, Ich habe misgehandelt*

コラール旋律はマリンバのトレモロを伴い、サクソフォーンによって変奏される【譜例 55】。

⁸³ タイトルの日本語訳は雲井雅人による。定旋律：J.クリューガー編『宗教的な教会の旋律集 Geistliche Kirchen-Melodien』（ベルリン、1649）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 274）

譜例 55 *Song Book* 第二楽章(mm.1-11)

冒頭に「とても遅く，自由に⁸⁴」と記され，フェルマータ，カンマや *hes.*と *in time* 等の指示によってテンポが大きく揺れ動きながら進行していく。

次に第三楽章について，マスランカは以下のように述べている。

Hymn tune with Four Variations（賛美歌と四つの変奏）は，この曲集で，賛美歌の旋律を少しも変えることなくそのまま用いた唯一のものです。旋律は《目覚めよ我が心》からとられていて，変奏ごとに速度を増し，最後は渾沌とした無秩序に陥ります。(Maslanka 1998)

“Hymn tune with Four Variations” is the only movement that uses a hymn tune verbatim. The melody is “Werde Munte, mein Gemute” (“Be strong my heart”). Each variation is a successive speeding up of the chorale statement, with the last being a chaotic scramble.

第三楽章は，コラール《目覚めよ我が心 *Werde Munte, mein Gemute*⁸⁵】【譜例 56】の旋律を主題とした，テーマ【譜例 57】と4つの変奏【譜例 58-61】で構成されている。唯一コラール旋律がそのまま引用される楽章である。

譜例 56 *Werde Munte, mein Gemute*

⁸⁴ 原文：very slowly and freely

⁸⁵ タイトルの日本語訳は雲井雅人による。定旋律：J. ショープ編『第3 讚美歌集 Drittes Zehn Himmlischer Lieder』(リュネブルク, 1642) に初出。(磯山, 小林, 鳴海 1996: 276)

譜例 57 *Song Book* 第三楽章：テーマ (mm.1-4)

♩ = 52 flexible - slowing at cadences
 fermatas are not long (◡), quick breath

p smooth, singing

mf

譜例 58 *Song Book* 第三楽章：第一変奏 (mm.1-4)

Variation 1

1 Fast ♩ = 172 sim.

f

譜例 59 *Song Book* 第三楽章：第二変奏 (mm.1-2)

Variation 2 - same tempo

p *f sub.*

p *f sub.*

譜例 60 *Song Book* 第三楽章：第三変奏 (mm.1-2)

Variation 3 - same tempo

mf *sim.*

mf *sim.*

譜例 61 *Song Book* 第三楽章：第四変奏 (mm.1-2)

Variation 4 - as fast as possible

ff

ff

第三楽章では、コラール旋律が音素材の一つとして扱われていると言えるだろう。

次に、第四楽章について、マスランカは以下のように述べている。

Serious Music – In Memoriam Arthur Cohn (シリアス・ミュージック-アーサー・コーンの思い出に) は、この曲集の中で最も長く謹厳な曲です。アーサー・コーンは長年、出版社、カール・フィッシャー社のシリアス・ミュージック（純音楽）部門の部長を努めた人で、生涯にわたり、同時代の作曲家と現代音楽の断固とした擁護者でした。私のカール・フィッシャー社との関係は、アーサーを通じて 1974 年に始まり、やがて彼は私にとって良き友人かつ助言者となりました。1998 年の彼の死は、早世とは言えないにせよ、私に大きな悲しみをもたらしました。「シリアス・ミュージック」部門という命名は「クラシック音楽」というくらいの意味なのでしょうが、私にはとても面白く感じられます。そこで私はアーサーのために、とても「シリアス=まじめ」な音楽を書き、彼がこのちょっとしたジョークを楽しんでくれればと思う訳です。(Maslanka 1998)

“*Serious Music – In Memoriam Arthur Cohn*” is the longest and severest piece in the set. Arthur Cohn was for many years Director of the Serious Music Department of Carl Fischer, and over a lifetime of stalwart champion of living composers and new music. My association with Fischer began through Arthur in 1974, and over the years he became both mentor and friend. His death in 1998, though not untimely, was a great sadness for me. The designation “*Serious Music*” by the Carl Fischer Company of what would otherwise be called “*Concert Music*” has always amused me. And so I have written a VERY serious piece for Arthur and hope that he appreciates the little joke.

第四楽章は 1 小節から 34 小節、35 小節から 95 小節、96 小節から 130 小節の 3 つのセクションで構成される。

まずは、冒頭にテンポ $J=92$ が示されると、マリンバの二分音符のトレモロがピアノッシモで奏される【譜例 62】。

譜例 62 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第四楽章 (mm.1-4)

Alto Saxophone

Marimba

$J = 92$ - not slow!

pp

そして、これに 17 小節アウフタクトから、サクソフォーンが拍をずらして加わり 33 小節まで進行する【譜例 63】。

譜例 63 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第四楽章 (mm.9–24)

次に2つ目のセクションである35小節からは、サクソフォーンの音域が高くなると、次第にクレッシェンドし40小節でフォルティッシモに到達する。40小節からはサクソフォーンの旋律に装飾的な短い音価の連符を伴い、減衰していく【譜例64】。

譜例 64 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第四楽章 (mm.39–44)

また45小節から49小節には、サクソフォーンとマリimbaが交互に動きを見せる【譜例65】。

譜例 65 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第四楽章 (mm.45–49)

50小節からは、再びサクソフォーンが二拍ずつ進行すると、53小節からクレッシェンドを伴う。57小節からマリimbaのリズムが細くなると、激しさを増して60小節に到達する。60小節からのサクソフォーンは、十六分音符を主とした切迫した旋律を奏する【譜例66】。

譜例 66 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第四楽章 (mm.57-67)

マリンバはその間、常に C 音のトレモロを継続するが、78 小節でサクソフォーンに呼応した動きを見せる。それ以降、サクソフォーンとマリンバは呼応しながら 86 小節以降ディミヌエンドしていく【譜例 67】。

譜例 67 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第四楽章 (mm.81-90)

最後のセクションである 96 小節からは、マリンバが冒頭と同様にピアノシモで現れるが、サクソフォーンが突如フォルティッシシモの連符を奏する【譜例 68】。

譜例 68 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第四楽章 (mm.96-102)

96小節から102小節の動きは同様に二度繰り返され、108小節からは、冒頭と同様にマリimbaとサクソフォーンがタイミングをずらしながら2拍ずつ進行し、123小節の終結部に至る。123小節から8小節かけてピアノシシモからピアノシシモまで減衰して楽章が終わる。

第五楽章についてマスランカは「*Summer Song* (サマー・ソング) は甘美な曲ということで、それ以上の説明は必要ないでしょう⁸⁶」(Maslanka 1998)と述べている。第五楽章の冒頭には、♩=88 が示されるが共に「このテンポは基本的な速度の感じですが。その枠組みの中で、拍は、特に持続音と休止において、非常に長くなり得ます⁸⁷」と付記される。その言葉の通り、冒頭から7小節のサクソフォーンの旋律は、マリimbaのトレモロの伴奏とともに自由に朗々と歌われる。その後8小節からは、マリimbaの八分音符を基本とした伴奏とサクソフォーンのロングトーンによる旋律で曲が進行していく。

次に、第六楽章について、マスランカは以下のように述べている。

Song for Alison (アリソンに捧ぐ歌) は、長年にわたって私に強い影響を与えてきた妻に捧げる曲です。彼女は音楽家ではないのですが、優しさと堅実さと愛情で、私の空想の旅路の後、帰るべき心休まる場所を準備してくれるのです。(Maslanka 1998)

“*Song for Alison*” is for my wife, who has been a grounding influence on me for many years. She is not a musician, but has, through her kindness, steadiness, and love, provided a safe haven for my flights of fancy.

第六楽章は冒頭から15小節、16小節から63小節、64小節から87小節の3つのセクションから成る。

まず冒頭にはテンポ♩=72「自由に⁸⁸」が示され、15小節まで、マリimbaのトレモロの伴奏とともにサクソフォーンが旋律を演奏する【譜例69】。

譜例 69 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第六楽章 (mm.1-6)

⁸⁶ 原文：“*Summer Song*” is a sweet piece that needs no further explanation.

⁸⁷ 原文：This tempo gives a basic sense of pace. Within that framework, the pulse may vary a lot, especially on sustained tones and rests.

⁸⁸ 原文：freely

サクソフォーンの旋律は、弱音で始めると、6小節に急激なクレッシェンドを伴って7小節でフォルテに達する。7小節には「最大の叫び⁸⁹」と付記され、音楽と共に気持ちの昂揚が示唆される。さらに、8小節から9小節にかけてのクレッシェンドにより、9小節でフォルティッシモまで達するが、10小節3拍からのディミヌエンドで急激に減衰し12小節で弱音に至る。12小節からは「より遅く⁹⁰」と記され、弱音から次第に減衰し、消えていく。

次に16小節から63小節は、テンポ♩=108でマリンバの八分音符のアルペジオの伴奏とサクソフォーンの比較的長い音価での旋律がレガートで奏される。前のセクションと異なり弱音とピアノッシモの間での音量変化が少なく、比較的淡々と進行していく。61小節でサクソフォーンが消えると、マリンバによって62小節、63小節をかけてテンポが落とされる。

最後に、64小節からは、20小節からのアルト・サクソフォーンの旋律【譜例70】が1オクターブ下げられ、拡張して展開される【譜例71】。

譜例 70 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第六楽章 (mm.20-34)

譜例 71 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第六楽章 (mm.64-81)

⁸⁹ 原文：full cry

⁹⁰ 原文：Slower

81 小節に向かうにつれテンポが落とされていくが、81 小節で再びテンポ♩=108 に戻されると、サクソフォーンはロングトーンの旋律を、マリンバはアルペジオを奏しながら減衰し、最後はマリンバの単音 Bb のトレモロで楽章が閉じられる。

次に、第七楽章についてマスランカは次のように述べる。

Evening Song (夕べの歌) は、私のお気に入りの曲でブラームスの《間奏曲 作品 116》を思い起こさせるものです。*Evening Song* は他の曲と同様、はっきりとロマン派的な音楽です。この曲は極めて静かで諦念に満ちていますが、その一方どうしても伝えたい情熱的な想いを曲の流れの中に有しています。(Maslanka 1998)

“Evening Song” brings to mind some of my favorite music, the Op.116 Intermezzos by Brahms. “Evening Song”, like other pieces in the set, is an openly Romantic music. It is ultimately quiet and resigned, but has, over its course, an urgent and passionate statement to make.

マスランカの述べる「静かで諦念に満ちた」部分と「情熱的な想い」の相反する側面については、前者が冒頭から 21 小節と 80 小節のマリンバの Bb トレモロから最終小節、後者は 35 小節から 73 小節であると考えられる。また、22 小節から 34 小節及び 74 小節から 80 小節までは経過部として捉えられるだろう。ここでは前者をセクション A、後者をセクション B と表すことにする。

セクション A は、テンポ♩=104 が冒頭に示され、サクソフォーンとマリンバのユニゾン Bb 音がピアノッシモで始まる。その後、マリンバが八分音符で和音の根音と第 5 音を奏し、サクソフォーンが二分音符で C 音からへ短調のスケールを下行する【譜例 72】。

譜例 72 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第七楽章 (mm.1-5)

冒頭からの動きが 7 小節にへ短調で終わると、8 小節からは比較的長い音価によるサクソフォーンの旋律とマリンバの十六分音符の伴奏によって 21 小節まで進行していく【譜例 73】。

譜例 73 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第七楽章 (mm.6–10)

次の 22 小節から 34 小節は、セクション B への経過部にあたる。22 小節からは、サクソフォーンが冒頭同様のへ短調のスケールを、ここでは Ab から下行する【譜例 74】。

譜例 74 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第七楽章 (mm.22–26)

Ab, G, F の進行が経過部でのテーマとなり、28 小節以降 3 回音価を変えて繰り返され、セクション B に向かう。

35 小節からのセクション B は、テンポが $J=116$ に上がり、サクソフォーンのロングトーンによる旋律がマリンバの十六分音符を主とした伴奏を伴ってフォルテで進行していく【譜例 75】。

譜例 75 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第七楽章 (mm.35–37)

そして、45 小節で急激にテンポが落とされると、46 小節で新たなテンポ $J=96$ が示される。46 小節から 52 小節は、サクソフォーンとマリンバが同様のリズムの旋律を奏するが、54 小節から同様の動きはマリンバのみとなり、サクソフォーンは十六分三連符の連続による旋律へと変化していく【譜例 76】。

譜例 76 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第七楽章 (mm.46-55)

サクソフォーンの激しい動きを伴った旋律は 65 小節で終わりを迎え、以降、全音符以上の音価で変ロ長調の音階を Eb から 73 小節の F まで下行していく。

次に、74 小節から現れる経過部は、先述した経過部と同様に Ab, G, F の三音がテーマとなり、74 小節から 77 小節までに 2 回繰り返される。

経過部を経て、80 小節のマリンバの Bb 音のトレモロからセクション A に至る【譜例 77】。

譜例 77 *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* 第七楽章 (mm.76-83)

Song Book は各楽章に異なるテーマをもち、用いられる音素材も各楽章で様々である。特にコラール旋律は全六楽章のうち三楽章に用いられるが、第一楽章 *Song for Davy* (デイヴィーに捧ぐ歌) のように、昔を回顧する曲にコラール《古き年は過ぎ去りぬ》の旋律が引用されるなど、両者に関連を感じられるものと、第三楽章のように完全に音素材として用いているものがある。

2.4 *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* (1999)

Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble (1999)は、テキサス大学オースティン校の Jerry F. Junkin とアリゾナ大学の Gregg I. Hanson を中心としたコンソーシアムによって委嘱され、1999年12月27日にモンタナ州ミズーラで完成した。初演は2000年10月4日にテキサス大学にて、Jerry F. Junkin Gregg (指揮), Joseph Lulloff (アルト・サクソフーン独奏), テキサス大学ウィンドアンサンブルの演奏で行われている。そして2008年6月14日にオーケストラ版が完成すると、同年10月11日にランシング・シンフォニー・オーケストラ (Timothy Muffitt 指揮), Joseph Lulloff (アルト・サクソフーン独奏) によって初演された【資料3】。

資料3 *Concert for Alto Saxophone and Orchestra* 初演プログラム

LANSING SYMPHONY
ORCHESTRA
TIMOTHY MUFFITT • MUSIC DIRECTOR & CONDUCTOR

MasterWorks 2

ACROSS CONTINENTS &
THROUGH THE CENTURIES

Saturday, October 11, 2008, 8 p.m.

Timothy Muffitt *Conductor*
Joseph Lulloff *Saxophone*

MASLANKA Concerto for Alto Saxophone & Orchestra
(Orchestral Premiere)
Song: "Fire in the Earth"
Interlude: "Bright Window,
Your Night is Full of Stars"
Song: "Dear Jesus, what have you DONE?!"
Interlude: "Starry Night"
Song: "Mortal, have you seen this?"

Intermission

BEETHOVEN Symphony No. 4 in B-flat Major, Op. 60
Adagio – Allegro vivace
Adagio
Allegro vivace
Allegro ma non troppo

The Symphony is supported in part by grants from the City of Lansing, Ingham County Commission
the National Endowment for the Arts and the Michigan Council for Arts & Cultural Affairs.

MasterWorks 2 Across Continents ... Saturday, October 11, 2008

この曲は、第一楽章 *Song: "Fire in the Earth"*, 第二楽章 *"Interlude: Bright Window, Your Night is Full of Stars"*, 第三楽章 *Song: Dear Jesus, what have you DONE?!*, 第四楽章

“*Interlude: Starry Night*”, 第五楽章 *Song: “Mortal, have you seen this?”* の全五楽章からなる45分の作品である⁹¹。

マスランカは作品について以下のように述べている。

この協奏曲は私が理性的に求めるよりもかなり大きいことがわかりました。作曲にかかると、そのアイデアがしつこく主張してくるようになりました。歌と間奏曲の形式は、最近の私のサクソフォーン作品（サクソフォーン四重奏曲 *Mountain Roads* とアルト・サクソフォーンとマリimbaのための *Song Book*）から生まれ、交響曲よりも親しみやすい音楽となっています。バッハのコラールや、私自身の作品 *Hell's Gate* や *Mass*⁹²からの引用により強い精神的な意味が含まれています。ストーリーは、真ん中の第三楽章に置かれたキリストの磔刑がヒントになっていて、そのクライマックスは *Mass* から *Crucifixus* を引用しています。私はその物語が何なのか知りませんが、ただ言葉ではなく音楽にしたいのです⁹³。(Maslanka 2000)

This concerto turned out to be a good deal larger than I would reasonably want. As I got into the composing, the ideas became insistent: none of them would be left out! The format of Songs and Interludes arises from my other recent works for saxophones (“Mountain Roads” for saxophone quartet and “Song Book” for alto saxophone and marimba) and suggests a music that is more intimate than symphonic. There is a strong spiritual overtone with quotes from Bach Chorales, and from my own works “Hell’s Gate” and “Mass.” A story is hinted at which has the Crucifixion right smack in the middle – the climax of the third movement quotes the “Crucifixus” from the “Mass.” I don’t know what the story is, only that it wants to be music, and not words.

第一楽章についてマスランカは、以下のように説明している。

光り輝く晩秋の日にモンタナの牧草地を歩いていると、3つのイメージが立て続けに湧いてきました。朝日に照らされた赤い茎の植物が遠くに並ぶ様子、周囲の高い山々の雪、

⁹¹ 第一楽章：歌〈地上の火〉、第二楽章：間奏曲〈輝く窓、あなたの夜は星々で満ちている〉、第三楽章：歌〈イエスよ、あなたは何をなされたのですか〉、第四楽章：間奏曲〈星月夜〉、第五楽章：歌〈人の子よ、あなたはこれを見るか？〉。日本語訳は *Liberation* の解説による。名古屋アカデミックウインズ、雲井雅人（サクソフォーン）、仲田守（指揮）、プレーン・ミュージック BOCN-7174, 2010年発売。CD。

⁹² マスランカによって1995年に作曲された。

⁹³ 日本語訳は *Liberation* の解説。名古屋アカデミックウインズ、雲井雅人（サクソフォーン）、仲田守（指揮）、プレーン・ミュージック BOCN-7174, 2010年発売。CD。

私の足元の緑の草です。以下のような詩的イメージが湧きました。地球の火、天の雪、11月中旬の新緑。これは静かで感情的な音楽であり、時にそれほど静かではありませんが、非常にシンプルな歌の形式に含まれています⁹⁴。(Maslanka 2000)

Walking through a Montana field on a brilliant late fall day, three images came in rapid succession: a distant row of red plant stems caught by the morning sun, snow on the surrounding high mountains, green grass at my feet. The following poetic image came: Fire in the earth, Snow in the heavens, New green grass in the middle of November. This is a quiet, emotional music – sometimes not so quiet – contained by a very simple song form.

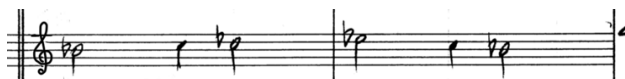
第一楽章は♩=116, 「適度に速く⁹⁵」で始まる。大きく三部で構成される【表9】。

表9 *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* 第一楽章構成

全体	小節	テンポ
A	1–30	♩=116, moderately fast
B	31–54	
C	55–85	
A	86–115	
B	116–139	
C	140–169	Slightly Slower
A	170–217	♩=116, moderately fast
B	218–250	

まず、**A**と**B**は、八分音符の伴奏と共にサクソフォーンがフレーズの長いメロディーを奏する。また、55小節から85小節の**C**では、テーマ【譜例78】が2小節ごとに推移部を挟みながら展開していき、サクソフォーンは主に推移部で十六分音符の連続による旋律を演奏する。

譜例78 *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* 第一楽章(mm.55–56)フルート**B**テーマ⁹⁶



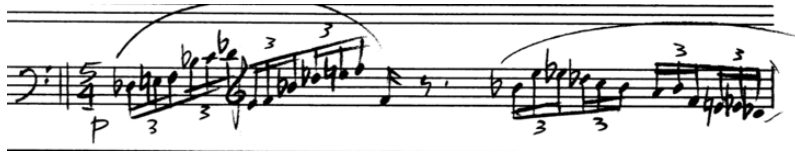
一方、後半の140小節から169小節の**C**では、サクソフォーンはテーマの裏で十六分三連の旋律を展開していく【譜例79】。

⁹⁴ 日本語訳は *Liberation* の解説。名古屋アカデミックウインズ、雲井雅人（サクソフォーン）、仲田守（指揮）、ブレン・ミュージック BOCN-7174, 2010年発売。CD。

⁹⁵ 原語：moderately fast

⁹⁶ 音部記号は筆者が記入した。

譜例 79 *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* 第一楽章 (m.140)



そして169小節では、他のパートが全てフェルマータでロングトーンをしている中、楽譜にカデンツァの指示はないものの比較的自由的な叙唱のような箇所を経て **C** が閉じられ、再び **A**、**B** と進行して曲が終わる。

次に第二楽章についてマスランカは次のように述べている。

〈輝く窓〉は私が作曲した *Mass* のクレドの直前のソプラノのための歌です。サクソフオーン独奏のための美しい曲に書き直しました。元の歌の歌詞は、聖母に祈り、すべてのものとの個人的なつながりを求めます。この音楽は、アイオワ州立大学のバンド・ディレクター、Joseph Christensen の思い出に捧げられています。彼の早すぎる死は、彼の多くの友人にショックを与えました⁹⁷。(Maslanka 2000)

“Bright Window” is the soprano song right before the Credo in my “Mass.” I have transcribed it whole as a beautiful song for the solo saxophone. The words of the original song reach out in prayer to the Holy Mother and ask for a personal connection with all that is. This music is dedicated to the memory of Joseph Christensen, Director of Bands at Iowa State University, whose untimely death was a shock to his many friends.

第二楽章は、自身が作曲した *Mass* (1995)よりソプラノ独唱のために書かれた第五楽章 *Before the Credo: "Bright window..."*をサクソフオーンのために書き直したものであるという【譜例 80, 81】。2曲はほぼ同一であるが2つの相違点を確認できる。

⁹⁷ 日本語訳は *Liberation* の解説。名古屋アカデミックウインズ、雲井雅人（サクソフオーン）、仲田守（指揮）、ブレン・ミュージック BOCD-7174, 2010年発売。CD。

譜例 80 Mass 第五楽章 Before the Credo: "Bright window..."ソプラノ⁹⁸

Sop.
solu

10 *p* floating, inward
Bright win- dow, your night- is

19 full of stars

27 And the pro- mise of morn- ing-

36

44 *p* Your light is like a strobe, Longer in

51 memory than in our eyes

57 You- are- the white mask of

63 hon- es- ty, The face with- out- a sha- dow,

69 The noon- day bright- ness,

77 The light in the win- dow,

85 At your hearth I am no long- er a stran- ger.

93 *very strong* Mo- ther, help me. In- fuse my heart- with joy- ful

99 laugh- ter And call my name from the unknown place Be- hind ev'- ry a- tom

104 *tempo ad lib* of the u- ni- verse.

The image shows a musical score for a soprano solo. It consists of 11 staves of music. The first staff is a whole rest. The second staff begins with a piano (p) dynamic and the instruction 'floating, inward'. The music is in 4/4 time and features various melodic lines with lyrics underneath. Red numbers (10, 19, 27, 36, 44, 51, 57, 63, 69, 77, 85, 93, 99, 104) are written in the left margin, indicating measure numbers. Some numbers are enclosed in brackets, such as [59, 60, 61, 62] and [65, 66, 67, 68]. There are also some handwritten annotations like 'very strong' and 'tempo ad lib'.

⁹⁸ 小節番号と [] は筆者が記入した。

譜例 81 Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble 第二楽章アルト・サクソフォーン独奏⁹⁹

Asx. solo

10 floating, inward

19

27

36

44

51 mp

57

59 60 61 62 63

64 65 66 67 68 69 70

71 72 73 74

78

86

94 very simply

101

107

115 118

121

128

134

⁹⁹ 小節番号と [] は筆者が記入した。

相違点の1つ目は、対応する *Mass* 第五楽章の 59 小節から 71 小節と *Concerto* 第二楽章の 59 小節から 75 小節の拍子や音価である。ただ、リズムは異なるものの、音高は同じであるため同様の旋律であると言えるだろう。*Mass* のソプラノの歌詞と同様の意味をサクソフォーンの旋律にも付加しようとしたのではないだろうか。

Mass の Richard Beale によるソプラノの歌詞は以下の通りである。

輝く窓、あなたの夜は星々で満ちています/そして朝の兆し/あなたの光はストロボのよう
です/私たちの目に映るより記憶に長く/あなたは白く、誠実な顔です。/影のない顔/真昼
の明るさ/窓の光/あなたの家族で、私はもう知らない人ではありません。/お母さん、助
けてください。/私の心を満たしてください。/楽しい笑い声で/そして私の名を呼んでく
ださい/知らない場所から/全ての原子のうしろの/それは宇宙 (Beale 1996)

Bright window, your night / Is full of stars / And the promise of morning. / Your light is like
a strobe, / Longer in memory / Than in our eyes. / You are the white mask of honesty, / The
face without shadow, / The noonday brightness, / The light in the window. / At your hearth I
am no longer a stranger. / Mother, help me. / Infuse my heart / With joyful laughter / And call
my name / From the unknown place / Behind every atom / Of the universe.

また、2つ目は *Concerto* の 118 小節からである。ここからは、*Mass* のアルト・フルートのパートが独奏サクソフォーンによって奏される。

次に第三楽章について、マスランカは次のように述べている。

この曲は *Herzliebste Jesu, was hast du verbrocken* (イエスよ、あなたは何をなされたのですか) というコラールから生まれました。このコラールは、*Mass* から *Crucifixus* のクライマックスとともに頂点に向かう、力強い感情が盛り上がるスタート地点となっています。「イエス様、あなたは何をなされたのですか?…そして、あなたは残りの人たちを一
緒に上に引きずりあげます!!」¹⁰⁰ (Maslanka 2000)

This music grows out of the chorale “Herzliebste Jesu, was hast du verbrocken” (“Dearest Jesus, what law did you break”). The chorale is the starting point for a huge upsurge of powerful emotion, cresting with the climax of the “Crucifixus” from the “Mass.” Dear Jesus,

¹⁰⁰ 日本語訳は *Liberation* の解説。名古屋アカデミックウインズ、雲井雅人 (サクソフォーン)、仲田守 (指揮)、ブレン・ミュージック BOCD-7174, 2010 年発売。CD。

what have you done to get yourself crucified?...And then you drag the rest of us up there with you!!

第三楽章には、コラール《あなたは何をなされたのですか *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*¹⁰¹》の旋律が引用される【譜例 82】。

譜例 82 *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*



まず第三楽章の冒頭部分では、コラール旋律が3つに分断され、コラール旋律の間に挿入句①②③が置かれる。3つに分断されたコラールをコラール①-1，コラール①-2，コラール①-3として譜例に示す【譜例 83】。

¹⁰¹タイトルの日本語訳は雲井雅人による。定旋律：J.クリューガー編『新しい歌曲全集 *Newes vollk mliches Gesang buch*』（ベルリン、1640）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 241）

譜例 83 Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble 第三樂章(mm.1-24)

III. Song: Dear Jesus, what have you DONE?!

♩ = ca. 80 ♩ = ca. 60
stern and powerful

♩ = 120 ♩ = 120

♩ = 60 ♩ = 60

♩ = 160 ♩ = 160

8^{va} sost. Ped. hold back hold back accel. accel. mf (poco) accel. quickly quickly 8^{va}

p < *mf* > *p* > *ff* *f* *f* *cresc.* *f* *mf* *f* *ff*

[non trem.] non trem. *cresc.* *f* *ff*

コラ-ル①-1 コラ-ル①-2 挿入句① 挿入句② コラ-ル①-3 挿入句③

これらのコーラルと挿入句は、音域、声部数、音量の観点で対照的な様相を呈している。まず音域に関しては、高音部で演奏されるコーラルに対し、挿入句は低音楽器が担当する。また声部数に関しては、四声のコーラルに対し、挿入句は二声部からなる。さらに音量については、コーラルが強奏なのに対し、挿入句は弱奏が要求される。この対照的なコーラルと挿入句によって、光と闇、生と死といった対照的イメージを暗示させていると考えられるだろう。挿入句②でアッチェレランドの後、1小節間テンポ♩=120で演奏するとすぐに♩=60へと変化する箇所では、テーマが突如断絶されたような印象を与える。

次に25小節からは、コーラルの発展型が見てとれる【譜例84】。

譜例 84 Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble 第三楽章 (mm.25-34)

27小節からの伴奏の動きは、コーラル①-1のテノール声部【譜例85】が変容してモチーフとなったと考えられ、徐々に上行しながら進行していく。

譜例 85 Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble 第三楽章 (mm.1-6)テノール声部抜粋

その後25小節から72小節は無調で進行するが、73小節でト短調の五度となりコーラルの調、すなわちト短調へ戻ることを予感させる。79小節、84小節にAとF♯、80小節から83小節目に八分音符の連続でF♯を演奏しながらコーラルの調へと収束していく。さらに85小節か

らのサクソフォーンとピアノが、コラールの出現を予感させ、最後のコラール部分（コラール②）へとつながっていく【譜例 86】【譜例 87】【譜例 88】【譜例 89】。

譜例 86 *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* 第三楽章(mm.70-81)

The musical score is divided into three systems, each with a saxophone staff and a piano staff. The first system (measures 70-73) shows the saxophone playing a melodic line with a 'back... in tempo' instruction. The piano accompaniment features a 'cresc.' marking and a 'hold back... in tempo' instruction. A red circle highlights a passage in the saxophone part around measure 76. The second system (measures 74-77) continues the saxophone melody with a 'no dim.' marking and a 'hold back...' instruction. The piano part includes a 'ff' dynamic. The third system (measures 78-81) shows the saxophone playing a melodic line with a 'p' dynamic. The piano accompaniment features a 'ff' dynamic and a 'p' dynamic. Pedal markings (Ped.) and sub-octave markings (8vb) are present throughout the score.

譜例 87 Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble 第三楽章(mm.82-95)

System 1 (mm. 82-86): *J=60*, *play into piano strings*, *p*, *mf dim.*, *pp*, *p*, *let sound settle but not to silence*, *p*.

System 2 (mm. 87-92): *コラール ②-1*, *top voice legato; others staccato unless marked*, *f*, *Red.*

System 3 (mm. 93-94): *挿入句*, *p*, *pp*, *Red.*

System 4 (mm. 95): *(ad lib.)*, *(♩=60)*, *f*, *as before*, *コラール ②-2*.

譜例 88 Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble 第三樂章(mm.95-102)

Musical score for measures 95-97. The score is written for Alto Saxophone and Piano. The Alto Saxophone part features a melodic line with some grace notes. The Piano accompaniment consists of rhythmic patterns in both hands.

插入句

Musical score for measures 98-99. Measure 98 includes the instruction "(still into piano freely, a bit faster)". A red bracket spans measures 98 and 99. In measure 99, there are handwritten red annotations: "I-V as before" and "2-3" circled in red. The piano part has a fermata over the final chord.

Musical score for measures 99-101. The Alto Saxophone part has a long note with a "sustain" instruction. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.

插入句

Musical score for measures 101-102. Measure 101 includes the instruction "freely, as before". A red bracket spans measures 101 and 102. The piano part has dynamic markings *p*, *mp*, and *mf*.

譜例 89 *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* 第三楽章(mm.102-107)

終結部となる 89 小節からは、冒頭と同じコーラル旋律が引用（コーラル②-1，コーラル②-2，コーラル②-3）され、コーラルの間にその内声を変容させていくかのように自由に歌われる挿入句を経て、曲は閉じられる。

マスランカは、*Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble (1999)*の楽曲解説において全五楽章中の第三楽章だけにコーラル旋律の引用を明言している。コーラル旋律は他の楽章に音として引用されていないが、その意味内容はすべての楽章の根底にテーマとして据えられている。これまで述べた通り、第三楽章にはコーラルが曲の冒頭と最後に印象的に現れるが、コーラルの内声の一部が中間部に使われるように、暗示的にも使用されながら曲全体を構成しているということがわかる。

冒頭部で、音域、声部数、音量といった点での対照的な箇所を示したが、楽章全体でもコーラルが引用される冒頭及び最後の和声的な響きと、中間部の無調と感じられる激しさを伴う部分が対照的な表現となっている。冒頭のコーラルと挿入句で見られた声部の高低、音量、

声部数の対比，テンポ変化による突然のテーマの断絶，そして楽章全体の対照的な表現によって，マスランカはキリストの磔刑による明暗や生と死といったテーマを暗示したと捉えることもできるだろう。

また前半に見られる，コラール旋律と相反する性質をもつ挿入句が続く箇所とは異なり，最後のコラール旋律の引用は，挿入句でサクソフォーンがコラールの内声を変容させるかのように，また叙唱のように朗々とメロディーを奏でる。ここでは明暗や生死といったテーマではなく，光や生といった前向きな感情を聴き手に沸き起こさせる。冒頭や曲全体に見られる対照性は，後半のコラール旋律に対してポジティブな印象を抱かせるのに一役買っている。次にマスランカは，第四楽章について次のように述べている。

〈星月夜〉は静かな夜ではありません！この音楽には神秘と遊び心の両方があり，遊び心が最終的に勝利し，突然，とてもバロック的な雰囲気を持つ長いダンスの挿入句に突入します。すべての楽章の中で，この楽章はほぼスケルツォです¹⁰²。(Maslanka 2000)

“Starry Night” is not a quiet night! There is both mystery and playfulness in this music, and playfulness finally wins out, erupting into an extended dance episode with a very Baroque feel. Of all the movements, this one is most nearly a scherzo.

マスランカの述べる長いダンスの挿入句とは 90 小節から 228 小節であると思われる。ここでは最初にテンポ♩=104 が示され，常に十六分音符が支配する。

最後に第五楽章について，マスランカは次のように述べている。

その預言者は，エゼキエルの書に「青銅のように輝く人」の姿を見ました。「青銅の男」は彼に聖地を見せています。青銅の男は彼を渡ることのできない深くて幅の広い川に連れて行き，「人の子よ，あなたはこれを見たか？」と言いました。川が海に入ると，水は新しくなります。川の流れる所にすべてが生きているでしょう。川沿いの木は枯れず，その実は食物となり，その葉はいやしとなります。この楽章は第三楽章のエコーです。この楽章は，私の作品 *Hell's Gate* の「戴冠式」と呼ばれる音楽でとても静かに密やかに始まり，閉じられます¹⁰³。(Maslanka 2000)

¹⁰² 日本語訳は *Liberation* の解説。名古屋アカデミックウインズ，雲井雅人（サクソフォーン），仲田守（指揮），ブレン・ミュージック BOCD-7174，2010 年発売。CD。

¹⁰³ 同上。

In the Book of Ezekiel, the prophet has a vision of a man “whose appearance shone like bronze.” The “Bronze Man” shows him the Holy City. He then leads him into a deep and very wide river that cannot be crossed, and says “Mortal, have you seen this?” Where the river enters the sea the water becomes fresh; everything will live where the river goes; trees along the river will not wither, their fruit will be for food, their leaves for healing. This movement is an echo of the third. It opens and closes with what has been called the “coronation” music from my composition “Hell’s Gate” – in this case played very softly and inwardly.

第五楽章はマスランカの楽曲解説において *Hell's Gate* の戴冠式と呼ばれる音楽で始まると述べられている。その言葉通り、冒頭から 19 小節のフルートとクラリネットによる旋律【譜例 90】は、音価の違いがあつたり長 2 度上であつたりするものの、*Hell's Gate* の 312 小節 3 拍目から 342 小節【譜例 91】が元となっている。

譜例 90 *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* 第五楽章 (mm.1-20)

The musical score for Example 90 is presented in three systems. The first system (measures 1-7) shows the Flute 1 and Clarinet 1 parts with various rhythmic values and articulations. The second system (measures 8-14) continues the melodic line. The third system (measures 15-20) includes performance instructions: 'slowing...' at measure 17 and 'in tempo - very freely' at measure 19. The score is written for Flute 1 (FL.1) and Clarinet 1 (CL.1) in 4/4 time.

譜例 91 *Hell's Gate* (mm.312.3-342)アルト・サクソフォーン



最後は冒頭のフルート、クラリネットによる旋律がアルト・サクソフォーンによって奏され、曲が閉じられる【譜例 92】。

譜例 92 *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* 第五楽章 (mm.98-121)



2.5 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* (2000)

Sonata for Soprano Saxophone and Piano は、1992年5月5日に完成した *Sonata for Oboe and Piano* をソプラノ・サクソフォーン用にトランスクリプションしたものである。2000年3月にアリゾナで行われた NASA のカンファレンスのために Transcontinental Saxophone Quartet のアルト・サクソフォーン奏者であった Marco Albonetti が委嘱した。演奏時間 27 分の作品である。

マスランカは作品について以下のように述べている。

この音楽は、解釈の物語なしに、恍惚とした状態、世界の美しさをそのまま見ることといった直接的で即時的で、力強い知覚というアイデアに触発されました。このように、本人の意思に関わらず、急速に集められ、流され、またうっとりと静まりかえるという

性質があります。サクソフォーン奏者とピアニストの両者が差し迫った要求にかられます。(Maslanka 2000c)

This music was inspired by the idea of ecstatic vision, of seeing the beauty of the world directly as it is, without story of interpretation – direct, immediate, powerful, perception. As such, there is a quality of being swept up and swept along, regardless of one’s wishes, and also of being held in rapt stasis. Great demands are made of both the solo saxophonist and the pianist.

この曲は、第一楽章 Moderate, 第二楽章 Very Slow and Free, 第三楽章 Moderate の全三楽章から成る。

まず、第一楽章は叙唱の雰囲気をつらぬいた **A** と **C** と、明確な拍感が示される **B** の3つのセクションで捉えることができる。**A** は $\text{♩} = \text{ca. } 80$, 3/4 拍子が示されるが、拍子は目まぐるしく変化し、またソプラノ・サクソフォーンの旋律に呼応しながらピアノが奏するため、冒頭から比較的自由さをもって進行していく【譜例 93】。

譜例 93 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* 第一楽章 (mm.1-5)

♩ = ca 80

Ped.

冒頭1小節目のテーマは、18小節に再び現れるが、その間にも同様のリズムの旋律が度々現れる【譜例 94】。

譜例 94 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* 第一楽章 (m.8)¹⁰⁴

テーマを断片的に繰り返しながら次第にクレッシェンドに転じ、39小節[B]へと進んでいく。

[B]から、サクソフォーンは[A]の旋律を引きずるが、ピアノは明確にリズムの様相が変化する。

[B]のピアノは、39小節からは三連符【譜例95】、46小節からは四分音符を基本とした動き【譜例96】を見せ、その上でサクソフォーンが比較的長い音価の旋律を奏する。

譜例 95 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* 第一楽章 (mm.38-40)

譜例 96 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* 第一楽章 (mm.46-47)

そして129小節から再びピアノのリズムが四分音符から離れると、次第にリズムが曖昧になり

143小節[C]へと移り変わっていく。

¹⁰⁴ 音符上の線は筆者が記入した。

□は冒頭のテーマが四度上に移調され、異なる音価によってフォルテで姿を現す【譜例 97】。

譜例 97 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* 第一楽章 (m.143)

The image shows a musical score for Example 97. It consists of three staves: a soprano saxophone staff, a piano staff, and a bass staff. The tempo is marked 'Slowing very gradually' and the tempo is 'ca 80'. The piano part is marked '(f sempre)'. The saxophone part is marked 'l.h.' and 'r.h.'. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

しかし、147 小節からディミヌエンドを伴うと、148 小節から 152 小節は完全にサクソフォーンの独奏となる。再びピアノが加わるのは 153 小節で、その後 154 小節からはサクソフォーンとピアノが同じ音程の動きを持ちながらも異なるリズムでフーガのように演奏し、165 小節以降の終結部へと向かう。終結部はピアノニッシモで始まり、そこからさらに音量を減じていくと、最後はサクソフォーンがピアノシシモ、ピアノは pppp のロングトーンに収束する。

第二楽章も第一楽章と同様、明確な拍感が示される箇所と叙唱を彷彿とさせる自由な箇所によって構成されるが、曲全体を通して、2つのモチーフによって支えられている。

その一つ目は9小節にサクソフォーンに現れ【譜例 98】、26小節まで続く。

譜例 98 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* 第二楽章 (mm.9-13)

The image shows a musical score for Example 98. It consists of two staves: a soprano saxophone staff and a piano staff. The tempo is marked 'ca 72 very strict tempo'. The piano part is marked 'P always accented'. The saxophone part is marked 'sim.'. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

また、このテーマを基にした旋律は再び92小節に現れると109小節まで展開する【譜例 99】。

譜例 99 Sonata for Soprano Saxophone and Piano 第二楽章 (mm.92-96)

これ以外の部分は、半音の動きが元となったモチーフが多用されながら進行していく【譜例 100】【譜例 101】。

譜例 100 Sonata for Soprano Saxophone and Piano 第二楽章 (mm.43-47)

譜例 101 Sonata for Soprano Saxophone and Piano 第二楽章 (mm.71-73)

この2つのモチーフを比較すると、前者は明確な調性を持つものの、後者は半音の多用によって不安定さが際立つ。様相の異なる2つモチーフを用いることでより両者の違いが明確になり、第二楽章の特徴の一つとなっている。

第三楽章は大部分が明確な拍感をもつが、唯一テンポ感が揺らぐ 95 小節アウフタクトからは半音の動きを伴った旋律が現れる【譜例 102】。

譜例 102 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* 第二楽章 (mm.95-99)

また、135 小節からのサクソフォーンとピアノの和音での動きはコラールを彷彿とさせる【譜例 103】。

譜例 103 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* 第三楽章 (mm.135-99)

最後に、この曲はサクソフォーンへのトランスクリプション版の完成年に合わせて中期作品で取り上げたが、元々この曲は 1992 年にオーボエのために作られたものをサクソフォーン用に移調したものであるので、作曲年としては前期作品に近いことをつけ加えておく。

2.6 *Recitation Book* (2006)

サクソフォーン四重奏のための *Recitation Book* は雲井雅人サクソ四重奏団¹⁰⁵に委嘱され 2006 年 2 月 22 日にモンタナ州ミズーラで完成した作品である。演奏時間は 20 分で、第一楽章 *Broken Heart: Meditation on the chorale melody Der du bist drei in einigkeit (You who are three*

¹⁰⁵ ソプラノ・サクソフォーン：雲井雅人，アルト・サクソフォーン：佐藤渉，テナー・サクソフォーン：林田和之，バリトン・サクソフォーン：西尾貴浩

in one), 第二楽章 *Prelude/Chorale: Meditation on the chorale melody Jesu, meine Freude (Jesus my joy)*, 第三楽章 *Ecco, morirò dunque (Look! My Death is Near!)* – Carlo Gesualdo (1596), 第四楽章 *Meditation on the Gregorian Chant O Salutaris Hostia (O Salvation's Victim)*, 第五楽章 *Fanfare/Variations on the chorale melody Durch Adams Fall (Through Adam's fall)*の全五楽章から成る¹⁰⁶。2007年4月13日にノースウェスタン大学において、雲井雅人サクソ四重奏団によって初演された。

マスランカは作品について以下のように述べている。

私は学生時代からイタリアのマドリガルが大好きです。サクソフーン四重奏のための *Recitation Book* は、マドリガル集のように感じられますが、壮大なフィナーレがあります。私の作曲への入り口は声であり、サクソフーンの音質は優れた強みの一つです。この曲の楽章は比較的短く、親しみやすい歌です。私の最近の曲の多くは、遠い過去からインスピレーションを得ています。昔のメロディーが心の扉を開け、パラレルワールドや夢が道を開いていくのです。この曲の各断片はそのようにしてインスピレーションを得ました。 *Recitation Book* というタイトルは、一連の教えを意味します。それぞれの「教え」が何を意味するのかをはっきりと言いたいわけではありませんが、作品のタイトルは死というテーマを中心に巡っており、私にとっては古いものの死と新しいものの到来を意味しています。私は *Recitation Book* にたくさんの古い旋律を引用しただけでなく、二つの短い曲もそのまま引用しました。まずは J.S.バッハの四声コラールより *Jesu, meine Freude*, 次に5声で構成された Gesualdo di Venosa 作曲のマドリガル *Ecco, morirò dunque* です。これらをサクソフーン四重奏にアレンジしました。(Maslanka 2007b)

I have loved Italian madrigals since my student days. *Recitation Book* for saxophone quartet feels something like a madrigal collection, but with a grand finale. My approach to composing is vocal, and the singing quality of saxophones is one of their fine strengths. The movements in this piece are relatively brief and intimate songs. Much of my recent music draws its inspiration from the distant past. An old melody pushes open a door in my mind and a parallel world or dream makes its way out. Each piece in this set found its inspiration in that way. The

¹⁰⁶ 第一楽章：打ち砕かれた心：コラール旋律「三つにして一つなる汝」による瞑想曲，第二楽章：序奏/コラール：「イエスよ，我が喜びよ」による瞑想曲，第三楽章：ここで死にゆく！（ヴェノーサ公ジェスアルド，1596），第四楽章：グレゴリオ聖歌「おお，救い主なるいけにえよ」による瞑想曲，第五楽章：ファンファーレ/変奏：「アダムの罪によりて」。曲名の訳は，雲井雅人サクソ四重奏団による。

title, “Recitation Book,” implies a set of lessons. I don’t want to say explicitly what each “lesson” means, but the titles of the pieces circle around the theme of death, which for me implies the passing of the old, and the coming of the new. I have not only quoted a number of old melodies in Recitation Book, but two whole brief pieces as well. This first is J.S. Bach’s four-part chorale Jesu, meine Freude, and the second is an arrangement for the four saxophones of the five-voiced madrigal Ecco, morirò dunque by Gesualdo di Venosa.

Recitation Book には、第一楽章と第二楽章にそれぞれコラール《三つにして一つなる汝 *Der du bist drei in Einigkeit*¹⁰⁷》【譜例 104】と《イエスよ、我が喜びよ *Jesu, meine Freude*¹⁰⁸》の旋律、第三楽章に Gesualdo di Venosa (1566-1613)作曲のマドリガル *Ecco, morirò dunque*, 第四楽章にグレゴリオ聖歌より *O Salutaris Hostia*, 第五楽章にコラール《アダムの罪によりて *Durch Adams Fall*¹⁰⁹》の旋律が引用される。

第一楽章は、冒頭から 18 小節、60 小節アウフタクトから最後 66 小節のコラール旋律の引用の間に 19 小節アウフタクトから 59 小節が挿入されており、冒頭と最後のコラール旋律に包まれる形で構成されている。

譜例 104 *Der du bist drei in Einigkeit*



コラール旋律はそのまま使われるものの、冒頭部分に現れるコラール旋律はテンポ♩=54 で 1 つの音が八分音符、2 回の繰り返しであるのに対し、最後に現れるコラール旋律は、テンポ♩=84、1 音四分音符でコラールの前半のみが奏される。同じ旋律だが、それぞれ音価とテンポの違いによって経過する時間が異なる。また、冒頭はソプラノ・サクソフォーンによる完全な独奏となるが、最後は二声のハーモニーが加わる【譜例 105】。

¹⁰⁷ タイトルの日本語訳は雲井雅人サクソス四重奏団による。定旋律：M. ヴァイセ編『新しい小歌曲集 Ein New Gesengbuchlen』（ユングブントラウ、1531）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 270）

¹⁰⁸ タイトルの日本語訳は雲井雅人サクソス四重奏団による。定旋律：J. ショープ編『第 3 讚美歌集 Drittes Zehn Himmlischer Lieder』（リュエネブルク、1642）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 276）

¹⁰⁹ タイトルの日本語訳は雲井雅人サクソス四重奏団による。定旋律：J. クルーク編『宗教歌曲集 Geistliche Lieder』（ヴィッテンベルク、1529）に所収。（磯山、小林、鳴海 1996: 47）

譜例 105 *Recitation Book* 第一楽章(mm.59.4-66)

The musical score for Example 105 consists of two systems of staves. The first system covers measures 60 and 61, and the second system covers measures 62 through 65. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{ca. } 84$. The piano part includes a 'wait' instruction at the end of measure 65. Dynamics include *pp* and *pp*.

第二楽章は、コラール《イエスよ、わが喜びよ *Jesu, meine Freude*》の旋律¹¹⁰【譜例 106】が引用される。

譜例 106 *Jesu, meine Freude*

The musical score for Example 106 shows two staves of music in 4/4 time. The melody is written in a key signature of one flat (B-flat major). The score consists of two staves of music.

楽章全体を通してコラール旋律が使われているが、冒頭は完全なコラール旋律ではなく、コラール旋律の3，4小節のEがEbで書かれているため、オリジナルとは若干異なる。完全な形で現れるのは曲の最後である。冒頭はテンポ $\text{♩}=116$ で1音が二分音符、最後はテンポ $\text{♩}=52$ で1音が四分音符であるのでテンポはほぼ同じである。しかし、冒頭のコラール旋律はコラール旋律の1フレーズごとで区切られ、その後3拍以上の間がとられたり、八分音符で進行する伴奏を伴ったりするため、冒頭から66小節【譜例 107】と最後79小節【譜例 108】では異なる印象を与える。どちらもソプラノ・サクソフォーンが旋律を奏するが、前半はアルト、テナー、バリトン・サクソフォーンによるアルペジオの伴奏、後半はマスランカによるオリジナルの和声付けがなされている。

¹¹⁰ タイトルの日本語訳は雲井雅人サクソス四重奏団による。

譜例 107 *Recitation Book* 第二楽章 (mm.5-11)

譜例 108 *Recitation Book* 第二楽章 (mm.67-69)

次に第三楽章は、二部で構成される Gesualdo di Venosa 作曲のマドリガル *Ecco, morirò dunque* のうち前半部分を半音下に移調して引用している。元々五声部ある作品を四声部に減じているものの、全声部に渡って音高、リズムはほぼ忠実に用い、それに強弱を加えている。

続く第四楽章は、グレゴリオ聖歌より *O Salutaris Hostia* が元となって構成されている。この引用に関してマスランカは次のように述べた。

第四楽章に使われた旋律は *O Salutaris Hostia* というタイトルのグレゴリオ聖歌の一部です。私はこれを、所有していた *Chants of the Church* という小さな楽譜で見つけました。私は礼拝の曲を書こうとしているのではなく、興味をそそる音楽を作ろうとしてきました。このグレゴリオ聖歌の一部は私を惹きつけ、この楽章のアイディアとなったのです。この楽章の作曲の仕方はとても古いものです。与えられた一つの旋律があって、それを何度も繰り返します。そして新しい旋律をその上下に加えたのです。(Maslanka 2009)

The melody that is used in movement four is a portion of Gregorian Chant with the title "O Salutaris Hostis" (O Salvation's Victim.) I found it in a small book that I have is called *Chants of the Church*. I am not trying to make a devotional music, just to make music that interests me. The chant portion appealed to me, and gave me the idea for the movement. The composing

process for the movement is a very old one: a single melody is given, and then repeated over and over, while new melodies are added both above and below.

彼が引用したと思われるグレゴリオ聖歌は、Chants of the Church¹¹¹の中で *O Salutaris Hostia II* として掲載されている【譜例 109】。

譜例 109 *O salutaris Hostia. II*

32. O salutaris Hostia. II

Vatican.

O salutaris Hósti-a, Quae caeli pándis ósti-um,
O salvation's Victim, Who of-heaven dost-open the-gate,
Bélla prémunt hostí-li-a, Da róbur, fer auxí-li-um.
Wars oppress (us), hostile (wars), Give (us) strength, bring (us) help.
2. Uni trinóque Dómino Sít sempi-térna gló-ri-a : Qui
To-the-One and-Trine Lord Be everlasting glory Who
ví-tam sine térmíno Nóbis dónet in pátri-a. Amen.
life without end To-us shall-give in (our) father-land. Amen.

これが第四楽章では半音下に移調されて用いられる。

冒頭から 18 小節に現れるテナー・サクソフーンによる主題【譜例 110】は、楽章全体で 3 回繰り返される。

譜例 110 *Recitation Book* 第四楽章 (mm.1-18)

ca. 108 - smoothly
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
p
T.

初めは主題が独奏で現れ、2 回目の 21 小節からはソプラノ・サクソフーンがシンコペーションを柱とした異なる旋律で加わる【譜例 111】。

¹¹¹ CHANTS OF THE CHURCH-Selected Gregorian Chants. Gregorian Institute of America. p.124

譜例 111 *Recitation Book* 第四楽章 (mm.21-25)ソプラノ, テナー・サクソフォーン

また、41 小節の 3 回目の主題には、さらにアルト・サクソフォーンが加わって三声部になり、43 小節からはバリトン・サクソフォーンが加わって四声部での動きに変化する【譜例 112】。

譜例 112 *Recitation Book* 第四楽章 (mm.41-45)

独奏から始まった第四楽章は、次第に声部を増やして複雑化しながら進行していく。

最後に、第五楽章はコラール《アダムの罪によりて *Durch Adams Fall*》【譜例 113】の旋律¹¹²が用いられている。

譜例 113 *Durch Adams Fall*

楽章全体を通してこの断片が展開していくが、180 小節から 198 小節で初めて完全に近い形で現れる【譜例 114】。

¹¹² タイトルの日本語訳は雲井雅人サクソ四重奏団による。

譜例 114 *Recitation Book* 第五楽章 (mm.179.4–198)

しかし、ここではコラール旋律の音程を部分的に変えたり、装飾的な動きをいれたりといったアレンジが加えられている。その後、前半と同様にコラール旋律の断片が展開すると、258 小節から最後にかけてソプラノ、バリトン・サクソフォーンによって完全に近い形でコラール旋律が奏され終結する【譜例 115】。

譜例 115 *Recitation Book* 第五楽章 (mm.257.3–273)

第五楽章では、完全な形でコラール旋律が引用されることはない。しかし、先述した *Mountain Roads* と同様に、コラール旋律の断片が確認できる【譜例 116】【譜例 117】【譜例 118】。

譜例 116 *Recitation Book* 第五楽章 (mm.29–31) ソプラノ・サクソフォーン

譜例 117 *Recitation Book* 第五楽章 (m.39) ソプラノ・サクソフォーン

譜例 118 *Recitation Book* 第五楽章 (mm.111-114) ソプラノ, アルト, テナー・サクソフォーン

またコラール旋律の一部 (G→F→Eb→D) は, 時にモチーフとなって展開する【譜例 119】。

譜例 119 *Recitation Book* 第五楽章 (mm.79-80) ソプラノ, アルト・サクソフォーン

Recitation Book の各楽章は, 異なる旋律の引用により別々の意味が付加されていると言えるだろう。

中期作品で取り上げた6作品のうち5曲にコラール旋律の引用を確認した。コラール旋律の引用により, 調性があり協和音が用いられる箇所が増加していることは, 初期の作品との大きな違いである。また, *Hell's Gate* では地獄の門, *Mountain Roads* と *Recitation Book* では生死, *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* ではキリストの磔刑といったキリスト教的な意味を内包するのではないかと考えられるテーマが据えられていた。初期と比較すると具体的なイメージを与えられた作品が多く作曲されたと言える。またそのイメージがキリスト教に関わるものであることは, 彼の宗教的バックグラウンドを考察する必要性を感じさせる。これについては後の章で考察する。

第3章 後期作品

3.1 *Aria with 30 Variations “Goldberg Variations”* (2010)

*Aria with 30 Variations “Goldberg Variations”*は、J.S.バッハが作曲したチェンバロのための作品をマスランカがサクソフーン版にアレンジしたものである。マスランカから雲井雅人サクソ四重奏団に献呈され、2012年9月30日にヤマハホールにて行われた雲井雅人サクソ四重奏団第10回定期演奏会にて初演された。演奏時間70分にも及ぶ長大な編曲作品である。

マスランカはこの曲について以下のように述べている。

ハンス・ビショフ Hans Bischoff (カーマス社) のピアノ版に基づいて、ゴルトベルク変奏曲全曲を編曲しました。全ての装飾を綿密に書き、且つオリジナルのト長調から変イ長調に音を上げて、サクソの運指との相性を良くしています。オリジナルの鍵盤楽器のテクスチャを4本のサクソフーンに「広げた」結果は、驚くほど効果的です。ゴルトベルク変奏曲は偉大な音楽で、そのすべてを学び、演奏を形づくらなければならないので非常に困難です。しかし、これは偉大な作曲家による最高の音楽の一つであり、それを習得するためのあらゆる努力が1000倍に報われます。(Maslanka 2010b)

I have done a straight transcription of the entire Goldberg Variations following the keyboard edition of Hans Bischoff (Kalmus). All ornamentation has been carefully written out, and I have raised the key to A-flat from the original G to make more congenial fingerings for saxophones. The effect of “opening up” the original keyboard texture to four saxophone voices is startling and quite good. *Goldberg Variations* is a lot of music, and the requirement to learn it all, and then shape a performance, is daunting. However, this is some of the best music by a great composer, and every bit of effort toward mastering it will be repaid a thousand fold.

本作品は編曲作品なので紹介にとどめることにする。

3.2 *Tone Studies* (2010)

Tone Studies は、Joseph と Janet Lulloff 夫妻がサクソフーンを学んでいる息子 Jordan Lulloff のために委嘱し2009年に完成したアルトサクソフーンとピアノのための曲である。第一楽章 *Jordan*、第二楽章 *Credo in unum Deum*、第三楽章 *Watch the Night With Me(Part1)*,

第四楽章 *Watch the Night With Me(Part2)*, 第五楽章 *Wie bist du, Seele (Soul, how have you become so unhappy)*, 第六楽章 *Whale story (O Sacred Head Now Wounded)*の全六楽章¹¹³からなり、演奏時間は35分である。

作品についてマスランカは以下のように述べている。

Tone Studies は大部分がゆっくりで静かな6つの曲からなっています。曲全体を通し、たった2回だけフォルティッシモのパッセージがあるだけで、非常に速い部分はありません。私が *Tone Studies* というタイトルを選んだのは、それぞれの楽章や部分に音質や音に対する非常に多くの選択があり、それらの選択がより深い解釈を進めるであろうという理由からです。サクソフォニストとピアニストの両者が演奏を成功させるカギは、根気強さです。テンポに対する根気、フェルマータに対する忍耐強さ、そしてそれぞれの楽器によって生み出された音や2つの楽器が重なった音を根気強く、注意深く聴くことです。深く聴かずに演奏することはとても簡単です。この曲は、あなたに深く聴くことを問い、求めるのです。そうすればその演奏を通じて、心地良い特別な感情のエネルギーが生み出されます。*Tone Studies* というタイトルは実際どんな音楽なのかについてほとんど何も語っていません。一つひとつの曲が、音に対して多様な選択を求め、その選択が時を超えて広がり続けるであろうということからこのタイトルをつけました。それぞれのスタディーは小さくそして情熱的な随筆、いわば言葉のない短編小説なのです。6つの曲のうち4曲はコラルの旋律をもとに作曲しています。(Maslanka 2010c)

Tone Studies is a set of six pieces which are for the most part slow and quiet. There is no really fast music in the whole piece, and only two fortissimo passages. I chose the title *Tone Studies* because each movement, and in fact each moment, offers a large number of choices about quality of sound, choices that will evolve with deepening study. The key to successful performance for both pianist and saxophonist is patience – patience with tempi, patience with fermatas, patient and careful listening into tones produced by each instrument and by the two together. It is very easy to play without deep listening. This music asks and requires that you listen deeply. When you do, a special settled heart energy arises through the performance. The title “Tone Studies” says very little about what is actually in the music. I chose it because

¹¹³ 第一楽章：ヨルダン、第二楽章：我は信ず、唯一の神、第三楽章：ともに夜を見つめて (Part 1)、第四楽章：ともに夜を見つめて (Part 2)、第五楽章：魂よ、いかなれば我をかく悩ます、第六楽章：クジラの物語 (おお、血と涙にまみれた御頭よ)。日本語訳は雲井雅人による。

each movement offers a large number of choices about quality of sound, choices that will continue to unfold over time. Each study is a small and passionate essay – a “short story” without words. Four of the six studies make reference to chorale melodies.

マスランカが言う 2 回だけ現れるフォルティッシモのパッセージとは、第四楽章 82 小節から 95 小節と、第六楽章 78 小節から 88 小節を指すものと思われる。この曲は 30 分を超える長さの曲であるが、その大部分はマスランカが述べるようにゆっくりで静かな音楽である。

第四楽章のフォルテッシモ部分である 82 小節からのパッセージは、テンポ♩=92、イ短調で開始され、ピアノの八分音符の伴奏の上でサクソフォーンがフォルティッシモで C から全音符で A まで音階を下行する。そして 90 小節からの旋律へと進行していく。

90 小節からの旋律【譜例 120】に関しては、マスランカの解説では触れられていないが、*Sonata for Soprano Saxophone and Piano*(2000)¹¹⁴の第二楽章 9 小節から 18 小節の旋律【譜例 121】が元になっていると考えられる。

譜例 120 *Tone Studies* 第四楽章(mm.90-101)

The image shows a musical score for Example 120, consisting of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
 - The first staff starts at measure 90, marked "90 in tempo". It contains a melodic line with eighth-note patterns.
 - The second staff starts at measure 91 and ends at measure 95. It features a melodic line with a fermata over the final measure.
 - The third staff starts at measure 98 and ends at measure 100. It contains a melodic line with a fermata over the final measure, marked "100 hold back".
 - The fourth staff starts at measure 101, marked "101 in tempo" and "pp". It contains a melodic line with a fermata over the final measure.

音高は 1 オクターブ違い、リズムも異なるが、調は同じであり、音程の動きも非常に類似している。*Sonata* の第二楽章においても唯一のフォルティッシモ箇所で行われている。

¹¹⁴ *Sonata for Oboe and Piano* (1992)のトランスクリプション作品。

譜例 121 *Sonata for Soprano Saxophone and Piano* (2000) 第二楽章 (mm.9-18)

また、もう一つのフォルティッシモのパッセージは最終楽章である第六楽章の 78 小節から 88 小節に現れる。62 小節からピアノッシモで開始されるセクションの途中にあり、62 小節から徐々にクレッシェンドし、78 小節でフォルティッシモ、さらに 82 小節ではフォルティッシモに到達する。そして、そのまま 88 小節までフォルティッシモが持続され、89 小節から次第に減衰し、103 小節でピアノッシモに収束する。

さらにマスランカが楽曲解説で述べるように、演奏者は、この曲で音質や音に関して非常に多くの選択を迫られ、サクソフォーンとピアノ、それぞれの奏者がお互いの音を根気強く聞くことを否応なしに求められる。

例えば、第一楽章では、冒頭から 13 小節目までピアノの空虚五度に支えられてサクソフォーンの旋律が奏され【譜例 122】、その音の動きによって響きに変化が生じる。

譜例 122 *Tone Studies* 第一楽章 (mm.1-10)

冒頭のサクソフォーンの実音Eは、運指上、キーを塞がずに演奏するため、音色、音程共に非常に難しいが、マスランカはそれを理解した上でピアノとの融合を強く求めているように感じられる。また、曲全体を通して、サクソフォーンの旋律とピアノがユニゾンで奏する箇所が多く、音程や音色への奏者の意識が試されているようである。これらはマスランカが *Tone Studies* とタイトルを付けた所以かもしれない。

次に *Tone Studies* に引用したという4つのコラール旋律について述べる。

まず第一楽章は、コラール《ヨルダン河に 主イエス来たり *Christ, Unser Herr, Zum Jordan Kam*¹¹⁵》の旋律【譜例 123】が元となって構成されている。

譜例 123 *Christ, Unser Herr, Zum Jordan Kam*



40 小節から 68 小節には、サクソフォーンにコラール旋律の変奏が見られ【譜例 124】、14 小節から 33 小節と 69 小節から最後にコラール旋律がサクソフォーンとピアノの上声部のユニゾンでそのままの形で奏される【譜例 125】。

¹¹⁵ タイトルの日本語訳は雲井雅人による。定旋律：J.ヴァルター編『宗教小歌曲集 Geystliche gesangk Buchleyn』（ヴィッテンベルク、1524）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 269）

譜例 124 *Tone Studies* 第一楽章(mm.40-56)

譜例 125 *Tone Studies* 第一楽章(mm.14-31),(mm.68-83)

続く第二楽章は、コラール《我は信ず，唯一の神 *Wir glauben all an einen Gott*¹¹⁶⁾ の旋律

【譜例 126】が引用される。

¹¹⁶ タイトルの日本語訳は雲井雅人による。定旋律：J.ヴァルター編『宗教小歌曲集 *Geystliche gesangk Buchleyn*』（ヴィッテンベルク，1524）に初出。（磯山，小林，鳴海 1996：284）

譜例 126 *Wir glauben all an einen Gott*

冒頭から 36 小節はほぼ完全な形でサクソフォーンによって奏されるが、元のコーラル旋律では 14 小節と 31 小節の C# の箇所が *Tone Studies* の該当箇所である 14 小節と 32 小節では C になっていたり、元のコーラル旋律ではフェルマータが付されている 23 小節の E 音の音価が *Tone Studies* では決められていたりという相違点がある【譜例 127】。また元のコーラル旋律の 25 小節は *Tone Studies* に使われていない。このコーラル旋律の引用は、ピアノの単音でのロングトーンに支えられて進行する。

譜例 127 *Tone Studies* 第二楽章 (mm.1-36)¹¹⁷

第五楽章では、コラール《魂よ、どうして不幸になるのか *Wie bist du, Seele, In mir So gar betrübt*¹¹⁸》【譜例 128】の旋律が引用される。

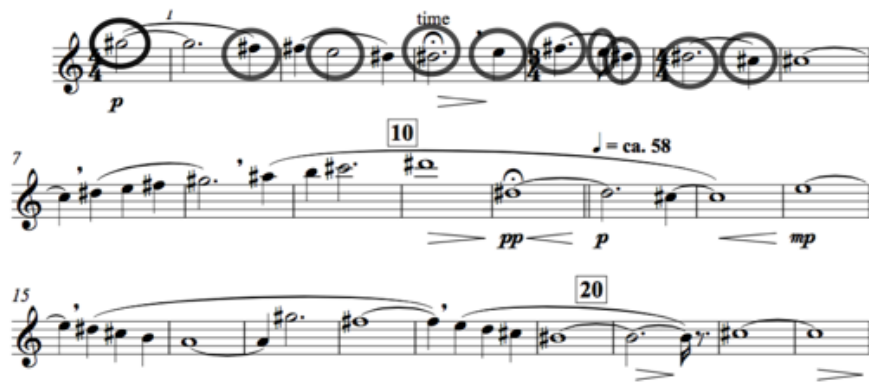
譜例 128 *Wie bist du, Seele, In Mir So Gar Betrübt*

第五楽章でコラールがそのままの形で引用される箇所はなく、冒頭から 22 小節及び 48 小節から最後にその変奏が現れる【譜例 129】。

¹¹⁷ ○と|_____|は筆者による。

¹¹⁸ タイトルの日本語訳は雲井雅人による。定旋律：C.ブルマン編『宗教歌曲集 *Geistliches Lied*』（1675）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 284）

譜例 129 *Tone Studies* 第五楽章 (mm.1-22) *in Eb 表記



最後に、第六楽章ではコラール《おお、血と涙にまみれた御頭よ！*O Haupt voll Blut und Wunden (O Sacred Head Now Wounded)*¹¹⁹⁾》【譜例 130】の旋律が引用される。

譜例 130 *O Haupt voll Blut und Wunden*



冒頭から 19 小節のピアノの上声部【譜例 131】と 105 小節からのサクソフーンとピアノの上声部のユニゾン【譜例 132】にこの旋律が現れる。

¹¹⁹⁾ タイトルの日本語訳は雲井雅人による。定旋律：H.L.ハスラー作の世俗歌《我が心は千々に乱れ *Mein Gmüt ist mir verwirret*》。『心楽しい新ドイツ語歌曲集 *Lustgarten Neuer Teutscher Gesang*』（ニュルンベルク、1601）に初出。『聖歌集 *Harmoniae Sacrae*』（ゲルリッツ、1613）所収。（磯山、小林、鳴海 1996: 268）

譜例 131 *Tone Studies* 第六樂章 (mm.1-19)

Reticent

p

p

ad lib for clarity ad continuity

6 *slowing* *in tempo* **10** *hold back*

11 *in tempo*

16

pp

so...

譜例 132 *Tone Studies* 第六楽章 (mm.104–123)

104 a nice pause *in tempo*
pp
ad lib. for clarity and continuity 27

109 110
(ad lib.) *ad lib.* * *ad lib.*
(U.C.)

115
(ad lib.)
(U.C.)

119 120 *slowing*
(ad lib.)
(U.C.) 8va

その間、34 小節から 50 小節ではサクソフォーンによってコラルの変奏が奏される【譜例 133】。

譜例 133 *Tone Studies* 第六楽章(mm.30-53) *in Eb 表記

マスランカは *Tone Studies* の楽章それぞれに具体的なイメージを語っていない。それは具体的なイメージ以上に、奏者に対して音そのものへの意識を強く要求したいという気持ちの現れかもしれない。それ故か、この曲は協和音が多く用いられ、特に空虚五度やユニゾンの使用による、よりシンプルな響きが創出されている。

3.3 *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* (2012)

Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble は2012年9月12日モンタナ州ミズーラで完成したサクソフォーン四重奏と吹奏楽のための作品である。イリノイ州立大学ウインド・シンフォニーと Iridium Saxophone Quartet によって委嘱され、2012年11月15日にイリノイ州立大学において同大学ウインド・シンフォニー、Stephen K. Steele (指揮)、Iridium Saxophone Quartet¹²⁰によって初演された。第一楽章 *Slow*、第二楽章 *Moderate*、第三楽章 *Slow-Moderate* の全三楽章からなる演奏時間33分の作品である。

マスランカは楽曲に関して以下のように述べている。

この協奏曲は共同体という観点から説明できます。吹奏楽群が一緒になってサクソフォーン四重奏群をサポートし、聴き手が音楽を共有する共同体を完成させます。この精神において、サクソフォーン四重奏は大部分で1つのまとまりとして機能します。4者がしっかりと編まれています。彼らはがっちりと腕を組んだ兄弟のようなものでお互いを

¹²⁰ ソプラノ・サクソフォーン：Paul Nolen, アルト・サクソフォーン：Marcos Colón, テナー・サクソフォーン：Paul Forsyth, バリトン・サクソフォーン：Eric Lau

助け支え合っています。第一楽章と第二楽章の基礎となるコラールの旋律によって、群の関係はさらに支えられます。(Maslanka 2018)

This Concerto can be spoken about in terms of community: the community of the wind ensemble comes together to support the community of the saxophone quartet and you as listeners complete the community of musical sharing. In this spirit the saxophone quartet acts for the most part as a unit. The four are tightly woven together. They are siblings with arms interlocked, helping and pushing one another along this musical journey.

The Idea of community is supported further by the Chorale melodies which underlie the first and second movements.

マスランカの述べる群とは、楽器群を指すと考えられる。以下に楽器群の視点から第一楽章、第二楽章の構成について考察する。

はじめに、第一楽章の構成は、以下表のように捉えられる【表 10】。

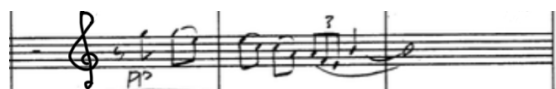
表 10 Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble 第一楽章構成

小節・拍	構成	詳細 (m : 小節)
2-21	サクソフーン独奏からサクソフーン四重奏への経過	ソプラノ・サクソフーンの独奏からアルト、バリトン、テナー・サクソフーンの順に加わる。 (mm.19.3-21のみテナー・サクソフーンにオーボエが重なる)
22-28	サクソフーン四重奏	サクソフーン四重奏が中心
29-39	サクソフーン四重奏 +他の楽器	サクソフーン四重奏に他の楽器の旋律が加わる
40-59.2	コラール	サクソフーン四重奏のみ
59.3-65		サクソフーン四重奏、クラリネット四重奏(第一、二、三クラリネット、バス・クラリネット)のみ
66-70	打楽器	打楽器のみ
71-108.3	サクソフーンも合奏の一部になる	小編成→全体→小編成 (アルト・サクソフーン独奏へ)
108.4-120.5	コラール	サクソフーン四重奏、フルートと第一、二、三クラリネット、低音、打楽器
120.5-127		サクソフーン四重奏、打楽器
128-136		サクソフーン四重奏、クラリネット四重奏のみ (mm.134-136のみ打楽器が加わる)

まず、2小節から21小節は、ソプラノ・サクソフーンの独奏に始まり、9小節からアルト・サクソフーン、17小節でバリトン・サクソフーン、19小節でテナー・サクソフーンが順に加わっていく。この箇所は、22小節からのサクソフーン四重奏への経過部分と考えられる。

22 小節からは、サクソフォーン四重奏が中心となるが、次第にディミヌエンドを伴って減衰し、29小節からテーマ【譜例 134】が、アルト・サクソフォーン (mm.29-31)、ソプラノ・サクソフォーン (mm.31-33)、アルト・サクソフォーン (mm.32-33)、フルート (mm.34-36)、ソプラノ・サクソフォーン (mm.36-37) の順に展開されていく。

譜例 134 *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* 第一楽章 (mm.29-31)アルト・サクソフォーン



29 小節から 39 小節は、サクソフォーンを中心に据えるが、他の楽器も同様の役割を担っていると言えるだろう。

次に 40 小節から 59 小節の 2 拍目は、完全にサクソフォーン四重奏のみによってコラールが奏され、59 小節 3 拍目から 65 小節では第一、第二、第三クラリネットとバス・クラリネットが加わる。第一楽章ではコラール《キリストをわれらさやけく頌め讃うべし *Christum wir sollen loben schon*¹²¹》【譜例 135】の旋律が引用される。

譜例 135 *Christum wir sollen loben schon*



第一楽章に引用される *Christum wir sollen loben schon* は、音価を変え、装飾的な音も多数用いて、40 小節から 59 小節の 2 拍目にソプラノ・サクソフォーンによって奏されると、そのうち 59 小節 3 拍目から 65 小節では第一クラリネットが加わる。40 小節から 59 小節の 2 拍目まではコラール旋律にマスランカオリジナルの三声の和声が付され、サクソフォーン四重奏の

¹²¹ 定旋律：『便覧 Eyn Enchiridon』（エファルト、1524）に所収。（磯山、小林、鳴海 1996: 130）

みの演奏となる【譜例 136】。しかし、59小節3拍目から65小節は、第2、第3クラリネットとバス・クラリネットが加わり、クラリネット四重奏とサクソフーン四重奏によって59小節3拍目から65小節へと進行していく。40小節からは、ソプラノ・サクソフーンと第一クラリネット、アルト・サクソフーンと第2クラリネット、テナー・サクソフーンと第3クラリネット、バリトン・サクソフーンがバス・クラリネットと同一の声部を担当する。

譜例 136 *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* 第一楽章 (mm.40.4-59)

コーラルの後、66小節から70小節は打楽器のみによって演奏され、71小節以降、楽器数を徐々に増加させながらトゥッティへと向かう。この間、サクソフーン四重奏はトゥッティの一部となっている。108小節に向かいながら徐々に楽器数が減らされ、最終的には104小節アウフタクトからアルト・サクソフーンの独奏へと集約される。

さらに、109小節アウフタクト以降には再びコラールが出現する。旋律は40小節から59小節2拍目に置かれる *Christum wir sollen loben schon* であり、三声はマスランカによる和声付けとなっている。

また、121小節アウフタクトから127小節はサクソフーン四重奏と打楽器、128小節から136小節にはサクソフーン四重奏とクラリネット四重奏へとコラール旋律が受け継がれ第一楽章が終わる。40小節から59小節の2拍目に引用されるコラール旋律と異なり、ここでは変拍子が用いられるため、音価の違いは見られるものの旋律の動きはほとんど同様のものとなっている。

第二楽章は楽器群の観点から、**A**冒頭から64小節、**B**65小節から118小節、**C**119小節から125小節の3セクションに分けることができる。**B**のトゥッティを**A**と**C**の小編成によるアンサンブルが挟む形で構成される。**B**ではサクソフーン四重奏もトゥッティの一部となって進行する。

Aに関しては、ソプラノ・サクソフーン独奏のロングトーンで始まり、それをフルート、ピアノ、打楽器のアルペジオが支えながら12小節まで進行していく。そして15小節から18小節のピッコロとピアノの上声部の旋律へと受け継がれ、続く19小節から22小節は、アルト、テナー、バリトン・サクソフーン、コントラ・ファゴット、チューバ（ミュート）によるハーモニーが進行する。23小節以降、25小節から27小節は、再びピッコロとピアノの上声部の旋律、28小節から30小節はアルト、テナー、バリトン・サクソフーンとバス・クラリネットのハーモニーへと受け継がれていき、35小節から47小節にソプラノ・サクソフーンのロングトーンが再び展開する。48小節アウフタクトからはコラール旋律をフルート、トランペット（ミュート）が演奏すると【譜例137】、56小節からソプラノ・サクソフーンの旋律に受け継がれ【譜例138】、**A**が閉じられる。

譜例 137 *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* 第二楽章 (m.47.4-56)フルート



譜例 138 *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* 第二楽章 (mm.56-63)



ここで用いられるのはコラール《尊き御神の続べしらすまにまつろい *Wer nur den lieben Gott lässt walten*¹²²⁾》【譜例 139】の旋律である。

譜例 139 *Wer nur den lieben Gott lässt walten*



同様のコラール旋律は B のトゥッティにも現れ、85 小節アウフタクトから 87 小節はオーボエ、ホルン、トランペット、88 小節から 90 小節にはホルンとトランペットによって奏される【譜例 140】。

譜例 140 *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* 第二楽章 (mm.84.5-91)ホルン



ここでは、コラールの 2 小節目 A 音音が *Concert* の該当箇所 86 小節では A となっているという相違点がある。その後この旋律は、91 小節でソプラノ・サクソフォーンとトランペットへと受け継がれる【譜例 141】。

¹²² 定旋律：G.ノイマルク編『音楽と詩の楽しみ森 Musicalisch-Poetischer Lustwald』（ミュールハウゼン、1657）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 283）

譜例 141 *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* 第二楽章 (mm.91–100) ソプラノ・サ

クソフオーン



91 小節からのコラール旋律の引用は音価が拡張して進行するが、99 小節以降この旋律から次第に離れ、**C**へと向かう。

Cは、119 小節から 121 小節でサクソフオーン四重奏とチューバ、ピアノによるハーモニーの進行で始まり、122 小節からはピアノと打楽器のアルペジオの上行を伴って、第一クラリネットのロングトーンにより閉じられる。第二楽章はサクソフオーン四重奏が単独で使われる箇所はなく、**A**と **C**では小アンサンブルの一部として、**B**ではトゥッティの一部として用いられる。

最後に、第三楽章について、マスランカは以下のように述べている。

第三楽章は、私がこれまでに書いた中で最もバロック的なもので、これは私がこの一年ほど、J.S.バッハの鍵盤協奏曲を繰り返し聞いた結果かもしれません。それらは精巧に作られた小さな宝石であり、繊細に優美に表現されています。私はこの何かで私自身が磨かれることを願います！ (Maslanka 2018)

The third movement is the most Baroque thing I have ever written, which may be the result of my having listened repeatedly in the past year or so to the keyboard concertos of J.S. Bach.

They are miniature gems, exquisitely crafted, and exquisitely expressive. I hope something of this has rubbed off on me!

第三楽章では、サクソフオーン四重奏が多くの部分で、各声部が組み合わせられながら連符を演奏して進行する。例えば、39 小節で現れる連符は 47 小節まで展開しながら続いていく

【譜例 142】。

譜例 142 *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* 第三楽章 (m.39)



30 小節以降全曲を通して、楽器の組み合わせやリズムを変化させるものの常にいずれかの楽器が短い音価での連符を奏している。特に、その多くをサクソフォーンが担う。マスランカが楽曲解説で触れている、精巧さや繊細さは、曲全体に流れる細かい連符によって表現されるのではないだろうか。

3.4 *Peace* (2012)

Peace は 2012 年に作曲され、マスランカから雲井雅人サクソス四重奏団に演奏会のアンコール・ピースとして贈られた曲である。2012 年 9 月 30 日ヤマハホールにて行われた雲井雅人サクソス四重奏団第 10 回定期演奏会にて、*Songs for the Coming Day*, *Aria with 30 Variations* “*Goldberg Variations*”とともに初演された。彼のサクソフォーン作品では最も短く、演奏時間は 2 分である。

マスランカは作品について以下のように述べている。

Peace は、私が作曲した *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* 第一楽章の終わりの「歌」のちょっとした再構成です。この「言葉のない歌」は、コラールの旋律 *Christum wir sollen loben schon* を発展させたものです。*Peace* はシンプルな音楽のように見えるかもしれませんが、音とダイナミクスコントロールの絶妙なバランス感を必要とします。(Maslanka 2012a)

The music for *Peace* is a slight recomposition of the “song” that ends the first movement of my *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble*. This “song without words” is an evolution of the Chorale melody *Christum wir sollen loben schon*. *Peace* may seem like simple music, but it requires an exquisite balance of tone and dynamic control.

マスランカが述べるように、この曲は *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* 第一楽章の108小節4拍から最後にかけて現れるコラールがそのまま引用される。これは前述した通り、コラール《キリストをわれらさやけく頌め讃うべし *Christum wir sollen loben schon*》の旋律にマスランカが和声付けしたものとなっている。

3.5 *Songs for the Coming Day* (2012)

サクソフォーン四重奏作品 *Songs for the Coming Day* は、2010年に雲井雅人サクソ四重奏団とコンソーシアムによって委嘱され、2年の歳月を経て2012年7月10日にモンタナ州ミズーラで完成した。2012年9月30日ヤマハホールにて行われた雲井雅人サクソ四重奏団第10回定期演奏会にて初演されている。第一楽章 *At This Time*、第二楽章 *Breathing*、第三楽章 *Awakening*、第四楽章 *For the Dead*、第五楽章 *Letting Go of the Past*、第六楽章 *The World is New*、第七楽章 *When I cannot love I wait for morning*、第八楽章 *The soul is here for its own joy*、第九楽章 *Song for the Coming Day* の全九楽章、48分の楽曲である¹²³。

マスランカは作品について以下のように述べている。

[それぞれの楽章は]〈息吹き〉〈目覚め〉〈過去との訣別〉〈魂はここに〉などのタイトルがついた比較的短い「言葉のない歌」です。全九楽章のうち8曲はさまざまな度合いのゆっくりとした動きで、長い音の持続時間と静かなダイナミクスを強調しています。緻密なアンサンブルへの意識と音色のブレンドに対して高度な要求をしています。*Songs for the Coming Day* というタイトルは、混沌とした世界の表層の下で、私たち自身や地球と調和して生きるという新しい考えを育む創造的なエネルギーが上昇しているという私の確信を反映しています。(Maslanka 2012b)

The movements are relatively brief “songs without words” with titles such as *Breathing*, *Awakening*, *Letting Go of the Past*, and *The Soul is Here for its Own Joy*. Eight of the nine movements are varying degrees of slow, emphasizing longer durations and quieter dynamics. There is a high demand for precise ensemble awareness and blended tone qualities. The title *Songs for the Coming Day* reflects my belief that under the chaotic surface of our world there

¹²³ 第一楽章：今この時に、第二楽章：息吹き、第三楽章：目覚め、第四楽章：死者のために、第五楽章：過去との訣別、第六楽章：世界は新しい、第七楽章：愛することができないとき、僕は朝を待ちわびる、第八楽章：魂はここに、自らの喜びのために、第九楽章：来たるべき日への歌。日本語訳は雲井雅人サクソ四重奏団による。

is a rising creative energy through which is growing a new idea of living in harmony with ourselves and the Earth.

マランカが述べるように，全九楽章のうち第八楽章以外は全て非常に遅いテンポで進行する【表 11】。

表 11 *Songs for the Coming Day* テンポ

楽章	小節	テンポ指示
1		Very patient ♩=ca.52
2		Quite slow ♩=ca.48
3	1-13	Quite slow ♩=ca.48; ♩=ca.96
	14-28	♩=84
	29-41	Flexible, but not too slow ♩=ca.84
4		Slowly ♩=ca.56
5		♩=ca.56
6	1-33	♩=ca.63
	34-61	A bit faster and brighter ♩=ca.68
7		♩=ca.52
8	1-69	♩=88
	70-79	Suddenly a bit faster ♩=ca.104
	80-105	♩=112
	106-124	♩=152
	125-140	♩=176
	141-156	Suddenly Tempo I ♩=ca.88
	157-170	♩=176
	171-176	As fast as possible
	177-203	♩=176
	204-208	♩=ca.72
209-212	♩=ca.60	
9		♩=48; ♩=96

第一楽章についてマスランカは「この遅いテンポと長く引き延ばされた音のただ中に、奏者と聴き手が存在するたった今この時¹²⁴ (Maslanka 2013)」と述べる。第一楽章は♩=ca.52 という非常に遅いテンポで始まり、ロングトーンの箇所が続く【譜例 143】。

譜例 143 *Songs for the Coming Day* 第一楽章 (mm.1-8)

Very patient (♩ = ca. 52)
no vib. pp ten. long wait
Soprano Saxophone
no vib. pp long wait
Alto Saxophone
no vib. pp long wait
Tenor Saxophone
no vib. pp long wait
Baritone Saxophone
1 pp 2 3 4 5 6 7 8

冒頭の旋律は展開しながら 48 小節まで続いていく。また、冒頭から 8 小節にはソプラノ、テナー・サクソフォーンが、9 小節から 19 小節にはソプラノ・サクソフォーンとアルト・サクソフォーンがユニゾンで旋律を演奏したり、39 節のフェルマータではソプラノ、テナー・サクソフォーンが C♯、アルトとバリトン・サクソフォーンが F♯と空虚和音に到達したりするため、より薄いテクスチャによるシンプルさが際立つ。

49 小節からは、アルト、テナー・サクソフォーンがピアノッシモで奏する【譜例 144】。

譜例 144 *Songs for the Coming Day* 第一楽章 (mm.49-53)

S.
A. pp
T. pp
B.
49 50 51 52 53

二声部は 61 小節でディミヌエンドすると 62 小節で *Slowing* の指示によりテンポを落とし、最後 64 小節はテナー・サクソフォーンの H 音のみで閉じられる【譜例 145】。

¹²⁴ 原文：This is a meditation of being directly in the present moment. The slow tempo and many long sustained sounds let you and listeners focus completely in each sound. 日本語訳は雲井雅人による。

譜例 145 *Songs for the Coming Day* 第一楽章 (mm.59-64)

第二楽章についてマスランカは「とてもゆっくりした呼吸，バリトン・サクソだけと他とコントラストをなす¹²⁵ (Maslanka 2013)」と述べる。テンポは♩=ca.48 が指示され、全曲を通して最も遅い。また、ソプラノ，アルト，テナー・サクソフォーンが同じ強弱，音価で進行するのに対し，バリトン・サクソフォーンだけが単独の動きを見せる。上三声部は常にピアノニッシモの表現であるが，バリトン・サクソフォーンは単独で動き，ダイナミクスの幅も大きく，12小節ではフォルティッシモにまで達する【譜例 146】。

譜例 146 *Songs for the Coming Day* 第二楽章 (mm.8-14)

第二楽章は，ソプラノ，テナー・サクソフォーンが冒頭から 22 小節までユニゾンで旋律を奏し，28 小節から 32 小節はソプラノ，アルト，テナー・サクソフォーンの三重奏で進行する。四声部で異なる動き，もしくは異なる音程で奏されるのは 23 小節から 27 小節と最後 33 小節のみである。第一楽章と同様に薄いテクスチャが印象的である。

続いて，マスランカは第三楽章について次のように述べている。

¹²⁵ 原文：This music gives the feeling of very slow breathing. The Baritone Saxophone has a different kind of breathing which creates a very dramatic contrast to the others. 日本語訳は雲井雅人による。

一人の人間の魂の目覚めと取るならば、「キリストの復活」は単にキリスト教徒のためだけでなく、現代の世界にとって非常に重要なメタファーであると言える¹²⁶。(Maslanka 2013)

This is a metaphor for realizing one's true spiritual nature, which is a kind of awakening. This kind of awakening in each person is very important for our world right now. It is a human thing, not just for Christians.

第三楽章は冒頭から 10 小節と 28 小節 4 拍目から最後にコラール《キリストは甦りたまえり *Christ ist erstanden*¹²⁷》の旋律【譜例 147】が引用される。

譜例 147 *Christ ist erstanden*



最初に現れるコラール旋律にはマスランカオリジナルの和声付けがなされている【譜例 148】。一方、最後に現れるコラールはソプラノ・サクソフォーンによるメロディーとアルト、テナー、バリトン・サクソフォーンによる空虚五度のロングローンで構成される【譜例 149】。

¹²⁶ 日本語訳は雲井雅人による。

¹²⁷ 定旋律：『宗教歌曲集 *Geistliche lieder*』（ヴィッテンベルグ、1533）に初出。（磯山、小林、鳴海 1996: 269）

譜例 148 *Songs for the Coming Day* 第三楽章 (mm.1-4)

Quite slow
(♩ = ca. 48; ♪ = ca. 96) ten. take time at fermatas take time

p

1 2 3 4

譜例 149 *Songs for the Coming Day* 第三楽章 (mm.29-41)

Flexible, but not too slow (♩ = ca. 84)
no vib.

S. *p*
no vib.

A. *pp*
no vib.

T. *pp*
no vib.

B. *pp*
no vib.

29 30 31 32 33

34 35 36 37 38 39 40 41

次に、第四楽章についてマスランカは以下のように述べている。

曲のタイトルがどのようにして私の中で想起されるのかは、自分でもよく分からないのですが、この楽章の場合は作曲中に非常に強い悲しみの感情と共に、このタイトル [*For the Dead*] が私の中に浮かびました。この楽章は必ずしも地震及び津波の犠牲者のためだけに限って書いたものではありませんが、その人々のためであることもまた確かです。私は長い年月にわたり、第二次世界大戦の原子爆弾の犠牲者について、また5千万人に

のぼるヨーロッパとロシアでの死者について思いを巡らせてきました。ショスタコーヴィッチが「自分の作品はすべて第二次大戦の死者のための墓碑であり、できることならこの戦争で亡くなった一人ひとりのために曲を書きたい」と述べています。私のヒロシマ・ナガサキに対する想いは、この悲劇が単に日本の深い傷であるだけでなく、すべての世界が負った傷であり、それは未だに癒えていないということです。音楽がこの傷を癒すことができますように。(Maslanka 2013)

I do not always understand the titles that come to me. As I was composing this movement this title came to my mind. It is a very powerful lament. I did not write it specifically for the earthquake and tsunami victims, but it is certainly for them. For many years I have been deeply concerned for the victims of Hiroshima in the Second War, and for the 50 million European and Russian dead. Shostakovich said that every piece of his was a tombstone, a memorial for the dead of WWII. He said he wished he could write a piece for every person who had died in that war. My feeling for Hiroshima[ママ] is that this is not only a horrific Japanese wound, but a wound for all the world, and that it has not healed yet. Music begins to heal this wound.

上記のマスランカによる楽曲解説に「地震及び津波の犠牲者のため (Maslanka 2013)¹²⁸」との言葉があるが、2010年の委嘱から完成の2012年まで、2年の歳月が流れた一つの理由は、2011年3月11日に発生した東日本大震災であったという。これについて雲井雅人は次のように述べている。

我々がこの作品を委嘱したのは、2010年のことだった。世界初演は2011年初夏にノースウェスタン大学で行うことが予定されていた。しかし、2011年3月11日に東北地方太平洋沖地震が起きたことにより、作曲者の筆は数ヶ月にわたり止まってしまった。作品の構想は大きく変わり、初演も2012年の秋にずれ込んだ¹²⁹。

マスランカの楽曲解説から、この頃の彼は世界の状況に目を向けており、それに対して憂いを抱いていたことが伺える。それを反映するかのようには、第四楽章冒頭は、J=ca.56 嬰ハ短調のピアニッシモで始まり、アルト、テナー、バリトン・サクソフォーンによるシンコペーションの伴奏の上でソプラノ・サクソフォーンが憂いを帯びた旋律を奏する【譜例 150】。

¹²⁸ 原文：for the earth quake and tsunami victims

¹²⁹ 日本語訳は雲井雅人による。

譜例 150 *Songs for the Coming Day* 第四楽章 (mm.1-5)

Slowly (♩ = ca. 56) ten. in tempo

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Baritone Saxophone

pp *p* *pp* *pp*

2 3 4 5

冒頭からの旋律は ten. と in tempo の指示により度々テンポを揺らしながら進行し、27 小節のフェルマータで一旦収束する。そして 28 小節からは、アルト、テナー・サクソフォーンのピアノで開始されるが、32 小節でソプラノ・サクソフォーンが、33 小節でバリトン・サクソフォーンが弱音で加わると、次第に音量を増し、40 小節でフォルティッシモに到達する。その後はフォルティッシモを保ったまま、ソプラノ・サクソフォーンによる長い音価のロングトーンの旋律が奏され、その裏でアルト、テナー・サクソフォーンが八分音符で進行する【譜例 151】。

譜例 151 *Songs for the Coming Day* 第四楽章 (mm.40-43)

ten. in tempo

S.

A.

T.

B.

ff no dim. *ff no dim.* *ff no dim.* *ff no dim.*

40 41 42 43

そして 44 小節からディミヌエンドを伴うと、この動きは、45 小節でソプラノ・サクソフォーン、次にテナー・サクソフォーンに受け継がれた後、48 小節の弱音によるバリトン・サクソフォーンの独奏を導いていく。バリトン・サクソフォーンによる独奏は 52 小節まで続く。

53 小節からは、冒頭が再現されるが、62 小節からこの楽章で唯一のアクセントを伴った音が頻出し、激しさが増してゆく【譜例 152】。

譜例 152 *Songs for the Coming Day* 第四楽章 (mm.62–67)

しかし、69 小節、70 小節のディミヌエンドにより急激に弱音に転じる。次第にテンポを遅め、最後はユニゾンの C# 音で閉じられる。

次に、マスランカは第五楽章について以下のように述べる。

仏教の教えには「過去の悔いを捨てることで、今現在を全力で生きることができる」というものがあります。この楽章は「黒犬の歌」という私の歌曲の改作です。英語で「黒犬」は絶望のメタファーです。この作品は、私の友人 Richard Beale の詩に書かれたものです。詩は慢性のうつ病について書かれています。私が用いた歌詞は、価値がないと感じたことについてです。なぜなら詩人の父が無価値だと感じたからです。歌詞は「父の精子が母の卵子に到達した時、僕の絶望は決定づけられたのだ。年老いた父の写真に僕は運命を見てしまう」という内容です。(Maslanka 2013)

The Buddhist idea: transforming and releasing past suffering so that it is possible to be fully alive in the present moment. This piece is a recomposition of a song from my piece called "Black Dog Songs." Black dog is an English metaphor for depression. The "Black Dog Songs" are written to poems by my friend Richard Beale. They are about chronic depression. The words to this song that I transcribed are about feeling worthless because the poet's father felt worthless: "When my father's sperm entered my mother's egg I was encoded with depression. I see my fate in his face in his late photographs..."

第五楽章は、全七楽章からなる男声とピアノのための *Black Dog Songs* (1996) の第一楽章が元となっている。第五楽章は *Black Dog Songs* の第一楽章の半音下の旋律【譜例 153】【譜例 154】とオリジナルの旋律によって構成される【表 12】。

譜例 153 *Black Dog Songs* (1996)第一楽章(mm.1-4)

譜例 154 *Songs for the Coming Day* 第五楽章 (mm.1-6)

表 12 *Songs for the Coming Day* 第五楽章の構成

<i>Songs for the Coming Day</i>	構成
mm.1-12	<i>Black Dog Songs</i> mov.1 mm.1-8
mm.13-18	オリジナル
mm.19-34	<i>Black Dog Songs</i> mov.1 mm.14-27
mm.35-42	オリジナル

表 12 の通り、*Black Dog Songs* はそのままの形で全て第五楽章に引用されるのではない。*Songs for the Coming Day* の第五楽章では、異なるテンポ、拍子に書き換えられ、しかもフェルマータや long, patient pause の指示によりしばしば音価が拡張したり、間が作られたりする。

次に第六楽章についてマスランカは、「この楽章にはバッハのコラール *Beloved Christian Now Be Joyful* を用いている。喜びが世界を新しくする¹³⁰」(Maslanka 2013)と述べている。マスランカの言うコラールは《いまぞ喜べ、汝ら愛らしきキリストの徒よ *Ihr lieben Chisten,*

¹³⁰ 原文：This piece uses the Bach Chorale "Beloved Christian Now Be Joyful." Be joyful for the "Coming Day." Joy makes the world new. 日本語は雲井雅人による。

*freut euch nun*¹³¹》【譜例 155】であり、この旋律が拍子を変えて第六楽章全体に現れる【譜例 156】。

譜例 155 *Ihr lieben Chisten, freut euch nun*¹³²



譜例 156 *Songs for the Coming Day* 第六楽章(mm.1-6)

コーラル旋律は4回繰り返され、ソプラノ、アルト、テナー、バリトン・サクソフォーン
の順にフューチャーされる。

次に、マスランカは第七楽章について次のように述べる。

この楽章も「黒犬の歌」が引用されます。「私は漆黒の夜に塗り込められる。それは私の
不完全さ覆い隠す。愛しも愛されもしないとき、私は朝を待ちわびる」来たるべき日へ
の歌には、不幸な感情からの解放を表現したものが多いと思います。(Maslanka 2013)

This is another song from "Black Dog Songs." The words are: "I am smeared with the tar of
night. It covers my imperfections. When I cannot love, or feel love, I wait until morning." It
seems that a lot of "Songs for the Coming Day" is about release of unhappy feelings.

¹³¹ 定旋律：『主キリスト来臨の歌 Ein Lied von der Zukunfft des Herrn Christi』（ヴィッテンベルク、1546）に初出。
（磯山、小林、鳴海 1996: 279）

¹³² *Nun freut euch, Gottes Kinder all'* と同一。

第七楽章には *Black Dog Songs* (1996)より第二楽章の旋律が短三度上に移調されて使われている【譜例 157】【譜例 158】。冒頭から 31 小節まではほぼそのままの形で引用される。

譜例 157 *Black Dog Songs* (1996)第二楽章(mm.1-4)

譜例 158 *Songs for the Coming Day* 第七楽章 (mm.1-4)

Songs for the Coming Day 第七楽章では、31 小節にフェルマータとディミヌエンドを伴って次第に減衰すると、32 小節からアルト・サクソフォーンによって *Black Dog Songs* ではない新たな旋律が奏される【譜例 159】。そして、繰り返される 35 小節と 36 小節は、アルト、テナー、バリトン・サクソフォーンによるロングトーンがフェルマータ上に付記される long, longer の指示により次第に音価が伸ばされ、最後はアルト・サクソフォーンの独奏によって閉じられる【譜例 159】。

譜例 159 *Songs for the Coming Day* 第七楽章 (mm.32-37)

マスランカは第八楽章について「九つの楽章の中で、この楽章だけが快速かつエネルギッシュである。楽章全体がシンプルに「魂の喜び」のための表現に満ちている¹³³」(Maslanka 2013)と述べている。先にも述べたが、唯一テンポが大変速くなる楽章で、テンポ変化も目まぐるしい【表 13】。

表 13 *Songs for the Coming Day* 第八楽章 テンポ指示

小節	テンポ指示
1-69	♩=88
70-79	Suddenly a bit faster ♩=ca.104
80-105	♩=112
106-124	♩=152
125-140	♩=176
141-156	Suddenly Tempo I ♩=ca.88
157-170	♩=176
171-176	As fast as possible
177-203	♩=176
204-208	♩=ca.72
209-212	♩=ca.60

最後に、マスランカは第九楽章について「バッハのコラール *Be Content, Be Calm* を用いた、この楽章の楽想もシンプルである。美しく静かな場所へと解き放たれてゆく¹³⁴」(Maslanka 2013)と述べている。第九楽章は全体にコラール《おのが平安に帰り *Gib dich zufrieden und sei stille*¹³⁵》の旋律【譜例 160】が元になっている。

譜例 160 *Gib dich zufrieden und sei stille*

Songs for the Coming Day はマスランカが「9 楽章のうち 8 曲はさまざまな度合いのゆっくりとした動きで、長い音の持続時間と静かなダイナミクスを強調しています。緻密なアンサ

¹³³ This is the only fast and energetic movement of the nine movements. The whole piece needed this contrast, and the idea expressed by the title is very simply something to make you smile. 日本語訳は雲井雅人による。

¹³⁴ This one uses the Bach Chorale "Be Content, Be Calm." The idea is again a simple one: release into a a beautiful and quiet place. 日本語訳は雲井雅人による。

¹³⁵ 定旋律：J. S. バッハ作？（磯山, 小林, 鳴海 1996: 272）

ンブルへの意識と音色のブレンドに対して高度な要求をしています¹³⁶」(Maslanka 2013)と述べていると先述した。ゆっくりとした動きは先に曲全体のテンポ指示で示した通りであるが、各楽章で述べたようにこの曲はユニゾンや空虚和音が多用されるため、以前の曲よりもシンプルで、静けさが一層際立つ。声部の少なさは、より緻密で高度なアンサンブル力を求められ、マスランカが奏者に対してより強く音へ意識を向けるよう求める姿勢がうかがわれる。

また、第三楽章 *Awakening* (目覚め) では、コラール《キリストは甦りたまえり *Christ ist erstanden*》の引用に関して「一人の人間の魂の目覚めと取るならば、『キリストの復活』は単にキリスト教徒のためだけでなく、現代の世界にとって非常に重要なメタファーであると言える¹³⁷」(Maslanka 2013)と述べたり、第五楽章で「仏教の教えには『過去の悔いを捨てることで、今現在を全力で生きることができる』というものがある¹³⁸」(Maslanka 2013)と述べたりと、中期の作品と比較すると一つの宗教に縛られない広い視野を感じさせる言及が目立つ。

3.6 *Out of This World* (2013)

Out of This World は Jason Kush と Three Rivers New Music Consortium によって委嘱されたアルト・サクソフォーン、チェロとピアノのための9分30秒の作品である。2014年4月24日スリッパリーロック大学で Jason Kush (サクソフォーン), Paige Riggs (チェロ), Nanette Kaplan Solomon (ピアノ) によって初演された。

マスランカは作品について以下のように述べている。

Out of This World は、アイルランドの詩人シェイマス・ヒーニー Seamus Heaney (1939-2013) の同名の詩を、私が読んだことから生まれました。彼はカトリックのミサでの聖体拝領についての経験を語っています。彼は神秘的経験、時間停止などを経験しています。理性主義、シニシズム、現代の暴力、これらのすべてに対して彼は、「〈感謝〉〈聖体〉〈聖体拝領〉」といった言葉を否定はしません。それらの文言には遥かずっと地下深くの井戸水のような不滅の震えや道筋がある」と言っています。この作品は比較的短いものですが、ここで私は心からの熱い想いを表現しました。ショパンのバラードに通じる物

¹³⁶ 原文：Eight of the nine movements are varying degrees of slow, emphasizing longer durations and quieter dynamics. There is a high demand for precise ensemble awareness and blended tone qualities. 日本語訳は雲井雅人による。

¹³⁷ 原文：This is a metaphor for realizing one's true spiritual nature, which is a kind of awakening. This kind of awakening in each person is very important for our world right now. It is a human thing, not just for Christians. 日本語訳は雲井雅人による。

¹³⁸ 原文：The Buddhist idea: transforming and releasing past suffering so that it is possible to be fully alive in the present moment. 日本語訳は雲井雅人による。

語性を持っています。ヒーニーの詩 *Out of this world* (この世ならぬもの、の意) は、人生の長きにわたり東ヨーロッパを共産主義に支配され、二度の世界大戦による破壊を経験したポーランドの詩人チェスワフ・ミウオシユ Czesław Miłosz (1911-2004) 追悼のため捧げられました。ヒーニーはこの詩のなかで永遠に続く聖なる象徴について熟慮したのです。[……] この詩はカトリック教徒についてではなく、シンボルによって示される聖なる謎、十字架のような強烈な象徴、生死に関する概念、神や聖母マリアの賛美歌について書かれています。この体験は当て擦りや皮肉という観念を抜きにし、開けた深い未知の全能なる力がすぐ近くに存在するという純粋なものなのです。(Maslanka 2013b)

The composition of *Out of this World* arose from my reading of the brief poem of the same name by the Irish poet, Seamus Heaney. He describes his experience of communion in a Catholic Mass. He has the experience of the mystery, and of time stopping. For all the rationalism, cynicism, and violence of modern times, he says “I cannot disavow words like ‘thanksgiving’ or ‘host’ or ‘communion bread.’ They have an undying tremor and draw, like well water far down.” My music is a relatively brief but passionate statement from the heart. It has a storytelling quality similar in intent and feel to a Chopin Ballade. Seamus Heaney’s poem, “Out of this World,” is dedicated to the memory of the Polish poet, Czesław Miłosz, who in his long life, experienced the devastation of Eastern Europe through two World Wars and Communist rule. In this poem, Heaney contemplates the enduring nature of sacred symbols. [……] This is not about being Catholic, but about sacred mystery embodied in symbols, powerful symbols such as the cross, images of birth and death, mother, father – music. The experience is innocent in the sense of being without cynicism or irony, of being fully open and immediately present to the full power of the deep unknown.

Out of This World は大きく 5 つの部分 (A~E) で構成される単一楽章の作品である。

冒頭から 34 小節の A は、最初に「情熱的に¹³⁹」が示され、♩=92 でサクソフーンとチェロのユニゾンの旋律が始まり【譜例 161】、11 小節からはピアノが加わる。

¹³⁹原語：Impassioned

譜例 161 *Out of this World* (mm.1-5)

サクソフォーンとチェロは、1小節から33小節のうち15小節と21小節から23小節を除いた全ての部分でユニゾンの旋律を奏する。これに11小節、13小節ではピアノがサクソフォーンとチェロの旋律に呼応した副旋律を演奏すると、16小節からは主旋律を含む和音で進行する【譜例162】。

譜例 162 *Out of this World* (mm.14-16)

21小節、22小節、23小節、28小節を除く部分ではサクソフォーン、チェロ、ピアノのユニゾンにより旋律が奏される。この間、26小節では、♩=ca.84 が指示されると、ピアノが三十二分音符の連続による流れるような伴奏に変化する【譜例163】。

譜例 163 *Out of this World* (mm.26-27)ピアノ

続く 35 小節から 72 小節の **B** は、サクソフォーン、チェロ、ピアノのユニゾン H 音のみで始まる【譜例 164】。

譜例 164 *Out of this World* (mm.35–38)

37 小節で $\text{♩} = \text{ca. } 70$ が示されると、61 小節までサクソフォーンとチェロのユニゾンによる旋律とピアノによる三連符のアルペジオの伴奏によって進行していく【譜例 164】。61 小節以降もピアノの伴奏は同様に続き、チェロのロングトーンの旋律が奏される。

次に 73 小節から 112 小節の **C** は、73 小節から 82 小節にサクソフォーンとチェロに現れる旋律が展開していく【譜例 165】。

譜例 165 *Out of this World* (mm.73–82)サクソフォーン

具体的には、旋律が 83 小節からピアノに受け継がれ、それに呼応してチェロが副旋律を演奏しながら 86 小節からクレッシェンドを伴い音量を増すと、88 小節からピアノの伴奏に十六分六連符が付加され【譜例 166】、90 小節でフォルティッシモに到達する。

譜例 166 *Out of this World* (mm.88–89)

90 小節からは♩=104 になり，サクソフォーンとチェロのロングトーンによるユニゾンの旋律がピアノの十六分六連符，十六分七連符による伴奏と共に進行し，93 小節でクレッシェンドを伴ったフェルマータに達する。

さらに，94 小節からはフォルティッシモのまま，101 小節から 103 小節を除いてサクソフォーンとチェロがユニゾンで旋律を奏する。107 小節まではピアノが八分音符で伴奏する【譜例 167】。

譜例 167 *Out of this World* (mm.94–99)

108 小節以降，ピアノの伴奏は三十二分音符の連続に変化し，より横の流れが感じられるようになる。これらは 111 小節で♩=ca.84「突然ゆっくりと¹⁴⁰」に至るまで同様に進行する。

¹⁴⁰ 原語：Suddenly slower

111小節は、強奏が保たれるが、112小節には♩=ca.52までテンポが落とされ、チェロのH音のロングトーンとともに、ピアノが「次第にゆっくり¹⁴¹」と「次第にディミヌエンドして¹⁴²」の指示の元、比較的自由に進行していく。そして116小節にはフェルマータで停止する。

次に[D]は、117小節から124小節の比較的短いセクションであり、サクソフォーンのロングトーンとピアノのみで構成される。サクソフォーンは121小節で消え、その後はピアノだけで進行する。124小節では、ピアノシシモでC#の和音を奏し、休符のフェルマータによって静止する。

最後に、125小節から最後まで[E]は、冒頭[A]のテーマが用いられる【譜例168】。

譜例 168 *Out of this World* (mm.125–131)

125小節から133小節までは、チェロの独奏でテーマがピアノシシモ、レガートで奏されると、134小節でサクソフォーンが加わる【譜例169】。

譜例 169 *Out of this World* (mm.132–134)

さらに140小節からピアノが副旋律で加わり、150小節でサクソフォーンとチェロはディミヌエンドを伴って消えていく。その後ピアノは、151小節、152小節は和音で、その後は単音のロングトーンを奏し、最後はピアノシシモのF#に到達して曲が閉じられる【譜例170】。

¹⁴¹ 原語：slowing grad.

¹⁴² 原語：dim. grad.

譜例 170 *Out of this World* (mm.151–157)

Out of this World では、サクソフォーンとチェロがユニゾンで旋律を演奏する箇所が非常に多く、ときにピアノの上声部がそれに加わる。また、**A**、**B**、**E**、それぞれの冒頭は、単音で始まり、曲の最後 5 小節間も単音である。これまでの曲以上に単音による純粋な響きが際立つ作品と言えるのではないだろうか。この曲は *Songs for the Coming Day* で述べられた緻密なアンサンブルへの意識と音色のブレンドへの眼差しが受け継がれているように感じられる。

中期作品において、マスランカの楽曲へのイメージはキリスト教的なものが増えたことに触れてきたが、後期には、より広い視点で物事に目を向けているように思われる言葉が散見された。前期から中期をへて次第にマスランカ自身に何らかの変化が起こっていたと考えてよいかもしれない。

また、マスランカ自身が *Tone Studies* で明言しているように音への要求の高まりが見て取れる。*Tone Studies* で見られた空虚五度やユニゾンの多用、シンプルなテクスチャは続く *Songs for the Coming Day* や *Out of this World* でも特に特徴的に現れている。

3.7 まとめ

第 1 部を通してマスランカのサクソフォーン作品を概観してきたが、序章で述べた彼の作風の変遷は、サクソフォーン作品にも色濃く映し出されていることがうかがえる。マスランカ作品は後半に向かうにつれ明確な調性をもつ作品が増加するが、特にサクソフォーン作品では、*Hell's Gate* (1997)以降の作品にその特徴が顕著にみられた。その背景には、*Hell's Gate* (1997)以降の作品でコラールの旋律が多く引用され、調性が明確な箇所が曲全体の中で増加するとともに、コラール旋律の引用箇所でも協和音が多く用いられた事実がある。また、その後の *Tone Studies* (2010)以降の作品では、コラール旋律の引用に加え、ユニゾンでの進行が目立つようになり、さらに空虚五度の使用及び単音のみで奏される箇所が多くなる。これらは、

マランカのサクソフォン作品がシンプルなテクスチャへと移行したと感じさせる一因である。

ユニゾンの旋律の例として、*Tone Studies* 第二楽章の一部を示す。以下の譜例では、アルト・サクソフォンとピアノの上声部がユニゾンで旋律を演奏する【譜例 171】。

譜例 171 *Tone Studies* 第二楽章 (mm.51-59)

また、*Songs for the Coming Day* (2012) の冒頭は、ソプラノ・サクソフォンとテナー・サクソフォンのユニゾンの旋律で始まり【譜例 143 : p.151】、さらに 9 小節からソプラノ・サクソフォンとアルト・サクソフォンのユニゾンの旋律に受け継がれていく【譜例 172】。

譜例 172 *Songs for the Coming Day* 第一楽章 (mm.9-14)

さらに、*Out of this World* (2013) では、全体としてアルト・サクソフォンとチェロのユニゾンの旋律が多く現れるが、時にそれにピアノの上声部が加わり 3 つの楽器のユニゾンで旋律が進行する箇所も現れる。次に示す譜例では 3 つの楽器が 3 オクターブのユニゾンで進行していく様を確認できる【譜例 173】。

譜例 173 *Out of this World* (mm.26–27)

続いて空虚五度の使用の例として、*Tone Studies* 第一楽章冒頭と終楽章である第六楽章の最後 123 小節を示す。まず、第一楽章ではピアノの空虚五度 A、E 音のロングトーンが連続で用いられる【譜例 122 : p.132】。また、第六楽章最後の以下の譜例では、先ほど示したものと同様にアルト・サクソフォーンとピアノ上声部のユニゾンが用いられ、最後 123 小節は H、F# による空虚五度で曲全体が閉じられる様を確認できる【譜例 174】。

譜例 174 *Tone Studies* 第六楽章 (mm.119–123)

また、*Songs for the Coming Day* 第三楽章 29 小節アウフタクトから始まるコラール旋律の引用箇所でも、アルト、バリトン・サクソフォーンの Eb 音，テナー・サクソフォーンの Bb 音による空虚五度のロングトーンとともにソプラノ・サクソフォーンの旋律が奏される【譜例 149 : p.153】。

一方、*Songs for the Coming Day* の次に書かれた *Out of this World* (2013) では、空虚五度は見られないが、単音での進行が目立つ。例えば、冒頭で、アルト・サクソフォーンとチェロのユニゾンのみで始まり【譜例 161 : p.163】、最後はピアノによる単音の連続で曲が閉じられる【譜例 170 : p.167】。曲の途中にも、35 小節、36 小節でリズムは異なるもののアルト・サク

ソフオーン、チェロ、ピアノが H 音だけを演奏したり【譜例 164 : p.164】、125 小節はチェロの単旋律のみで進行したりする【譜例 168 : p.166】。

Tone Studies と *Songs for the Coming Day* にも単旋律は認められるが、単旋律の独奏が多く、*Out of this World* にみられたような複数の楽器によるユニゾンでの単旋律はほとんどない。

さらに他の観点として、マスランカのサクソフオーン作品では後年に向かうにつれ、長い音価のロングトーンが頻出していることが確認できた。これについては、初期の作品中でも、長い音価のロングトーンの旋律が奏される箇所は存在する。しかしその場合、ロングトーンの旋律の裏で伴奏が一定のリズムを刻むものが多かった【譜例 175】【譜例 19 : p.60】。

譜例 175 *Heaven to Clear When Day Did Close* (mm.539–543)

The image shows a musical score for the piece 'Heaven to Clear When Day Did Close' (measures 539-543). The score is written for saxophone and piano. The saxophone part has a long note with the instruction 'fat, howling tone' and 'ff continuously'. The piano accompaniment consists of a steady rhythmic pattern with markings like 'all: thick, dense; not staccato Push hard - same tempo!', '(ff sempre)', and 'sim.'.

後年に至っても、同様にロングトーンの旋律の裏で伴奏が一定のリズムを刻むという特徴は引き続き現れるが、*Recitation Book* (2006)、*Songs for the Coming Day* (2012)には、ロングトーンによる旋律があっても、伴奏が一定のリズムを刻む箇所は見られない。一定のリズムを刻む伴奏によって、旋律がロングトーンであっても常にテンポが感じられたが、後年になるにつれ、一定のリズムを伴わない箇所の出現により、ロングトーンの旋律でテンポの感じにくい箇所が現れるようになったと言えるだろう。これは、後年の作品に増加していくフェルマータの多用への萌芽とも捉えることができるのではないだろうか。

次に、使用音域の観点から見ていくと、最初の作品 *Heaven to Clear When Day Did Close* (1981)、*Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988)の2曲では、フラジオレット音域の中でもかなり高音域を使用している。この2曲に関しては委嘱者についてはっきりとわからぬまま作曲している可能性が高いが、続く *Hell's Gate* は高等学校による委嘱であることから高校生向けであることをある程度理解していたように思われる。それは、アルト・サクソフオーン独奏に使われるフラジオレット音域が実音 Bb のみであることから予想がつく。実音 Bb は最

高音の半音上の音なので高校生にも不可能ではない。ここでは予想の範囲を出ないが、最初の2曲の時点ではサクソフォーンの奏法や演奏上の難易度をあまり理解しないままに作曲し、その後徐々にサクソフォーンの特性を理解していった可能性がある。そして次第に、奏法や難易度を考慮した上で高度な技術を要求するようになったのかもしれない。サクソフォーン作品を多く書くにつれて、サクソフォーンを理解したり、演奏の可能性を奏者から感じたりといったことが起こっていたのではないだろうか。マスランカがサクソフォーンに対してどのように認識を変化させたのか、その背景には演奏者とマスランカがいかに関わっていたのかについて考察する必要がある。これに関しては第5章で述べることにしよう。

最後に、マスランカ自身によるサクソフォーン作品の楽曲解説に注目すると、彼が作曲時に抱いたイメージが、当初オペラやジャズ、テレビ番組、山の風景などの具体的なものであったのに対し、次第に生死や宗教的な内容へと移り、後年には、地球との調和、世界大戦、地震などへの眼差しへと移り変わってきたことがわかる。彼が作曲プロセスにおいて何に意識を向けていたのかを考察することでイメージの変化の理由について何らかの手がかりを得られるかもしれない。

マスランカのサクソフォーン作品には、彼の他の作品でも述べられてきた作風の変化が同様に反映されていることが見てとれたが、特にサクソフォーンは後年の作品が多いことからマスランカが最終的に求めた表現についてより多くの手がかりが残されていると考えられる。マスランカが音楽を変化させた背景に彼自身にどのような変化があったのか、サクソフォーンという楽器及び奏者たちとの関わりをどのように変化させていったのか、そして、実際にサクソフォーン奏者たちに何を伝えてきたのか、これらを明らかにすべく第2部以降の考察を進め、最終的に彼の求めた音楽表現の根源について総合的に言及することにしよう。

第2部 マスランカの変化

マスランカのインタビューが記載される多くの先行研究では、マスランカ本人が、ユングの教え、バッハのコラール、メディテーションといったキーワードを用いて作曲プロセスについて語っている。そのうちバッハのコラールに関しては、第1部の彼自身によるサクソフオーン作品の楽曲解説でも度々言及されてきた。

また第1部では、彼の作曲のもとになるイメージや思想が、キリスト教的な意味を内包したもののから次第に第二次世界大戦、津波や地震の犠牲者といった実際の出来事に対する憂いに言及する様子が確認できた。

彼の作曲プロセスの変化の背景には、先行研究でも述べられてきた様々な要素によって形成された思想の変遷があり、それによって音楽が大きく影響を受けてきたことが予想される。第2部では、先行研究で言及されてきたユングの教え、バッハのコラール、メディテーションに関する彼の言説を検討し、彼の思想の移り変わりについて考察する。

第4章 作曲プロセスの変化

序章で述べた作風の変化において、まず転換点として挙げられたのは *Concerto for Piano, Winds and Percussion* (1974-1976)作曲後に作曲を止めた18ヶ月である。作風の第一期として示されたこの時期は、大学教員として学術的な場に身を置いて作曲を行う一方、私生活に起因する精神的苦痛に悩む時期でもあった。この時期は、マスランカにとって非常に激しい模索の時であったと言える。しかし、心理療法をきっかけとした心理学への興味が彼の音楽に変化をもたらすことになったのである。

マスランカは、空白の18ヶ月から1977年に再び作曲を開始するまでに、精神的苦痛から回復するための「セラピーの時代 (1975-83)¹⁴³」(Weaver 2011: 41)があったと述べている。序章で述べたように、この時期は心理療法による自己催眠の発見やスイスの心理学者カール・ユング Carl Gustav Jung(1875-1961)¹⁴⁴の教えがキーワードとなる。まずは、マスランカの精神的

¹⁴³ 原文：The period in therapy

¹⁴⁴ C. G. ユングは、スイスの精神科医で分析心理学の創始者である。ボーデン湖畔ケスヴィルに牧師の子として誕生したユングは、バーゼル大学医学部卒業、オイゲン・ブローラー Eugen Bleuler (1857-1939)、ピエール・ジャンネ Pierre Janet (1859-1947)、ジークムント・フロイト Sigmund Freud (1856-1939) らに学んだ。特に S. フロイトとは1907年に出会ったときから親交を重ね、後継者とも目されていたが、〈普遍的無意識〉の考え方を巡って1913年に決別している。C.G.ユングは〈集合的無意識〉〈元型〉〈自己〉といった独自の概念を駆使して心の深層を探り続けた。そして神的世界を大切にし、人の心の奥底にはすべての人に共通した心の礎のようなものがあり、それが神話的要素から成り立っているのだと考えた。

苦痛から回復させるきっかけとなった心理療法を出発点として、彼の作曲プロセスの全体像の把握を試みよう。

4.1 心理療法からメディテーションへ

4.1.1 心理療法との出会い

Alston は、マスランカと心理療法の出会いについて以下のように述べている。

1980 年代、マスランカが個人的に大きな困難を抱えていたとき、彼は心理学、心理療法、および夢に興味をもつようになった。マスランカの生活は暗い時期に入ったのだ。彼自身の個人的な心の問題を再発見して対処する必要性があった。マスランカは心理療法を始め、セラピストの提案により自己催眠療法を使い、カール・ユングの著書、特に『人間と象徴』を読むようになった。(Alston 2004: 23)

during the 1980s, when Maslanka experienced a period of great personal difficulty, he became interested in psychology, psychotherapy, and dreams. Maslanka's life entered a dark period. There was a need for him to rediscover and deal with issues in his own personal psyche. David Maslanka entered into psychotherapy and, at the suggestion of his therapist, began using self hypnosis and reading the writings of Carl Jung, specifically the book *A Man and His Symbols*.

ユングの著書『人間と象徴』から着想を得たマスランカは、後にユングの著書の一部をタイトルにもつ *A Child's Garden of Dreams* (1981)¹⁴⁵ を作曲するに至った。この作品は全五楽章からなる吹奏楽のための作品で、マスランカの名を世に知らしめる一つのきっかけとなった。マスランカは *A Child's Garden of Dreams* (1981) について以下のように述べている。

¹⁴⁵ 1 楽章：月面に砂漠があって、そこではこの少女はあまりにも深く土の中に沈んでいったので、とうとう地獄に達してしまう、2 楽章：酒に酔っぱらった女の人が水の中に落ち込み、よくなって正気になって出てくる、3 楽章：小さい動物の群れが、夢を見ているこの子を脅かす。動物たちはものすごい大きさになり、そのうちの 1 匹はこの少女を呑み込む、4 楽章：1 滴の水が、顕微鏡で見ているように見える。少女は、その 1 滴の水に木の枝が詰まっているのを見る。このことは世界の起源を示しているものである、5 楽章：天国へ上がっていくと、そこでは異教徒の踊りの儀式が行われている最中である。そして、地獄へ下っていくと、天使たちが善行を行っている最中である。

A Child's Garden of Dreams の作曲は、セラピストにユングの本を読むように勧められたとき、特に『人間と象徴』を勧められたときに始まりました。この本を読み始めてすぐに音楽の可能性を感じさせる夢に出会いました。私はその瞬間、最も惹かれたイメージをつかみ、それを見つめて瞑想的な方法で心を開き、その詩的な素材の力にできる限り注意深く、そしてできる限り忠実に従おうとしました。(Alston 2004: 154)

"The Child's Garden of Dreams" began when my therapist suggested that I start reading Jung, and he specifically recommended "Man and His Symbols." So I remember I started reading the book and very early on came across the dreams that struck me as having a real possibility for music. I took the images that attracted me the most at that moment and stare at it and open my mind in that meditative way and tried to follow the force of that poetic material as far and as carefully and as closely as I could.

マスランカの作曲プロセスは、この曲がきっかけとなって変化したのである。作曲プロセスの変化について彼は以下のように述べている。

私の作曲プロセスはこの曲とともに変わりました。この本には 12 の夢の話がありました。私はその話を書き出して、私の目の前のピアノに置きました。一つの話が私の関心を捉えて離さなくなるまで、私はそれらを見つめていました。私は、夢の話の文字通りの内容をできるだけ鮮やかに想像しようと試みました。生き生きしたイメージだけでなく、生きる力の得体の知れない感覚も出てきました。他の文章中では、ユングはこのプロセスを「能動的想像 (アクティブ・イマジニング)」と表現しています。私はちょうどこの直前に自己催眠を学んでおり、催眠で見たイメージが質的に「能動的想像」のイメージと似ていることに気づきました。これは、私がメデイテーションと呼ぶ過程で、私の「内なる世界」を絶え間なく探検することにつながりました。目を覚ましていながら無意識の夢の領域に「下りていく」ことができることを発見しました。この探査は私がいつでも戻って

こられる夢の空間を生み出しました。そこには動物、人間、精霊の姿があり、それに加えて私が今では本能のレベルの現れであるとわかっている自然の風景の表象、また地球の力やそれを越えた力との直接的なつながりがあったのです。(Maslanka 2021)

My composing process changed with this piece. There were 12 dreams discussed in the book. I typed these out and put them on the piano in front of me. I then stared at them until one caught and held my attention. I then set out to try to imagine the literal content of the dream as vividly as possible. Not only did living images come, but also an eerie sense of their living power. In other writing Jung describes this process as “active imagining.” I had just prior to this learned self-hypnosis, and became aware that the images I saw in hypnosis were qualitatively similar to the images of “active imagining.” This led to a persistent exploration of my “inner landscape” in a process that I called meditation. I found that I could “descend” into my unconscious dream area while still awake. This exploration brought to life a dream space to which I could consistently return. In it were animal, human, and spirit forms, as well as a representation of a natural landscape that I now know to be a manifestation of the instinct level, as well as a direct connection to the powers of the earth and beyond.

マスランカはインタビューの中でユングの技法をアクティブ・イマジニング *Active imagining* と述べているが、ユングの技法の正式な名称はアクティブ・イマジネーション *Active Imagination* である。これについては「ユングが自らの病的体験を克服してゆく過程において、そのための一つの方法として考え、実行してきたもの」(シュピーゲルマン 1994: 6) と説明されている。その具体的方法についてシュピーゲルマンは以下のように述べた。

無意識から生じたイメージを相手にして、それを観察したり対話したりするのだが、その間にそれを記録していなくてはならない。ここで記録をするということが非常に大切になってくる。もしそれをせずにいると、無意

識の力が強くなりすぎて、それに押し流されて非常に危険な状態になったり、体験が不明確なものになってしまったりする。そこで、逆に記録することにこだわりすぎると意識の力が強くなって、無意識の流れが止まってしまう。意識と無意識とのバランスが大切なのである。(シュピーゲルマン 1994: 7)

マスランカは、ユングのアクティブ・イマジネーションをアクティブ・イマジニングというキーワードに置き換えて以下のように説明している。

アクティブ・イマジニングとは心理学者の C.G.ユングが使った言葉です。それは意識下から無意識的な空間へと入っていく方法です。多くの人々がそれに近いことを行なっています、それは、経験を深める方法が偶然わかったり、それを自身で理解したりすることです。その結果、直接無意識に到達することができ、音楽が向かいたい方向やエネルギーを感じることもできるのです。これは全ての人に可能です。優れた芸術家、思想家、演奏家は、認識しているか、していないかに関わらずこれを使っています。(Antonopulos 2004: 95-96)

“Active imagining” is a term used by the psychologist C.G. Jung. It is a way of moving the conscious mind into the space of the unconscious. The closest thing to it that most people do is happening, and in finding ways to deepen the experience. The result is that it is possible to approach the unconscious directly and to ask for the direction or energy that wants to become music. Every human has this capacity. Every good artist or thinker, every good performer, uses this connection whether they have identified it or not.

また、作曲プロセスにおいてアクティブ・イマジニングをどのように用いているかについて以下のように述べている。

すぐには新しい作品を書き始められないので、私はまず始めに少しの間私の心の片隅に寄り添います。音楽がやってくるまで待つのです。糸口がな

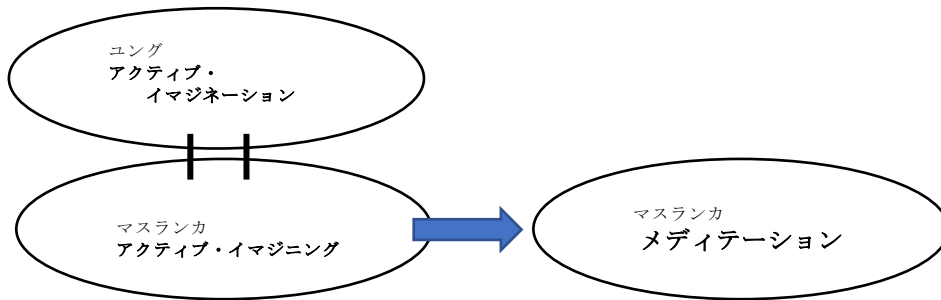
くてもそこに座ってなんでもします。私には全く見当もつかないのです。しかし、そのアクティヴなプロセスが始まったら、私は音楽に対して瞑想的なアプローチ（メディテイティブ・アプローチ）をします。またそれを、私はアクティブ・イマジニングという言葉で表しています。それは「私はサクソフォーン四重奏を書くつもりだ」といった思考を心の中に置くことです。私は何がそうなるのかという見当はつきませんが、だからこそそれが何をもちたらずか見当もつかない新たな曲に着手するという作曲家生活の神経質な部分だと言えるのです。(Peterson 1999: 106)

The first thing that I do is to let it sit in the back of my mind for a little bit, because I can't immediately begin a new piece, it has to wait until its turn comes up. So it's sitting back there doing whatever, I don't have a clue. But when the active process starts, the thing that I do is a meditative approach to it. It's also been described in the term "active imagining," that is to put thought forward in the mind, "I'm going to write a saxophone quartet," I don't have a clue what this is supposed to be, so this is the nervous part of the composer life is that you start off with a new piece that you don't really have a clue what this is supposed to be!

アクティブ・イマジニングとは、意識的に無意識の内容を探っていくという手法であり、意識と無意識を行き来するような、2つの世界をキャッチボールするような感覚であると言えるだろう。また、先述したようにマスランカはアクティブ・イマジニングについて「これは、私がメディテーションと呼ぶ過程で、私の「内なる世界」を絶え間なく探検することにつながりました¹⁴⁶」(Maslanka 2021)と述べている。ユングの概念がマスランカの中で咀嚼され、彼自身のメディテーションというプロセスに移っていったことが予想される【図1】。

¹⁴⁶原文：This led to a persistent exploration of my "inner landscape" in a process that I called meditation.

図1 アクティブ・イマジネーションからメディテーションへ



4.2 メディテーション

マスランカはユングのアクティブ・イマジネーションをアクティブ・イマジニングとして自身の言葉に置き換え、それと限りなく近い概念としてメディテーションの考え方へと入っていった。メディテーションのプロセスもアクティブ・イマジニングと同様にセラピストからの影響を多分に受けている。マスランカは以下のインタビューの中でセラピストの勧めで自己催眠術を始めたこと、そこからメディテーションとのつながりを見出したことについて述べている。

メディテーションのバックグラウンドは催眠術からはじまりました。私はしばらく心理療法を受けていて、セラピストがそれを勧めたのです。実際彼 [セラピスト] は、オフィスに落ち着く場所や、自己催眠テープレコーダーを使いながら座って勉強する場所を設けていました。私はセッションに1時間早く行くと、とても静かな部屋でテープを使って座って自己催眠をしていたのです。そして、そのテープは自己催眠のために準備された市販のテープだったので、私はこのプロセスを通して方法を学ぶことができました。これをする主な理由は、リラクゼーションのためでした。だから、あなたも軽く催眠状態になり自分で自分自身をリラックスさせたり、良い状態にしたりすることができます。それがメディテーションのやり方に似ていると思いました。[……] 私は自己催眠のプロセスで私の想像の空間に入ることができることを発見しました。自己催眠では決して意識を失うことはありません。何が起きているのかを常に観察する私の心の一部がありました。私はこの空間に入ることができたし、私はこのプロセスによる自己催眠で意識が下へ、そして内に行くということを覚えています。(Alston

2004: 152)

the background to the meditation came first from hypnosis. I'd been in psychotherapy for some time and my therapist recommended, in fact he had a place set up in his office, a place to simply sit and do work with the self-hypnosis tape. I'd go in for a session an hour early and do the self-hypnosis thing which amounted to sitting in a very quiet room with a tape recorder and the tape is a prepared commercial tape on selfhypnosis and I'd go through the process of doing that, and learning how to do it. The primary reason for doing it was for relaxation. So, you could go into a mildly-hypnotic condition and give yourself a suggestion to relax, whatever else you wanted to suggest for your own improvement. What that turned out to be was similar to the way that meditation is done. [.....] So, I discovered that I could go into my imagination space in the self-hypnosis process. With self-hypnosis it was never a matter of losing consciousness there was always a part of my mind which would observe what was happening. But I could go into this space and I do remember that the self-hypnosis suggestions for the process would be to go down and inward.

こうしてマスランカは、心理療法にメディテーションとの類似点を見出し、メディテーションの考え方を展開させていったのである。

元来、メディテーションとは瞑想という行為を意味する言葉で、宗教や心理学などの分野で用いられてきた。「心を鎮めて神に祈ったり、心を一つに集中すること」(湯浅 2007: 33), 「目を閉じて静かに考えること。黙想、観想とも。神に祈ったり、神仏の世界を想像したりするときも、この方法をとることがあるので、ヒンドゥー教・仏教・道教などでは修行法の一つとする」(世界宗教用語辞典 2004: 1016), 「真理, 絶対者を体認したと確信できるような, 日常の常識とは異なる意識状態を実現すること, あるいはそのために何らかの対象に意識を集中する精神的営みである」(鎌田 1998: 1577-1578) など宗教と深い結びつきのある言葉として定義されている。

一方心理学でも、ユングが行った講義に関して「ユングは、アクティブ・イマジネーションという心理的概念から話を始め、東洋の瞑想の行にその対応物を求めた。なかでも、さま

さまざまなヨーガの伝統や仏教の行が説く瞑想に焦点が当てられている」(ユング 2020: 25) との記述がある。このことから、ユングの心理学に東洋の思想である瞑想との関連が見て取れるとともに、マスランカがユングの心理学からメディテーションの考え方に移行したのも自然な流れだと考えられる。

では、マスランカにとってメディテーションとは何を意味するのであろうか。

マスランカの公式ウェブサイトを確認できる曲は現在 144 曲ある。その全てのタイトル及び楽曲解説を概観すると、メディテーション (“meditated” “meditative” も含む) という語が使われる曲が 17 曲確認できる。次項からは、マスランカの言説においてどのような文脈でメディテーションという言葉が用いられているのかという点に注目し、彼が楽曲解説やインタビューの中で使ったメディテーションという語を示しながら、それが意味するものについて考察を進める。

4.2.1 初期のメディテーション

マスランカが初めてメディテーションという語を使用したのは 1981 年 3 月 27 日に作曲した *Meditation on 'Dr. Affectionate'* のタイトルである。この曲は Lisa Ricketson のために作曲されたギター独奏曲である。楽曲解説では以下のように書かれているだけで、この曲に関してマスランカの内面について多くは語られていない。

この曲は静かで、ドイツの小説家 Gunther Grass の詩にインスピレーションを得た内面的な曲です。この詩は、彼の小説『ひらめ』の中に出てくるもので、40 歳を越えた男たちには大きな慰めが必要だ！と示唆しています。

(Maslanka 1981)

This is a quiet and inward piece using a poem by the German novelist Gunther Grass as inspiration. The poem is from his novel, *The Flounder*, and suggests that men over 40 need significant consolation(!)

その翌年に作曲された *Arcadia II: Concerto for Marimba and Percussion Ensemble* (1982) では以下のように、第二楽章が自然界のメディテーションであると記している。

第二楽章では、自然の世界をメディテーションしています。それは、マンハッタンの北端にあるインウッド・ヒル・パークの散歩をきっかけとして私に直接的にもたらされたものです。この 100 エーカーの森はニューヨークの街の最後の「天然」緑地です。都市部の喧騒のそばで、ぼんやりと、混み合っているにもかかわらず、自然の声はまだその森で聴くことができました。その声は、人間（マリンバ独奏）と風や鳥の声、小さなものがカサカサという音、水の流れがアンサンブルの中に表現されると教えてくれたのです。(Maslanka 1982)

The second movement is a nature meditation. It comes directly from my walks in Inwood Hill Park in upper Manhattan. This hundred-acre wood is the last “wild” parkland in New York City. Though faint and crowded on all sides by urban noise, the voices of nature can still be heard in these woods. They suggested a music in which the human presence (the solo marimba) communes with the sounds of wind, birds, the rustling of small things, the flow of water -all represented in the ensemble.

この曲では、マスランカが実際にインウッド・ヒル・パークを散歩するという行為が曲のイメージを想起することにつながっているとわかる。ここでのメディテーションとは、イメージを想起するきっかけであり、そのイメージも具体的に表現されている。

これらの曲が書かれた時期は、ユングの心理学に影響を受けアクティブ・イマジニングを用いて初めて作曲した *A Child's Garden of Dreams* が完成した時期と同じ 1981 年頃である。マスランカは、ユングとの出会いによってメディテーションという考えに出会ったのか、それ以前からメディテーションに興味を持っていたのか、その前後関係について明言することは難しい。ただ、どの程度理解していたのかはわからないが、アクティブ・イマジニングを実践していた頃に、既にメディテーションという概念を知っていたことは確かだろう。しかしこの後、*Nocturne* (1990)までの約 7 年間、メディテーションに関する語は楽曲解説文中に使われない。

空白の 7 年を経てメディテーションという語が楽曲解説に使われた *Nocturne* (1990)は、彼のニューヨーク生活の終わりに書かれた。この曲について、マスランカは「詩人リチャード・ビールの詩 *Silence and the Gift* に基づいた音楽的なメディテーションです。[……] この

音楽は開放的であるが、深い理解が求められます¹⁴⁷」(Maslanka 1990)と述べている。この曲の演奏の際には、元となる詩 *Silence and the Gift* をプログラムに記載するよう書かれている。詩の内容は以下の通りである。

私に寛大な愛の道を説いてください。恨みと後悔を解き放つために。過去の嫌悪感が今生きることを受け入れさせないのです。でもどうしていいのかわかりません。教えてくれませんか。私は失敗することや未知のことが怖いのです。(Maslanka 1990)

Teach me the path/ Of forgiving love. / I would let go/ Of resentment and remorse. / The past is repugnant/ And blocks acceptance/ Of life today. / But I do not know/ How to do the things/ You are teaching me. / I am afraid of failure/ And the unknown.

マスランカは、詩のイメージに基づいて作曲したことが伺える。この曲でのメディテーションも先述した *Arcadia II: Concerto for Marimba and Percussion Ensemble* (1982)と同様にイメージを想起するために用いられている。

マスランカは、1980年から1990年までのメディテーションに対する考え方の展開について、インタビューで以下のように語っている。

私はニューヨークにいた1975年から心理療法を始め、心理学に大変興味をもったのです。その頃から1990年までの15年間は、メディテーション・プロセスが展開していくときだったのです。1980年、81年に私は *A Child's Garden of Dreams* を作曲していましたが、そのときまでにはメディテーションのプロセスをいかにたどるかという感覚がつかめていました。1980年から1990年間の全期間が、メディテーション的思考とそのエネルギーの発見方法に関する初期の非常に激しい探究のときだったのです。(Alston 2004: 142)

When I was in New York, starting in 1975, I began my association with psychotherapy and after that I grew really interested in psychology. From that point on until 1990, those 15 years were the time of the evolution of the beginnings of meditation process, so by 1980-81, when I wrote the Child's Garden, I'd already had the beginning sense of what all that stuff was. That whole time, that period from 1980-1990 was a very intense exploration and the first exploration of meditative thinking and a way of finding that energy.

¹⁴⁷原文：Nocturne is a musical meditation on a text from the book *Silence and the Gift* by the poet Richard Beale. [...] The music is open and uncomplicated, but asks for a deep understanding.

このインタビューより1980年から1990年までの期間は、マスランカにとってメディテーションの考え方が大きく動いた転換期であったことがわかる。精神的苦痛による心理学への傾倒とともにメディテーションの考え方が生まれ、作曲に影響を与えていくのである。

4.2.2 メディテーションの変化

ここからは、1990年以降にマスランカが見たメディテーションの世界について考察していく。まずは、メディテーションという語が含まれる楽曲解説から、そのイメージについて描写されるものを年代順に挙げる¹⁴⁸。

【Meditation①】 *Crown of Thorns* (1991) : 私が「いばらの王冠」という言葉やその植物そのもの、そして鍵盤打楽器アンサンブルのための曲というアイデアをメディテーションしたとき、次のようなイメージが浮かびました。それは、暗くなっていく空、7つの星、7つの星の光線、金色の光、めぐみの手です。7つの光の光線はいばらの王冠を超越したイメージです。そしてそれは最も深い苦しみを超えてもたらされた最も高次の霊的なパワーの王冠なのです。イメージはキリスト教的ですが、その体験は宗教を超越し、普遍的なものです。音楽は落ち着いていて、思慮深いですが、しばしば解放されたエネルギーと喜びで満たされています。(Maslanka 1991)

As I meditated on the words “Crown of Thorns”, and on the plant, and on the idea of a work for keyboard percussion ensemble, the following image arose:

a darkening sky/seven stars are visible:/ the seven-starred halo/ the golden light/
the hands of blessing

The seven-starred halo is a transcended image of the crown of thorns. It is the crown of highest spiritual power arrived at through the greatest depth of suffering. The imagery is Christian, but the experience transcends religion, and is universal. The music is at times sober and reflective, but more often filled

¹⁴⁸ 便宜上、順に番号を付け、冒頭に曲名（作曲年）と共に記す。例：【Meditation①】 *Crown of Thorns* (1991)

with a liberated energy and joy.

【Meditation②】 *Mass* (1995) : *Mass* について考え始めた頃から、私は、様々な形で私のメディテーション的な人生に生じたイメージである「female creative (生む女性)」、つまり「Holy Mother (聖なる母)」を含めるように心が動かされました。[……]「Holy Mother」の存在を意識することが、長い時を経て私の創造的な仕事の重要なきっかけとなっていると言わねばなりません。私は、驚きと感謝をもって人生の中にこの存在を認識しています。(Maslanka 1995)

Almost from the start of my thinking about the Mass, I was moved to include the “female creative,” or the “Holy Mother,” an image which has arisen in many forms in my meditative life. [……] I must say that the awareness of the “Holy Mother” has become over a number of years the significant catalyst for my creative work, and I acknowledge this presence in my life with a sense of wonder and gratitude.

【Meditation③】 *Sea Dreams* (1997) : 私がメディテーションする生活において、長年にわたって海のイメージは中心的な役割を担ってきました。海は無意識な夢のイメージで、海岸は意識的な心と結びつく場所です。私は内なる海のイメージを通して成長してきました。[……] 私のメディテーションの記録から、この作品を書くにあたって私の心を動かしたイメージを選択しました。それらは物語でも説明文でもなく、むしろこの音楽の作曲の直接的なバックグラウンドとなった雰囲気や感情のモザイクだったのです。(Maslanka 1997c)

In my meditation life, sea imagery has played a central role for years. The sea is the dream image of the unconscious the seashore the connecting point to conscious mind. I have grown up through the images of my inner sea. [……] From my meditation journal I have made a selection of images which moved me in the writing of this piece. They are not a story or an explanation rather, a

mosaic of moods and feelings that directly underlie the composition of this music.

【Meditation④】 *Blue Mountain Meadow, Missoula, Montana* (1998) : ブルーマウンテンの牧草地からは、ミッション山脈、サファイア山脈、ラトルスネーク山脈、ミズーラの町が一望できます。[……] この曲は、私が愛しているこの自然の場所の複合的で活気に満ちた生命力を表した音楽です。音楽は活発で、活気があり、ひっきりなしに続きます。それは牧草地の描写ではなく、そこに生きるすべてのものの力とその場所自体の力に及ぶメディテーション的なものです。(Maslanka 1998c)

Blue Mountain meadow offers views of the Mission, Sapphire and Rattlesnake mountain ranges as well as the town of Missoula laid out in the valley below. [……] “Blue Mountain Meadow, Missoula, Montana” is a music that reflects the complex and humming life force of this nature place that I love. The music is brisk, vibrant and insistent. It is not a description of the meadow, but a meditative reaching into the power of all the things that live there, and the power of the place itself.

【Meditation⑤】 *11: 11-A Dance at the Edge of the World* (2001) : 私が 11 時 11 分に日記を書き始めたのは 1998 年からですが、その頃からデジタル時計で「11:11」という時刻に気づき始めました。はっきりした理由もなく、偶然というよりもはるかに頻繁に、時計を見たい衝動に駆られ、その時計は「11:11」と表示されているのです。最初はおもしろかったのですが、その後、何かが私の注意を引こうとしているように感じ、少し不気味になりました。私は「11:11」について考え、メディテーションし始め、差し迫った危機と災害のイメージを受け取りました。そして私はこの感情から作品を書くことにしました。(Maslanka 2001b)

My first diary entries on 11:11 are from 1998. It was then that I began noticing the time ‘11:11’ on digital clocks. For no apparent reason, and far more often

than might be coincidence, I would have the impulse to look at a clock, and it would read ‘11:11’ . At first it was amusing, and then it became a bit spooky, as if something were trying to get my attention. I began to think and meditate on ‘11:11’ , and received images of impending crisis and disaster. Then I decided to write a piece out of these feelings.

【Meditation⑥】 *Concerto for Trombone and Wind Ensemble* (2007) : クリスティーナ¹⁴⁹の死後，私はメディテーション的な世界の中で彼女に会いました。彼女はとびきりの輝く笑顔で賞賛し励ましてくれました。それから彼女は振り向いて立ち去っていきました。(Maslanka 2007c)

Following her death I saw Christine in a meditative vision. She gave me the most brilliant smile of recognition and reassurance. She then turned and walked away.

【Meditation⑦】《交響曲第8番》(2008) : 私がメディテーションとともに交響曲の作曲プロセスを始めると，広範囲にわたる破壊のシーンが見えました。しかし，この音楽は私たちの世界の問題の表面的なものではありません。これは，私たちに危機の時代をくぐり抜けさせてくれる，より深く活力のある流れへの応えです。(Maslanka 2008)

I began the composition process for this symphony with meditation, and was shown scenes of widespread devastation. But this music is not about the surface of our world problems. It is a response to a much deeper vital creative flow which is forcefully at work, and which will carry us through our age of crisis.

以上の描写について整理すると，マスランカが見ていたメディテーションの世界を次のように分類することができる。

¹⁴⁹ フルート奏者，Christine Nield Capote。 *Concerto for Trombone and Wind Ensemble* (2007) は Christine Nield Capote 追悼のために委嘱された曲である。

まず【Meditation①②】では「いばらの王冠」や「Holy Mother（聖なる母）」という、ともにキリスト教的なイメージを示唆する。しかし、特に「いばらの王冠」に関してマスランカが「イメージはキリスト教的ですが、その体験は宗教を超越し、普遍的なものです¹⁵⁰」（Maslanka 1991）と述べていることから、彼の宗教に関する考察にも踏み込む必要があるだろう。また Holy Mother がキリスト教的イメージなのか、より広い意味を持つものなのかについても後に取り上げる。

メディテーションの分類に話を戻すと、【Meditation①②】の後、【Meditation③④】では海やモンタナなどに宿る自然への力に対すること、そして【Meditation⑤⑦】では災害や危機といった現実に関する恐れへと移り変わっていることがわかる。【Meditation①②】は1991年と1995年の作品で、作風区分の第二期、【Meditation③④】は1997年と1998年の作品で作風区分の第三期、【Meditation⑤⑦】は2001年と2008年で第三期後半に位置している【表14】。メディテーションのイメージ像のあり方が音楽に少なからず影響を及ぼしている可能性が考えられる。尚、【Meditation⑥】に関しては追悼のための作品であることから、前述の分類からは除外した。

表14 作風区分と【Meditation①～⑦】のイメージ分布表

	1970	1980	1990	2000	2010	2017
Bolstad (2002)	第一期 学生時代 ～1978年頃	第二期 1980年頃 ～Mass (1996)				
Weaver (2011)	第一期 作曲開始時 ～ Concerto for Piano, Winds, and Percussion (1974-1976)	第二期 Concerto for Piano, Winds, and Percussion (1974-1976)以降 ～Mass (1996)		第三期 Mass (1996) ～《交響曲第8番》 (2008)	第四 《交響曲第8番》 (2008) 以降 ～	
Rose (2019)	第一期 1972年～1980年	第二期 1981年～1996年		第三期 1996年～2014年		第四期 2015～ 17
<p>メディテーションのイメージ分布</p> <p style="text-align: center;"> ①(1991)：宗教関係 ②(1995)：宗教関係 ③(1997)：自然関係 ④(1998)：自然関係 ⑤(2005)：現実 ⑦(2008)：現実 </p>						

また彼の言葉から、メディテーションを象徴する共通のイメージ像の存在が示唆された。まず【Meditation②】でメディテーションの世界に現れる共通のものとして示された female creative（生む女性）つまり Holy Mother の存在、そして【Meditation③】では、メディテーシ

¹⁵⁰ 原文：The imagery is Christian, but the experience transcends religion, and is universal.

ヨンの象徴としての海が存在である。特に海は、夢の象徴であると語られ、メディテーションとは無意識と結びつくものとして表されている。これら共通のイメージ像については、続く項で考察していく。

4.2.2.1 Holy Mother（聖なる母）のイメージ

メディテーションを象徴する共通のイメージ像として、まずは Holy Mother について取り上げる。マスランカは、メディテーションの世界に現れる共通のイメージ像として Holy Mother の存在に度々言及してきた。彼のメディテーションの世界における Holy Mother とは何を示すのだろうか。

序章で、マスランカは 1990 年に大学での全ての職を辞し、家族とともに自然豊かな地モンタナに移住したと述べた。彼はモンタナの地と Holy Mother のイメージが関わりあるものとして、以下のように述べている。

過去 15 年の間 [およそ 1989 年以降] に強く意識するようになったイメージの一つは、私がモンタナに移住する直前からありましたが、モンタナに移住して非常に鮮明になりました。それは私が Holy Mother と呼んできたイメージ像です。伝統的に言えば、これは「feminine creative（生む女性）」です。(Antonopulos 2004: 96)

One of the really strong images that has come into my awareness over the past 15 years, that is just before we moved to Montana, and then very vividly in Montana itself, is the image of what I would call the Holy Mother. In traditional terms, this is the “feminine creative”.

彼によれば、Holy Mother のイメージは、モンタナに移住する直前から存在していたという。そしてそのイメージは、モンタナへの移住によってより鮮明になったのである。

また、作曲時に Holy Mother のイメージからどのような影響を受けているのかについて、マスランカは以下のように述べている。

私は、「Holy Mother」と今呼んでいるものの像が直接見えており、どんな創造的な仕事でも今の感覚で進めるために日常的にその内なるイメージを参照しています。私が想像するものはいつも人間の形をしているわけではありません。なぜなら見えないものを見ようとする行為を推し進める力は人間の形に限ったものではないからです。「mother-creative（生む母）」と呼ぶものを意識することは、意識的な心と深い直感を結びつける

内なる小道なのです。[……] Holy Mother とは、私が「反対側」と呼んでいるものから生まれる力のことです。力はHoly Motherを呼び起こす特別な小道を通して移動し、音楽的な音として私が見えるようになるのです。それはとても興味深いだけでなく、物事がどのように動くかを理解するための重要なポイントなのです。(Antonopulos 2004: 96)

I have been given a direct vision of what I now call the “Holy Mother” and refer daily to this inner image for a sense of now to proceed with any creative task. My visualization is not always in the form of a human figure, because the power that drives the visualization is not limited to human form. The awareness of what I will call the “mother-creative” is an internal path that connects conscious mind with deep intuition. [……] well, the Holy Mother is one image which is associated with power that comes through, and it’s the focusing image of power from what I call “the other side.” Power moves through this particular path which call the Holy Mother, and becomes available to me as musical sound. It is not only very interesting, but[also]a fundamental point of understanding for me of how things works.

以上の言葉から、Holy Mother がマスランカの作曲と深く結びついているイメージだということも明らかである。そしてHoly Motherに意識を向けることは、アクティブ・イマジニングの過程で意識的に無意識に近づくということと類似している。これらは、彼の作曲におけるメディテーションの考え方に見られた「内なる世界」を絶え間なく探検することと限りなく近い。Holy Mother とは、一つのイメージとしてだけではなく、作曲に向かうための思考過程を表すものとしての側面も持つと考えられる。

次にHoly Motherのイメージに関して、マスランカは「私が想像するものはいつも人間の形をしているわけではありません」(Antonopulos 2004: 96)と述べており、そのイメージがいつも同じ形をしているのではないことを示唆している。彼は、最後の作品となった《交響曲第10番》(2017)の解説でメディテーションの世界におけるHoly Motherと自身の関わりについて以下のように述べた。

Holy Motherに連れられて、グラグラした小さい岩々の山の斜面を滑り降りました。そこは未開の石だらけの国で植物はほとんどなく、大きな岩の層に美しい色がたくさんあり、太陽が輝いています。私たちは高く垂直に立ち上がる岩肌に見え隠れする大きな水たまりを見つけました。水は青緑色です。私たちは水たまりに入って下の方に泳いだり流

れたり，光の輪に向かって再び上昇したりします。表面には，色とりどりの岩が並んだ「神々しい」部分があります。ある声が私の名前を呼び「あなたは準備ができています。あなたの元に来ようとしているものを受け取りなさい…私たちはここにいます。行ってやっつけてきなさい」と言いました。(Maslanka 2017)

The Holy Mother takes me sliding down a rocky mountain slope, all loose small rocks. It's a wild stony country, very little vegetation, many beautiful colors in large rock formations, brilliant sun. We find a large pool nestled among tall vertical rock faces. The water is turquoise blue. We go into the pool and swim/flow downward, rising again toward a circle of light. At the surface is a "divine" place of craggy multicolored rock faces. A voice speaks my name and says, "you are ready, receive what wants to come through... We are here. You go and do."

以上のイメージでは，Holy Mother が生きた存在として，マスランカと行動を共にしている様子が描写される。また次の記述では，18歳の少女に姿を変えた Holy Mother のイメージに言及している。

私は18歳のスイスの農場の少女の姿をした Holy Mother に出会いました。ブロンド髪で、かわいく、伝統的な服装をしています。私は地球と海の様々な景色が見られます。地球も海もきれいです。人間は地球とのバランスを取るようになり、幸せです。その農場の女の子は、乳牛でいっぱいの農場を見せてくれました。世界は依然、科学が発達していますが、私たちは農耕生活を送っています。私は音楽が奏でられている大きな美しい音楽堂を見せられました。少女は、この新しい世界を実現するために私がしたことへ感謝しています。これは私が受け入れるには奇妙な考えです。(Maslanka 2017)

I am met by the Holy Mother in the guise of an 18-year-old Swiss farm girl – blond, pretty, traditional dress. I am shown various views of the earth and the oceans. The earth is clean, the oceans are clean. Humans have come into balance with the earth and are happy. The farm girl shows me a farm full of milk cows. The world is still technological but we are living an agrarian life, I am shown a large beautiful auditorium where music is being made. The girl thanks me for what I have done to make this new world possible. This is an odd thought for me to accept.

マスランカにとって Holy Mother のイメージは、メディテーションの世界の中で生命ある存在であり、そこで Holy Mother と直接関わることにより彼の世界は変化してきた。Holy Mother の存在によってメディテーションの世界が静的な世界ではなく、動的な世界として存在できていると言えるだろう。

マスランカにとって Holy Mother とは、作曲時に様々な形でもたらされる一つのイメージ像であり、ときに作曲に向かうための思考過程を表すものなのである。彼が、固有なイメージではなく様々なイメージを想起させたり、作曲に向かうための思考過程を示したりするものを Holy Mother と総称したのはなぜだろうか。

これには、彼が精神的不安に陥ったときに出会ったユングの心理学の影響が少なからずあるのではないかと考えられる。ユングの心理学には、元型 Archetype という考え方があり。ユングは「人間の普遍的無意識¹⁵¹の内容の表現のなかに、共通した基本的な型を見出すことができる」（河合 1967: 95）とし、それを元型と呼んだ。ユングは元型として、「シャドウとよばれる影の元型、アニマ・アムニスとよばれる異性の元型、グレート・マザーとよばれる母の元型、オールド・ワイズマンとよばれる父の元型、そして、無意識の夜の世界を司り、意識を含めた心全体、またはその中心であり、意識と無意識の両者の調和をはかるといふ超越的な存在であるセルフ」（秋山 1982: 152）を主に挙げている。マスランカが、様々なイメージを想起させたり、作曲に向かうための思考過程を示したりするものを Holy Mother と称したのは、ユングの元型の概念のグレート・マザー¹⁵²から着想を得たと捉えられないだろうか。

母のイメージ像は、古より神話、宗教、童話などの中で多く出現してきた。秋山（1982: 175）は、母の元型が「母性のもつ不思議な威厳、知性を超えてはたらく母の知恵、やさしく、親切で、保護し、担い、成長と豊饒と食物を与えるもの、変容を司る死と再生の場、どこか本能的で、衝動的な産みだすものの力、ひそかな、暗い、隠されたもの、深淵、冥界、呑みこみ、誘惑し、毒を注ぎ、不安をかきたて、逃れられないもの」を表すと説明している。つまりグレート・マザーの元型は、産み育てるものとしての側面と、呑みこみつくす側面という二面性をもつのである。そして、これらは常に母の形として現れるのではなく、その性質を孕んだ抽象的イメージとしても現れるとされている。

¹⁵¹ ユングは無意識を層に分け、個人的無意識と普遍的無意識とに区別した。「これは表層可能性の遺産として、個人的ではなく、人類に、むしろ動物にさえ普遍的なもので、個人の心の真の基礎である」（河合 1967, 94）

¹⁵² 原語では Große Mutter（大いなる母）もしくは Urmutter（原初の母）。

モンタナへの移住をきっかけとし、マスランカにより鮮明にもたらされた Holy Mother というイメージ像は、モンタナに感じていた生命力と母の元型の意味内容が少なからず合致した結果なのではないだろうか。

Holy Mother は一見するとキリスト教的なイメージとして、聖母を示すようにも思われ、【Meditation②】ではキリスト教的な意味を内包すると述べた。しかし、マスランカが抱いた Holy Mother のイメージはユングの心理学の元型の概念におけるグレート・マザーの現れとも捉えることができ、宗教的な意味に限ったものではないとも考えられる。ここからは推測の域を出ないが、マスランカがそのイメージを Holy Mother と名付けたのは、グレート・マザーの二面性のうちポジティブな要素を多く含み、彼の作曲を支え、音楽を生み出す源泉としての側面をもつからかもしれない。ユングの心理学に興味を持ち、能動的創造から端を発したメディテーションを実践してきたことがマスランカのイメージのなかに Holy Mother を出現させた一つの要因となっていると考えられる。

Holy Mother のイメージに関する言及は、最後の作品である《交響曲第 10 番》(2017) まで続く。このイメージは 1990 年にモンタナに移住する直前から作曲に影響を与えていると言及されていることから、彼の作曲プロセスの長きに渡って影響を及ぼしたと言える。

4.2.2.2 海のイメージ

マスランカは、Holy Mother の他にもメディテーションを象徴するものとして海が存在に言及し、前掲した【Meditation③】では「海は無意識な夢のイメージで、海岸は意識的な心と結びつく場所」と述べている。彼にとって海とはどのような存在であるのだろうか。

マスランカの生まれたマサチューセッツ州ニューベッドフォードはブリストル郡南部の海岸に位置する都市で捕鯨や漁業で知られる。マスランカの海のイメージは、生まれた地の海に由来するかもしれない。マスランカは海の記憶について以下のように述べている。

私はマサチューセッツ州ニューベッドフォードで生まれ育ちました。そこはハーマン・メルヴィル Herman Melville の小説『モビー・ディック [白鯨]』の捕鯨港です。海は永遠に私の一部です。15 歳のときに初めて読んだとき、私は『モビー・ディック』に夢中になりました。この本のありふれた部分、つまりさまざまな海の雰囲気の写真、船の詳細な記述、捕鯨機材などは、巨大な白鯨との戦いと同じくらい強く私の人生に現れました。若い頃から、メルヴィルの他の物語や、とりわけ Winslow Homer の絵画、Pablo

Neruda の詩の中の海のイメージは、同じように私の心を開いてくれました。(Maslanka 1997c)

I was born and raised in New Bedford, Massachusetts, the whaling port of Herman Melville's Moby Dick. The sea has been a part of me forever. I was riveted by Moby Dick when I first read it at age fifteen. The mundane aspects of the book – the pictures of the varying ocean moods, the minute descriptions of the ship and of whaling gear – sprang to life for me as powerfully as the titanic struggles with the white whale. Since my youth, other stories of Melville, and among other things the paintings of Winslow Homer, and the sea imagery in the poetry of Pablo Neruda have opened me in the same way.

以上の言葉から、マスランカにとって海は、幼少期に心惹かれたものであったことがわかる。

また秋山（1982: 174）は、母の元型のうちより抽象的なイメージとして、天、地、海、月などをあげ、「これらは多かれ少なかれグレート・マザーのそれぞれの面をあらわす象徴ということができよう」と述べている。多くの生き物が住む海は、生命を生み育むという側面をもつことから、母の元型の現れであると言って差し支えないかもしれない。海のイメージは Holy Mother 同様に母の元型の現れとしての側面ももっているのではないだろうか。

幼少期に出会った海はマスランカの成長とともに、心理学との出会いを経て、メディテーションにおける無意識的な夢のイメージとなり、海岸は意識的な心と結びつく場所として捉えられるようになったのかもしれない。

マスランカは海のイメージについて、*Sea Dreams* (1997)以外の作品では多くを語っていない。しかし、彼の海のイメージの出発点に存在した鯨は、アルト・サクソフーンとピアノのための *Tone Studies* (2009)第六楽章や吹奏楽のための《交響曲第9番》(2011) 第五楽章で象徴的に用いられる。彼の作曲において鯨のイメージは海とともに重要な存在であったと言えるのではないだろうか。

上記2曲の該当楽章の前には彼自身による詩、〈クジラの物語〉 Whale Story が添えられ、演奏前に朗読することになっている。〈クジラの物語〉を以下に挙げる。

クジラの物語

なぜ神様は人をご自身のかたちとして創造されたのだろうか？（クジラについての短いお話）おおよそ6千万年のあいだ、素晴らしきクジラたちが大地の上にも大海の中にもお

りました。その中には、数えきれないほどたくさんの大いなる存在がありました。本当のことを言うと、それらすべての素晴らしきクジラたちは、今や最高の悟りを開いて菩薩あるいは仏陀となっているのです。また実は、地球の大海原は仏陀の浄土となって、今の君の存在の先の方では、君は神様か、はたまた素晴らしきクジラに生まれ変わるとされているのです。そしてそれどころか、この地球の浄土の大海原は、時空を超えた仏陀の修行の地となっています。素晴らしきクジラの愛に包まれて私たちが悟りに達するように、彼らは誕生と死滅の波に穏やかに乗りながら、僕たちのために死ぬのです¹⁵³。

(Maslanka 2010c)

Whale Story (O Sacred Head Now Wounded)

Why should God have incarnated only in human form? (a brief story about whales) In the sixty million years or so the great whales have had, both on land and in the oceans, there have been numerous, and in fact innumerable, great beings among them. In fact, it turns out now that all the great whales are either highly developed bodhisattvas or Buddhas. And in fact it turns out that the Earth's oceans are a Buddha Pure Land, and when you pass from this existence it is to be hoped for rebirth as a god or a great whale. In fact it turns out that the Pure Land oceans of the Earth are a training ground for Buddhas across all space and time. We are loved by the great whales, and they, serenely riding the waves of birth and death, will die for us so that we may come to our enlightenment. The end.

マスランカの詩〈クジラの物語〉では、クジラが菩薩や仏陀といった仏教に関するイメージとして描写される。前述したメディテーションに現れる宗教的イメージは、キリスト教的なものであったことを考えると、時を経て彼の宗教観も大きく変化してきたことが伺える。心理学から始まった彼のメディテーションは、宗教的な思考の移り変わりからも何らかの影響を受けて大きく変化していったのではないだろうか。

Tone Studies (2010)の完成時、マスランカは〈クジラの物語〉に関して、初演者 Jordan Lulloffに以下のような手紙を送っている。

¹⁵³日本語訳は *Tone Studies* の解説。日下瑤子訳。雲井雅人（サクソフーン）、新谷祥子（マリンバ）、仲地朋子（ピアノ）、宮澤等（チェロ）。CAFUA CACG0268, 2017年発売, CD。

第六楽章には「くじらの物語」というタイトルが付けられています。私は最近書いた短編を置き、演奏に含めることにしました。自分で物語を読むこともできますし、不安であれば、自分やピアニスト以外の人に読んでもらうこともできます。キリストが私たちのために死んでくださったことと、クジラが私たちのために死んだことに、明確な類似点を示したのです。(Maslanka 2010a)

The sixth piece has the title “Whale Story.” I decided to include a short story that I wrote recently, and to ask that it be included as part of any performance. You can read the story yourself, or, if that makes you uncomfortable, you can have someone other than you or the pianist do it. I have made a clear parallel between Christ dying for us and the whales dying for us.

〈クジラの物語〉の文章中には仏教に関わる言葉が散見される一方、クジラの死という意味内容にはキリスト教に関する内容を映し出しているというのだ。マスランカのメディテーションの世界には、個別なイメージや Holy Mother や海といった共通のイメージが見出された一方、度々現れる宗教的なイメージの中には「宗教を超越し、普遍的なものです¹⁵⁴」(Maslanka 1991)と述べられているものも確認できた。最初の頃のキリスト教的なイメージや後年の *Tone Studies*(2010)の〈クジラの物語〉における仏教への言及の表れを鑑みると、更なるメディテーションの考察には、彼の宗教的バックグラウンドの整理が必要であろう。

4.2.3 宗教的バックグラウンドとメディテーション

メディテーションという言葉が元々宗教的な意味を含み、ユングの心理学にも東洋の思想である瞑想との関連が見出せるということは先述したところである。心理学をきっかけとして始まったマスランカのメディテーションを考察するにあたり、彼がどのような宗教的バックグラウンドを持っていたのかについて知っておく必要があるだろう。

マスランカは筆者による 2016 年のインタビューで自身の宗教について以下のように語っている。

¹⁵⁴ 原文 : the experience transcends religion, and is universal.

キリスト教の伝統には多くの尊敬すべき部分もありますが、私自身は実践的なキリスト教徒ではありません。私は、仏教の瞑想する行為のなかに多くの大切なことを見つけたのです。(Maslanka 2016b)

I have respect for many things in the Christian tradition, but I am not a practicing Christian. I have found many important things in Buddhist meditation practice.

彼は実践的なキリスト教徒ではないと述べ、キリスト教徒であるかについての明言を避けた。そして仏教への興味について言及している。マスランカの息子マシューは筆者によるインタビューの中で、マスランカと教会に行ったことはないと話し、マスランカの宗教的バックグラウンドについて以下のように語った。

父 [デイヴィッド・マスランカ] の宗教的バックグラウンドは複雑です。父が子どもの頃、彼の母はエホバの証人を信じていました。[……] それは彼にとって非常に辛い時期であり、基本的にできるだけその教会を拒否しました。長い間、参加せずに過ごしました。1976年に精神的に崩壊してしまったとき、彼はセラピーを始め、カール・ユングの教えを学びました。[……] 彼はメディテーションの実践をしているとき、彼の家族はカトリックでした。昔も、ずっとその昔もカトリックでした。そしてカトリックのミサからのイメージは彼にとって非常に強いものでした。そしてついに彼はミサを書きたいと思うようになりました。それは壮大な人間の性質についての彼の全体的な考えを示すものでした。(Maslanka, Matthew 2020)

Dad's relationship with religion is complicated. In his childhood home, his mother became a Jehovah's Witness. [……] it was a very painful time for him and he rejected that church, basically as soon as he could, and then spent a long time not being... not participating in any way. When he had his emotional breakdown in 1976, he started therapy and through therapy learned about the work of Carl Jung. [……] as he was working through his meditative practice, the images of his family, or in the past, in the far past have been Catholic. And so, the images from the Catholic mass were very strong for him. And he eventually wanted to and then wrote his mass, and that was a... to a grand... statement of his entire conception of the nature of humanity.

マシューは、マスランカに関する講座¹⁵⁵の中で「[マスランカの] 家族はカトリックですが、父は教会と関係が深くありませんでした¹⁵⁶」(Maslanka, Matthew 2019a)と述べている。カトリックであったものの、それほど敬虔に信仰していたわけではなかったようだ。しかし、エホバの証人を信じた実母との宗教的確執によって、マスランカはカトリックとしてのアイデンティティーを改めて意識したのかもしれない。

マシューの証言にもあるように、マスランカは 1995 年に吹奏楽、ソプラノ、バリトン独唱、混声四部合唱、児童合唱のための *Mass* を作曲している。約 1 時間 30 分にも及ぶこの長大な作品は、アリゾナ大学の Gregg I. Hanson を中心としたコンソーシアムによって委嘱され、1996 年 4 月 29 日にアリゾナ州トゥーソンの St. Thomas the Apostle Church においてアリゾナ大学ウインド・オーケストラ、ソプラノ独唱 Lydia Catherine Easley、バリトン独唱 Charles Roe、アリゾナ大学シンフォニック・クワイアー、アリゾナ室内合唱、Tucson Boys Chorus、オルガン Jane Smith、指揮 Gregg I. Hanson によって初演された。彼が *Mass* に取り組んだ時期は、ユングの心理学を学び、メディテーションを実践し始めた初期にあたる。

Mass についてマスランカは以下のように述べている。

私は変化が私の人生の主要なテーマであることを理解するようになりました。長い年月と内面の長い旅を経て、私は変化の重要な声明としてラテン語のミサに惹かれてきました。もし私がミサに惹かれたのなら、私の人生のすべての年月、とりわけ混乱と不安であった年月における神のふるまいを認めなければなりません。これは私を始まりや理解の地点へと動かしてきました。変化を論点とすれば、何に向けた変化なのでしょう？
Mass の中心は *Credo* で、*Credo* の中心は *Crucifixus* です。私にとって *Crucifixus* は自我の解放を象徴し、*Resurrexit* はインナーチャイルドの誕生を象徴しています。*Mass* 全体が、この内なる変化やその結果を支え、明らかなものとしています。その結果とは、愛する心、賞賛の声、宇宙は究極的に個人的なものであり、誰も失われぬという保証です。神秘的な声明と「廃れた」言葉で、*Mass* のテキストは心の開放と神とのつながりを語っています。(Maslanka 1995b)

I have come to understand that transformation is the main theme of my life. Over the course of many years and a long inner journey, I have gravitated toward the Latin Mass as the

¹⁵⁵この講座は、息子マシューがマスランカの死後、彼の手記とマシュー自身の体験をもとに構成したストーリーで構成された。

¹⁵⁶原文：My deeper family background is catholic, but I was not raised in the church.

significant statement of transformation. If I have gravitated toward the Mass, I must also acknowledge the action of God in all the years of my life, especially in the years of turmoil and uncertainty, moving me toward this point of opening and understanding. If transformation is the issue, then transformation toward what? The center of the Mass is the Credo, and the center of the Credo is the Crucifixus. For me the Crucifixus symbolizes the opening of the ego, and the Resurrexit the birth of the inner child. The whole of the Mass supports and makes plain this inner transformation and its result: the heart of love, the voice of praise, the assurance that the universe is ultimately personal and that no one is lost. In mysterious statements and in a “dead” language, the Mass texts speak to the opening of the heart and its connection to God.

以上の言葉からは、マスランカが精神的不安から脱する過程で少なからず神に救われ、新たな方向へ向かうことができたと感じていた様子がうかがえる。彼は *Mass* 作曲時にキリスト教へ少なからず傾倒していたと言えるだろう。ただし、本来十字架を意味する *Crucifixus* について「自我の解放を象徴する¹⁵⁷」(Maslanka 1995b)と述べたり、復活を意味する *Resurrexit* については「インナーチャイルドの誕生を象徴する¹⁵⁸」(Maslanka 1995b)と述べたりするなどといった心理学の影響も垣間見られる。これらを考慮すると、*Mass* を作曲した頃、マスランカはキリスト教としてのアイデンティティーをもちながらもより広い視点で物事を捉えようと変化していく最中にあったとも言えるのではないだろうか。序章で整理した彼の作風の変遷において、マスランカが、第二期は *Mass* (1995-1996)で成熟したと述べたことについて触れたが、彼は *Mass* を境に次なるステージへと向かうのである。

では、前述したように仏教への興味に転じた背景には何があったのだろうか。その後のマスランカの宗教に関わる変化について、マシューは以下のように述べている。

宗教に関する晩年の答えをお伝えしましょう。それは 2004 年頃から学び始めた仏教です。父はティク・ナット・ハン Thích Nhất Hạnh の本を読み始め、ミズーラのサンガで彼の教えに則って実践しました。その実践から派生して、彼は多くのメディテーションをしてきました。これは、より一層形式化したやり方のマインドフルネスのトレーニングであ

¹⁵⁷ 原文：the Crucifixus symbolizes the opening of the ego

¹⁵⁸ 原文：the Resurrexit the birth of the inner child

り、散歩するメディテーションであり、そして世界を理解することなのです。
(Maslanka, Matthew 2019b)

I wanted to actually give a... the last part of the religion answer too. Because I think he started practicing Buddhism in around 2004. And he started reading, Thích Nhất Hạnh, and practicing with, in his tradition (in a Sangha) in Missoula. And from that practice, derived, he had been doing a lot of meditative work. And you know, but this was a much more formalized way of doing mindfulness training, of doing walking meditation, and of understanding the world in those terms.

ティク・ナット・ハン（1926-2022）はアメリカとフランスを中心に仏教及びマインド・フルネスの普及活動を行なっているベトナム出身の禅僧である。マスランカは、2004年頃からティク・ナット・ハンの教えを汲んで活動しているオープン・ウェイ・サンガ Open Way Sanghas¹⁵⁹に参加していた。なぜ仏教へ興味を抱いたのかはわからないが、オープン・ウェイ・サンガでの活動が、マスランカの思想に変化をもたらしたことは間違いない。

マスランカは、オープン・ウェイ・サンガの活動に非常に熱心に参加していた。メンバーの一人の証言¹⁶⁰によると、マスランカは、初級レベルの聖職 Entry level clerical ordination を師ティク・ナット・ハンから授与された。またその後、シニア実践リーダー Senior Practice Leader になり、1ヶ月間ジュニア実践リーダーを監督したり、毎月の講演を行ったりしていたという。一参加者としてオープン・ウェイ・サンガの活動に加わっていたのではなく、指導者的な立場も担っていたということは、そこからの影響を多分に受けていた可能性を示唆している。

マスランカはキリスト教徒でありながら、次第に仏教及びマインド・フルネスへと傾倒していった。元々彼はキリスト教を背景に持つが、1976年頃からユングの心理学から影響を受けてメディテーションの考え方に達した。そして、その背景を持ちながらも2004年頃から仏教及びマインド・フルネスへと興味を移していくのである【表15】。

¹⁵⁹マインド・フルネス、メディテーションの実践のため1989年にモンタナ州ミズーラに設立された。
<https://www.openway.org>

¹⁶⁰論文掲載の許可が取れていないので名前を伏せる。

表 15 作曲区分と思想の変遷

	1970	1980	1990	2000	2010	2017
Bolstad (2002)	第一期 学生時代 ～1978年頃	第二期 1980年頃 ～ <i>Mass</i> (1996)				
Weaver (2011)	第一期 作曲開始時 ～ <i>Concerto for Piano, Winds, and Percussion</i> (1974-1976)	第二期 <i>Concerto for Piano, Winds, and Percussion</i> (1974-1976)以降 ～ <i>Mass</i> (1996)		第三期 <i>Mass</i> (1996) ～《交響曲第8番》 (2008)	第四期 《交響曲第8番》 (2008)以降～	
Rose (2019)	第一期 1972年～1980年	第二期 1981年～1996年		第三期 1996年～2014年		第四期 2015～ 17
<p>メディテーションのイメージ分布</p> <p style="text-align: center;">①(1991) : 宗教関係 ②(1995) : 宗教関係 ③(1997) : 自然関係 ④(1998) : 自然関係 ⑤(2005) : 現実 ⑦(2008) : 現実</p>						
<p>思想の変遷</p> <p>キリスト教 (カトリック) _____ 1976年頃 : ユングの心理学・メディテーション _____ 2004年 : 仏教 マインド・フルネス</p>						

メディテーションのイメージの傾向が少しずつ変化した背景には、マスランカの思想の変化が少なからずあると言えるだろう。 *Tone Studies* (2010)の〈クジラの物語〉にキリスト教と仏教への言及があったのは、*Tone Studies* はマスランカがオープン・ウェイ・サンガでの活動を始めた 2004 年以降の作品であり、両方のアイデンティティを有していたことが要因であるかもしれない。

ここまでは、マスランカのメディテーションにおけるイメージについて考察を進めてきた。次項では、メディテーション行為の実際を明らかにするため、楽曲解説の中でメディテーションとともに描写される物事の抽出を行い、作曲プロセスとしてのメディテーション行為の実際について考察する。

4.2.3 作曲プロセスにおけるメディテーション

マスランカのメディテーションにおけるイメージについてこれまで整理したが、実際の作曲プロセスにおいて、彼はメディテーション行為として何を行っていたのだろうか。マスランカ作品のタイトルや楽曲解説中にメディテーション (“meditated” “meditative” も含む) の語がある 17 曲の楽曲解説の概要を以下の表の通り抽出し、その中から複数の曲に挙げられ、

メディテーションに影響を与えたと考えられる要素を (A) から (C) に分類した【表 16】。その結果、共通事項として、(A) バッハのコラール、(B) 散歩、(C) 曲に関わる人々の3点が挙げられる。

表 16 メディテーションを含む楽曲解説の概要

No.	曲名	楽曲解説の概要
1	<i>Meditation on 'Dr. Affectionate'</i> (1981)	<ul style="list-style-type: none"> ・曲の雰囲気 ・インスピレーションを受けたもの(詩) ・曲の音楽的要素
2	<i>Arcadia II: Concerto for Marimba and Percussion Ensemble</i> (1982)	<ul style="list-style-type: none"> ・タイトルの意味 ・曲の音楽的要素 ・曲の雰囲気 ・メディテーションの世界
3	<i>Nocturne</i> (1990)	<ul style="list-style-type: none"> ・インスピレーションを受けたもの(詩) ・詩のテキスト ・曲の雰囲気
4	<i>Crown of Thorns</i> (1991)	<ul style="list-style-type: none"> ・タイトルの意味 ・メディテーションの世界
5	<i>Montana Music: Chorale Variations</i> (1993)	<ul style="list-style-type: none"> ・作曲時期情報 ・《モンタナミュージック》について ・バッハの音楽について ・バッハのコラール(A) ・委嘱者情報
6	<i>Mass</i> (1995)	<ul style="list-style-type: none"> ・ミサについて ・メディテーションの世界 ・曲に関わる人について(C) ・献呈者情報
7	<i>Sea Dreams</i> (1997)	<ul style="list-style-type: none"> ・海との関わり ・海とメディテーションについて ・メディテーションの世界 ・曲の雰囲気
8	<i>In Lonely Fields</i> (1997)	<ul style="list-style-type: none"> ・この曲は散歩中に浮かんだ(B) ・追悼の対象者(委嘱者の息子)に関して(C) ・バッハのコラール(A) ・委嘱者情報
9	<i>Blue Mountain Meadow, Missoula, Montana</i> (1998)	<ul style="list-style-type: none"> ・タイトルの元となった場所での散歩について(B) ・メディテーションの世界 ・楽器編成について ・委嘱者情報
10	<i>Symphony No. 5</i> (2000)	<ul style="list-style-type: none"> ・バッハのコラール(A) ・ミサとの関わり ・曲のイメージ
11	<i>Song Book for Flute and Wind Ensemble</i> (2000)	<ul style="list-style-type: none"> ・曲の雰囲気 ・バッハのコラール(A) ・散歩について(B) ・タイトルに関して
12	<i>11:11 – A Dance at the Edge of the World</i> (2001)	<ul style="list-style-type: none"> ・メディテーションの世界 ・バッハのコラール(A)
13	<i>Traveler</i> (2003)	<ul style="list-style-type: none"> ・委嘱者情報と委嘱者との関係性(C) ・曲のイメージ ・メディテーションの世界
14	<i>Concerto for Trombone</i> (2007)	<ul style="list-style-type: none"> ・曲の誕生のきっかけ ・曲に関わりのある人について(C) ・楽器編成について ・メディテーションの世界

No.	曲名	楽曲解説の概要
15	<i>Symphony No. 8</i> (2008)	<ul style="list-style-type: none"> ・メディテーションの世界 ・曲のイメージ
16	<i>Eternal Garden: Four Songs for Clarinet and Piano</i> (2009)	<ul style="list-style-type: none"> ・作曲の過程 ・メディテーションの世界
17	<i>Hosannas</i> (2015)	<ul style="list-style-type: none"> ・ユングに関して ・献呈者について(C) ・バッハのコラールに関して(A) ・歌詞について

以上から、メディテーション (“meditated” “meditative” も含む) という語が使われる 17 曲の楽曲解説では、多くの楽曲でメディテーションの世界が描写され、それとともに (A) バッハのコラール、(B) 散歩、(C) 曲に関わる人々について言及されていることがわかる。その要素の有無を曲毎に以下の表に整理した【表 17】。マスランカの作曲プロセスにおけるメディテーションでは、これらの要素が何らかの影響を与えている可能性があるだろう。

表 17 メディテーションを含む楽曲解説の要素

No.	A	B	C	備考
1				タイトルに “Meditation”
2				
3				
4				
5	○			
6			○	
7				
8	○	○		
9		○		
10	○			
11	○	○		
12	○			
13				
14			○	
15				
16				
17	○		○	

作曲プロセスにおけるメディテーションにおいて (A) バッハのコラール、(B) 散歩、(C) 曲に関わる人々はどのように作用しているのだろうか。続く項で(A), (B), (C)それぞれの詳細について述べていこう。

4.2.3.1 《371 のコラール集》

吹奏楽曲 *Montana Music: Chorale Variations* (1993) の楽曲解説には、「私はバッハの音楽を勉強として、そしてメディテーションとして日常的に使います¹⁶¹」(Maslanka 1993)との記述がある。ここでマスランカが述べるバッハの音楽とは、主に J.S. バッハが和声付けしたコ

¹⁶¹原文 : I use the music of Bach daily for study and meditation.

ラルを指している。なお、筆者によるマスランカへのメールでのインタビュー (2016)において、彼は、大学 1 年生の頃 (1961 年) に購入したブライトコップフ版の《371 のコラール集》を使っていたことがわかっている¹⁶²。メディテーション行為とバッハが和声付けしたコラールとの間にどのような関係があるのだろうか。

マスランカにとってバッハが和声付けしたコラールは、メディテーションに作用する要素の一つである。彼は《371 のコラール集》に関して *Song Book for Flute and Wind Ensemble* (2000) の楽曲解説の中で以下のように述べた。

J. S. バッハの《371 のコラール集》は、長年にわたって私の研究とメディテーションの中心となるものでした。これらのコラールは、音楽理論の学生が最初に使用するメロディーとハーモニー進行の手本となるものです。私は 1961 年に大学の新生生のときに初めてそれらに出会いました。10 年前 [1990 年頃]、作曲のための毎日のウォームアップとしてそれらを歌うことや演奏することに立ち返りました。そのとき、夢の空間への試金石として、コラールを体感するようになりました。私はそれらの多くを自分の作品の出発点として使ってきました。その感覚とは、気づかない扉を開けて、突如として別の世界に突き進むことです。コラールはドアなのです。(Maslanka 2004)

The 371 Four-Part Chorales by J.S. Bach have been a long-time focus for my study and meditation. These chorales are the models for melodic and harmonic movement used by every beginning music theory student. I had my first encounter with them as a college freshman in 1961. Ten years ago I returned to singing and playing them as a daily warm-up for my composing. In that time I have come to experience the chorales as touchstones for dream space. I have used many of them as jumping-off points for my own compositions. The feeling is one of opening an unmarked door and being suddenly thrust into a different world. The chorales are the doors.

マスランカは 1990 年以降、日々作曲する状態に移行するための行為として《371 のコラール集》を演奏してきたのである。また、マスランカはコラール集を用いた作曲のウォームアップの詳細について以下のように語っている。

¹⁶² Associated Music Publishers of New York

私は何年も前に、作曲前に心をリラックスさせる手段としてバッハのコラールを歌い始めました。すべてのパートをピアノで演奏しながらまずソプラノ、そしてアルト、テナー、バスの順に歌います。こうしていくつかのコラールを歌うことによって気持ちがよくなり、作曲する準備が整うのです。私はこの方法を 25 年間以上実践しており、バッハの 371 のコラール集を通してほぼ 30 回は歌っています。(Maslanka 2016b)

I began singing the Bach Chorales many years ago as a way of relaxing myself before composing. I play all the parts at the piano while singing the soprano, then the alto, then the tenor, then the bass. Singing several chorales in this way makes me feel well and ready to work at composing. I have done this for over 25 years, and have sung through the 371 chorale of Bach nearly 30 times.

これにより浮かび上がるものは、マスランカが作曲する前に《371 のコラール集》を演奏することが、自己トレーニングになっているということ、さらに別の世界に入っていくきっかけとなり、作曲への扉を開く役割を担っていることである。尚、彼の使用していた《371 のコラール集》はタイトルと楽譜が載せられているだけであることから、作曲する前の演奏では歌詞をつけずに歌っていたと考えられる。

マスランカは 1990 年頃から、心のリラックスのために《371 のコラール集》を歌っており、それが次第に作曲のトレーニングとなり、また作曲活動へ心身のあり方を移行させる役割を担うようになっていった。コラールの演奏が、現実世界から異世界への架け橋として使われているのだ。これはつまり、コラールがアクティブ・イマジニングやメディテーションの世界との架け橋となっていたと言い換えることができるだろう。

Antonopulos (2004: 96)が「ウォームアップとして使うことを越えて、マスランカはコラールをメディテーションに集中するために使っている。そして彼はそれを『深い源泉』『夢の空間へ入る道』と呼んでいる¹⁶³」と述べているように、コラールを作曲の前に演奏することは、マスランカの心を少しずつメディテーションの世界へと向かわせ、その扉を開かせる効果をもたらした。《371 のコラール集》を演奏することでマスランカはメディテーションの世界に下りていったのである。

¹⁶³ 原文 : Beyond using the chorales as warm-up material, Maslanka uses them as foci for meditation and calls them a “deep well” and “access to dream space.”

また、マスランカは、コラールに触れてきたことが彼自身の音楽を変えたと以下のように述べている。

コラールを何度も繰り返して歌うという簡単なプロセスが、メロディー作成においての深い自己トレーニングとなっており、調性（トナリティ）の本質となっているのです。このことは、私が音楽を生み出す過程を変えました。私の作品は以前よりもシンプルになり、且つ、力強いものになりました。私の妻は、私が菩薩作曲家になったとっています。(Maslanka 2016b.)

This simple process of singing the chorales over and over again has become a deep self-training in melody writing and the nature of tonality. It has changed how I write music. My writing has become simpler and more powerful. My wife says that I have become a bodhisattva composer.

第1部でサクソフォン作品にコラール旋律の引用が増加すると言及したが、これはウォームアップで使われた《371のコラール集》が影響を及ぼしていると考えていいだろう。メディテーションの入口として用いられたコラールが、次第にコラール旋律の引用として曲に現れるようになったのである。これに関する詳細は後述する。

4.2.3.2 散歩

マスランカは作曲に向かうとき、散歩をしていたと度々楽曲解説で言及してきた。メディテーションに関する語とともに描かれた散歩をするという行為は、彼のメディテーションと何らかの関係があるのだろうか。

Weaver (2011: 21)はマスランカの作曲プロセスにおける散歩の重要性について以下のように述べている。

マスランカのメディテーションは作業場の外で行われることが多く、長い散歩を通してアイデアが生まれるように促している。作曲プロセス全体を通して散歩が行われるが、最初は特に重要である。

Maslanka's meditations frequently take place outside a studio setting and often encourages ideas to emerge through long walks. Though walks take place throughout the composition process, they are especially important at the outset.

散歩するという行為が、マスランカのメディテーションを促す一つのきっかけであり、彼の作曲プロセスに大きく影響を与えているという。マスランカ自身も *Song Book for Flute and Wind Ensemble* (2000) 第二楽章に散歩の意味を示唆するタイトルをつけ、以下のように説明している。

第二楽章〈*Solvitur Ambulando*〉のタイトルは、「歩くことで解決される」というラテン語です。歩いている間に良いアイデアが浮かぶという何世紀もの言い伝えがあります。私は創造的な仕事の中で、数年間行ってきました。直感と思考は手足の交互の運動に関係しています。(Maslanka 2000b)

The title of the second movement, “*Solvitur Ambulando*”, is Latin for “it is solved by walking”. There is a centuries-old tradition that good ideas come while walking. It is a practice that I have used in my creative work for some years. intuition and intellect are engaged together by the alternating motion of the limbs.

また、散歩はもともと彼の生活の一部であった。作曲のため、メディテーションのために意図的に行われていたのではなかったが、それが次第にメディテーションのきっかけとなっていたのである。これについてマスランカは以下のように述べている。

私は散歩好きで、運動のために歩いていました。私はニューヨークで公園の近くに住んでいました。そこで私は好きに散歩することができました。だから、私がメディテーションを始めたとき、「散歩している間にやってみたらどうなるだろう」と思ったのです。私はそれができるとわかりました。ですから、それは私がこれまでやってきたプロセスの出発点になったのです。(Alston 2004: 153)

I was a walker and did walking for my exercise. I lived close to a park in New York City where I could do uninterrupted walking. So, when I began to do meditation I thought " what if I try to do it while I was walking"? I discovered I could do that. So, that was the starting point for the process that I have used ever since.

彼がニューヨークに住んでいた頃とは、精神的な不安定さから心理療法に出会い、メディテーションが始まった頃にあたる。彼の日常の一部であった散歩が次第に、メディテーションの出発点として位置付けられていったのである。

また、ニューヨークから 1990 年にモンタナに移住してからも散歩がメディテーションを促すものとして機能し続けていた。彼は、Bradley Lowman¹⁶⁴の追悼のため、その家族からの委嘱で作曲された *In Lonely Fields* (1997)の楽曲解説において、散歩がメディテーションを発展させたと述べている。

この *In Lonely Fields* というタイトルは、一人でモンタナ西部の私の自宅近くの野原や山の中を何度も散歩したことに由来しています。そうやって歩いていると、Bradley Lowman の生命力、それ自身の欲望と生き生きした感覚、不屈さと変化、そして取り残された家族や友人の欲求について進歩的なメディテーションが発展しました。(Maslanka 1997)

The title “In Lonely Fields” arises out of many solitary walks in the fields and mountains near my home in western Montana. During such walks a progressive meditation developed on the life force of Bradley Lowman – on its urges and lively sense of itself, its need for resolution and movement, and on the needs of family and friends who have been left behind.

また、*Blue Mountain Meadow, Missoula, Montana* (1998)の楽曲解説の中でもブルーマウンテンでの散歩がメディテーションを促したと示唆している。

ブルーマウンテンは、私が住んでいるモンタナ州ミズーラのお気に入りの自然遊歩道です。素晴らしい景色と穏やかな静けさで有名です。広大な草原の静けさの下で、私は生きた生命の原動力を想像し始めました。その結果、私の好きな楽器の組み合わせの一つを使った活発で挑戦的な第一楽章ができたのです。ブルーマウンテンは私がよく散歩に行った場所です。ときには犬と、ときには一人で、ときに快活に、ときにメディテーションしながら。(Maslanka 1998c)

Blue Mountain is my favorite nature-walk place in the Missoula, Montana area where I live. It is noted for its wonderful views and its sense of calm serenity. Underneath the quiet of a sweeping meadow I began to imagine the engine of life that was at work. The result is a vigorous and challenging single-movement piece for one of my favorite instrumental

¹⁶⁴ Bradley Lowman は 24 歳の打楽器奏者。1991 年に車の事故で逝去。セントラル・ミシガン大学の卒業生で Robert Hohner Percussion Ensemble のメンバー。

combinations. Blue Mountain is a place I go to frequently to walk, sometimes with my dogs, sometimes alone, sometimes just to walk briskly, sometimes to meditate while walking.

散歩に関する以上の記述から、彼は周囲を散歩することをきっかけとしてメディテーションをしたことが読み取れた。もともと、散歩することはメディテーションのための意図的なものではなく生活の一部であったが、結果的にメディテーションの出発点になったと言える。

また、マスランカが 2004 年頃に参加したオープン・ウェイ・サンガの師であるティク・ナット・ハンの教えにウォーキング・メディテーションというものがある。ティク・ナット・ハンはこれについて次のように説明している。

ウォーキング・メディテーションとはとても楽しい瞑想法です。ひとりでゆっくりと、あるいは友だちと歩くのです。できたらどこか美しい場所がいいでしょう。ウォーキング・メディテーションは歩くこと自体を心から楽しむことです。どこかに到達するために歩くのではなく、ただ歩くために歩くのです。現在のこの一瞬に気づくこと、自分の息と歩くことに気づくこと、一步一步を楽しんで踏みしめることがこの瞑想の目的です。

(ティク・ナット・ハン 1995:33-34)

これまでに挙げたマスランカの言説は、オープン・ウェイ・サンガでの活動以前なので直接の関連はないであろうが、彼の本来持っていた散歩が好きであるという性質とその後出会うことになるマインド・フルネスの実践が非常に近いところにあったと言えるだろう。

4.2.3.3 曲に関わる人々

マスランカは楽曲解説の中でメディテーションという言葉とともに各曲に関わる人々、例えば委嘱者や献呈の対象者について想いを述べてきた。メディテーションを行う際、その曲の関係者の存在は彼にとってどのようなものであったのだろうか。

マスランカはメディテーションのプロセスにおける依頼者の存在について以下のように述べている。

私がしなければならないことは、その曲を書く対象である演奏者の内面を見て、演奏者の状況を理解することです。私はメディテーション的なプロセスを経ます。私が単純に行うのは、私に作品を依頼した人のイメージを呼び起こし、このメディテーション的な方法においてそれらを見つめることです。そうすると私にいくつかのことがもたらされ

ます。その人がどのようにそこにいて、どのように感じているのか、音楽がどんな感じなのかという認識です。曲を作っているときにいつも思い出すのは、実際のパフォーマンスのイメージです。(Bolstad 2002: 19)

What I have to do is to look inward and to see the people in the performance situation for whom the piece is being written. I do a meditative process and what I simply do is evoke the image of the person who has asked me to write the piece and I look at them in this meditative way. Then some things are shown to me. There is a sense of awareness of how that person is and how that person feels and to what the musical ensemble feels like. When I am composing a piece, all the time I am referring back to the mental image that I have of the performance actually taking place

作曲の際、マスランカはメディテーションのプロセスを辿るために依頼者、ここでは演奏者のイメージと対峙するのである。Alston (2004)は、マスランカが委嘱者に送った *Meditation Note* を引用しながら《交響曲第3番》の作曲プロセスを説明している。*Meditation Note* とは、マスランカが作曲の指針としたメモである。《交響曲第3番》を作曲するにあたり、マスランカは委嘱者を深く知ろうと、何か委嘱者本人に関わる個人的なものを送るよう頼んだという。そこで委嘱者は父が作った小さなメタルの指揮者の人形を送った。しかし、マスランカはもっと個人に関わり、よく使っているものをと要求し、結局委嘱者は、マスランカの《交響曲第2番》の演奏で使った指揮棒を送ったという。

また *Tone Studies* の初演者 Jordan Luloff は、次のようなエピソードを語った。

デイヴィッド [マスランカ] が最初に求めたことを覚えています。作品を書くときに私のエネルギーを感じるため、彼は私のお気に入りの子ども向けのおもちゃを求めました。[……] 子どもの頃から使っている特に特別なおもちゃをと言われました。[……] たくさん遊んだものです。[……] 私の手の中に長い間あったものを。(Luloff, Jordan 2021)

I remember the first thing that David asked for was... he asked for one of my favorite childhood toys to feel my energy as he wrote the piece. [……] I think specifically a special toy from childhood. [……] something, something that... something that I had played with a lot, I think, was the... [……] Something that had spent a lot of time in my hands.

《交響曲第3番》の例と同様に、当時高校生であった Jordan Lulloff もマスランカから何か個人的なものを送るように言われていたのだ。これを受けて Jordan Lulloff は幼少期から大切にしていたおもちゃの車を送ったという、おもちゃの車について Jordan Lulloff の父 Joseph Lulloff は、筆者におもちゃの車のコレクションを見せながら次のように述べた。

これは Jordan の祖父のおもちゃの車です。Janet [Jordan Lulloff の母] の父のものです。彼 [Jordan] の部屋にはこの3倍のおもちゃの車があります。しかしそれらは全てマッチボックスシリーズの製品であり、高価なものもいくつかあります。彼はこれらを集めていておそらく2000台ほど持っています。(Lulloff, Joseph 2021b)

that's the grandfather, his grandfather's toy cars. Janet's dad's. He has about three times as many toy cars in his room, which I won't get out. But they're all Matchbox products, more cars. Some are very expensive. He collects these. He probably has 2,000 cars. That's what he does. So...

また Jordan Lulloff は、おもちゃの車について次のように話した。

ホット・ウィールの車は、私の大好きなおもちゃでした。今でも私のお気に入りのおもちゃです。今私のオフィスの机の上には、4台の小さなホット・ウィールの車が置かれていて、私がメールを送っている時（悪戦苦闘している時には）机の上を走らせます。机の上に色々なものがたくさんあります。それは子供の頃から今でも大人になってからもずっと集めていたものです。私はただの車好きの子どもだったと思います。私は小さなおもちゃの車、特にホット・ウィールの車が大好きでした。(Jordan, Lulloff 2021)

Hot Wheels cars were my favorite toys growing up. They're still my favorite toys. Like my... my desk in my office right now has like four little Hot Wheels cars on it that, like, when I'm sending emails, I just like, run them across my desk when I'm (struggling.) There's like tons of like, little, like, little chips out of my desk from them. And yeah, I just, that was something that I always collected as a kid and now as an adult, too. And yeah, I think I was just a cars kid. I just loved, loved little toy cars, and Hot Wheels cars in particular. So...

Jordan Lulloff がおもちゃの車を幼少期から本当に大切にしていたことがわかる。またおもちゃの車をマランカに渡し、その後作品が出来上がった時のことについて Jordan Lulloff は次のように述べた。

私は彼にホット・ウィールの車を送りました。ホット・ウィールの車を送ったら美しく、とてもゆっくりとした作品ができたのです。「私は彼にホット・ウィールの車を送るから、何か速い曲が届くかな」と思っていました。(Jordan, Lulloff 2021)

I sent him a little Hot Wheels car. And yeah, sent him a little Hot Wheels car. And then he wrote this beautiful, really slow piece. I was like, “I’m sending him a Hot Wheels car. I’m (gonna) get something fast.”

Jordan Lulloff は、車のおもちゃを渡したことでテンポの速い激しい曲が送られてくることを予想していたという。しかし届いた曲は予想に反し、大変ゆっくりで静かな作品であった。マランカは物のイメージをそのまま曲と結びつけるために、物を求めたわけではないのだ。マランカが演奏者に個人に関わるものを要求した背景について Jordan Lulloff は次のように述べた。

彼 [マランカ] が私に話してくれたのは、作曲している間、私のエネルギーを感じるために車をもっていたということです。それがどのようにインスピレーションを与えたかについては何も言っていません。ただ彼が作曲していたときに私の一部のようなものを持っていたということだけです。(Jordan, Lulloff 2021)

the only thing that he ever told me about that was that he spent... while like, while he was writing, he held the car to feel my energy. Nothing, nothing of anything else of how it inspired, just that he had like a piece of me present when writing.

マランカは作曲時に演奏者個人を感じるきっかけとして使うため、個人的なものを要望したと言えるだろう。

また常に個人的な物を求めたのではなく、ときに実際の演奏を聴くことで委嘱者にフォーカスしていたことが以下の言葉からわかる。

私は委嘱者にとっても注意深くフォーカスします。私は演奏の録音を聴けないか、演奏を見られないかとお願いします。そうして私の作品は、メディテーション的な方法でその

人にははっきりとフォーカスし、その人の本質を見つけようとしています。それは私が行おうとする一種のコラボレーションなのです。(Olin 2006: 62)

I will focus very carefully on that person who has asked me to write. I will ask to hear recordings of their performances or see them in performance and then my work will be in a meditative way to focus very clearly and sharply on that person to find a central quality about them, in them, that moves a music that wants to happen. That's the kind of collaboration that I will do.

委嘱者について物や音楽を通して知ることが彼の作曲のスタート地点となっているのである。また、マスランカは委嘱者たちを理解する上での思考について以下のように述べている。

作曲における私の出発点は、委嘱者たちについてメディテーションをすることです。私は可能な限りベストな方法で人々のエネルギーと彼らが置かれている状況に触れるようにします。そして私はいつもその途中で驚かされています。私はこれを作曲の過程で、何を見る必要があるのか、何を知る必要があるのか、その瞬間のエネルギーや状況についてきくために、何度もメディテーションをします。(Cross 2012: 139)

My starting point for any composition is to do meditation on the people that I'm being asked to write for, and I contact, as best I can, the energy of the people and of the situation, and I am invariably surprised by it in some way or other, and I do this frequently during the course of the composition — to go back and to ask what I need to see, need to know, in terms of the energy of the moment and the situation.

以上の証言から、曲に関わる人にフォーカスすることがマスランカの作曲の重要な要素であり、メディテーションのきっかけともなっているのだとわかる。さらにこれらはきっかけにとどまらず、作曲過程でも常に働き続けており、マスランカがその曲に関わる人々の存在に常に意識を向け、作曲に反映させていることが読み取れる。

マスランカは、1990年にモンタナに移住しフリーの作曲家になって以降、その作品のほとんどを委嘱によって作曲してきた。マスランカの作品の背景には多くの場合他者の存在があるのだ。曲に関わる人にフォーカスすることをきっかけとしてメディテーションの世界に入っていくマスランカの姿から、彼の音楽は、個人的なメディテーションに限るものではなく、常に他者の存在との相互作用によって生み出されていると言えるだろう。曲に関わる人にフ

フォーカスする行為はメディテーションのいかなる段階にも働いており、マスランカの作曲の根底に常に流れているものであると言える。つまり、マスランカの音楽を考察する際、演奏者との関わりは切り離して述べることはできない。本研究ではサクソフーン作品の委嘱者との関わりを中心に考察し、彼の音楽についてより深く理解することを試みる。これについては第3部で扱う。

4.2.4 まとめ

不協和が目立ち、攻撃的な第一期の作風から、調性が感じられ旋律的な第二期への移行の裏には、心理療法による精神的苦痛からの脱却と、それをきっかけに見出したメディテーションの世界が存在している。マスランカにとってメディテーションとは、自己催眠やアクティブ・イマジネーションといった心理療法の手法を応用させた、意識的に無意識の世界に下りていく行為である。メディテーションに関してマスランカは以下のように説明している。

最も簡単で直接的な形として、メディテーションとは静止することであり、あなたの日々の思考過程を止めることです。それは、心から思考を強引に取り除くことによってあなた自身を失わせることを意味するのではなく、沈黙したりあなたの意識的な心の思考機能を自由にしたりすることなのです。(Olin 2006: 82-83)

In the simplest and most direction forms, meditation is about stopping, and that is about stopping your every day thought process. That doesn't mean to hurt yourself by forcefully removing thought from your mind, but it is about being quiet and releasing your conscious mental thinking functions.

これまでに検討してきた彼のメディテーションの世界では、絶えず生命の動きがあり、その中に彼自身が生きることによって、新たな世界を生み出していることがうかがえた。さらにその根底では、その音楽を取り巻く他者の存在が絶えず影響を与え続けている。

また、メディテーションの状態に入るためには、散歩をしたり、《371のコラール集》を歌ったりといった心のリラックス、そして曲に関わる委嘱者や演奏者について知りたいという欲求が必要不可欠な要素であったと言える。これらは、曲ごとにどれか1つだけが行われているということではなく、その濃淡を変えながらメディテーションに作用している。

マスランカはメディテーションの世界で見たり、考えたり、体験したことを元に作曲しており、この世界が存在していることがマスランカの音楽に大きな影響を与え、独自の音楽世界を作る源になっていると考えられる。

4.3 コラール旋律の引用

これまでに、マスランカが J.S.バッハが和声付けした《371 のコラール集》を歌うことは、メディテーションのきっかけとして機能していたことが確認できた。またマスランカは、その行為自体が音楽そのものにも影響を与えたことに触れ、「[音楽が] 以前よりもシンプルになり、且つ、力強いものになりました¹⁶⁵」(Maslanka 2016b.)と述べている。

実際に、彼が《371 コラール集》を作曲のウォームアップとして使い始めた 1990 年頃、作風区分の第二期以降の作品には、コラール旋律の引用が作品に現れるようになる。コラール旋律は、全 144 作品のうち 38 作品（全体の約 26%）という非常に高い割合で引用されてきた。また、サクソフォーン作品については第 1 部でも触れた通り、全 14 曲中 9 曲に引用されている。コラール旋律が引用される楽曲は、作曲年や楽器編成などにどのような傾向があるのだろうか。

また、メディテーションの状態へ入るきっかけとして機能していた《371 のコラール集》が、彼の作品の中でコラール旋律の引用として現れるようになったことにより、彼の作品にはどのような変化がもたらされたのであろうか。ここからは、彼の作品におけるコラール旋律の引用の実際を整理するとともに、コラール旋律の引用による彼の作品の変化について考察する。

4.3.1 コラール旋律引用の傾向

4.3.1.1 作品

マスランカは 1989 年、ニューヨークで書き上げた *In Memoriam* に初めてコラール旋律を引用した。この曲はテキサス大学アーリントン校により委嘱され、1988 年 3 月 5 日に 13 ヶ月の闘病の末 44 歳の若さで亡くなった Susan Eck Lichtenwalter の追悼のために書かれた作品である。

以下は彼女の夫であり委嘱者の一人であった Ray C. Lichtenwalter による楽曲解説である。

¹⁶⁵ 原文 : My writing has become simpler and more powerful.

ウエストミンスター・クワイア・カレッジを卒業し、オルガン奏者や合唱団の指揮者として教会音楽に献身した Susan の人生は、彼女の一途なキリスト教信仰と、それを表現する手段としての音楽への献身を示している。この作品のモチーフとして、マスランカ氏は彼女のお気に入りの賛美歌の 1 つ *Wer nur den lieben Gott lässt walten* を選んだ。J. S. バッハが作曲したオルガンのためのコラール前奏曲は Susan の音楽で頻繁に使用されていた。(Lichtenwalter, Ray C 1989)

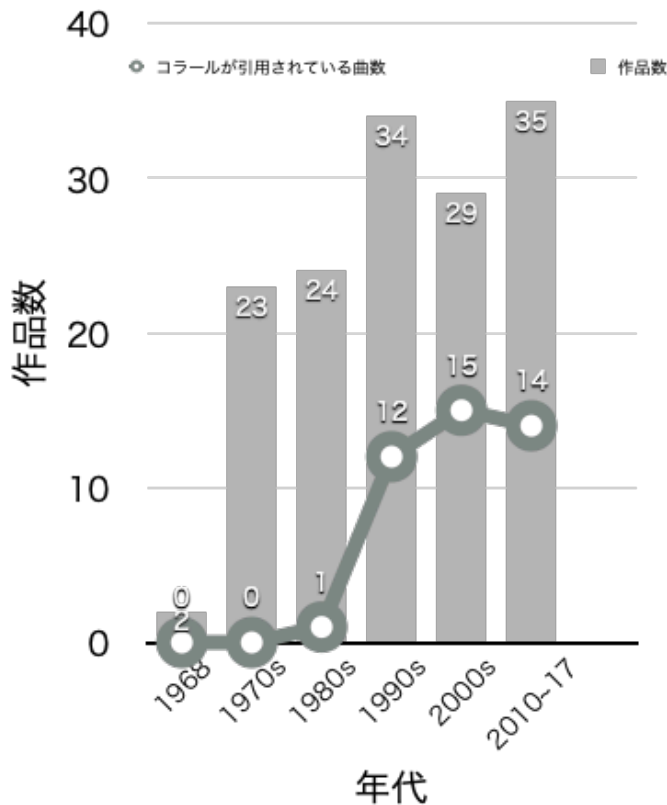
A graduate of Westminster Choir College and a life-long participant in church music as an organist and choir director, Susan's life exemplified her unswerving Christian faith and her commitment to music as a vehicle for that expression. As a motif for this work, Mr. Maslanka has chosen one of her favorite hymn tunes: "Wer nur den lieben Gott lässt walten" ("If you but trust in God to guide you"). The chorale prelude setting for organ by J.S. Bach was frequently used in Susan's musical programming.

コラール旋律が初めて使われた *In Memoriam* (1989)は、マスランカが作曲時に《371 のコラール集》を歌うことを常としていない時期に作曲されていることから、《371 のコラール集》を歌う行為とは関係なく引用が行われたと考えられる。この曲は、委嘱のきっかけとなった Susan Eck Lichtenwalter が生涯にわたって教会音楽に深く関わっていた背景を持つため、その追悼を表現するために彼女が人生の中で大切にしてきたコラールの旋律を使用したと捉えるのが自然だろう。

次にコラール旋律が引用されたのは、*Montana Music: Fantasy on a Chorale Tune* (1993)である。この曲は、マスランカが《371 のコラール集》をウォームアップとして歌い始めた 1990 年頃と作曲時期が重なっている。

マスランカの作品数とコラール旋律が引用される曲数推移を見ると、マスランカがウォームアップとしてコラールを歌うようになった 1990 年頃を境に、コラール旋律の引用が始まり、生涯にわたって連続的に続くようになったことがわかる【グラフ 10】。コラールを歌うという行為が、楽曲中にコラール旋律を引用することを促し、1990 年以降のマスランカ音楽に影響を及ぼしたと言えるだろう。

グラフ 10 作品数とコラール引用曲数推移



しかし、引用頻度は時期によって異なる。1990年代から2000年代は頻度が高く、特に2000年代は全曲の半数以上にコラール旋律が使われるのに対し、後年にかけては作曲数が増加するにもかかわらず、コラール旋律の引用は減少していくのだ。引用頻度が高くなる過程では、マスランカ自身がコラール旋律に和声付けした《117のコラール集》(2005)を発表している。

一方、晩年にかけて引用頻度が減少した背景には、コラール旋律ではない、何か新たな事象にインスピレーションを受けるようになった事実があると考えられる。メディテーションの世界で語られたように、戦争や天災など、現実の世界への眼差しがこの変化の一因となっているのだろう。

次に、引用されるコラール旋律の傾向を調べるため以下の表に整理した【表 18】。

表 18 引用コラール一覧¹⁶⁶

J.S.バッハ 371 の コラール No.	コラールタイトル	引用先楽曲タイトル	作曲 年
197	<i>Christ ist erstanden</i>	<i>In Lonely Fields</i>	1997
197	<i>Christ ist erstanden</i>	<i>Song Book for Flute and Wind Ensemble</i>	2000
197	<i>Christ ist erstanden</i>	<i>A Song of Coming Awake</i>	2008
197	<i>Christ ist erstanden</i>	<i>This is the world we know, the world of air and breathing and sun and beating hearts</i>	2009
197	<i>Christ ist erstanden</i>	<i>Songs for the Coming Day</i>	2012
62.104.112.146.204.339	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	<i>In Memoriam</i>	1989
62.104.112.146.204.339	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	<i>Symphony No. 4</i>	1993
62.104.112.146.204.339	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	<i>Symphony No. 6: Living Earth</i>	2004
62.104.112.146.204.339	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i>	2012
62.104.112.146.204.339	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	<i>Angel of Mercy</i>	2015
74.80.89.98.345	<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i>	<i>Montana Music : Chorale Variations</i>	1993
74.80.89.98.345	<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i>	<i>Tone Studies</i>	2010
74.80.89.98.345	<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i>	<i>Symphony No. 9</i>	2011
74.80.89.98.345	<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i>	<i>Hosannas</i>	2015
100.126	<i>Durch Adams Fall ist ganz verdebt</i>	<i>Symphony No. 5</i>	2000
100.126	<i>Durch Adams Fall ist ganz verdebt</i>	<i>Time Stream</i>	2002
100.126	<i>Durch Adams Fall ist ganz verdebt</i>	<i>Recitation Book</i>	2006
205	<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	<i>Montana Music : Fantasy on a Chorale Tune</i>	1993
205	<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	<i>In Lonely Fields</i>	1997
205	<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	<i>Concerto No. 2 for Piano, Winds, and Percussion</i>	2002
96.138.263.283.324.356	<i>Jesu, meine Freude</i>	<i>Recitation Book</i>	2006
96.138.263.283.324.356	<i>Jesu, meine Freude</i>	<i>Symphony No. 8</i>	2008
96.138.263.283.324.356	<i>Jesu, meine Freude</i>	<i>O Earth, O Stars</i>	2010
242	<i>Wie bist du, Seele, in mir so gar betrübt</i>	<i>11:11 – A Dance at the Edge of the World</i>	2001
242	<i>Wie bist du, Seele, in mir so gar betrübt</i>	<i>Concerto No. 2 for Piano, Winds, and Percussion</i>	2002
242	<i>Wie bist du, Seele, in mir so gar betrübt</i>	<i>Tone Studies</i>	2010
208	<i>Als vierzig Tag' nach Ostern</i>	<i>Concerto No. 3 for Piano and Wind Ensemble</i>	2016

¹⁶⁶ 引用数が多い順となっている。同じコラールが引用されるものについては、引用先楽曲の作曲年順とする。引用数が同じものについては、コラールタイトルのアルファベット順にする。

J.S.バッハ 371 の コラール No.	コラールタイトル	引用先楽曲タイトル	作曲 年
208	<i>Als vierzig Tag' nach Ostern</i>	<i>This is the world we know, the world of air and breathing and sun and beating hearts</i>	2009
10	<i>Aus tiefer Not schrei' ich zu dir</i>	<i>11:11 – A Dance at the Edge of the World</i>	2001
10	<i>Aus tiefer Not schrei' ich zu dir</i>	<i>O Earth, O Stars</i>	2010
15.184.261.371	<i>Christ lag in Todesbanden</i>	<i>Symphony No. 5</i>	2000
15.184.261.371	<i>Christ lag in Todesbanden</i>	<i>Husa</i>	2017
56	<i>Christum wir sollen loben schon</i>	<i>Peace</i>	2012
56	<i>Christum wir sollen loben schon</i>	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i>	2012
154	<i>Der du bist drei in Einigkeit</i>	<i>Recitation Book</i>	2006
154	<i>Der du bist drei in Einigkeit</i>	<i>Hosannas</i>	2015
271	<i>Gib dich zufrieden und sei stille</i>	<i>Concerto for Trombone</i>	2007
271	<i>Gib dich zufrieden und sei stille</i>	<i>Songs for the Coming Day</i>	2012
30	<i>Jesus Christus, unser Heiland</i>	<i>Symphony No. 6: Living Earth</i>	2004
30	<i>Jesus Christus, unser Heiland</i>	<i>Heart Songs</i>	1997
37.269.297.369	<i>Jesu, der du meine Seele</i>	<i>Hosannas</i>	2015
37.269.297.369	<i>Jesu, der du meine Seele</i>	<i>Symphony No. 10 : The River of Time¹⁶⁷</i>	2018
213.219	<i>O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen</i>	<i>Symphony No. 6: Living Earth</i>	2004
213.219	<i>O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen</i>	<i>Angel of Mercy</i>	2015
133	<i>Wir glauben all' an einen Gott</i>	<i>David's Book: Concerto for Solo Percussionist and Wind Ensemble</i>	2006
133	<i>Wir glauben all' an einen Gott</i>	<i>Tone Studies</i>	2010
48	<i>Ach wie flüchtig, ach wie nichtig</i>	<i>Symphony No. 6: Living Earth</i>	2004
153	<i>Alle Menschen müssen sterben</i>	<i>Mountain Roads</i>	1997
1	<i>Aus meines Herzens Grunde</i>	<i>UFO Dreams: Concerto for Euphonium and Wind Ensemble</i>	1999
230	<i>Christ, der du bist der helle Tag</i>	<i>Hell's Gate</i>	1996
66.119	<i>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</i>	<i>Tone Studies</i>	2010
81.113.198.307	<i>Christus, der uns selig macht</i>	<i>Symphony No. 4</i>	1993
162.314	<i>Das alte Jahr vergangen ist</i>	<i>Song Book</i>	1998
232	<i>Die Sonn hat sich mit ihrem Glanz</i>	<i>Heart Songs</i>	1997
42	<i>Du Friedensfürst Herr Jesu Christ</i>	<i>Symphony No. 7</i>	2004
87.134	<i>Du, O schönes Weltgebäude</i>	<i>11:11 – A Dance at the Edge of the World</i>	2001

¹⁶⁷ 第一楽章はデイヴィッド・マスランカ作曲。第二、第三、第四楽章はデイヴィッドの死後、マシュー・マスランカが作曲して完成させた。

J.S.バッハ 371 の コラール No.	コラールタイトル	引用先楽曲タイトル	作曲 年
216	<i>Es ist genug</i>	<i>David's Book: Concerto for Solo Percussionist and Wind Ensemble</i>	2006
235.319	<i>Heilig, heilig</i>	<i>O Earth, O Stars</i>	2010
33.287	<i>Herr, ich habe missgehandelt</i>	<i>Song Book</i>	1998
221	<i>Herr, straf mich nicht in deinem Zorn</i>	<i>This is the world we know, the world of air and breathing and sun and beating hearts</i>	2009
59.78.105.111	<i>Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen</i>	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i>	1999
168	<i>Heut ist, o Mensch, ein grosser</i>	<i>David's Book: Concerto for Solo Percussionist and Wind Ensemble</i>	2006
223	<i>Ich dank' dir, Gott, für all' Wohltat</i>	<i>Symphony No. 9</i>	2011
35.161	<i>Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte</i>	<i>Quintet for Winds No. 3</i>	1999
185	<i>Ihr lieben Chisten, freut euch nun</i>	<i>Songs for the Coming Day</i>	2012
244	<i>Jesu, Jesu, du bist mein</i>	<i>A Tuning Piece : Songs of Fall and Winter</i>	1995
54.276.342	<i>Lobt Gott, ihr Christen allzugleich</i>	<i>A Tuning Piece : Songs of Fall and Winter</i>	1995
130.320.358	<i>Meine Seele erhebt den Herrn</i>	<i>Symphony No. 6: Living Earth</i>	2004
149	<i>Nicht so traurig, nich so sehr</i>	<i>Traveler</i>	2003
36.84.97	<i>Nun bitten wir den heiligen Geist</i>	<i>In Lonely Fields</i>	1997
185	<i>Nun freut euch, Gottes Kinder all'</i>	<i>Songs for the Coming Day</i>	2012
343	<i>Nun lieget alles unter dir</i>	<i>Symphony No. 9</i>	2011
85.225.291.312.315.337	<i>O Gott, du frommer Gott</i>	<i>Song Book for Flute and Wind Ensemble</i>	2000
173	<i>O Herzensangst</i>	<i>Angel of Mercy</i>	2015
165	<i>O Lamm Gottes, unschuldig</i>	<i>Symphony No. 5</i>	2000
46,344	<i>Vom Himmel hoch, da komm ich her</i>	<i>Symphony No. 6: Living Earth</i>	2004
114.191.332.364	<i>Von Gott will ich nicht assen</i>	<i>Song Book for Flute and Wind Ensemble</i>	2000
95.121.233.350.365	<i>Werde munter, mein Gemüte</i>	<i>Song Book</i>	1998
25.281.304.331	<i>Wo soll ich fliehen</i>	<i>Mountain Roads</i>	1997

以上の表から、最も引用頻度が高いものは *Christ ist erstanden* と *Wer nur den lieben Gott lässt walten* で、それぞれ5曲のマスランカ作品に引用されていることがわかる。そして次に *O Haupt voll Blut und Wunden* が続き、4曲に使われる。これら以外のコラール旋律は、1～3曲程度の引用頻度であった。コラール旋律は、引用頻度に偏りがある。また、各コラール旋律が引用される楽曲の作曲年に連続性はほとんどなく、楽器編成も様々で共通点は認められない。

なぜこのようにコラール旋律の引用頻度に違いが生じているのであろうか。筆者のメールでのインタビューの中でマスランカは以下のように述べた。

私が特定のコラール旋律を複数回使用したのは、これらのメロディーが好きというだけの理由です。それらに戻ってくるたびに、さらに多くの音楽が作られます。私はこれらの古いメロディーが好きです。なぜならそれらは、多くの人生を含んでいるからです。それらは私自身の思考の支えとなるもの、または基礎となるものを与えてくれます。*Christ ist erstanden* はたしかに私のお気に入りです。私はこの曲をこんなに何度も使っていたと知って驚いています。(Maslanka 2016c)

The only reason that I have used certain chorale melodies more than once is that I like these melodies. Every time I come back to them there is more music to be made with them. I like these old melodies because they have a lot of human life in them. They provide an anchor or a basis for my own thinking. "Christ ist erstanden" is certainly a favorite. I am surprised to see that I have used it so many times.

マスランカ本人も、特定のコラール旋律を多用していることに気づいておらず、驚きを露わにしている。彼は無意識に自然と自分の好きなコラール旋律を引用していたことになる。

4.3.1.2 楽器編成

ここからは、コラール旋律が引用される楽曲の楽器編成について考察する。コラール旋律が引用される楽曲を楽器編成ごとに抽出すると、吹奏楽曲が 24 曲、ついでサクソフォーン作品が 9 曲と多く、他の楽器編成ではそれぞれ 1～3 曲であった。特に吹奏楽曲とサクソフォーン作品にコラール旋律の引用が目立つことがわかる【表 19】。

表 19 コラール旋律が引用される作品

No.	年	月	日	場所	タイトル	編成
1	1989	10	23	New York	<i>In Memoriam</i>	W.Ens.
2	1993	2		Missoula (Montana)	<i>Montana Music: Fantasy on a Chorale Tune</i>	Vn, Vc
3	1993	6	22	Missoula	<i>Montana Music: Chorale Variations</i>	W.Ens.
4	1993	11	5	Missoula	<i>Symphony No. 4</i>	W.Ens.
5	1995	5	8	Missoula	<i>A Tuning Piece: Songs of Fall and Winter</i>	W.Ens.
6	1996	12	19	Missoula	<i>Hell's Gate</i>	W.Ens A.T.B.Sax
7	1997	5	30	Missoula	<i>Mountain Roads</i>	Sax4

No.	年	月	日	場所	タイトル	編成
8	1997	11	28	Missoula	<i>In Lonely Fields</i>	Orch
9	1997	12	31	Missoula	<i>Heart Songs</i>	W.Ens.
10	1998	夏	-	-	<i>Song Book</i>	A.Sax Mari
11	1999	7	6	Missoula	<i>Quintet for Winds No. 3</i>	W.W.5
12	1999	1	29	Missoula	<i>UFO Dreams: Concerto for Euphonium and Wind Ensemble</i>	W.Ens Eup
13	1999	12	27	Missoula	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i>	W.Ens A.Sax
14	2000	6	23	Missoula	<i>Song Book for Flute and Wind Ensemble</i>	W.Ens Fl
15	2000	11	5	Missoula	<i>Symphony No. 5</i>	W.Ens
16	2001	9	26	Missoula	<i>11:11 – A Dance at the Edge of the World</i>	Orch
17	2002	3	13	Missoula	<i>Time Stream</i>	Steal Dr.
18	2002	9	1	Missoula	<i>Concerto No. 2 for Piano, Winds, and Percussion</i>	W.Ens Piano
19	2003	6	18	Missoula	<i>String Quartet No. 2</i>	St.4
20	2003	9	8	Missoula	<i>Traveler</i>	W.Ens
21	2004	1	13	Missoula	<i>Symphony No. 6: Living Earth</i>	Orch
22	2004	9	24	Missoula	<i>Symphony No. 7</i>	W.Ens
23	2006	2	22	Missoula	<i>Recitation Book</i>	Sax4
24	2006	7	6	Missoula	<i>David's Book: Concerto for Solo Percussionist and Wind Ensemble</i>	W.Ens Per
25	2007	8	16	Missoula	<i>Concerto for Trombone</i>	W.Ens Tb
26	2008	-	-	-	<i>A Song of Coming Awake</i>	Fl
27	2008	10	3	Missoula	<i>Symphony No. 8</i>	W.Ens
28	2009	-	-	-	<i>This is the world we know, the world of air and breathing and sun and beating hearts</i>	2Piano 2Per
29	2010	-	-	-	<i>Tone Studies</i>	A.Sax Piano
30	2010	9	8	Missoula	<i>O Earth, O Stars</i>	W.Ens Fl, Vc
31	2011	9	30	Missoula	<i>Symphony No. 9</i>	W.Ens
32	2012	7	10	Missoula	<i>Songs for the Coming Day</i>	Sax4
33	2012	-	-	-	<i>Peace</i>	Sax4
34	2012	8	18	-	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i>	W.Ens Sax.4
35	2015	-	-	-	<i>Hosannas</i>	W.Ens
36	2015	12	9	Missoula	<i>Angel of Mercy</i>	W.Ens
37	2016	-	-	-	<i>Concerto No. 3 for Piano and Wind Ensemble</i>	W.Ens Piano
38	2017	1	4	Missoula	<i>Husa</i>	W.Ens
39	2018	3	7	New York	<i>Symphony No. 10: The River of Time¹⁶⁸</i>	W.Ens

コラール旋律の引用頻度は吹奏楽曲が全作品 56 曲中 24 曲で約 43%、サクソフーンが全作品 14 曲中 9 曲で約 64%となっており、圧倒的にサクソフーン作品中での引用頻度が高い。

¹⁶⁸ 第一楽章はデイヴィッド・マスランカ作曲。第二、第三、第四楽章はデイヴィッドの死後、マシュー・マスランカが作曲して完成させた。

さらにその中でも、サクソフーン四重奏のための作品は5曲中4曲にコラール旋律が引用されている。サクソフーン四重奏のための作品のうち1曲は、J. S. バッハ作曲《ゴルトベルク変奏曲》の編曲なので、マスランカによる全てのオリジナルサクソフーン四重奏作品にコラール旋律が使われていることになる。

4.3.2 コラール旋律引用の意味

音楽において、すでに存在する作品の一部を新たな作品に取り入れるということは、マスランカ以前にも行われている。

有名な例を挙げれば、J.S.バッハ（1685-1750）は《フーガ ロ短調》にアルビノーニ作曲の《トリオ・ソナタ集》作品1第8番第二楽章を使用した。またL. v. ベートーヴェン（1770-1827）は《ラズモフスキー四重奏曲作品59番》（1806）に《ロシア民謡集百選》より第9曲〈ああ、私の運命よ〉、P.I. チャイコフスキー（1840-1893）は《序曲1812年》（1880）にフランス国家《ラ・マルセイエーズ》と《ロシア帝国国家》、さらにC. ドビュッシー（1862-1918）は《子供の領分》より第6曲〈ゴリウオーグのケーキウォーク〉（1908）にW. R. ワーグナー（1813-1883）作曲の《トリスタンとイゾルテ》を用いた。そこから時代は巡って、1968年にL. ベリオ（1925-2003）が作曲した《シンフォニア》には、G. マーラー（1860-1911）の《交響曲第2番》より第三楽章「復活」を元にしてJ. S. バッハから現代曲にいたるまでの様々な曲が使われている。作曲家たちは、他の作品の旋律を音素材として引用したり、それによって新たな意味を付加したり、表題として用いたり、様々な効果を期待して引用してきた。ではマスランカは、なぜ多くの自作品にコラール旋律を引用したのであろう。

マスランカは*Song Book for Alto Saxophone and marimba* (1998)の曲解説の中で、既に存在する作品の一部を新たな作品に取り入れるという自身の行為を引用 **Quotation** とし、その意味について述べている。

私にとって引用には二つの意味があります。一つは、私が新たな作品を書いている間、既に存在するメロディが心や手に浮かんだとき、その音が何かもっと語る何かをもっていること、そして新たな文脈において異なる広がりを見せるであろうということなのです。二つ目は、引用することで古い旋律に「下りていく」ことによって、何か全く違う新たなものを見つけることができるということです。私はその偶然に身を任せます。な

ぜなら深いつながりは多くの年月や作品を越えて続いていこうとするからです。民俗音楽やジャズの演奏家はそれを普通的手法としておこなっているのです。(Maslanka 1998)

My feeling for quotation is twofold. First, when a pre-existing melody comes to mind or hand while I am writing a new piece, it is a suggestion that the tune has something more to say, and that it will unfold differently in the new context. Secondly, it allows for the process of "going underneath" the old tune to find something quite different and new. I let this happen because it seems that deeper connections are trying to work themselves out over many years and across many pieces. Folk and jazz artists do this as standard procedure.

マスランカは引用する音楽的な意味として、既存のメロディが新たな文脈で異なる広がりを見せるということ、引用の過程で既存の曲に触れることから新たな発見があるという二つを挙げている。曲を新たに生み出そうとする過程で、古い旋律に触れることは、新たな曲の中で古い旋律に異なる意味をもたせたり、新鮮さを与えたりすることを可能にするのだろう。文脈の異なる曲を引用することで、音楽の新たな意味が広がっていくことを期待しているのだと考えられる。

しかし、そもそもマスランカは、なぜこれほどにコラールに惹きつけられてきたのだろうか。これについてマスランカは以下のように述べている。

何年もの間、J. S. バッハの四声コラールの旋律がなぜ私の心を惹きつけるのか理解しようとしてきました。私はルター派ではないし、実践的なキリスト教徒でもありません。私はこれらのメロディーが古い起源の琴線に触れると信じています。それらは、数えきれない世代の個々や共同体がそれらに触れ、形作った結果であり、これらを通して、コラール旋律は人間の精神を非常に単純だが強力な方法で具現化するようになったのです。これらの旋律は魔法の石のようです。それらに触れることで、私自身の想像力豊かな音楽の冒険へと開かれるのです。(Maslanka 2018)

I have tried to understand why for so many years the melodies from J.S. Bach's collection of Four-Part Chorales have had such a magnetic attraction for me. I am not a Lutheran, nor even a practicing Christian. I believe that these melodies touch a responsive chord because of their ancient origins. They are the result of countless generations of individuals and communities touching and shaping them, and through this they have come to embody the human spirit in a

very simple but powerful way. These melodies are like magic stones; touching them opens me to my own imaginative musical adventure.

マスランカは、コラールそのものに強い力を感じてきたことがわかる。彼は J.S.バッハが和声付けした《371 のコラール集》を歌うことをきっかけとして、作曲する状態へと導かれていたのだ。さらに、コラール旋律を引用することが自身に与えた影響について次のように述べている。

私は長年作品の中にコラール旋律を使ってきました。それらのメロディーは私の中で何か深いものを開いてくれます。コラールは私の作曲活動をすっかり変えました。そして私の作曲はコラールに没頭し、それを変化させるようになったのです。私がコラールを使うのはキリスト教信仰を説くためではなく、地球から生まれ、人類の長年の経験からもたらされた旋律の力を感じることです。それらは私たちの音楽的言葉のルーツへの玄関口となっているのです。(Maslanka 2012c)

I have used Chorale melodies in my music for many years. These melodies open something deep in me. The Chorales have transformed my composing, and my composing has absorbed and transformed the Chorales. My use of the Chorales is not about preaching the Christian faith, but feeling the full power of melodies that have grown out of the Earth, and through centuries of human experience. They have been my doorway to the roots of our musical language.

コラールはそもそも 16 世紀の宗教改革後のプロテスタント教会で礼拝中に歌われるようになって広まったものであり、宗教的な文脈とつながりの強いものであると考えられる。しかしマスランカはコラール旋律の引用に関し、「私はルター派ではないし、実践的なキリスト教徒でもありません」(Maslanka 2018)と述べたり、「私がコラールを使うのはキリスト教信仰を説くためではなく¹⁶⁹」(Maslanka 2012c)と述べたりと、宗教とのつながりにどちらかと言えば否定的な姿勢を見せてきた。筆者によるインタビューにおいて、彼のその姿勢をより明確に見ることができる。マスランカはコラール旋律の引用と宗教との関連について以下のように述べた。

¹⁶⁹ 原文 : My use of the Chorales is not about preaching the Christian faith /

コラールのメロディはシンプルかつ力強いため、私の作品によく使われます。曲名は私にとって何らかの意味がありますが、その歌詞について勉強したことはありません。私はキリストの教えを説こうとしているのでは決してなく、全ての人々の深い部分に響くような音楽を作ろうとしているのです。(Maslanka 2016b)

I use the chorale melodies often in my pieces because the melodies are simple and powerful. The titles have some meaning for me, but I have never studied the texts. I do not try to make a Christian statement, but to make a music that touches the deepest human element in every person.

マスランカが日々歌っていたとされる Associated Music Publishers から出版されたブライトコプフ版の《371 のコラール集》には、それぞれのコラールにタイトルが示されているものの歌詞は載せられていない。マスランカが述べるように、タイトルはインスピレーションをもたらしていたと考えられるが、歌詞からの影響はあまりないと考えてよいだろう。ただし、第一部の考察からは、*Mountain Roads* や *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* 等においてコラールの意味を少なからず踏まえているのではないかと考えられたことも事実である。それらを踏まえた上で本研究では、基本的にはマスランカがコラールの歌詞が内包する意味内容ではなく、コラール旋律の音楽そのものに惹かれて引用してきたと考えて論を進めていく。

4.3.3 サクソフォーン作品に見るコラール旋律の引用

ここからは実際に、サクソフォーン作品に関してコラール旋律引用の特徴や傾向を見出すとともに、作曲プロセスにおけるコラール旋律の引用について考察する。

第一部でも触れたが、サクソフォーン作品には以下の通りコラール旋律の引用が確認できる【表 20】。なお、マスランカの作品中に引用されるのは、《371 のコラール集》から四声全てではなく主旋律のみである。

表 20 サクソフォン作品にみられるコラール旋律の引用

マスランカのサクソフォン作品					371 のコラール集	
作曲年	曲名	編成	楽章	楽章タイトル	原題	No.
1997	<i>Hell's Gate</i>	A.T.B.Sax W.Ens.	-	/	<i>Christ, der du bist der helle Tag</i>	230
1997	<i>Mountain Roads</i>	S.A.T.B.Sax	1	<i>Overture</i>	<i>Wo soll ich fliehen</i>	25 281 304 331
					<i>Alle Menschen müssen sterben</i>	153
			2	<i>Chorale:Wo soll ich fliehen</i>	<i>Wo soll ich fliehen</i>	25 281 304 331
					<i>Aria (in the style of a chorale prelude)</i>	153
					<i>Alle Menschen müssen sterben</i>	153
1998	<i>Song Book</i>	A.Sax Mari.	1	<i>Song for Davy -The Old Year Is Past</i>	<i>Das alte Jahr vergangen ist</i>	162 314
					<i>Lost</i>	33 287
			3	<i>Hymn Tune with Four Variations</i>	<i>Werde Munter, mein Gemüte</i>	95 121 233 350 365
					<i>Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen</i>	105 59 78 111
					<i>Der du bist drei in Einigkeit</i>	154
2006	<i>Recitation Book</i>	S.A.T.B.Sax	1	<i>Broken Heart:Meditation on the chorale melody "Der du bist drei Einigkeit" (You who are three in one)</i>	<i>Der du bist drei in Einigkeit</i>	154
					<i>Jesu, meine Freude</i>	138 263 283 324 356
			5	<i>Fanfare/Variation on "Durch Adams Fall" (Through Adam's Fall)</i>	<i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i>	100 126
2010	<i>Tone Studies</i>	A.Sax pf	1	<i>Jordan</i>	<i>Christ unser Herr zum Jordan Kam</i>	66
			2	<i>Credo in unum Deum</i>	<i>Wir glauben all an einen Gott</i>	
			5	<i>Wie bist du, Seele (Soul,how have you become so unhappy?)</i>	<i>Wie bist du, Seele</i>	242
			6	<i>Whale story (O Sacred Head Now Wounded)</i>	<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i>	89
2012	<i>Songs for the Coming Day</i>	S.A.T.B.Sax	3	<i>Awakening</i>	<i>Chirist ist erstanden</i>	197
			6	<i>The World is New</i>	<i>Ihr lieben Christen, freut euch nun</i>	185
			9	<i>Song for the Coming Day</i>	<i>Gib dich zufrieden und sei stille</i>	271
2012	<i>Peace</i>	S.A.T.B.Sax	-	/	<i>Christum wir sollen loben schon</i>	56
2012	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i>	S.A.T.B.Sax W.Ens.	1	/	<i>Christum wir sollen loben schon</i>	56
			2	/	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	62 104 112 146 339

マスランカは、コラールのタイトルからインスピレーションを得てメディテーションのきっかけとしたり、音素材の一つとして用いたりしてきた。

タイトルからのインスピレーションに関しては、コラールのタイトルと曲の意味内容を一致させている場合とコラールの意味そのものによって曲に意味づけをしている場合がある。

コラールのタイトルと楽曲のタイトルの意味内容が類似している例としては、*Song Book* (1998)の第一楽章が挙げられる。曲中にはコラール《古き年は過ぎ去りぬ *Das alte Jahr vergangen ist*》が引用され、マスランカ自身の過去への懐古が表現される。

コラールのタイトルの意味そのものによって曲全体に意味づけをしている例としては、第三期初期の作品、*Mountain Roads* (1997)、*Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble*(1999)が挙げられるだろう。例えば *Mountain Roads* で言えば、2つの対比的なイメージを想起させるコラール《人はみな死すべきもの *Alle Menschen müssen sterben*》と《われは何処にか逃れ行くべき *Wo soll ich fliehen*》が生死という対比的な意味を与えている。全楽章にわたり大テーマであるコラール旋律《人はみな死すべきもの *Alle Menschen müssen sterben*》は断片的なモチーフとして現れ、最終楽章で完全な形で現れる。そして第二楽章にのみ完全な形で現れる《われは何処にか逃れ行くべき *Wo soll ich fliehen*》によって大テーマが強調される。また *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* では、コラール《イエスよ、あなたは何をなされたのですか *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*》により、曲全体のキリストの磔刑というテーマを暗示している。この2曲は楽章が複数ありながらも一つのコラール旋律の引用によって意味内容が包括される。

一方、時を経るとコラール旋律の引用は曲全体にそれほど意味的な影響を与えなくなっていく、音素材としての様相が強まっていく。*Tone Studies* の楽曲解説では、マスランカの音に対する言及は見られるものの、各曲が表現しようとした内容についてはほとんど述べられていない。これはコラールのタイトルと楽曲が表現しようとした意味内容が必ずしも一致しないからかもしれない。例えば第一楽章は、*Jordan* とタイトルがつけられ、一見これがコラールのタイトル *Christ, Unser Herr, Zum Jordan kam* とリンクしてヨルダン川を示すかに思われる。しかし一方で、*Jordan* とは初演者 *Jordan Luloff* の名前でもある。コラールによって意味内容を付加しようとしたと言うよりは、*Jordan* という初演者の名前からインスピレーションを受けて引用するコラールを決めた可能性も否定できない。一方、同曲第六楽章 *Whale story* (*O Sacred Head Now Wounded*)では、コラール旋律のタイトルと同タイトルのマスランカのオリジナルの詩が演奏前に読まれることになっており、マスランカの詩の内容とコラールのタイトルに関連性があることを付け加えておく。

第一部でも触れたように *Tone Studies* (2010)、*Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble* (2012)、*Songs for the Coming Day* (2012)ではコラールの引用がキリスト教的な意味から離れていく様は、マスランカのメディテーションのイメージが宗教的なものから実際の

世界へ変化したこと、仏教への興味の流れと一致するのではないだろうか。思想の変化とともにコラール旋律の引用の意味が変わっていったとも言える。コラール旋律の引用の意味は時を経て変化し、作曲プロセスに影響を与えてきた。音楽そのものに意味を付加してきたコラール旋律は、徐々にその意味内容との関わりが薄れ、音素材として変化していったのである。

また、コラール旋律が引用されるようになって以来、マスランカの作品はより調性が感じられるようになってきた。コラール旋律の引用により、コラール旋律がほぼそのまま引用される箇所とそれ以外の完全なマスランカオリジナルの箇所に対比が生まれたように感じられるのだ。例えば初期の作品では、コラール旋律の引用部分以外の不協和音や速いテンポ、強奏からコラールに到達したときの和声的な響き、弱奏との対比により、より印象的な表現が可能となっている。また、コラール旋律が引用される箇所の中でも、マスランカによる完全な四声の和声がつけられる場合と、特に後年の作品に見られたが、旋律のみ、もしくは四声に満たない声部で奏される場合が現れる。コラール旋律の引用のされ方は、作曲時期によって異なる特徴を示していると言えるだろう。

メディテーションの世界は、マスランカの作曲プロセスの根底にいつも存在するものであるが、音楽のどの部分に表れているかについて言及することは難しい。しかし、コラール旋律の引用は彼の精神世界の一つの表出の形であり、彼の音楽が和声的な部分が増えシンプルな様相へと移行していく過渡期を可視化できる例と言えるだろう。また、コラール旋律の引用の変化と思想の変化の相関関係が見られた。コラール旋律の引用は、彼の作曲プロセスの根底にある思想の変化が音楽的な変化へと繋がった一つの例だと考えられる。

第3部 マスランカとサクソフーン

これまでに、マスランカの作曲プロセスにおいてメディテーションが大きな役割を担ってきたこと、彼の思想の変化が作品に大いに影響を与えてきたことが確認できた。特に第2部では《371のコラール集》、散歩すること、曲に関わる人々が彼のメディテーション行為に大いに影響を及ぼしたことが明らかとなった。

また、マスランカの作品はほとんどが委嘱作品であり、彼のサクソフーン作品は同じ委嘱者からの連続した委嘱もある。マスランカの音楽を考える上で、作曲プロセスにおける奏者との関わりは切り離すことはできないだろう。

第3部では、マスランカがサクソフーンという楽器をどのように捉え、その印象を変化させていったのか、また、演奏者がマスランカ作品をどのように受容し多くの委嘱作品の誕生に至ったのかについて考察する。

第5章 マスランカとサクソフーン作品

マスランカのサクソフーン作品が後年に集中していることは前述した通りである。第一部で確認したように、彼はサクソフーン作品を多数書くにつれて、サクソフーンを理解したり、演奏の可能性を奏者から感じたりといったことがあったのではないだろうか。マスランカがサクソフーンに対してどのように認識を変化させたのか、その背景で演奏者とマスランカがいかに関わっていたのかについて考察を進める。

5.1 マスランカにとってのサクソフーン

5.1.1 マスランカの言説から

マスランカは幼少期、クラリネットから音楽のキャリアをスタートさせた。2007年のインタビューでマスランカはサクソフーンの演奏に関して以下のように述べている。

[サクソフーンを吹いたことがあるのは] 2, 3回だけですが、決して真剣にはありません。私はその楽器に触れたような感覚はありましたが、真剣な奏者として演奏したのでは決してないのです。しかし、私にはクラリネット奏者としての経歴がありますので、アーティキュレーションや奏法、特にブレスといった吹奏楽器の全ての奏法を理解することができます。(Olin 2006: 61-62)

Just a couple of times, never seriously. I had a sense of my hands on the instrument but never to play it as a serious player. But I do have a background of being a clarinetist that allows me to understand all those qualities of wind playing – articulations, character of playing, breath, particularly breath.

彼は、サクソフォーンの専門知識はなかったものの、同じ木管楽器であるクラリネットの演奏経験があったことから、サクソフォーンの基本的な奏法を理解した上で作曲していたことがわかる。しかし、彼は 1981 年までにサクソフォーンのための楽曲を作曲していない。そればかりか、マスランカ初めての吹奏楽曲である *Concerto No.1 for Piano, Winds, and Percussion* (1976) にはサクソフォーンを吹奏楽編成にさえ加えなかったのである。*Concerto No.1 for Piano, Winds, and Percussion* の楽曲解説にはサクソフォーンとユーフォニアムを使用していない理由を以下のように記載している。

3つの楽章からなる、ピアノとオーケストラの木管、金管、打楽器セクション、電子オルガンのための協奏曲（サクソフォーンとユーフォニアムは含まない）。この協奏曲は 1974 年から 1976 年の間に書かれた私の初めての管楽器のアンサンブルのための作品です。(Maslanka 1976)

A concerto in three movements written for piano and an ensemble of orchestral winds, brass, percussion, and electric organ (no saxophone or euphonium). This Concerto written between 1974 and 1976 was my first composition for wind ensemble.

この曲に関しては、彼がサクソフォーンの必要性を認めなかったのか、あるいはそもそも含まれるべき編成ではなかったのか、現段階では明言することはできない。以下の言葉からも、彼がその意図に関しては明確に記憶していないことがわかる。

私が初めて吹奏楽作品を書き始めたとき、最初期の作品にはサクソフォーンを加えませんでした。それがなぜだかはわかりませんが、そうしなかったのです。(Olin 2006: 58)

When I first began composing for winds, my very first piece did not have saxophones in the ensemble, and I am not sure why, I just didn't.

マスランカ初めてのサクソフーン作品は、1981年に完成した弦楽四重奏とテナー・サクソフーンのための *Heaven to Clear When Day Did Close* である。この作品に関してマスランカは次のように述べている。

私は委嘱した人のことを覚えてさえいませんが、誰かがニューヨークから私を訪ねてきてそのような作品を書いて欲しいと頼んだのです。もっとも私は作曲しましたがそれ以上その人と連絡をとっていません。[……] 彼がテナー・サクソフーン奏者だったのでテナー・サクソフーンのために書いて欲しいと言われて書いたのですが、この作品がサクソフーンとアンサンブルのための主要作品のうちの最初の作品となっています。
(Olin 2006: 58-59)

I was asked somewhat mysteriously to write a piece for tenor saxophone and string quartet. I don't even remember the person's name who asked me, but someone came to New York, sought me out and asked me if I would write such a piece. Well I did and had no more contact with that person. [……] That's what he wanted. That was his instrument. So that piece was my first major work for a saxophone and ensemble.

テナー・サクソフーン奏者から委嘱されたことがきっかけで誕生した作品であるが、作曲を決めた時点ではサクソフーンに特別な感情を抱いていなかったことが予想される。しかし、この作品の作曲を契機としてサクソフーンに対し好意的な感情が芽生えたのである。マスランカは *Heaven to Clear When Day Did Close* の作曲を経て抱いたサクソフーンの印象に関して以下のように述べている。

私はこのテナー・サクソフーンと弦楽四重奏の曲からサクソフーンの音が好きになりました。驚くほど柔軟性があり、高音から低音まで楽器の種類が素晴らしいと思います。特にソプラノ・サクソフーンが好きで、オーボエのための *Sonata* をソプラノ・サクソフーンに編曲したことがあります¹⁷⁰。あまりこの演奏を聞いたことがありませんが、とても気に入っています。(Olin 2006: 61)

I think out of this piece, I began to, and out of the piece for tenor saxophone and string quartet, I began to love the saxophone voice. I think it has amazing flexibility, and the family of

¹⁷⁰ 2000年にソプラノ・サクソフーン版が完成した。

instruments is amazing, from top to bottom. I am especially fond of soprano saxophone, and have transcribed my oboe sonata for soprano saxophone, but I haven't heard many performances of it at all, but I really like that piece.

思いがけず作曲することになった *Heaven to Clear When Day Did Close* により、サクフォーンの音に対する好意的な感情が生まれたことがわかる。

その後、次のサクソフーン作品 *Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1988)の作曲までに7年の間があくが、1983年にハーバート・オーエン・リード Herbert Owen Reed (1910-2014)の75歳の誕生日を祝うために委嘱され、1985年に第一楽章と第二楽章、1986年に第三楽章が完成した吹奏楽のための《交響曲第2番》の第二楽章冒頭にサクソフーン四重奏が単独で用いられる。マスランカはこれに関して次のように述べている。

私は1985年に《交響曲第2番》を書き始めたとき、突然にサクソフーン四重奏で始める楽章の構想が出来たのです。[……] その音が途方もなく魅力的だとわかり、この楽器の音が好きになりました。(Olin 2006: 58)

1985 I began my second symphony for wind ensemble and it suddenly developed a movement that began with saxophone quartet. [……] I found the sound tremendously appealing, and I began to like the voice of the instrument.

Heaven to Clear When Day Did Close (1981) で抱いたサクソフーンに対する好意的な感情が《交響曲第2番》の第二楽章のサクソフーン四重奏の構想に繋がったのかもしれない。

2007年にはサクソフーン奏者の Nathan Keedy が以下のように彼のサクソフーン観に迫る質問をした。

あなたはサクソフーンのために多くの作品を書いてきました。それは、独奏や室内楽作品だけでなく、吹奏楽作品においてもサクソフーンがかなり目立つ傾向があります。サクソフーンのどんな特徴があなたを惹きつけたり、訴えかけたり、あなたに書きたいと思わせるのでしょうか？ (Keedy 2004: 225)

I know that you've written a lot for the saxophone - not only the solo and chamber works, but in your band music it tends to feature fairly prominently. What characteristics of the saxophone draw you to it or are appealing to you and make you want to write for it?

この質問に対し、マスランカは以下のように述べている。

サクソフォーンは他のどの楽器よりも人の声のような性質があります。楽器にはそれぞれに特徴がありますが、サクソフォーンは、大変幅広い音色をもち感情表現の幅も大きいです。私は、他の楽器と一緒に演奏するときだけではなく、ピアノと演奏するときの大胆さを気に入っているのだと思います。それで、この楽器の特徴は、大きな声をもっているということです。そして私は、その声を通して歌っているのだと感じています。そう、これが初めに浮かんだこの楽器への印象です。(Keedy 2004: 225)

the saxophone has a quality of a human voice, almost more than any other instrument. Each instrument has its own character, but the saxophone has a very wide variety of colors and a big intensity of emotional expression. I think I like the instrument too because of its boldness, not only when played with other wind instruments, but in combination with piano. So the character of the instrument is that it's got that big voice, and I feel that I sing through that voice. So that's one opening thought.

マスランカにとってサクソフォーンの音は、人の声のように感じられていることが伺える。これに関してマスランカは他のインタビューでも以下のように述べた。

なぜ私がサクソフォーンを好むのかと聞かれましたよね？その答えの一つは、サクソフォーンは音の強さが非常に大きいものから小さいものまであり、フルレンジの音を出すことができるということです。これは引き合いに出すべきではないかもしれませんが、すべての管楽器の中で人間の声に最も近い音質を持っているという印象があります。私は他の管楽器も大好きです。どの楽器もそのような声質を持っていますが、サクソフォーンは私の声と最も完全に合っています。私はいつも声を通して作曲していて、作曲をしているときはいつも歌っています。だから、複雑であったとしても、すべての曲は歌の旋律として生まれます。ですからそこには明確な関係があります。ジェズアルドとそのマドリガルと声楽作品、四声や五声の痛烈さ、完全な合唱団ではなく四声か五声で、あるいはサクソフォーンのような単一声部やピアノのような1つの楽器の鮮やかさ、あるいはサクソフォーンやアンサンブルする独奏楽器の鮮やかさ、私はいつもそれらに惹かれてきました。(Olin 2006: 66)

You asked me about why I liked the saxophone? One of the answers to it is that the saxophone is capable of remarkable intensity of sound, from a very biggest intensity to the smallest, and the full range, and all, strikes me as, maybe this shouldn't be a quote, but of all the wind instruments as having a quality closest to the human voice for me. I love the other wind instruments, I love them very much, and they all have that voice quality to me, but this has the most complete, most compatible with my own voice. My composing is always through the voice, I am constantly singing when I am working, so everything comes as a vocal melody for me, even the most complex of things. So there is a definite relationship there. And Gesualdo and those madrigals and vocal music...the intensity of four or five voices, not a full choir, just four or five voices that are able to do that, or the intensity of a single voice like the saxophone or a single instrument like the piano, or the saxophone or any solo instrument with ensemble, I have always been drawn to it.

マスランカはサクソフォーンの音を人の声に近いものとして感じていた。特に、彼自身の声に近いものとして認識していたのである。また、人の声という点に注目して言えば、マスランカは、吹奏楽とソプラノ独唱、バリトン独唱、合唱、児童合唱のための *Mass* (1996) 第五楽章 *Before the Credo: "Bright window..."* のソプラノ独唱パートを、そのまま *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* (1999) の第二楽章 *Interlude: "Bright window, Your night is full of stars"* でアルト・サクソフォーンに奏させている。*Mass* の後年に作られた *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* の中で、サクソフォーンに本来歌詞のあるパートを奏させたのは、少なからず彼が、サクソフォーンは人の声に類似しているという考え方をもっていたからではないだろうか。

マスランカの言説から、当初全く関心を示していなかったサクソフォーンという楽器に対し、偶然にも作曲することになった *Heaven to Clear When Day did Close* をきっかけとして次第に惹かれていったことがわかる。サクソフォーンという楽器の表現の柔軟性、同属楽器によって生まれる表現に好意的な感情を抱いたのである。また先述したように、彼は作曲時にコラールを一声部ずつ歌ったり、多くのコラールやグレゴリオ聖歌などの声楽作品を作品に取り入れたりしてきた。彼が日頃から抱いていた声への興味と、サクソフォーンの音に対して感じた人間の声との類似性が相まって、サクソフォーンへの興味が高まったのではないだろうか。

マスランカは《交響曲第2番》の作曲時に突然サクソフーン四重奏から始まる構想が生まれたと述べていたが、彼のサクソフーンへの意識は、サクソフーンを含む編成である吹奏楽における使用を検討することでさらに見出せるかもしれない。

5.1.2 サクソフーン作品と交響曲との関連性から

ここからは、彼がサクソフーンをどのように捉えてきたかについてさらに考察を深めるため、吹奏楽作品のうち彼の代表作である交響曲におけるサクソフーンの使用法を検討する。マスランカ作品の中で交響曲は、最も長大な作品である。彼の交響曲は全10曲あり、オーケストラ編成の第1番、第6番を除くと、他8曲が吹奏楽のための作品で、サクソフーンが編成に加えられている。

検討に際し、交響曲においてサクソフーンが中心に据えられている箇所注目し、サクソフーンのみで奏される箇所、もしくはピアノ伴奏による独奏の箇所を抽出した。その結果、吹奏楽のための交響曲全8曲のうち第2、8、9番の3曲において、サクソフーンが中心に据えられ、サクソフーンのみで奏される箇所、もしくはピアノ伴奏による独奏の箇所を確認できた。ピアノを伴った独奏を奏する楽器は他にも存在したものの、サクソフーン四重奏のような同族楽器の重奏で用いられる楽器は一つもない。以下、抽出箇所について楽曲ごとに述べていく。

5.1.2.1 《交響曲第2番》

《交響曲第2番》(1986)の第二楽章 *Deep River*¹⁷¹では、冒頭から15小節2拍目がサクソフーン五重奏¹⁷²のみで構成され、黒人霊歌 *Deep River* が彼自身のアレンジによって奏される。ソプラノ・サクソフーンが旋律を、他の四声部がハーモニーの役割を担っている。これが初めてマスランカが書いたサクソフーン重奏である。

マスランカはこの箇所について以下のように述べている。

第二楽章は、*Deep River* のアレンジで始まります。これは、伝統的なアフリカ系アメリカ人の旋律です。この部分での歌詞は「深い川よ、私の故郷はヨルダンのかなたにある。

¹⁷¹ 第二楽章は1986年に起きたスペースシャトル事故の犠牲者へ捧げられた。

¹⁷² バス・サクソフーンはオプションとして加えられている。

深い川よ，主よ私はお前を越えて，集いの地へと帰りたい。」と歌っています。

(Maslanka 2007d)

The second movement opens with an arrangement of “Deep River,” a traditional African-American melody. The words of the song read in part: “Deep River, my home is over Jordan. Deep River, Lord, I want to cross over to camp ground.”

《交響曲第2番》第二楽章冒頭 *Deep River* の原曲の歌詞にあるヨルダン川とは、洗礼者ヨハネがイエス・キリストに洗礼を授けた場所として新約聖書に記述されている神聖な川である。ヨルダン川は、サクソフーン独奏作品 *Tone Studies* (2010) の第一楽章のタイトルにも用いられ、その楽章中には先述の通りコラール旋律 *Christ, Unser Herr, zum Jordan kam* (われらの主キリスト，ヨルダン川に来たれり) の旋律が引用される。

《交響曲第2番》の冒頭と *Tone Studies* の第一楽章は、黒人霊歌の歌詞，コラール歌詞というそれぞれの歌の存在によってヨルダンという共通のキーワードが導かれる。この2曲に音楽的な共通点はないが、サクソフーンの旋律に歌を引用している点では、マスランカがサクソフーンを人の声として捉えていたという先述の内容と一致する。

5.1.2.2 《交響曲第8番》

《交響曲第8番》(2008)¹⁷³は、第二楽章37小節から98小節までをサクソフーン四重奏のみによって、第三楽章の冒頭から20小節までをソプラノ・アルトサクソフーン二重奏のみで演奏される。

第二楽章の33小節目から98小節目のサクソフーン四重奏は、彼のサクソフーン四重奏曲 *Recitation Book* (2006) の第二楽章の冒頭から66小節の完全な引用になっている。この旋律は、ソプラノ・サクソフーンによって、コラール旋律 *Jesu, meine Freude* が奏され、アルト，テナー，バリトンサクソフーンが分散和音を演奏する。

コラール旋律 *Jesu, meine Freude* は、彼の吹奏楽作品 *O Earth, O Stars* (2010) にも引用されるが、サクソフーン四重奏の形では用いられない。マスランカは《交響曲第8番》を作曲する際、*Recitation Book* のサクソフーン四重奏の響きを必要としたことは間違いないだろう。

¹⁷³ コンソーシアムの委嘱により2008年に作曲された全三楽章からなる楽曲。

また、第三楽章の冒頭から 20 小節までは、ソプラノ・アルトサクソフォーンの二重奏のみで演奏される【譜例 176】。その後、20 小節からは同じテーマが他の楽器に受け継がれながら拡張していく。

譜例 176 《交響曲第 8 番》第三楽章 (mm.1-20)

The image displays three systems of musical notation for Soprano (SS) and Alto (AS) saxophones. The first system covers measures 1-20, featuring a melodic line in the soprano and a supporting line in the alto, both marked with piano dynamics (p and P). The second system continues the theme, with the soprano part marked 'pp' and the alto part 'pp'. The third system shows further development of the theme.

5.1.2.3 《交響曲第 9 番》


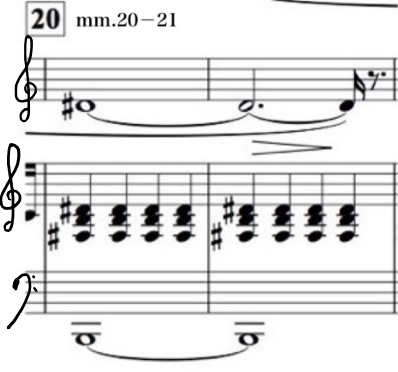

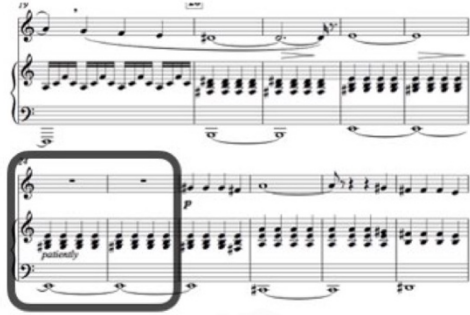

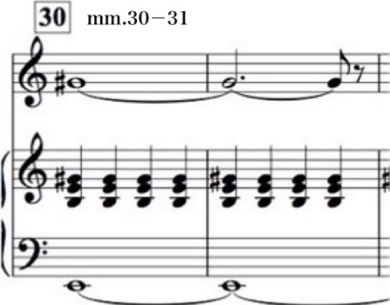
《交響曲第 9 番》(2011)¹⁷⁴では、第三楽章がソプラノ・サクソフォーン独奏とピアノのみで構成されている。楽章全体が独奏になっているのはこの楽章しかなく、他の交響曲中にも楽章全体が一つの楽器の独奏で書かれているものは存在しない。

また、第四楽章は、フルート、クラリネット、アルトサクソフォーン、ピアノの独奏が大編成部分の合間に挿入される形で構成されている。286 小節から 309 小節、512 小節から 517 小節、653 小節から 663 小節、839 小節から最後 853 小節はクラリネット独奏とピアノ、518 小節から 534 小節はピアノ独奏、535 小節から 548 小節にはフルート独奏とピアノ、676 小節から 710 小節、788 小節から 831 小節アルト・サクソフォーンとピアノとなっている。

サクソフォーンの独奏である 676 小節目から 710 小節目には、サクソフォーン独奏曲 *Tone Studies* (2010) の第五楽章 12 小節から 47 小節がほぼ同様な形で引用される。但し、3 点の相違が認められるため以下の譜例に示す【譜例 177】。

¹⁷⁴ Stephen K. Steele が中心となったコンソーシアムによって委嘱され、サクソフォーン独奏作品 *Tone Studies* (2010) の翌年に完成した。

譜例 177 《交響曲第9番》と *Tone Studies* の比較①

	交響曲第9番 (2011)	トーン・スタディーズ (2010)
(1)	<p>mm.684-685</p> 	<p>20 mm.20-21</p> 
(2)	<p>m.668</p> 	<p>mm.24-25</p> 
(3)	<p>mm.693-694</p> 	<p>30 mm.30-31</p> 

相違点は、(1) *Tone Studies* の 20 小節から 21 小節に該当する交響曲の 684 小節、685 小節のピアノが分散和音になっている (2) サクソフォーンが全休符になる小節が交響曲では 1 小節に減じられている。(3) ロングトーンの長さが *Tone Studies* では八分休符が置かれているのに対し、交響曲は全音符となっているという 3 点である。

さらに、788 小節から 831 小節のサクソフォーン独奏部分は、*Tone Studies* (2010) の第六楽章の 62 小節から 103 小節がほぼ同じ形で引用されている。交響曲の 794 小節、795 小節が *Tone Studies* に加えられた形である【譜例 178】。

譜例 178 《交響曲第 9 番》と *Tone Studies* の比較②

交響曲第 9 番 (2011)	トーン・スタディーズ (2010)
mm.792-796 	mm.67-68

《交響曲第 9 番》第四楽章の 551 小節目から最後の部分は、楽器編成は異なるものの 663 小節までが *Tone Studies* の第四楽章、664 小節から 724 小節は、*Tone Studies* の第五楽章、そして、*Tone Studies* と同様にマランカのオリジナルの詩 *Whale Story* の朗読を挟んで、725 小節から最後は、*Tone Studies* の第六楽章を骨子として構成されている【表 21】。

表 21 《交響曲第 9 番》第四楽章と *Tone Studies* の対応表

交響曲第 9 番第四楽章	<i>Tone Studies</i> (2010)
551 小節から 663 小節目	第四楽章 * 楽器編成は異なる
664 小節から 724 小節	第五楽章
Whale Story の朗読	Whale Story の朗読
725 小節目から最後	第六楽章

《交響曲第 9 番》第四楽章と *Tone Studies* 第六楽章には同じタイトル *O Sacred Head Now Wounded* が付けられ、両曲の冒頭に詩 *Whale Story* が置かれている。《交響曲第 9 番》第四楽章は、同時期に作られたサクソフォーン独奏曲 *Tone Studies* の発展形とも言うことができるだろう。

5.2.1.4 まとめ

交響曲の中でサクソフォーンが中心に据えられている箇所を検討した結果、サクソフォーンのみで奏される箇所、もしくはピアノ伴奏による独奏の箇所を有するのは 8 曲の交響曲中 3 曲であった。サクソフォーンは交響曲中、特に後年の作品で、ピアノ伴奏による独奏、二重奏、四重奏と多様な編成で音楽の中核を担う役割を与えられていることが確認できた。特

に、《交響曲第9番》第三楽章のように、楽章全体をピアノ伴奏による独奏で担う楽器はサクソフォーンの他にはない。

また、彼の世界を最大に表現しているとも言える交響曲中には、サクソフォーンを中心に据えている箇所が少ない上に、それがサクソフォーン作品の引用である例が確認できた。

《交響曲第8番》、《交響曲第9番》には、前に書かれたサクソフォーン作品が三箇所引用される。彼の言説から、《交響曲第2番》を書き始めた1985年の時点では、直感的にサクソフォーンを求めた様子うかがえたが、特に2008年の《交響曲第8番》の段階では、サクソフォーンは彼の世界を体現する楽器の一つとして位置づけられるようになっていたと考えられる。《交響曲第8番》、《交響曲第9番》に現れる直前に作曲されたサクソフォーンのための楽曲は、マスランカの思い描いた世界に必要なものの一つとして位置づけることができるのではないだろうか。

また、今回は吹奏楽のための交響曲に限定したため詳細な言及を避けるが、オーケストラのために書かれた *11:11 – A Dance at the Edge of the World* (2001) は、クラリネット奏者の持ち替えによるソプラノ・サクソフォーン（ない場合はトランペット）と弦楽合奏による *Wie bist du, Seele* の旋律にマスランカ自身が和声付けしたコラールで曲が始まる。オーケストラの中にサクソフォーンの響きを加えたこの作品は、サクソフォーンに新たな可能性を見出す萌芽としても捉えることができるかもしれない。

マスランカは、サクソフォーンの音を人の声に大変近いものとしてイメージしていた。サクソフォーン作品に多くのコラール旋律を引用したり、交響曲において歌と結びつく音楽を演奏させたりすることが多いのもそのためと言えるかもしれない。

5.2 サクソフォーン奏者との関わり

《交響曲第8番》、《交響曲第9番》においてマスランカがサクソフォーンにとりわけ重要な役割を与えていたことが確認できたが、10曲あまりのサクソフォーン作品を書いた後の2つの交響曲に至る背景には、委嘱作品を通した多くのサクソフォーン奏者との関わりがあったことだろう。マスランカはいかにしてサクソフォーン奏者との関係を築いていったのだろうか。

5.2.1 委嘱の経緯

マスランカのサクソフォーン作品のうち、本論への掲載許可を得られた委嘱者、初演者へのインタビューに限定して委嘱から初演までの経緯をまとめ、マスランカと奏者が関係を構築した過程について考察する。

5.2.1.1 North American Saxophone Alliance

マスランカ二作目のサクソフォーン作品は、1988年にNASAの委嘱によって作曲された *Sonata for Alto Saxophone and Piano* である。この曲以前に作曲されたサクソフォーン作品は、*Heaven to Clear When Day Did Close: Fantasy on a Theme of Barney Childs* (1981)しか存在せず、マスランカがそれほどサクソフォーン奏者たちに知られる存在ではなかったと予想されるが、なぜアメリカ最大のサクソフォーン団体であるNASAが委嘱するに至ったのであろうか。委嘱の背景に何があったのか、この作品によってマスランカ作品がいかに関者たちに知られることになったのかについて考察していこう。

NASAは、1969年12月にシカゴで行われた第一回ワールド・サクソフォーン・コンGRESSがきっかけとなり誕生した北米のサクソフォーン奏者を中心とした団体である。1971年にフランスの奏者たちによってフランス・サクソフォーン協会 *Association of French Saxophonists* が組織されると、それに続いてフレデリック・ヘムケ *Frederick Hemke* のリーダーシップの元、1976年に組織された。1994年以降は、2年毎にカンファレンスが開催され、コンクールやコンサート、レクチャーなどのイベントが行われている¹⁷⁵。

Sonata for Alto Saxophone and Piano は、1989年のNASAによる委嘱作品プロジェクトとしてマスランカに委嘱され、誕生した。以下はプロジェクトの開始を知らせる1988年の広報記事である。

NASAは、ミシガン大学のサクソフォーン専修と協力して、サクソフォーンのための委嘱作品プロジェクトを開始することを発表する。ある著名な米国の作曲家との準備協議が始まった。1989年のNASAの全国大会にあわせて開催される予定のコンペティションのクラシック部門の優勝者に、この作品の世界初演権を授与するという暫定的な計画がある。(North American Saxophone Alliance 1988a: 27)

¹⁷⁵ NASA North American Saxophone Alliance 公式ウェブサイト。2021年8月29日アクセス。
<https://www.saxophonealliance.org/default.asp>

The North American Saxophone Alliance, in cooperation with the saxophone class of the University of Michigan, announces the launching of a commissioning project for the saxophone. Preliminary discussions have begun with a noted American composer. Tentative plans are to award the world premiere rights for this work to winner of the classical division of a proposed performance competition, to be held in conjunction with a national meeting of the North American Saxophone Alliance in 1989.

1989年春の時点では作曲家について公表されないまま、基金を募る旨の発表がなされた。その後同年夏にはクラシック部門としてマスランカに委嘱するということが以下の通り発表されている。

NASAの役員会は、作曲家のデイヴィッド・マスランカ氏と Jay Chattaway 氏にバージニア州のジョージ・メイソン大学で開催される NASA の全国大会で初演する楽曲を依頼した。デイヴィッド・マスランカ氏は現在、ニューヨーク市立大学キングズボロー・コミュニティ・カレッジの准教授を務めている。彼は ASCAP, Martha Baird Rockefeller Fund, National Endowment for the Arts などからいくつかの助成金や奨学金を受けている。マスランカ氏はサクソフォーンとピアノのための作品を作曲する。[……] 新しい作品は、クラシック・サクソフォーン部門とジャズ・即興部門のコンペティション優勝者によって、NASAの次の全国大会で初演される。(North American Saxophone Alliance 1988b: 9)

The executive committee of the North American Saxophone Alliance has commissioned music from composers David Maslanka and Jay Chattaway to be given premieres during the coming national meeting of the Alliance at George Mason University in Virginia. David Maslanka is currently an associate professor of music at Kingsborough Community College of the City University of New York. He is the recipient of several grants and fellowships: from ASCAP, the Martha Baird Rockefeller Fund for Music, National Endowment for the Arts, and others. Dr. Maslanka will compose a work for saxophone and piano. [……] The new works will be given their premieres at the coming national meeting of the North American Saxophone Alliance by the first-place winners of the Classical Saxophone Performance and Jazz Improvisation Performance Competitions.

委嘱プロジェクトの中心であった Laura Hunter は当時について以下のように述べている。

とにかく私が本当に覚えているのは、Dale Underwood が [NASA の] 長だったということだけです。私たちはヤング・アーティスト・コンペティションのアイデアを思いつき、そのために委嘱したかったのです。私はデイヴィッド・マスランカにリサイタルに丁度いい 10 分から 15 分の作品を依頼しました。しかし、彼は興奮してもっと長い作品を書いたと思います。その曲は美しいものでした！ (Hunter 2020)

At any rate, all I really remember is that Dale Underwood was President [of NASA] and we came up with the idea for the Young Artist competition and wanted to commission a work for that. I asked David M to write a 10-15 minute work that would be useful in recital...but I guess he got excited and wrote a much longer piece. But, beautiful!

マスランカが委嘱プロジェクトの作曲家として選出された詳しい理由は現段階でわからない。しかし、この時点で彼は、作曲家として選出されるだけの知名度を得ていたことは確かだろう。また、マスランカは依頼された以上の長大な作品を書いたが、委嘱者たちはそれをそのまま受け入れている。若い演奏者たちのコンペティションで、おそらくは学部生が演奏するであろうと理解しながらもマスランカは自身の音楽を貫いたのである。マスランカはインタビューの中で、おそらく学部生が演奏するだろうということを聞いて、作曲するにあたり音楽に何か制限をするかと問われたとき、以下のように答えている。

いいえ、私は学部生の演奏が好きです。私は学部生のアンサンブルによる演奏をたくさん聴いています。作品が難しくなればなるほど、より多くの人々がそれに取り組むようになりますが、私は難しい音楽を書くことから始めるわけではありません。私は決してそうはしないのですが、そうなるのです。(North American Saxophone Alliance 1988c: 14)

No. I like undergraduates. I get a lot of performances done by undergraduate ensembles. The harder you make a piece, the more people will work it, although I don't start out to write hard music—I never do, it just works out that way.

こうして作曲された *Sonata* を受け取った当時学部在学中であった初演者 Susan Jennings Becker は当時について以下のように述べている。

私はすぐに練習を始めました。1日1ページだけ見て、1ページができるまでページをめくることはしませんでした。サクソフォーンのパート譜は10ページくらいあったと思

いますが、全体を見るのが怖くて、圧倒されそうでした。3, 4 ページ目を見てすぐ、私は自分に言い聞かせました。これは本当に難しいと。技術的に難しいパッセージがあり、低い音域では難しい運指がたくさんありました。今スコアは手元にありませんが、技術的には中盤が一番難しかったと記憶しています。始まりは素敵で、メロディックで、穏やかで、いつも素敵な音に流されて、数えるのを忘れるほどでした！

私のピアニスト、Bruce Patterson は、最初の部分で私がどこを吹いているのか探さなければなりません。私はコンペティションのために熱心に練習しました。それで、私の音がぐらつくと、Donald Sinta 先生が「練習しすぎて軟口蓋がつぶれている」と言いました。音を取り戻すために練習を減らさなければならぬほどでした (Becker 2020a)

I began working on it immediately, looking only at one page a day, and not turning the pages until the one page was well learned. It was long, around 10 pages of saxophone part, I believe, and I was afraid to look at the whole thing and risk feeling overwhelmed. Well, as soon as I saw the 3rd and 4th pages, I said to myself, OK, this is really hard. There were technically difficult passages, with many hard fingerings in the low register. I don't presently have the score with me but as I remember, the middle of the piece was the hardest from a technical standpoint. The beginning was lovely, nice and melodic and peaceful, and I usually drifted into the lovely sounds and stopped counting!

My pianist, Bruce Patterson, would have to find where I was a couple of times in that first part. I practiced for the competition diligently, so much that, when there appeared a waver in my sound, my teacher, Donald Sinta, said that I had practiced so much that my soft palate was collapsing. I actually had to decrease my practicing to restore my sound.

マスランカは演奏者を意識することなく、自身の心に従って作品を作り上げた。そしてコンペティションの運営側は演奏時間や難易度度外視でそれをそのまま受け入れたのだ。マスランカが当時それだけ認められる存在であったことがうかがわれる。

作品完成から初演までの話に戻すと、*Sonata* はコンペティションの優勝者による初演と、そのためのコンペティションの最終審査課題として演奏される計画の元に作曲された。コンペティション優勝者の Jennings はセミ・ファイナリストに選出されたときのことを以下のよう

ミシガン大学から Kevin Stuart [Kevin Stewart] と私の二人が、コンペティションのセミ・ファイナリストに選ばれました。この選考は、私たちが NASA に提出したクレストン作曲の協奏曲の録音に基づいていました。私たちは選出されて嬉しかったです。選出後すぐに、ワシントン D.C の近くで行われるコンペティションの準備のためにソナタが送られてきました。(Becker 2020a)

Two of us from Michigan, Kevin and Stuart and I, had been selected as semi-finalists for the competition, and this selection was based on recordings of the Creston Concerto we had submitted to NASA. We were happy to be going. As soon as we were selected, we were sent the Sonata to prepare for this live competition near Washington DC.

Sonata は参加者コンペティションの参加者全員に公表されていたのではなく、録音審査を経て、セミ・ファイナリストとして選出された限られた奏者だけに配布されていたことがわかる。また最終審査の様子について以下の記録が残っている。

コンペティションの最終審査¹⁷⁶は、ジョージ・メイソン大学で行われた。クラシック部門の出場者はそれぞれ暗譜で、クレストン作曲の協奏曲の指定箇所と、新たに委嘱されたマスランカ作曲の *Sonata for Alto Saxophone and Piano* の印刷箇所を演奏した。クラシック部門の審査員は、Reginald Jackson (サクソフォーン奏者、メリーランド大学とハワード大学教員)、Andreas Makris (ヴァイオリン奏者。ワシントン・ナショナル交響楽団の専属作曲家)、デイヴィッド・マスランカ (作曲家。ニューヨーク市立大学キングズボロー・コミュニティ・カレッジ教員) が務めた。(North American Saxophone Alliance 1989:12)

The final rounds of the competitions were held at George Mason University. Each contestant in the classical division performed the required Creston Concerto from memory, and the newly commissioned Sonata for Alto Saxophone and Piano, by David Maslanka, from the printed page. Judges for the classical division were Reginald Jackson, (saxophonist and faculty member at the University of Maryland and Howard University), Andreas Makris (violinist and composer-in-residence with the Washington National Symphony), and David Maslanka

¹⁷⁶ 優勝 : Susan Jennings, 2位 : Kevin Stewart, 3位 : Chris Creviston, 4位 : Tim Roberts。

(composer and faculty member at Kingsborough Community College of the City University of New York)

マスランカは、コンペティションの審査員としてその場に立ち会っていたのだ。当時の様子について Jennings は以下のように記憶している。

コンペティションのセミ・ファイナリスト 5 人は、会場の近くの大きな教室に集まりました。Laura Hunter が演奏順の書かれたクジを持ってきたので、私たちは 5 枚の中から引きました。私は 3 番を引いたので 3 番に演奏することになりました。コンペティションは、大きな階段教室で行われました。大きな講義室でした。私が演奏に入ったとき、グランドピアノがあり、5～7 人ほどの審査員と聴講生が座席に散らばっているように見えました。マスランカ氏は確か、左の真ん中あたりに座っていて、静かに、思慮深げに聴いている感じでした。審査員は右側にいて、私にこの曲とクレストンの協奏曲の一部を演奏するよう指示しました。私は審査員に向けてソナタを全部演奏していないと思います。部分的に演奏したということだけで、正確には覚えていません。マスランカ氏は優しく穏やかに座っていました。彼は審査員の一人でした。私の演奏は感情がこもっていた、というのが彼のコメントだったと思います。彼の曲は本質的に大変感情がこもっているので、そのコメントはぴったりだと思いました。(Becker 2020b)

The five semi-finalists for the competition gathered in a room near the large classroom where the competition was to take place. Laura Hunter brought out the competition order numbers on folded pieces of paper, and we all drew from the five. I drew #3, meaning I would play 3rd in the competition. The competition was held in a large classroom with rows of seats elevated, going up toward the back. It was a large lecture hall. When I went in to play, there was a grand piano on the ground level, and it looked like around 5-7 people, judges and listeners, were scattered around the seats on the incline. As I remember, Mr. Maslanka was seated midway up toward the left, and my sense was that he was listening quietly and reflectively. The judges were on the right, directing me to play parts of this piece and the Creston Concerto. I don't think I played the whole Sonata for the judges - only parts - but I don't remember exactly. Mr. Maslanka had a kind and peaceful presence, and he was one of the judges, logically. I think his comment was that I had played "soulfully." And I thought the comment fitting, being that his composition was very soulful in nature.

以上から、コンペティションの会場には審査員と数人の聴衆しかいなかったことがわかる。これらの状況を考えると、マスランカへの委嘱は大きくアナウンスされていた一方で、その曲自体に関しては、コンペティション開催の時点では限られた奏者たちだけが知っていたことになる。

初演は、コンペティションの後1989年1月27日から29日に、アメリカ海軍バンドとNASAの共同開催による第12回国際サクソフーン・シンポジウムで行われた。初演について以下の記録が残っている。

[1989年1月28日(土)の] 午後の終わりには、NASA ジャズ即興部門の優勝者 Arthur Hays とクラシック・サクソフーン部門の優勝者 Susan Jennings¹⁷⁷の演奏があった。このイベントはスケジュールがおしたので開始が45分遅れたにもかかわらず、多くの心ある人々が、Jennings氏によるデイヴィッド・マスランカ氏の新たな委嘱作品の初演を聞くためにとどまった。(North American Saxophone Alliance 1989: 10)

At the afternoon's end there were performances by Arthur Hays and Susan Jennings, the first-prize winners of the N.A.S.A. Jazz Improvisation and Classical Saxophone Performance Competitions, respectively. Even though this event was 45 minutes late in starting due to schedule backups, a number of hearty souls stayed to hear the premiere given by Ms. Jennings of the newly commissioned work by David Maslanka.

不運にも45分遅れで初演を迎えた *Sonata* であったが、このスケジュールの遅れはどれほどの影響があったのだろうか。マスランカは当時の状況を以下のように語っている。

このコンクール優勝者による初演のイベントは、ジャズの演奏直後、夕食の直前に予定されていました。しかも、ジャズの演奏は定刻をほぼ1時間過ぎて行われました。そして、午後5時頃に始まるイベントが残っており、人々は夕食に行くためにばらばらと移動していました。このようなことから、この作品の初演は約20人の聴衆のもと行われました。そのため、このソナタがサクソフーン奏者の心に何らかの形で収まるのに長い時間がかかりました。(Olin 2006: 60-61)

¹⁷⁷ 1989年NASAクラシック・サクソフーン演奏部門優勝。テキサス州、ヒューストン出身。サン・アントニオにあるトリニティ大学で芸術とサイエンスの学士を取得。大学ではファイ・ベータ・カッパ Phi Beta Kappa の奨学生に選ばれた。その後ミシガン大学で Donald Sinta に師事し、音楽の修士号取得。

They had scheduled this event for the premiere of the Sonata by the winner of the competition immediately following a jazz performance and immediately before supper. So the jazz performance ran almost an hour past its time. And we were left with an event starting at roughly five o'clock in the afternoon, and people were just filtering out like crazy to go to dinner, so we had an audience of about twenty people for the premiere of this piece. Out of that, it took a long time for this sonata to gain some sort of hold in saxophone player's minds.

大規模なイベントであったにもかかわらず、スケジュールの遅れにより、*Sonata* の初演はそれほど多くの奏者の耳に届くことはなかった。しかしその後、初演を聴いていた奏者たちから広がり、少しずつ演奏機会が増えていくことになる。その一人が Steven Jordheim である。マスランカは Jordheim について以下のように述べている。

その初演にアップルトン出身の Steven Jordheim が立ち会っていました。彼はすぐにその作品に惹かれ、取り上げたので、彼はこの作品をプッシュした人の一人と言えます。彼はそれを非常に良い緊張感で録音しました。それには数年かかりました。彼は最初に作品の録音を試みましたが、録音の品質があまり良くななくうまくいかなかったのです。費やした労力により彼は疲れてしまい、しばらく作品をしまいこみ、その後、別のピアニストと別のレコーディングエンジニアと一緒に、素晴らしい仕事をしました。その時点から、作品は受け入れられて成長し始めましたが、かなりの時間がかかりました。(Olin 2006: 60-61)

a person who was there at that performance was Stephen Jordheim, from Appleton. He was immediately taken by the piece and then took it up himself, so he was one of the people to really push this piece. He made a very good recording of it, with a lot of strain. It took him several years. He made an initial attempt at recording the piece and then, because of the recording quality that came out of it, it wasn't very good. The amount of effort he put into it exhausted him, so he put the piece away for a while and came back to it with a different pianist and a different recording engineer, and then did an excellent job. From that point the piece began to gain some acceptance and grow, but it took a fair amount of time.

彼が *Sonata* を録音したのは初演から4年後の1993年、CDをリリースした¹⁷⁸のは、11年後の2000年であった。また、Jordheimより先にJamal Rossiが1997年にCDをリリースしているが、これに関しては、どのような経緯でこの曲を知ったのかは現在のところ不明である。1998年にCDをリリースしたKenneth Tseは以下のように述べている。

私は、大学の学位取得を目指していたときにマスランカ作曲の *Sonata* を録音しました。とても表情豊かで感情に訴える力のある作品だと思いました！私の演奏スタイルに合っていると思います。私のCDはこの作品の2番目の録音でした。最初の録音は、アメリカ人のサクソフォーン奏者、Steven Jordheim によるものです。このとき、私もデイヴィッド・マスランカを知ることができ光栄でしたし、私の録音について電話でたくさん話をしました。他の録音があまりなかったので、私が録音する以前にどこでその曲を聞いたか覚えていません！（Tse 2020）

I recorded Maslanka Sonata when I was pursuing my undergraduate degree. I thought it was such an expressive and emotionally powerful piece! It fits my playing style I think. It was the second recording of this piece. First recording was by another American saxophonist Steven Jordheim. At that time, I also had the pleasure of knowing David Maslanka and we communicated a lot on the phone about my recording. I don't remember if I listened to the piece before I learned it because there were not too many other recordings available!

以上から Tse は、1997年のJamal Rossiの録音の存在を知らずに録音に臨んだことがわかる。また1993年に収録され2000年にリリースされたJordheimの録音を最初の録音と述べていることから1993年に収録された音源を何らかの経緯で入手し、聴いていた可能性があるだろう。

Sonata は初演の状況と作品の難しさも相まって演奏されるようになるまでに時間がかかったと考えられる。1989年に初演されてから奏者たちに知られていくまでに時間のかかった *Sonata* であったが、これが次の委嘱作品へと繋がっていくきっかけとなった。Jordheim が *Song Book for Alto Saxophone and Marimba* を委嘱するのである。Jordheim (2019)は「私はすでに *Sonata* を演奏し録音しました。そのときに彼の指導も受け、個人的なやりとりもありま

¹⁷⁸ The Music of David Maslanka. Steven Jordheim (Saxophone), Dane Maxim Richeson (Mari), Christina Dahl (piano), released 2000, Albany TROY392, CD.

した¹⁷⁹」と述べており、マランカ本人とやりとりをしながら CD を録音し、次の委嘱に至ったことがわかる。

5.2.1.2 Transcontinental Saxophone Quartet

Transcontinental Saxophone Quartet は、マランカのはじめてのサクソフォーン四重奏作品となった *Mountain Roads* を委嘱した。Transcontinental Saxophone Quartet のソプラノ・サクソフォーン奏者である Russell Peterson が中心となって委嘱を進めた。このきっかけとなったのも先述した *Sonata* である。

Russell Peterson は 1969 年にオハイオ州、クリーブランドに生まれた。ヤングスタウン州立大学、ボルドー音楽院、ボーリング・グリーン州立大学で学び、James Umble, Jean-Marie Londeix, John Sampen にそれぞれ師事した。彼がマランカの *Sonata* に出会ったのはヤングスタウン州立大学に在学していた頃である。マランカ作品との出会いについて Peterson は以下のように述べている。

その頃誰かが来て演奏したのです。1989 年。Chris Kravis Dan が初めてだったと思います。彼は今アリゾナで教えています。[……] [*Sonata* は] 1988 年に書かれて、Chris が 1989 年か 1990 年あたりに来て演奏しました。私はすぐにその曲が好きになり、楽譜を手に入れました。そしてマランカとこの曲について連絡を取るようになり、1991 年のシニア・リサイタルで演奏しました。このように彼の曲が好きになり、他の曲を探し始めました。(Peterson 2021)

Somebody came and played it around at that time. 1989. Chris Kravis Dan actually was the first one he's teaching now in Arizona. [……] it was written in I think 1988 and Chris came and played it in 1989, something like this 1990, and I immediately fell in love with it, got the music. And I started to correspond with David about the piece. I played it in 1991 for my senior recital, so I you know, instantly fell in love with David's music, found, then started finding more of his music.

Sonata は初演後、奏者たちによって確実に広められていったことがわかる。Peterson は学部時代に *Sonata* を知り、マランカ作品への想いをあたためながら、修士課程に在学中に委嘱

¹⁷⁹原文：I had already performed and recorded the Sonata, and I had met with David for coachings on the Sonata and communicated with him through personal letters.

のきっかけとなる四重奏団を結成した。彼は四重奏団結成当時について以下のように述べている。

[1年のフランス留学の後、1年間 James Umble のサヴァティカル休暇中の代理教師を勤めてから] 私はボーリンググリーン州立大学で John Sampen に学び、修士号を取得しました。それが 1993 年から 1995 年です。この時期は、私のイタリア人の友達 Marco Albonetti、キプロス出身の友達 Yiannis Miralis、アメリカ人の学部生 Amanda とともに四重奏を始めた重要な時期です。(Peterson 2021)

I went to study with John Sampen at Bowling Green State University. And that's where I did my masters. That was two years 1993 to 1995. This is important because we started a saxophone quartet with my Italian friend Marco Albonetti, my friend from Cyprus Yiannis Miralis. And there was another American student, an undergraduate. Her name was Amanda.

こうして修士課程の学生3名、学部学生1名によって結成された Transcontinental Saxophone Quartet は2年間、メンバーの出身地であるイタリアやキプロスで演奏したりコンクールを受けたりした後、マスランカに作品を委嘱したという。彼らは学生でお金がなかったので、「曲を録音しますし、演奏ツアーをしてヨーロッパでも20回程演奏します。そしてコンピューターで浄書します」(Peterson 2021)と値段交渉し、マスランカから作曲の承諾を得たと語っている。

また、曲に関してマスランカと以下のようなやりとりもあったという。

私はいつも彼に「デイヴィッド、もっと短い曲を書いてくれませんか?」「私たちは[……] [値段]も払えません。もっと短い曲にして安くしてもらえませんか?」と言っていました。しかし彼は「いいえ。それはできません。曲を制限することはできません。」と答えました。これは彼のとても興味深いところです。彼は一度書き始めると、大変深く、感情的な部分に入っていきます。とてもスピリチュアルなのです。彼は誰にも理解できないところに入っていきます。(Peterson 2021)

I've always said, "David, can you write a smaller piece that's less..." That's what it was. I think we asked him that. "We don't have [……] . Could you write a smaller piece for less money?" And he said, "No, I can't. I can't. It's just I can't limit the piece." And that was a very interesting thing about David was, you know, once he starts writing, his process is very deep,

very emotional. Very spiritual. And he goes, he goes to someplace that nobody really understood.

マスランカは、委嘱にかかる金額などの条件に関わらず、自分の思い描く世界を表現しようとしていたことがわかる。一方で、*Mountain Roads* 完成後、四重奏団のメンバーがニ長調から半音下げを求めるとマスランカはそれに応じたという。

たしかイタリア人メンバーの Marco が「この調はとても難しいです。音程を合わせにくい」と言いました。私たちはそれまでにホ長調やニ長調も演奏してきたので、Marco はこの調は合わせにくいし、高音もいくつかあると考えたのでしょう。ソプラノだけが G [音域外] に上がります。そんなにたくさんの高音がないので音域的には広くありませんでした。音色と音程の問題でした。だからデイヴィッドに「デイヴィッド、全曲にわたって半音下げるのはどうでしょうか」と頼みました。低すぎもしなかったし、何かが変わったわけでもなかったので私たちは音を下げることになりました。彼もそれを気に入ってくれました。彼はこの調で問題はないと言ってくれました。(Peterson 2021)

I think it was the Italian Marco. And he said, “This is a very difficult key. It's hard to tune” because of course we would have been an E major and D major. So Marco thought this was much, this is more difficult to tune and, and there's some high notes you know, the soprano only goes up, soprano goes I think up to a G, there's not a lot of high notes so it wasn't really a range. I think it was a timbre and a pitch issue. So I asked him I said, “David, what do you think about dropping it down a half step the whole piece,” because it fit. There was no low, nothing changed. I mean, we could go lower and he was fine with it. He said I don't have a problem with the key.

曲の時間を制限することに対しては頑なに拒否したマスランカであったが、調の変更には快く応じたのである。*Sonata* 作曲の際も依頼された 10 分から 15 分を大幅に超えた作品を書き上げたことは前述した。マスランカにとって、時間の制限は曲の世界を制限することであり、それはどうしても受け入れ難かったのであろう。しかし一方で調の変更には柔軟な姿勢を見せたのはなぜだろうか。筆者が実際に 2 つの調で演奏してみたところ、調の違いは大きく曲の雰囲気に影響を与えるように思われた。マスランカの作曲に対するこだわりが *Mountain Roads* 作曲の時点で明確に表れていたということは大変興味深い。調の変更の快諾がマスラン

カの作曲へのこだわりによるものなのか、当時まだサクソフォーンの奏法に対する理解がそれほどなかったからなのかこれ以上論じることはできないが、マスランカの作曲姿勢の一つとして留めておきたい。

こうして *Mountain Roads* は完成し、1998年11月11日のNASAによるサクソフォーン・シンポジウムで初演された。そしてその後、Transcontinental Saxophone Quartet は当初の約束通り、2001年にCDをリリースし、各地で何度も演奏した。

そして *Mountain Roads* の委嘱がきっかけとなり、Transcontinental Saxophone Quartet のアルト・サクソフォーン奏者の Marco Albonetti は、2000年3月にアリゾナ州トゥーソンで行われたNASAのカンファレンスのため、*Sonata for Oboe and Piano* をソプラノ・サクソフォーン用にトランスクリプションすることを依頼した。

この委嘱後もマスランカと Peterson との交流は続いたという。

3.2.1.3 Joseph Lulloff

Joseph Lulloff (1960-)は *Tone Studies* (2010)の委嘱者の一人であり、*Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* (1999)及びそのオーケストラ版の初演に関わった。彼とマスランカはいかに出会い、委嘱や初演に至ったのだろうか。

Joseph Lulloff は、ウィスコンシン州ミルウォーキー郊外のウォーワトサという小さな町で生まれ育った。彼は幼少期から喘息を患っており、医師の勧めで7歳の時にソプラノ・サクソフォーンを始めたという。彼は中学校でクラシックとジャズに興味を持つと、高校を卒業後、ミシガン州立大学に進学した。ミシガン州立大学で学士号と修士号を取得した後は、1984年から1991年までイリノイ大学で教鞭をとり、1991年に母校ミシガン州立大学に教師として戻った。

Joseph Lulloff はマスランカとの出会いについて以下のように語っている。

彼の息子マシュー・マスランカは、Philip Sinder 先生からユーフォニアムを学ぶためにここ [ミシガン州立大学] に来ました。Philip Sinder 先生の部屋は、私の部屋から2つ先にあります。突然、私の部屋のドアがノックされました。それがデイヴィッド・マスランカとその息子だったのです。彼の息子が学部の入学試験に来たとき「こんにちは、自己紹介させてください。私たちには共通の友人がたくさんいます。私の名前はデイヴィッド・マスランカです。あなたのことは聞いたことがあります」と彼は言いました。私は

彼のソナタを知っていましたし、彼の音楽のファンだったので嬉しかったのですが、実際に演奏する機会はありませんでした。[……]そして私たちはお互いを知るようになりました。「息子は多分この学校に行くでしょう」と彼は言っていました。[……] そうして私たちは友達になったのです。彼がやってくるのがとても楽しみでした。彼は Charles Yarrow や Jerry Hutchinson といった作曲家と非常に親しく、私も同様に彼らと親しい関係でした。特に私は学生の頃授業も受けていました。Charles と Hutchinson は彼の先生でした。つまり音楽業界はいつもそうなのですが、たくさんの繋がりがありました。(Lulloff, Joseph 2021a)

his son Matthew Maslanka. Matthew is... came here to study (euphonium) with Dr. Philip Sinder. And, not doctor, Professor Phillip Sinder and Phil, Phil's studio is two doors down from mine. So all of a sudden I got a knock on the door. And it was David Maslanka and his son. When his son came to audition for undergraduate school. He says, "Hi, I just want to introduce myself, I've you know, we have a lot of mutual friends. My name is David Maslanka." Like, "I've heard about you." And it was great because I knew about ... sonata, and I was just a fan of his music, but I never had the opportunity to really play it. [……] we got to know each other. And he says, he says, "My son will probably be coming to school here." [……] So that's how we became friends. And I loved visiting with him. And, and, we had a lot of connections because he's very close to the composers of Charles Yarrow and Jerry Hutchinson, both I'm very close with as well, particularly because I also took classes ... Charles and Hutchinson, when I was a student, and those were his teachers. So I mean, there, there were so many interweaving connections as the music industry is just like that all the time.

時期は違うものの、マスランカと Joseph Lulloff はミシガン州立大学の同窓生であり、共通の知り合いをきっかけとして親交を深めていくことになった。

そして偶然にも Joseph Lulloff は *Mountain Roads* を委嘱した Transcontinental Saxophone Quartet のアルト・サクソフーン奏者 Marco Albonetti¹⁸⁰、バリトン・サクソフーン奏者 Yiannis Miralis¹⁸¹の教師であった。この繋がりにより Joseph Lulloff は、Transcontinental

¹⁸⁰ ミシガン州立大学で博士号を取得。

¹⁸¹ ミシガン州立大学では音楽教育の修士課程に所属していたが Joseph Lulloff のレッスンを受けていた。

Saxophone Quartet の演奏のためにミシガン州立大学を度々訪れていたマスランカと関係を深めていったのである。

それでデイヴィッドはいつも大学に戻ってきたものでした。私たちは外に出て、吹奏楽のコンサートに行きました。ここでのサクソフォーンは、日本と同じように、吹奏楽の中ですごく大きな存在です。これ [吹奏楽] がまさに私たちのオーケストラです。だから、彼と知り合えて本当によかったです。彼のことをとてもよく知るようになりました。(Lulloff, Joseph 2021a)

David would come back to campus all the time. We'd go out, I go the band concerts, you know, saxophone here in, just like in Japan, saxophone is very, very big in the bands. And that's, that's really our orchestra. So, so it was just wonderful to get to know him. I got to know him really quite well.

Joseph Lulloff が初めて知ったマスランカ作品は《交響曲第 2 番》であり 1990 年代には *Song Book* を演奏したこともあったという。しかし、マスランカと初めて一緒に仕事をするようになったのは 2000 年のことだった。Joseph Lulloff にマスランカ作品の演奏機会が思いがけず巡ってきたのは、2000 年に行われた NASA のカンファレンスの本番の 3 週間程前のことだったという。NASA のカンファレンスでは、マスランカ作曲 *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* の初演に向けて準備が進められていた。しかし、アルト・サクソフォーンの独奏を務める予定だった Kelland Thomas が咽頭ジストニアを発症し演奏できなくなってしまったという。Kelland Thomas はミシガン州立大学修士課程、博士課程で Joseph Lulloff に師事していたこともあり、Joseph Lulloff に代奏を依頼した。演奏することが決まってからのことを Joseph Lulloff は次のように語っている。

3 週間前くらいのことです。彼 [Kelland Thomas] は「楽譜を送ります」と言って郵送してくれました。当時はコンピューターがありませんでしたから、これが確実でした。彼は楽譜を郵送してくれました。私がこの楽譜を受け取ったとき、私は「なんてことだ」と思いました。アルティッシモの奏法を知りませんでした。その 17 日か 18 日後かに演奏しなければなりません。妻のジャネットは私が昼も夜も練習しているのを聞いていました。(Lulloff, Joseph 2021a)

This is about three weeks out, he says, “I’ll send you the music.” Okay, so he FedExed me the music back then. We didn’t have computers back then. That had reliable. So he had to FedEx it to me, as I got all this music, and I’m like, “Oh my God.” And if I didn’t know how to play the Altissimo I sure did after. After those 17 days, 17 days, I think I had about 18 days or whatever, Janet, my wife can tell you, she heard me practicing day and night, day and night.

また、Joseph Lulloffは *Concerto* に関して以下のように述べている。

作曲家は聞いたものを拠り所に作曲しています。今やサクソフォーンのレベルはどんどん高くなっています。演奏者、作曲家が影響し合ってレベルが上がっています。そしてうまくいけば、作曲家にもっと書きたいと思わせるのは、演奏者なのです。はっきりとはわかりませんが。それは必ずしも、より高く、より速く、より大きく、より技術的に複雑でなければならないということを意味しているわけではありませんが、マスランカは、Kelland と非常に良い関係でした¹⁸²。

They wrote with what they heard. And now the level of saxophone playing, keeps getting higher and higher, because this is the (composer) this is the performer, composer, performer. And hopefully it's the composer performer where the performer inspires the composer to write more, you know, now I'm not sure. It doesn't necessarily mean it should be higher, faster, louder, more technically complicated, but it's a, it's a very, it was a very good relationship that he had with Kelland.

そして、この本番をきっかけとして 2000 年 3 月にスイスのルツェルンで開催された世界吹奏楽協会の世界吹奏楽大会でのヨーロッパ初演も Joseph Lulloff によって行われ、オーケストラ版の初演も行うことになった。オーケストラ版の初演は 2008 年 10 月 11 日に行われた。

オーケストラ版のコンサートの後、マスランカと食事に出かけた Lulloff 夫妻は、息子 Jordan の高校卒業祝いとして作曲を打診し、次の機会に委嘱が決まったという。その時のことを Joseph Lulloff は以下のように述べている。

次にデイヴィッドが訪ねてきたとき、彼は吹奏楽の仕事があったのだと思います。私たちは同じレストランに行って、「出来ますか？気持ちを聞かせください。Jordan の高校卒業のお祝いに作品を依頼したいのです」と言いました。彼はとても静かに座って考え

¹⁸² (Lulloff, Joseph. 2021a)

ていました。そして「やりたいです」と。彼は Jordan の演奏をすでに聞いていたのです。
(Lulloff, Joseph 2021a)

The next visit David came over, I think David was working with the bands. And we went out to the same restaurant I said, “Do you think it'd be possible in ...? How would you feel about, we'd like to commission you to write a piece for Jordan for his high school graduation.” And he was, you know, very taken by it. And he you know, he just was very quiet, he sat and thought and just, “I'd love to do that.” He had heard Jordan play already.

マスランカ夫妻と Lulloff 一家は、2000 年のヨーロッパツアーで共に多くの時間を過ごしており、そこで当時 8 歳だった息子 Jordan も対面していた。ツアーでの思い出について Jordan は以下のように述べている。

2 週間ヨーロッパで一緒にバスに乗って私はデイヴィッドやアリソンと親交を深めました。[……] 2 週間のツアーでその曲 [Concerto] を 9 回も聞いたはずで、だから私の心に残ったものだと思います。また、私はいつも第一楽章が大好きでした。私に語りかけてくるのです。(Lulloff, Jordan 2021)

We spent two weeks in Europe together on a bus and I became good friends with David, good friends with Alison[……] I must have heard the piece nine times on that tour in like two weeks. And I think that's just what really stuck with me. And I was always, always the hugest fan of the first movement. And that's the one that really kind of spoke to me.

Jordan がサクソフォーンを始めたのは 2002 年頃で、マスランカと初対面した 2000 年にはまだサクソフォーンを始めていたわけではなかったが、父の演奏に度々同席する中で Jordan はマスランカの音楽に惹かれていったという。Jordan はマスランカ音楽への興味について以下のように語っている。

私が最初に興味をもったサクソフォーンの曲の一つはマスランカのサクソフォーン協奏曲でした。私が演奏を始める前から父が演奏するのを何度も見てきました。8 年生のときに楽譜のコピーをもらって始めてみたのですが…全然吹けませんでした。私には難しすぎたのです。でも演奏するようになりました。高校時代の私は変な子で、英語の授業

中 iPod でマスランカのサクソフーン協奏曲を聞いていました。でも、そう…私は高校の最終学年になって初めて音楽を追求したいと決心したのです。(Lulloff, Jordan 2021)

One of the first saxophone pieces that I really latched on to was Maslanka's saxophone concerto. And I saw my dad play that countless times growing up even before I started playing. And I remember in eighth grade, I got a copy of the score and started... I couldn't play any of it. Like it was all too hard for me. But started playing along and, you know, I was that weird kid in high school that was, like, listening to the Maslanka saxophone Concerto in English class. On my iPod. But, uh, yeah, and so I just... It wasn't until my senior year of high school that I decided I really wanted to pursue music and music alone.

サクソフーン奏者の息子として生まれた Jordan は親の影響を受けてマスランカ作品に出会い、両親から高校卒業のプレゼントとしてマスランカの委嘱作品に巡り会うことになった。

マスランカからの手稿譜は、メディテーションの助けとして受け取ったおもちゃの車のお礼と *Tone Studies* の解説が書かれた手紙とともに送られてきたという。マスランカは手紙の中で作曲について以下のように述べている。

私の仕事のやり方として、この音楽は、あなたに今必要なものだと思っています。これは一種の壮大な憶測です。私の音楽は委嘱者に相応しい形にしてきたという長い歴史があることを除けば、私にはそれに対して何も言いようがありません。(Maslanka 2010)

Given the way I work I make the assumption that the music which has happened is what needed to happen at this time for you. This is kind of a grand assumption, and I have no defense for it except that my music has a long history of fitting the people it was written for.

マスランカは、Jordan を強く意識して作曲したことがうかがわれる。一方、Jordan はマスランカから始めて手稿譜を受け取った時のことを以下のように述べている。

正直、彼の作品を見て興奮しました。彼は私に何でも書くことができたでしょうし、そうすれば私はワクワクしたでしょう。しかし、あなたもご存知の通り彼はとても瞑想的なので、私はこの曲を気に入るように運命づけられていたと思います。でも実際には、私の好みに強い影響を与えたと思います。私のその後の音楽にも。私の成長過程で大きな影響力をもつこのような作品を手に入れたのです。高校3年生で、です。「速く演奏す

るのが待ちきれない」とか「これらの本当にかっこいいことをすべてやるのが待ちきれない」とその頃の私は感じていました。しかし作品はただゆっくりで、きれいな曲でした。私は「これは素晴らしい」と思いました。いまだに私はこの曲を愛しています。この曲が私の視点を変えました。(Lulloff, Jordan 2021)

I mean, I was just, I was just, you know, pretty pumped to have a piece from him honestly. Like I... He could have written me anything and I would have been thrilled. But I think you know, having something that was so meditative... Um yeah, I think I was destined to love it, but I think that actually really had a, like a strong influence on my tastes in... in music going forward. Was you know, getting a piece like this at a seminal point in my development that ended up being where I was like, I don't know, you know, you're a senior in high school and I'm like, "Can't wait to play fast." Like, "I can't wait to do all these really cool things." And then the piece was just slow and pretty. And I was like, "This is gorgeous." And I still love this. It kind of maybe, like, changed my viewpoint there.

こうして大きな感動と共に渡された *Tone Studies* が当時高校生だった Jordan を変えていくことになった。Joseph Lulloff (2021a) は「これを手にしたときから Jordan の演奏が成熟していくのを見てきました。彼は2年間にわたりこの曲を色々な場所で演奏してきました」と述べている。

マスランカを頻繁に呼ぶ金銭的余裕がなかったことから、Jordan は初演に向けて彼とメールや電話で連絡をとり、初演の日を迎えた。この時もマスランカは初演に立ち会っていない。初演はサクソフォーンの教授であった John Nichol によるピアノ伴奏で行われた。

Jordan は *Tone Studies* について以下のように述べている。

私はあの曲 [*Tone Studies*] が大好きです。それは私の心の中に特別な場所をもたらせてくれ、私がサクソフォーン奏者として成長するのを本当に助けてくれました。デイヴィッドが私自身と私の将来のためにしてくれたことだと思います。彼は名人芸をたくさん含む技術的に難しい作品を簡単に書くことができたでしょう。でも、音質に注力しなければいけない曲を書いてくれました。幼い頃から自分の音楽性やサクソフォーンの音に集中する時間をもてたのはとても良いことだったと思います。(Lulloff, Jordan 2021)

I love that piece so much. It holds such a... such a special place in my heart and honestly helped me develop as a saxophonist. And I think that's something that David did for me and my career so well, is... He could have really easily written me a piece that had a bunch of chops and was really technically strenuous. Um, but instead he just wrote me a piece where you have... I have to sound good. And I think challenging me at that young age to spend the time focusing on my musicality and focusing on my sound on the saxophone was super good for me. So...

Joseph Lulloff とマスランカの関わりは何年も続き、その息子との関係にも広がっていった。

マスランカは、*Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* では Kelland Thomas を、*Tone Studies* では Jordan Lulloff の存在を意識して作曲していることがわかった。サクソフオーン作品が連鎖的に委嘱されるようになると、マスランカはサクソフオーン奏者と相互に影響を与え合いながら、作品を変化させていったと考えられる。

5.2.1.4 雲井雅人サククス四重奏団

雲井雅人サククス四重奏団は、*Recitation Book* と *Songs for the Coming Day* を委嘱し、*Peace* 及び *Aria with 30 Variations "Goldberg Variations"* を献呈されている。マスランカから楽曲を献呈されている奏者は雲井雅人サククス四重奏団の他にはいない。アメリカと日本と本拠地を別にする彼らは、いかにして出会い、作品を献呈されるに至る関係性を築いたのだろうか。

雲井雅人サククス四重奏団のソプラノ・サクソフオーン奏者、雲井雅人が始めてマスランカ作品に出会ったのは 1982 年のことである。ノースウェスタン大学院在学中、*A Child's Garden of Dreams* の世界初演¹⁸³にテナー・サクソフオーン奏者として参加したのであった。当時のことについて雲井は以下のように述べている。

それまでに聴いたことのないサウンドに包まれて、吹奏楽でこんなに人間の内面を表現できるのかという驚きでいっぱいになりました。何か決定的な出会いを感じたのです。

(雲井 2020)

¹⁸³ ジョン・ペインター指揮、ノースウェスタン大学シンフォニック・ウィンド・アンサンブル。

一方、アルト・サクソフォーン奏者の佐藤渉はノースウェスタン大学在学中、Mehke Consort¹⁸⁴のソプラノ・サクソフォーン奏者として1999年に開催されたFischhoff National Chamber Music Competitionで*Mountain Roads*を演奏している。当時マスランカ作品を選曲した経緯について佐藤は以下のように述べた。

ノースウェスタンにいたるとき、98年から99年の間にFischhoffという室内楽のコンクールにカルテットで出ることになりました。そのカルテットのメンバーの一人、モルガンがマスランカの直接の知り合いだったのです。彼はモンタナの出身だったのですが、その人の推薦でやることになりました。[……] [マスランカとどのような関係にあったかは]よくわかりません。でも直接知っていると言っていたので、家がよっぽど近かったのかな？と思います。[その他のメンバーは]私も含めて3人とも知りませんでした。[この曲に決めた理由は]モルガンのプッシュがありましたし、当然音出しもして、そして決めたのではないかと思います。(佐藤 2020)

時期は違うものの、2人は共にアメリカでマスランカ音楽に出会った。そして彼らは、2000年に三鷹市芸術文化センター風のホールで開催したデビュー・コンサートで*Mountain Roads*を取り上げることにした。選曲当初、雲井と佐藤は候補の一つとして、あるイギリス人作曲家への委嘱も考えていたと言うが、結局*Mountain Roads*を選曲したのである。当時について雲井は以下のように述べている。

もともとイギリスの作曲家で調性音楽の教会音楽みたいな美しい曲を書く人を知っていたので、その人に委嘱しようかという話をしていました。しかし大変だろうからとなんとなく足踏みしていて。そうしたら*Mountain Roads*が現れて、これは自分たちがやりたいことに近いなと思いました。(雲井 2020)

*Mountain Roads*は演奏経験のあった佐藤によって雲井雅人サクソ四重奏団に紹介された。佐藤は以下のように述べている。

大学在学中に吹奏楽でもマスランカ作品を演奏した経験があって、第一印象はバンドの中だったのでそんなに強いものではなかったのです。大学のカルテットで*Mountain*

¹⁸⁴ メンバーは、ソプラノ・サクソフォーン 佐藤渉、アルト・サクソフォーン Kimberly Finke、テナー・サクソフォーン John O'Brien、バリトン・サクソフォーン Morgan Bugbee。

*Roads*に取り組んで、とても良い曲だと思ったし、だからこそ雲カル [雲井雅人サククス四重奏団] で日本初演するべきだと思って紹介しました。(佐藤 2020)

こうして紹介された *Mountain Roads* であったが、マスランカ音楽に初めて触れたバリトン・サクソフォン奏者の西尾は以下のように感じたという。

調性をはっきりしていて割とわかりやすい曲。循環呼吸が出てくる楽章もあったので、そういう現代的な奏法も使っているよう。現代の作曲家はそういう特殊奏法を使うことがよくあったから、この人もそうなのだろうか。[……] 音出しで第一、第二、第三、第四楽章と進んでいく中で、他の曲では感じたことのない感情がどんどん湧いてきました。バッハに似ているというのを感じましたが、でも何か全然違うアグレッシブな部分もありました。(西尾 2020)

またテナー・サクソフォン奏者の林田は次のように述べている。

すごい！やっぱこれだ！自分たちが欲しているものはこうだ！レパートリーを探しているときに欲していたものがずっとありませんでした。*Mountain Roads* は心に空いている部分にピースがはまった感じです。雲カル [雲井雅人サククス四重奏団] が欲しているものはこれだと感じました。(林田 2020)

デビュー・コンサートを迎えた彼らを驚かせたのは、演奏会後の観客たちの反応だったという。多くの人が曲の新鮮さと素晴らしさについて述べ、聴いたことのない響きを聴いた観客たちが、舞台裏に響きを操作するなんらかの装置が置かれていたのでははないかと疑ったほどであったという。

その後、2000年に雲井がマスランカに *Mountain Roads* の録音を送ったことをきっかけとし、マスランカと雲井雅人サククス四重奏団の関係は動き出すことになった。当時の雲井は以下のメールをマスランカに送っている。

私は日本のサクソフォニスト、雲井雅人です。あなたのホームページを見つけたのでこのメールを書いています。私はあなたに一枚の四重奏のCDを送りました。あなたが聴いてくれていると嬉しいです。CDのブックレットにも書いたように、あなたがこの *Mountain Roads* という作品を書ってくれたことは私にとってこの上ない喜びです。(雲井 2003)

これに対し、マスランカからは次のメールが届いた。

数日前に CD を受け取りました。 *Mountain Roads* の演奏はとても素晴らしい！私は妻と CD を聴きましたが、彼女も大変喜んでくれました。特にあなた方の音がとてもよくて嬉しい。楽器の音のブレンドが美しいですし、アンサンブルはとても緻密です。あなたのカルテットは非常に表情豊かで音楽的ですね。こんな素晴らしい演奏をありがとうございます！どうか他のメンバーによろしくお伝えください。(Maslanka 2003)

I received the CD three days ago. The performance of "Mountain Roads" is wonderful! I listened to it with my wife and she was also very excited and enthused. I am especially pleased with the sound of your quartet. The instruments blend together in a beautiful way, and the ensemble playing is very precise. Your playing as a group is very expressive and musical. Thank you for this fine performance! Please give my greetings and thanks to the other members of the quartet.

このやりとりを経て 2004 年、雲井雅人サククス四重奏団はマスランカに新作を委嘱した。そして 2006 年に完成したのが *Recitation Book* である。*Recitation Book* は、大きな衝撃とともに彼らに迎え入れられたという。初めての音出しの日の感動を彼らは今でも鮮明に記憶している。

Recitation Book の世界初演は 2007 年 4 月 13 日に雲井と佐藤の母校であるノースウェスタン大学でマスランカ臨席の元で行われた。このときが雲カルとマスランカの初対面となった。その後イーストマン音楽院（4 月 15 日）、ニューヨーク州立大学ポツダム校クレーン音楽学校（4 月 17 日）、シンシナティ音楽院（4 月 18 日）、インディアナ大学（4 月 19 日）と初演ツアーが行われている。

Recitation Book の初演についてマスランカは以下のように述べている。

2007 年 4 月、私は雲井雅人サククス四重奏団のメンバーたちと念願の出会いを果たし、また私の *Recitation Book* の世界初演に共に取り組むという非常な喜びを味わった。彼らはすばらしい演奏家であり、力を合わせて世界屈指のサクソフーン四重奏団を築き上げた。その演奏は繊細かつ緻密であり、パッションとパワーに裏打ちされている。聴衆は始めから終わりまで彼らの演奏に魅入られたように聴き入ると、やがて立ち上がって

拍手を送った。この作品がこのように真に生きた姿で演奏されるのを目の当たりにすることができて、私にとってこれほどの大きな喜びはない¹⁸⁵。(Maslanka 2007b)

In April of 2007 I had the great pleasure of finally meeting the members of the Masato Kumoi Saxophone Quartet, and to work with them on the premiere performance of my Recitation Book. They are wonderful players, and together make up one of the finest saxophone quartets in the world. The performance was brilliant. The ensemble was extremely sensitive and precise, and played with passion and power. The audience was help in rapt attention from start to finish, and then rose to a standing ovation. It was a tremendous joy for me to have this music come so fully alive.

この後 2010 年に雲井雅人サクソ四重奏団とコンソーシアムによって *Songs for the Coming Day* が委嘱され、2年の歳月を経て 2012 年 7 月 10 日に完成した。

そしてこの頃、雲井の元に思いがけない贈り物が届いた。その時のことを雲井は以下のように述べている。

ある日マスランカから箱に入った荷物が届きました。開けてみるとそこには《ゴルトベルク変奏曲》[*Aria with 30 Variations “Goldberg Variations”*]のサクソフォーン四重奏用の楽譜が入っていました。分厚いそのスコアの表紙には「この曲を雲井雅人サクソ四重奏団に捧げる。彼らが残してくれた私の作品の素晴らしい演奏と録音の数々、そして彼らのバッハへの愛に敬意を表して」とありました。大変な労力を要したであろうこの編曲作品の贈り物を手にして、僕は信じられない思いでした。(雲井 2017)

Songs for the Coming Day , *Peace* , *Aria with 30 Variations “Goldberg Variations”*は 2012 年 9 月 30 日ヤマハホールにて行われた雲井雅人サクソ四重奏団第 10 回定期演奏会にて初演された。

その後雲井は、2017年に CD 『トーン・スタディーズ』を収録し、マスランカが亡くなる直前までメールのやりとりを続けていたという。

¹⁸⁵日本語訳は雲井雅人サクソ四重奏団による。

5.2.1.5 Jason Kush

Jason Kush はアルト・サクソフォーン、チェロ、ピアノのための *Out of this World* の委嘱、初演を行った。彼はスリッペリー・ロック大学で音楽教育の学士号を、マイアミ大学でジャズ・ペダゴジーの修士号を取得した後、マイアミ大学でサクソフォーン演奏の博士号を取得した。マイアミ大学では Dale Underwood に師事し、アシスタントも務めていたという。当時、2005 年から 2008 年頃には、マスランカと Kush の師 Dale Underwood は近い関係性にあった。Kush は《交響曲第 3 番》の演奏、録音¹⁸⁶にも参加している。また、マイアミ大学は *Concerto for Concerto for Trombone and Wind Ensemble* の委嘱を中心となって進めており、Kush はその録音¹⁸⁷にも参加したという。その時の経験について Kush は次のように述べている。

このレコーディング [《交響曲第 3 番》と *Concerto for Concerto for Trombone and Wind Ensemble*] が私にとって深い経験でした。かつて経験した中で一番深い音楽体験です。

[……] 卒業した時、いつか委嘱したいと。(Kush 2020)

This was a very deep experience for me. It was the most deep musical experience that I ever encountered in all of music playing. [……] and at that point in graduate school I said, someday I'm going to be, I'm going to commission him to write a work.

マスランカの吹奏楽作品の演奏に参加して彼の作品に惹かれ、その後委嘱するに至ったのである。委嘱について Kush は次のように述べた。

大学院の頃、アルト・サクソフォーン、チェロ、ピアノの組み合わせが好きで、よく演奏していました。それが頭にありました。2011 年に彼にメールしたとき、彼はマイアミ大学で私と演奏したことを覚えていてくれ、喜んで 2 年待ちのリストに入れてくれました。(Kush 2020)

In graduate school, working with cello and alto saxophone and piano. I liked this combination a lot. So I stored that in my brain. So in 2011, is was when I reached out to him and he had

¹⁸⁶ WIND BAND CLASSICS: Reflections, performed by Frost Wind Ensemble at the University of Miami, conducted by Gary Green. NAXOS 8.570465, released 2007. CD.

¹⁸⁷ WIND BAND CLASSICS: Wolf Rounds performed by Frost Wind Ensemble at the University of Miami, conducted by Gary Green. Naxos, 8.572439, released 2010. CD.

remembered working with me at the University of Miami, and for those recordings and so forth. And so he was willing to put me on his list which was a two-year wait.

こうして委嘱した作品は 2013 年 9 月に完成し、手稿譜がメールで送られてきたという。楽譜を見たときの第一印象について Kush は以下のように述べている。

楽譜を見たとき、そのシンプルさに驚きました。そして後に、これは彼がよりシンプルに書こうとした新しい段階を反映しているのだと気づきました。簡単に言えば、楽譜は一見単純に見えるし、リハーサルをして初めてわかったということです。そんなにたくさん準備が必要ではなく、チラッとみたり練習したりしていました。しかし、リハーサルのときに、もっともっとリハーサルしなければと実感したのです。(Kush 2020)

When I got it I was surprised by the simplicity of it. And I later found out that this was reflective of, kind of a new phase of his writing where he was trying to really write more simplistically. So, I also thought the piece looked easy, to put it in simple terms. I thought it looked easy and it wasn't until we rehearsed it. Because it didn't require much preparation for me, I'd take a look at it and work through it. But it was the rehearsal that suddenly we realized, we're going to want to rehearse this much more.

Jason Kush は *Sonata for Alto Saxophone and Piano* のような技巧的な難しさを要求されると予想していたという。しかし、送られてきたのは異なる作風の作品であった。

リハーサルは 2014 年 4 月 24 日 19:00 (EST), 25 日 11:00 (EST) にマスランカ立会のもと行われた。リハーサルについて Kush は次のように述べている。

私が準備していた [*Sonata for Alto Saxophone and Piano* のような技巧的な難しさがある] のとは違う種類の挑戦でした。4 月に彼と練習することになりました。彼をペンシルバニア州ピッツバーグ近郊のスリッパリーロック大学に連れて行きました。小さな学校で、約 150 人の音楽専攻の生徒がいます。私たちはガラ・コンサートで室内楽団、いや、室内合唱団、吹奏楽、サクソフォーン四重奏とともに演奏しました。*Mountain Roads* と *Crown of Thorns* を演奏しました。そこでこの曲を初演したのです。(Kush 2020)

Different type of challenge than what I was ready for. OK, so we got to rehearse with him in April. We brought him to my university, Slippery Rock university, near Pittsburgh,

Pennsylvania. It's a small school, about 150 music students. We did a piece with the chamber orchestra, I'm sorry, the chamber choir, the wind ensemble, the saxophone quartet. We did *Mountain Roads* and *Crown of Thorns* on a gala concert. And then we did this premier.

また、リハーサルでのマスランカの様子について次のように述べた。

彼はとても興奮していました。彼は最初のリハーサルにとっても興奮しているように見えました。彼はとても情熱的でした。彼はこの曲の作品像について言及し続けました。

(Kush 2020)

He was very excited. I mean, he was very, very, outwardly excited about the first rehearsal. He was very passionate about that. He just kept referring to the life of the composition. To begin the life of the composition.

二度のリハーサルを経て、*Out of this World* は 2014 年 4 月 25 日に Kush の勤務校であるスリッパリーロック大学で初演された。

Kush とともに委嘱者として名を連ねている Three Rivers New Music Consortium は 2013 年に Kush によって設立された非営利団体で、*Out of this World* が初めての委嘱作品となった。

5.2.1.4 まとめ

マスランカにとって初演は作曲プロセスの最終段階であると言えるだろう。彼は委嘱作品が多く、初演のためのリハーサルに立ち会うことによって、求める音楽世界を最終的に奏者たちと共に作り上げてきた。

しかし、*Heaven to Clear When Day did Close*, *Sonata* の作曲時点においては、委嘱者とマスランカの関係性は薄かったと考えられる。なぜなら、*Heaven to Clear When Day did Close* については、初めてのサクソフォーン作品であり、突然訪れた委嘱者のことを詳しく覚えてさえいない。そして *Sonata* についてはコンクールの課題曲であったため、特定の演奏者を意識することはなかっただろう。これらのことから、以上 2 曲の作曲時、奏者に目を向けていたとは考えにくく、自身の表現を追求したと考えられる。

一方、これ以降、委嘱が次の委嘱を生んだり、同じ奏者による連続した委嘱が行われたりするようになったことが確認できた。委嘱の経緯からは、同じ委嘱者からの連鎖的な委嘱によって奏者とのより深い関係を構築していたことがわかる。また、同じ奏者からの委嘱によ

り、初演やリハーサル等に立ち会った経験を、次の作品作りにも生かしているのではないかと考えられる。彼の作品が後年に向けて変化していく背景には、奏者たちとの協働によってサクソフォーンの可能性を見出し、演奏への理想像を構築していったことが挙げられるだろう。個々の奏者との関わりは、彼の作曲に大いなる影響を与えたと考えられる。

またマスランカ作品の委嘱者及び初演者に注目すると、*Hell's Gate* では高校生のための作品であったり、*Mountain Roads* は大学生による委嘱、初演であったりするなど、初期の初演者は主に学生であった。それが次第にプロフェッショナルな奏者へと移り変わっていったのである。彼にとって、より高度な技術を持つプロフェッショナルな奏者たちとの出会いは、サクソフォーンの可能性を開くと同時に、サクソフォーン作品に彼自身の理想の音楽を投影する可能性も見出したのではないだろうか。

息子のマシューは以下のように述べている。

雲井雅人サクソ四重奏団は次の次元の到達基準を与えました。サクソフォーン四重奏がどんなことが可能かということを示したのです。それにより、彼は何でも書いていいのだということを理解し、完全に自由になったのです。[……] 多くの作曲家は、何でもできる技術があるという理由から弦楽四重奏から着想を得ています。私が思うに、父 [マスランカ] にとってはサクソフォーン四重奏がそのような存在になっていたと思います。サクソフォーン四重奏でなら何でもできると思ったのです。ただ単に何でもできるというだけでなく、信じられない力によって何でもできるのです。全員でフォルティッシモに向かうとき、弦楽四重奏ではできない本当に大きい音になります。(Maslanka, Matthew 2019)

What the Kumoi Quartet brought was the next level of, sort of high achievement standard. Like so, like this is what's possible to sound with a saxophone quartet. And from there, he understood that he could write basically anything. And he had complete freedom. [……] for something like a string quartet, where many other composers have been inspired, because of their virtuosity of their ability to do anything. I think for dad, the saxophone quartet became that idea. Like he could do anything with it. And it's not just that they could do anything, but they could do anything with incredible power. Like when you have, you know, everybody going that fortissimo, it's a really big sound in a way that you don't get with a string quartet.

奏者から影響を多分に受け、サクソフォーンの可能性を理解したマスランカは、次第に自身の音楽を存分にサクソフォーン作品に反映させていったのである。マスランカが後年に至った音楽とはどのようなものだったのだろうか。

第6章 サクソフーン作品の初演プロセスから見えるもの

マスランカのサクソフーン作品は、ほぼ全てが委嘱作品であり、彼はその多くの初演に立ち会ってきた。彼は作曲した後に初演のリハーサルに立ち会ったり、初演者とやりとりしたりすることを通して、楽譜だけでは伝わりきらない表現について奏者たちに伝えたのである。マスランカが奏者たちに特に強く求めたことを探ることは、彼が後年に至った音楽を明らかにする一助となるのではないだろうか。

ここからは、本論文への掲載許可を得られた委嘱者及び初演者¹⁸⁸の証言をもとに考察を進める。尚、インタビュー実施状況は以下の通りである【表 22】¹⁸⁹。

表 22 初演者、委嘱者インタビュー実施状況

区分	作曲年	曲名	編成	委嘱者	初演年月日 初演場所 初演者	献呈者	インタビュー 対象・方法
前期	1981	<i>Heaven to Clear When Day Did Close</i>	T.Sax St.4	不明	1983年2月 Eastman Theatre. Ramon Ricker (Sax), Bel Canto String Quartet, Cond. Sydney Hodkinson	Barney Childs	初演者 E-mail
	1988	<i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i>	A.Sax pf	North American Saxophone Alliance	1989年1月28日 George Mason University. Susan Jennings (Sax), Bruce Patterson (pf)		初演者 E-mail
中期	1997	<i>Hell's Gate</i>	A.T.B.Sax W.Ens.	Hellgate High School Symphonic Band, Cond. John H. Combs	不明		×
	1997	<i>Mountain Roads *</i>	S.A.T.B.Sax	Transcontinental Saxophone Quartet	1998年11月30日 Transcontinental Saxophone Quartet		委嘱・ 初演者 オンライン 通話
	1998	<i>Song Book</i>	A.Sax Mari.	Steven Jordheim, Dane Richeson	1998年11月30日 Steven Jordheim (Sax), Dane Richeson (Mari)		委嘱・ 初演者 E-mail
	1999	<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble *</i>	A.Sax W.Ens.	Jerry F. Junkin, Gregg I.Hanson Consortium	2000年 University of Arizona Wind Ensemble, Joseph Lulloff (Sax), Cond. Gregg I. Hanson		初演者 オンライン 通話

¹⁸⁸ 表では曲名に*印で示した。インタビュー対象者の詳細は次の通りである。*Mountain Roads* (1997)を委嘱し初演した Transcontinental Saxophone Quartet の Russell Peterson。*Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble* (1999)を初演し、その後 *Tone Studies* (2010)を委嘱した Joseph Lulloff。*Tone Studies* (2010)を初演した Jordan Lulloff。*Recitation Book* (2006)、*Songs for the Coming Day* (2012)を委嘱し、*Aria with 30 Variations "Goldberg Variations"* (2010)、*Peace* (2012)を献呈された雲井雅人サクソ四重奏団。*Out of this World* (2013)を委嘱、初演した Jason Kush。

¹⁸⁹ 本稿で取り上げるインタビューについては太字で示した。灰色はトランスクリプション作品。

区分	作曲年	曲名	編成	委嘱者	初演年月日 初演場所 初演者	献呈者	インタビュー 対象・方法
後期	2000	<i>Sonata for Soprano Saxophone and Piano</i> (<i>Sonata for Oboe and Piano</i> のトランスクリプション版)	S.Sax pf	Marco Albonetti	2000年3月 North American Saxophone Alliance 2000 National Conference. Marco Albonetti (Sax)		委嘱・ 初演者 E-mail
	2006	<i>Recitation Book *</i>	S.A.T.B.Sax	雲井雅人 サクソ 四重奏団	2007年4月13日 Northwestern University. 雲井雅人サクソ 四重奏団		委嘱・ 初演者 オンライン 通話
	2008	<i>Concerto for Alto Saxophone and Orchestra *</i> (<i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> のトランスクリプション版)	A.Sax Orchestra	Timothy Muffitt	2008年10月11日 Lansing Symphony Orchestra, Joseph Lulloff (Sax), Cond. Timothy Muffitt		初演者 オンライン 通話
	2010	<i>Aria with 30 Variations "Goldberg Variations" *</i>	S.A.T.B.Sax	なし	2012年9月30日 ヤマハホール (東京) 雲井雅人サクソ 四重奏団	雲井雅人 サクソ 四重奏団	献呈者 オンライン 通話
	2010	<i>Tone Studies *</i>	A.Sax pf	Joseph Lulloff, Janet Lulloff	Jordan Lulloff		委嘱・ 初演者 オンライン 通話
	2012	<i>Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble</i>	S.A.T.B.Sax W.Ens.	Illinois State University Wind Symphony, Iridium Quartet	2012年11月15日 Illinois State University Wind Symphony, Iridium Saxophone Quartet, Cond. Stephen Steel		初演者 E-mail
	2012	<i>Peace *</i>	S.A.T.B.Sax	なし	2012年9月30日 ヤマハホール (東京) 雲井雅人サクソ 四重奏団	雲井雅人 サクソ 四重奏団	献呈者 オンライン 通話
	2012	<i>Songs for the Coming Day *</i>	S.A.T.B.Sax	雲井雅人 サクソ 四重奏団 Consortium	2012年9月30日 ヤマハホール (東京) 雲井雅人サクソ 四重奏団		委嘱・ 初演者 オンライン 通話
	2013	<i>Out of This World *</i>	A.Sax Vc.	Jason Kush, Three Rivers New Music Consortium	2014年4月25日 Slippery Rock University. Jason Kush (Sax), Paige Riggs (Vc), Nanette Kaplan Solomon (pf)	/	委嘱・ 初演者 オンライン 通話

委嘱者、初演者へのインタビューうち、演奏表現に関わる事項を抽出し以下に示した【表23】。

表 23 インタビュー概要

インタビュー対象者	マスランカ作品との関係	表現に関する証言
Russell Peterson (Transcontinental Saxophone Quartet)	<ul style="list-style-type: none"> ・ <i>Mountain Roads</i> (1998) 委嘱, 初演 	<ul style="list-style-type: none"> ・ いつも限界を超えるように言われた。(1) 証言 15 ・ 彼の音楽は身体的に辛かった。(1) 証言 15 <p><i>Mountain Roads</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ・ 第三楽章のステージ上の配置。(2) ・ 一つの楽章だけを演奏しなかった。(2) ・ もっと大きく, 速く, エネルギッシュに。(1) 証言 15 <p>《木管五重奏曲》</p> <ul style="list-style-type: none"> ・ もっと速く, もっと大きく。そこに到達すると何かが起こる。(1) 証言 16
Joseph Lulloff	<ul style="list-style-type: none"> ・ <i>Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble</i> (1999)初演 ・ <i>Tone Studies</i> (2010)委嘱 	<ul style="list-style-type: none"> ・ 音楽に息をさせてほしい。(3) 証言 8 ・ ゆっくりしてほしい, 時間をとって欲しい。(4) 証言 8 ・ テンポを落とすこと (3), そして音楽の向かいたい方向を感じとり, 理解すること。(6)
雲井雅人 サクソス四重奏団	<ul style="list-style-type: none"> ・ <i>Recitation Book</i> (2006) 委嘱, 初演 ・ <i>Aria with 30 Variations "Goldberg Variations"</i> (2010) 献呈, 初演 ・ <i>Peace</i> (2012)献呈, 初演 ・ <i>Songs for the Coming Day</i> (2012) 委嘱, 初演 	<ul style="list-style-type: none"> ・ フェルマータの長さ<small>マ</small>と休符<small>マ</small>の間。証言 4 証言 5 ・ 静止を表現している。(3') ・ カンマの意味。(3) 証言 4 ・ 速さ・強弱・間の取り方・フェルマータをもっと (1)。 ・ 呼吸が制約されている感じ。(3) 証言 21 ・ 心をオープンにして吹いてほしい。(6) ・ こなれた表現にならないようにすること 証言 17 証言 18 ・ 間<small>マ</small>を開けることの解釈 証言 19 <p><i>Recitation Book</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ・ テンポの厳格さ。(4) 証言 2 証言 3 ・ フォルテッシモの大きさ, やりすぎだと思うくらい要求された。(1) (5) 証言 11 ・ 音の荒れやアンサンブルの崩れを超越した音。(1) 証言 12 ・ 限界を広げられた。 証言 13 証言 14 証言 20 <p><i>Songs for the Coming Day</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ・ テンポの厳格さ。(4)

インタビュー 対象者	マスランカ作品との関係	表現に関する証言
		<ul style="list-style-type: none"> ・フェルマータは永遠に伸びている，時が止まったように。(3) 証言 6 ・呼吸を制約されているようだった。 証言 21 <p style="text-align: center;"><u>《ゴルドベルグ変奏曲》</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ・くり返しは全てやって欲しい。(2) 証言 20
Jordan Lulloff	<ul style="list-style-type: none"> ・ <i>Tone Studies</i> (2010) 初演 	<ul style="list-style-type: none"> ・力は常に静かなところにある 証言 9 <p style="text-align: center;"><u><i>Songs for the Coming Day</i></u></p> <ul style="list-style-type: none"> ・間について。(3) ・大きな音はもっと大きく，柔らかいところはもっと柔らかく。(1) <p style="text-align: center;"><u><i>Tone Studies</i></u></p> <ul style="list-style-type: none"> ・空間について。物事を呼吸させること。 証言 7 ・静けさは音楽の一部だ。(3') 証言 7
Jason Kush	<ul style="list-style-type: none"> ・ <i>Out of This World</i> (2013) 委嘱，初演 	<p style="text-align: center;"><u><i>Out of this World</i></u></p> <ul style="list-style-type: none"> ・テンポの厳格さ。(4) 証言 1 ・ダイナミクスの厳格さ→奏者が解釈することなく正確に従うこと。(5) 証言 10 ・サクソフォーンはチェロに向かって配置する。(2) ・バランスはチェロではなくサクソフォーンに合わせる。(2)

これらを内容ごとに分類すると以下の(1)～(6)の共通事項が見出せた。

- (1) 奏者の演奏上の常識を超えた表現への要求
- (2) 演奏に関する具体的な要求(音響, バランス, 繰り返し, 配置等)
- (3) 間^まを作り出すこと
- (3') 間^まを作り出す意味
- (4) テンポの厳格さ
- (5) ダイナミクスの厳格さ
- (6) 奏者の精神面

さらに，意味内容で改めて分類すると(1)(6)は奏者の精神面への言及である点で共通している。そして，(3)(3')は，フェルマータやカンマでどれほどの音価にするのか，それをなぜ求めるかという問いである。これは，テンポによって時間が規定されるということ

を考えれば、(4) テンポの厳格さについても、同じカテゴリーに含むことができる。(3) (3') (4) は全て、時間に関することとして大きく捉えることができよう。

また奏者たちの証言によると、マスランカはダイナミクスに関して彼らが経験的に獲得した常識のさらに上をいく要求をおこなってきたことが読み取れる。よって、(1) と (6) で示される奏者の精神面に関する言及と (5) ダイナミクスに関する要求は総合的に捉えることが出来るのではないだろうか。

よってこれ以降、(3) (3') (4) の時間に関する言及、(1) (5) (6) の奏者の精神的境地に関する言及の2つに大別して考察を進めることにする。

6.1 時間に関する言及

(3) (3') (4) で示された時間に関する言及について、テンポに関する証言、フェルマータや休符の音価に関する証言の二側面から考察する。

6.1.1 テンポに関する言及

マスランカは演奏に対し、テンポに関して記譜に正確に従うことを度々強く要求してきたという。ここからはその内容について奏者たちの証言を挙げていく。

Out of this World の初演者である KUSH は以下のように述べている。

証言 1 冒頭のテンポは実に厳格です。[♩=] 90 ではなく 92 です。彼は、テンポが変わるところまでそのままのテンポを求めました。ですから、テンポを落とした方がいいと思っても、彼は「演奏を」止めて「違います。92 です、そのままです」と言います。(Kush 2020)

The tempos are absolutely strict. You know, it's not 90, it's 92. It's right exactly there. And he doesn't want you to move from that, until he tells you to move from that tempo. So even if you feel like you should slow down, he will stop and say, "No, it's 92, it stays there."

実際、*Out of this World* の初演のためのリハーサル録音¹⁹⁰から、マスランカが非常に厳格にテンポを指定し、演奏を修正させたことがわかった。

¹⁹⁰ 2014年4月24日。リハーサル時の発言はリハーサル録音音声より筆者が訳した。

マスランカ：「テンポが遅くなっている。」[演奏♩=60-70]

フィンガースナップによるテンポの指示 [♩=90 前後]。

「音がどこに向かうのか考えて」

[演奏が♩=75-85 で始まる。途中でフィンガースナップ]

マスランカ：「テンポ」

Out of this World 冒頭にはテンポ♩=92 が示されている。リハーサルでは、テンポ♩=60~70 で演奏が開始されたが、すぐにマスランカがフィンガースナップによってテンポを修正している。マスランカが提示したフィンガースナップによるテンポはほぼ♩=92 で、その後も演奏中にテンポを修正しようとする姿が見られた。

また、雲井雅人サクソ四重奏団の佐藤はテンポに関して以下のようなエピソードを語っている。

証言 2 一番覚えているのは *Recitation Book* の世界初演の時のことです。ノースウェスタン大学で。[……] [テンポ♩=] 172 って書いてあるけど、だいたいだろうくらいに思っていました。常識的には [テンポ♩=] 160 くらい出ているれば [……] 速く聞こえるんじゃないかと。[そう考えて] 練習していきました。[そこでテンポ♩=] 172 で吹けと言われたのはやっぱり衝撃でした。やばいと思いました。本当に。最後の楽章、アルトに一箇所難しいところがあるのですが、[……] 指が嫌で、オクターブキーをまたぐところがあるのです。やばいなと思ったのはよく覚えています。[マスランカはテンポを想定していて] もうそれじゃなきゃダメだと。[テンポ♩=] 40 とかも見たことがあります。 *Songs for the Coming Day* の第一楽章でしたか？すごくゆっくりだったと思います。それを自分たちの常識というか、そんなつまらないものでなんとかしていいような音楽ではありません。そうするとやはり彼の求めた音楽と離れていってしまいます。その本質を捉えることはできないというのを思い知らされました。[*Recitation Book* を] 演奏した時に、[マスランカが]「遅い、遅い」と言うので。静かな口調ですが、絶対に許しません。求めるものははっきりしています。妥協したような演奏は許しません。(佐藤 2020)

マスランカがいかにテンポに厳格であったかがわかる。同様に雲井雅人サクソ四重奏団の西尾も以下のように述べた。

証言 3 例えばテンポが指定通りでなかったら「遅いです」と言うだけです。もっと速くやったとしても、そのテンポに達していなかったら「まだ遅いです」と。メトロノーム

を鳴らしているわけではありませんが。[マスランカにはそれが]わかるみたいです。休符なども、もうちょっとロングと書いてあったら、「ここが短い」とか、長い音符なども「短い」と。書いてあることと違うことをやると突っ込まれました。でも速い曲で、例えば1小節の休みが出てきたとき、速くやらないとその1小節の休みは自分が考えている間ですよ。ゆっくりやるとそこが[マスランカの考える]間にならないから。だから速くやってほしいという理由がちゃんとありました。[……]我々が1, 2, 3と[数えて]やっていたのが、マスランカとしてはパッと全員が止まってまた始まるという間を意識して使っているのです。それが台無しになってしまうと思いました。(西尾 2020)

マスランカには確固たる時間の概念が存在し、それ故にテンポに対してもかなり厳密に要求してきたのだと考えられる。西尾の言葉にもあるように、曲のテンポをマスランカの指定したテンポより遅く演奏した場合、休符にかかる時間も当然長くなり、彼の理想とする音価ではなくなってしまう。そのため彼はテンポに対して厳格に要求したのである。

マスランカは、テンポに関して以下のように述べている。

テンポを恐れてはいけません。私が室内楽だけでなくもっと大きな集団でも、音楽グループと仕事をしているときに、指揮者が「私たちはそんなに速く演奏できません」と言われているのを何度も見かけます。それからリハーサルで「私たちはそんなに速く演奏できません」と言われるので、私は「やりたいようにやってみせてください」と言いました。それで演奏が始まると、私は「聴くのをやめて、もう一回、もっと速いテンポで」と言いました。私は皮肉を言おうとしたわけではありません。それが私の口から出てきたものです。「速いテンポにしてください」と。[テンポ] 184を確認して、そこから始めました。実際には、一度やってみると「できる」と思うようになります。自分自身ができると思わないと、それはできません。ですよ？ 阻害しているのはそれです。指や技術の問題ではなく、考える能力です¹⁹¹。(Maslanka n.d.)

Never to be afraid of tempo. I see any number of times, when I work with groups, not only chamber groups, but larger groups, where we conduct it with people who say, “Well, we can’t play that fast.” And then to rehearsal. And they said, “Well, we can’t play that fast.” And so I said, “Show me what you want to do.” And so they started playing for me and I said, “Stop

¹⁹¹ Maslanka, David. 筆者によるリハーサル録音の書き起こし。録音年月日不明。 <https://davidmaslanka.com/from-the-maslanka-archive-no-24-david-on-matters-of-tempo-and-dynamics/>

listen, pick a higher number again.” I wasn’t trying to be sarcastic. You know, just that’s what came out of my mouth. “Pick a higher number.” So, we found what 184 is, and then we started there. The reality is that once you allow yourself to do that, to think, “Well, that’s possible,” then it happens. If you don’t allow yourself to think that it’s possible, it doesn’t happen. Right? So, the blockage is right there. It’s not in the fingers or the technique, it’s the ability to conceive.

この言葉からも、マスランカがテンポにこだわりを見せる様子がうかがわれる。西尾の証言でもあったようにテンポに対する厳格さはつまり、経過する時間への厳格さと言えるが、なぜこれほどマスランカは時間に対して厳格さを見せたのだろうか。

6.1.2 音価に関する言及

音楽において時間は音価によっても規定されうる。インタビューからはマスランカが奏者たちにフェルマータの付された音符や休符、ブレスマーク（カンマ）に関して強く言及したことがわかっている。これはテンポと同様、時間に対する要求としてなされたものだと考えられる。

雲井雅人サクソ四重奏団が委嘱した2曲及び献呈された2曲の初演は、全てマスランカ立ち会いの元リハーサルが行われ本番を迎えた。雲井雅人サクソ四重奏団のメンバーたちは、マスランカがフェルマータの付された音符や休符、ブレスマークの箇所では奏者の予想を遥かに超えた音価を要求したことについて口を揃えている。

雲井はマスランカの要求に関して以下のように述べた。

証言 4 フェルマータの長さも足りないと言われました。それからブレスマークというカンマがついていますよね？あれの意味は実際に彼に会って聞かなかつたらわかりませんでした。こんなに空けるのかと。本当に単なる息継ぎではなくて、^ま間ということですね。普通の記譜法だとそんなに開くはずはないのに、彼のレッスンを受けるとそれが本当の正解なのだと思わせられるわけなのです。（雲井 2020）

確かに一般的にブレスマーク（カンマ）が記された場合、それほど長く間を開けようとは考えない。雲井がマスランカ作品を演奏するにあたり、奏者として考える演奏上の常識を超える必要があったのである。特に雲井雅人サクソ四重奏団が委嘱した *Songs for the Coming*

Day は全九楽章のうち第八楽章が非常に遅いテンポをもつ楽曲でフェルマータやブレスマーク（カンマ）が多用される【譜例 179】。

譜例 179 *Songs for the Coming Day* 第一楽章 (mm.1-8)

また、佐藤もマサランカ音楽を解釈する上で重要な点としてフェルマータや休符の長さを挙げ、以下のように語っている。

証言 5 [地方での公演録音を] 聴き返してみると、どんどんそれ [フェルマータや休符の長さ] が常識的な感じになっているのがわかります。繰り返して演奏すると。マサランカに初めて聴いてもらったときも、[最初は] 自分たちの常識的な長さのフェルマータや休符で演奏しますよね？しかも、たっぶり時間をかけているつもりでも、マサランカはそれが明らかに短すぎると言うし、休符も本当にすごい間を求めます。その間がいかに大切かということマサランカは分かっているのです。本当に時が止まったかのようなフェルマータだったり、時が止まったかのような休符であったり、そういうものを求めていました。やっぱりマサランカに直接聞いてもらって演奏したときのものと自分たちで何回も演奏している [のを比べると] と、だんだん一般的な感じになってしまいます。自分たちの常識的な感じになってしまっているなと感じることは多々あります。(佐藤 2020)

マサランカが休符やフェルマータで求めた音価は奏者のこれまでの経験を大きく超えたものであったのだ。休符の付されたフェルマータやブレスマーク（カンマ）によって間を開けることやフェルマータの音符を伸ばすことに対する彼の真意について、西尾は次のように話した。

証言 6 [Songs for the Coming Day で] 何回も長いフェルマータが出てきました。[マ斯拉ンカは] 何回も [……] 「短い、短い」と。「私のフェルマータは永遠に伸びている。時間が止まったようにずっと伸びている。だからそのように吹いてほしい」と。「毎回？」と言ったら、「毎回です」と言われました。(西尾 2020)

時間についての言及は、*Recitation Book* (2006)以降の作品の初演者から特に多く証言された。Jordan Lulloff が初演した *Tone Studies*(2010)【譜例 180】は、*Songs for the Coming Day*(2013)【譜例 143: p.151】と同様にフェルマータや休符、ブレスマークが多用される。

譜例 180 *Tone Studies* 第一楽章(mm.1-5)

The musical score for Example 180 is written for piano in 4/4 time. It consists of five measures. The tempo is marked as quarter note = ca. 54. The score features long fermatas and breath marks (no vib.) over sustained notes. Dynamics include piano (p) and piano-piano (pp). The bass staff has a double bar line at the end of the first measure, and the treble staff has a double bar line at the end of the second measure.

2006 年頃以降の作品において、マ斯拉ンカの時間に対する意識は、彼の音楽により重要な要素として反映されていると言える。ただし、フェルマータやブレスマーク（カンマ）は、テンポと同様に時間に関する言及であることは確かであるが、数値として現れるテンポ指示は動的な時間を規定し、一方フェルマータやブレスマークは静止を意図するものである。マ斯拉ンカの音楽表現において、静と動の時間の動きが大きな柱となっている。

6.1.3 マ斯拉ンカにとっての時間

なぜマ斯拉ンカはテンポを厳格に守らせたり、静と動の時間の対比を際立たせたりするようになったのだろうか。時間への意識が見られる 2006 年頃は、彼の思想が仏教に基づいたマインドフルネスへと傾倒していく時期であったことについては第二部で述べた。彼は 2004 年ごろから仏教をルーツにもちマインドフルネス¹⁹²を実践するオープン・ウェイ・サンガに参

¹⁹² 彼の後年に影響を与えたと思われるオープン・ウェイ・サンガでは、マインドフルネスを次のように規定している。「今ここに意識を置き、思考による判断をせずに、注意深く、入念に、現象のありのままの様子をとらえること。つねにその意識を忘れず保持することも含む。」(ティク・ナット・ハン 2015:188)

加し始めたのである。音楽に時間への意識が見られたこと、オープン・ウェイ・サンガへ参加したことの時期の一致は、何らかの影響関係を示唆するものだろうか。

ここからはオープン・ウェイ・サンガの師であるティク・ナット・ハンによる時間への言及を取りあげ、マスランカの音楽への影響について考察を進める。

ティク・ナット・ハンによれば、マインドフルネスの実践¹⁹³において「止まること¹⁹⁴」(2013: 16)は重要視されているといい、「吸う息と吐く息、歩みを使って『止まる』のです¹⁹⁵」(2013: 16)と説明している。また、止まることに関して次のように述べている。

思考を止めて、今この瞬間に自分を確立することができれば、今という瞬間には、あなたを幸福にするのにあり余るほどの多くの幸福の要素があることがわかるでしょう。(ティク・ナット・ハン 2013: 111-112)

If you can stop establish yourself in the here and the now, you will see that there are many elements of happiness available in this moment, more than enough for you to be happy. (Thich Nhat Hanh 2009: 57)

また、止まることで生まれる沈黙について次のように述べる。

沈黙は自分の心から生まれるものであり、外からもたらされるものではありません。たとえどのような状況でも、自分自身が真に静かであれば沈黙を楽しむことができます。沈黙とは、たんに話をしないと騒がしくしないだけではありません。心の中が掻き乱れないこと、心のおしゃべりが無いことです。(ティク・ナット・ハン 2013: 192)

Silence is something that comes from our own hearts, and not from someone outside. If we are truly silent, then no matter what situation we find ourselves in, we can enjoy the silence. Silence does not only mean not talking and not doing loud things. Silence means that we're not disturbed inside; there's no talking inside. (Thich Nhat Hanh 2009: 101)

Tone Studies の初演者である Jordan Luloff は、マスランカが *Songs for the Coming Day* のレッスンにて「間^まについて話しています¹⁹⁶」(2021)と述べ、*Tone Studies* のレッスンでも同様に間への言及をすることにより、Jordan Luloff に静けさについて気づかせてくれたと語る。

¹⁹³ 「英語で practice。瞑想する、練習する、修行するなどの意味がある」(島田啓介, 馬籠久美子 2013: 18)

¹⁹⁴ 原文: stopping (Thich Nhat Hanh 2009: 103)

¹⁹⁵ 原文: We stop by means of our in-breath, our out-breath, and our step. (Thich Nhat Hanh 2009: 103)

¹⁹⁶ 原文: he's talking about space.

証言 7 *Tone Studies* のリハーサルやレッスンで彼が話してくれたのは、音楽の中の^ま間について、そして物事を呼吸させることについてでした。彼が私に話してくれたことはすべて、静けさが音楽の一部だということでした。これは素晴らしいことだと思います。[今]この話をしているときに、自分のキャリアへの影響力を感じています。(Lulloff, Jordan 2021)

specifically with the Tone Studies... rehearsal and coaching with him. Everything he told me was about space in the music, everything he told me was about letting things breathe. Everything he told me was letting like, you know, silence be part of the music. Which, you know, I think is great. And again, like, as I'm talking about this, I'm kind of discovering my own personal influence in my career.

Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble の初演者である Joseph Lulloff も同様に、マスランカが呼吸への意識を向けさせようとしたことに触れている。

証言 8 [マスランカは]「あなたの音楽の精神に従ってください。どのように呼吸するべきか」と言いました。時々彼は私にもっと時間をかけて欲しいと感じていました。音楽にもう少し息をさせて欲しいと思っていたのです。(Lulloff, Joseph 2021a)

just follow the spirit of the music that you know, inside how it should breathe.” Sometimes he wanted me to take more time, he wanted me to let the music breathe a little more.

呼吸することと止まることは相反する考え方であるが、呼吸しているからこそ止まった時の静寂がより際立つ。マスランカは、呼吸することや、静止によって生まれる時間とその空間へ眼差しを向けていたのである。

ティク・ナット・ハンは呼吸に合わせて歩くこと、つまり歩く瞑想について以下のように述べている。

歩くときは、一步一步によく注意を向けましょう。まずは、急がずにゆっくりと歩いてみます。[……] 歩く瞑想では、一息ごとに何歩進んでいるかに気をつけて練習します。息を吸って吐きながら、その一呼吸ごとに気づきを向け、その間に何歩歩いたかをたしかめましょう。この瞑想法では、呼吸に歩みを合わせます。(ティク・ナット・ハン 2013: 43-44)

ティク・ナット・ハンが述べる歩く瞑想では、呼吸に合わせて歩く歩数に目を向ける。呼吸によって歩くリズムがきまり、歩き続けるというのは、音楽で言うところの一定のテンポで進み続けるということに近いかもしれない。マスランカは元々散歩が好きで、日常的に散歩をしていたというが、マスランカのテンポの厳格さは、呼吸への意識の現れとも捉えられる。呼吸をさせること、止まることへの意識が、時間に言及することで音楽を本来の姿へと導こうとするマスランカの姿として現れたのだ。

Jordan Lulloff は、マスランカの作品に触れることにより、時間をかけることで静けさの中にあるエネルギーの存在に注目できるようになったという。

証言 9 [四重奏団で現代曲を演奏していても] 力は常に曲の静かなところにあります。私たちが即興演奏をするようなときも、力は常に静かなところにあります。それは間違いなくデイヴィッドと一緒に過ごしたことからきていると思います。レッスンではいつも時間をかけなさいということでした。(Lulloff, Jordan 2021)

the power is always in the silence of those pieces. And like when we improvise, the power is always in the silence. And I think that definitely came from those times with David, probably on this piece specifically, now that we, now that I think about it and put words to it. Um, but yeah, every coaching was about, you know, taking time,

マスランカの求めた世界は、奏者との協働を通して確実に初演者たちに受け継がれている。テンポへの厳格な要求、フェルマータやブレスマークの音価に関する要求はどちらも時間への要求であり、マスランカの求めた時間の静と動を表現するための重要な要素であったと言える。後年の作品において時間の静と動を示したり、静けさを求めたシンプルな音楽へ移り変わったりした一つの理由は、彼自身がマインドフルネスに影響を受け、その心の在り方を音楽に映し出したからだろう。

6.2 奏者に求めた精神的境地

インタビューによると、時間に関する言及の他、マスランカは奏者たちに彼らの精神的境地に迫る要求をしてきたことがわかっている。ここからは(1)(5)(6)の奏者の精神的境地に関する言及について詳細を述べていく。

6.2.1 ダイナミクス

マスランカは、ダイナミクスに関して奏者たちに度々強く要求してきた。Jordan Lulloff は *Songs for the Coming Day* のレッスンでマスランカが「大きな音をもっと大きくしたかったし、柔らかさをもっと柔らかくしたがりました¹⁹⁷」(2021a)と述べる。ダイナミクスや音質の幅を極端に表現することを求められたと言うのだ。他の奏者たちからも、マスランカがダイナミクスについて度々強く求めてきたことが語られた。

Kush は *Out of this World* のリハーサルでマスランカに求められたことについて以下のように述べている【資料 4】。

資料 4 *Out of this World* 初演時に Jason Kush が使用したパート譜

証言 10 [テンポについて厳格だったように] ダイナミクスも同様です。ダイナミクスも書かれたとおり厳格でした。彼は必要な情報を記し、[奏者が] 解釈することなく、正確にそれに従うことを求めています。ここには最初に、フォルティッシモがあります。実際 *Mountain Roads* によく似ていて、ファンファーレのように長く鳴り響いています。満足気にフォルテで演奏すると彼は「いいえ、フォルティッシモです。フォルティッシモをキープしてください」と言います。「ここ [10 小節] にも no dim. と書いてあります。」

[……] 彼は実際、私にいつも以上の音を出させました。私はトランペットのように吹き鳴らしているような気がしました。彼が「トランペットのようなものです」と言ったのを覚えています。私は「そのとおりだな」と思いました。(Kush 2020)

¹⁹⁷原文 : he wanted everything to be... He wanted the louds to be louder. He wanted the softs to be softer.

Same with dynamics. Dynamics were exactly as written. He provides the information needed and expects you to follow it exactly without interpretation. let's get over here, so here at the beginning, where we have fortissimo, is fortissimo. Actually very similar to Mountain Roads where it's like a fanfare for so long. And you get complacent and you start to like, play in a forte, after that, and he says, "No, fortissimo, stays fortissimo." And even here it says, "no diminuendo." [……]He actually had me push my tone more than what I felt comfortable for, with. I felt like I was kind of blasting my sound, like a trumpet. And I remember him telling me, "kind of like a trumpet." So I thought, "That's what you get."

マスランカはフォルテッシモの理想像を明確に持ち、それを強く奏者に要求したのである。雲井雅人サクソ四重奏団のバリトン・サクソフォーン奏者の西尾は *Recitation Book* の最終楽章の冒頭【譜例 181】でマスランカに音量を強く求められたことを鮮明に記憶している。

譜例 181 *Recitation Book* 第五楽章(mm.1-8)

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The music is in 3/4 time and starts with a tempo marking of ca. 88. The Soprano part consists of rests for most of the first eight measures. The Alto and Tenor parts are marked with fortissimo (ff) and feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Baritone part is also marked with ff and features a similar rhythmic pattern. The score is numbered 1 through 8 at the top of the staves.

証言 11 (*Recitation Book* の最終楽章の冒頭) フォルテッシモなので、リハーサルするとき伸ばしたら、「タカ [西尾], 全然小さいぞ」って言われました。[……] 何回吹いても、「タカ全然足りない」と。[……]「息継ぎなんか関係ない。何回吸ってもいいからお前の魂を込めろ」と。なぜこんなに何回もやらされるのだとちょっと怒りを込めて、今まで出したことのない汚いひどい音を、さすがにこれはやり過ぎだろうと思いつつ吹いたら「それです」って言われました。「素晴らしい」って頷いてくれたのです。そういうことが *Recitation Book* にはたくさんありました。(西尾 2020)

西尾がやり過ぎだと思いながら演奏したとき、マスランカはその演奏を認めたのである。このときマスランカが何度も演奏させたのは、奏者が経験的に獲得したダイナミクスの限界を一旦越えさせようとしたからではないだろうか。

その場に同席していた佐藤は以下のように述べている。

証言 12 フォルテもほんとに絶叫するようなフォルテ。音が荒れるとか、アンサンブルが崩れるとか、そういうことを超越した音を求めるということもありました。だから多分、西尾さんの [*Recitation Book* 最終楽章, バリトン・サクソフォーンのロングトーン], あれもなんとなく息をここで吸うのがよかろうと思うところを完全に無視して、何倍も音を出させて、何回息を吸ってもいいからそれをキープするよという方を大切にすることですよね。[……] 要するに口調はすごく静かで、いい人で、ジェントルマンですが、ディマンディングであるってことですよ。決して折れませんでした。(佐藤 2020)

マスランカがいかに強く西尾に求めたのかが読み取れる。また、同じく同席していた林田も同じ箇所について次のように記憶している。

証言 13 極端な大きい音とか、自分たちが吹いても、もっと大きくと言われました。こんなに大きく吹いたらおかしい音になってと思っても、いやもっと大きくと。西尾さんなんて音が大きいと思いますが、もっと大きくと言われて、[驚いて] ブアーっと鬼のような大きい音で吹いたとき、[音が] 開きまくったとき、[マスランカは] 「そう、それでいい」と言うのです。奏者としての音色感とかにはやはり限界がありますね。私たちは割とリミッターがない方ですが。限界がきているはずなのに、もっともっと広がっていききました。(林田 2020)

マスランカの言葉とその音楽によって奏者たちの限界が次第に広げられていったのだ。マスランカの指摘による自身の変化について西尾は次のように述べている。

証言 14 後にも先にも *Recitation Book* ほど興奮して吹いた曲はないかもしれません。それはマスランカがそうやって吹けと言ったからです。最後のソプラノのメロディーも、全てを怒りとか、何かを全て入れろと。最初の段階でブチ切れた [限界を超えた] というか、全部そのように吹いてくれと言われたので、そうかと思いました。レコーディングも確か、一発勝負でいかないと体力もたないねと話して、本当に一発勝負でやりました。アメリカで5回くらいやって [演奏して] きたからいけるのではないかって。[……] 1回全力でいって、確かOKが出たと思います。あまりにも凄まじくて、僕も、多分良いと思うと。あまりにもすごすぎてよくわかんないと。福田さん [レコーディング・エンジ

ニア] も最高でしたという感じで終わったと思います。3回目はちょっとできないかなという感じです。それぐらいその時は自分の限界を超えていつも演奏しなきゃいけない曲になり、吹くぞとなったときは違う精神になるというのが *Recitation Book* でした。体力的に本当に魂というか、心の準備もしないと絶対できないというか。何回もやっていると、それができるようになってくるんですね。そんなに体力を使わなくても。それでもやはりすごく興奮しました。吹いていて。ドキドキしていましたね。(西尾 2020)

Recitation Book で自身の限界を超える経験をし、マランカの真意に触れたからこそ、演奏前とは異なる精神性に到達できたのである。

6.2.2 その他

奏者たちの証言から、マランカはダイナミクス以外の点でも、奏者たちの経験上の常識を越えさせようと度々強く要求してきたことが見えてくる。自身の限界を超えた経験について、Peterson は以下のように述べている。

証言 15 [録音を送ると] 彼はいつも返信をくれ、コメントをくれました。彼のコメントはいつも「素晴らしいがもっともっと大きく、速く、エネルギーッシュに」と。いつもです。デイヴィッドはいつも限界を越えるように言いました。そして演奏上最大の問題は、彼の音楽がとても身体的に大変だったということです。演奏するのは身体的に辛かったのです。だからいつも彼が私に言うのが聞こえるのです。「いいね、Russ。でも、もっとです」彼は今も私の頭の中にいます。(Peterson 2021)

His comments are always, “It's nice, but I need more, more, louder, faster, more energy.” It's always, David just, he always wanted you to push the limits of what you could do. And so that's my biggest problem with playing David's music is that physically, sometimes I physically have a hard time with it. Because I always hear him saying, “Good Russ, more.” So he's in my head.

奏法面で自身の限界を超えることは身体的にも負荷がかかることである。しかし身体的に消耗することより、精神的な変化が起こったのだ。これについて Peterson は以下のように述べる。

証言 16 私たちはそのうちの1曲 [木管五重奏のうちの1曲¹⁹⁸] を演奏しました。そして彼は同じことを言ったのです。「もっと速く、もっと大きく、もっと」とても疲れました。あなたもおわかりのように、そこに到達すると何かが起こるのです。音楽的な何かが演奏者にも聴衆にも伝わります。デイヴィッドはそれをわかっていたから、そうさせたのです。彼は人をそこに連れていきたがりました。(Peterson 2021)

We were playing one of these and it was the same thing. It was the same thing, he just kept saying, “More, faster, louder, more, I need more.” It was just exhausting. And but you know, there's something happens when you go there. Something musically happens to you and to the audience. So David knew that, he just kept pushing. He just likes to push people.

マスランカが奏者の奏法上の限界を超えさせようと要求したのは、奏者の経験値からくる常識的な演奏にとどまることなく、自身の身体をも超える表現への到達を目指したからかもしれない。雲井雅人サクソ四重奏団の佐藤は次のように、マスランカの要求に応え奏者の演奏上の常識を超えることが音楽の本質を捉えることにつながっているのではないかと感じている。

証言 17 [マスランカの音楽は] 普通の常識の範囲内みたいな、こなれた演奏にならないように気をつけなければいけない音楽。なんとなく自分たちの狭い常識みたいな中に収めようと無意識にしまいますよね？こんなに長くないでしょう？みたいに。それには本当に気をつけなければいけない音楽ですよ。実はその本質を捉えきれていない演奏になっているなど、自分で振り返って聴いてみると思うことがありました。[……] でも [彼が求めているのは] 音楽の運びみたいな一般的な概念でもないような気がするのです。[彼は] 本当に静かな、何か静止したような長大な、それを表現しているわけですよ。(佐藤 2020)

マスランカが求めた奏者の常識の範囲を超える演奏が実現してはじめて、彼の音楽の本質に触れることができるというのである。その実現のためにマスランカは、演奏に立ち会い、奏者たちの背中を押してきたのかもしれない。マスランカがその場にいたからこそ生まれた表現が多く存在したのである。佐藤はマスランカの存在について以下のように述べた。

¹⁹⁸ Peterson はファゴット奏者でもあった。

証言 18 マスランカが言ってくれた休符だったりフェルマータだったり [といた] 長さは、彼のプレゼンス [存在] あってです。彼がそう言ってくれたからもちろんそれを守ろうとして演奏したわけですが。本当にそれを感じながら演奏したときの演奏と、何度も本番を踏んでこなれちゃった感、そういうのが出やすい音楽です。(佐藤 2020)

また、雲井もマスランカの求めるものがいかに自身の常識の範囲を超えるものだったかと以下のように話す。

証言 19 [マスランカは] もっと間を開けてほしいと。急いで吸って、[私たちのこれまでの] 習慣でつなげてやろうとしますよね？それが全然違うということでした。そこをもっと開けると言われました。こんなに開けていいのかって四人で [驚いて]。[……] そんな雰囲気がありました。[何回もやり直してやっと O.K が出て] それがなかったらこんなに自信をもった解釈にはならなかったと思います。(雲井 2020)

また間やダイナミクス以外にも、雲井は演奏不可能だと感じた箇所についてマスランカに変更を提案したが拒まれた経験がある。しかし、結局はマスランカの要求通りに演奏できてしまったのである。これも雲井にとっては自身の限界を超える体験だった。

証言 20 雲カルの演奏を一回聴いたら、どれくらいのことができそうかというのはわかって、それよりもちょっと無理させてくれたのではないのでしょうか？*Recitation Book* のフィナーレの♪パパラランパパラランの部分 [最終楽章冒頭のソプラノ・サクソフォーン] は [フラジオレットなので] ソもやっとなのに、シとか出るわけがないと感じたのですが、結局やらされてしまうのです。開発して。技術を。最初、チラッとやったんです。ここでソプラニーノに持ち替えてもいいですか？と。曖昧な返事でした。ダメだったと思います。持ち替える時間はあるんですよ。パッと持ち替えればね。[演奏が] 無理だと思いました。こんなこと書いてできる人いないだろうと感じました。私は最初結構そういう態度なんです。ゴルトベルク [変奏曲] も繰り返しをしたくないって言い張ったりしました。結局やるんですけどね。あの人 [マスランカ] は堂々とそう言いましたよ。「みんな最初は無理だと言うけれど結局やるのです」と。(雲井 2020)

奏者が知らず知らずのうちに体得している演奏上の常識を超えることは、奏者にとって勇気のいることだが、マスランカは敢えて要求する。その限界を超えて初めて作曲家と奏者の協

働のスタート地点に立つことができるかと考えるのである。奏者が限界を越えることによって導かれる、思いも寄らない精神的境地をマスランカは求めたのである。

ティク・ナット・ハンはマインドフルネスにおけるリトリート¹⁹⁹に関して、極限の次元に触れる修練が存在することについて次のように述べた。

リトリートがはじまると、修道僧が参加者にマインドフルネスの修練、自分の中の最高のものに触れる修練、時空を越えた極限の次元に触れる修練などの手ほどきをしてくれます。(ティク・ナット・ハン 2017: 74)

When monks offer retreats, they initiate people into the practice of mindfulness, of touching the best things within themselves and touching the ultimate dimension. (Thich Nhat Hanh 1995: 62)

これはマスランカが奏者に奏者自身の限界を越えさせようとする姿とも重なる。マスランカは、奏者にさらなる要求をする理由について次のように語った。

そこで私が提案したいのは、目の前にある楽譜をできるだけそのまま解釈し、最もソフトなピアノッシシモから限界のフォルティッシモまで、ダイナミックレンジを最大にすることです。誰もが自分の中にいい塩梅があって、それによってある一定のレベルの大きな音や柔らかい音を超えないようになっています。そして、いい塩梅によって、危険にさらされないよう、守っています。「わかりました、私はむき出しになりますよ、酷く聞こえるかもしれないけど」という感覚があります。作曲家としてできることはここに座って奏者の背中を押すことです。私は奏者らに「もっと。もっと」と言います。もし奏者らが私を信頼してくれるなら、私たちは一緒に音楽をつくっているという素晴らしい感覚と、素晴らしい信頼感を育むことができます。いいことですね。そうすれば奏者らは、安心できる場所でさらに前に進むことができ、そのようなことが起きよう努力をすることができます。(Maslanka n.d.)

So I wanted to suggest also, that you take the music text that's in front of you, and you take it as literally as possible, that your dynamic range you allow yourself full range, from the softest pianississimo to the fullest fortissimo. Everybody has a protection zone in themselves

¹⁹⁹ 瞑想の合宿、接心、静かな場所で一定期間行う宗教的修養のこと。仏教の伝統では「安居」に相当する。[……] [ここでは] 日常から離れて一日、または泊まりで行う瞑想会のことをさす。(島田啓介, 馬籠久美子 2017: 48)

which doesn't allow beyond a certain level of loud or a certain level of soft. And that protection zone is there so that you won't feel exposed. There's a real sense of, "Oh my god, I am going to be exposed, I am going to do something which is, which may sound awful." And the release that I can give as a composer, I can sit here and I can give that permission. I can say to them, "Go further. Go further." And if they trust me, which they do, we develop a really nice sense of working together and a nice sense of trust. It's OK. And in that trusted place they can go forward and they can make the effort to allow that thing to happen.

マスランカは奏者たちの背中を押すことで、奏者を異なる境地へと連れて行こうとしているのだ。マスランカの目指す音楽はまさにそこにあり、奏者がそれまでの常識を破ったところからマスランカとの協働が始まる。

6.3 まとめ

マスランカは時間に関して強く求め、奏者たちの経験上の常識を越えさせる要求を度々突きつけてきた。それは、彼の音楽において時間の静と動が重要な要素となっていたこと、彼の求める音楽が奏者の経験上の常識を超えるところにあったことを意味する。

また、これらはマスランカが 2004 年頃から参加し始めたというマインドフルネス団体の師であるティク・ナット・ハンの思想と非常に近いところにあることが確認できた。彼が後年に至った境地は、彼の思想が長年かけて変化し、最終的に至ったマインドフルネスの影響を受けたものであると考えられる。

マスランカが後年に到達した音楽表現は、時間の概念や奏者の精神面に依拠するものであり、一般的な形として楽譜上に記すことは大変困難である。それゆえ、彼の作品の演奏解釈を難しくさせている。また、今となってはマスランカから直接その感覚を受け継ぐことはできない。

マスランカからその感覚を受け継いだ奏者たちの証言から、テンポ指示に厳格に従い、フェルマータの付記された音符やブレスマーク（カンマ）で時間を取ったり静と動を感じることで、奏者の経験的に獲得した演奏上の限界を越えることなどが示されたが、ただ長く時間を取ったり、極大、極小の音量で演奏したりすればいいというわけではないだろう。雲井雅人サクソ四重奏団の林田からは、マスランカの求めた表現が実現したときにもたらされた感覚が次のように語られた。

証言 21 心の奥底でみんなが脈拍まで音楽に決めさせられています。呼吸の回数も呼吸の場所も音楽によってコントロール、制約されている感じです。そういうのってないですよ？自分の脈、人が「生きる上で」もっているリズムは全員違って呼吸も違うはずなのに四十何分間の間、ある意味それを制約されている感じです。コントロールされているという言い方は良くないですが。音楽に100%集中するために、呼吸まで遅くさせられている感じがします。[*Songs for the Coming Day*の第]八[楽章]になった瞬間にドカーンと、心の開放、脈の開放、心臓の開放のような、すべてを開放させられるのです。エネルギーがぶあーっと放出されます。(林田 2020)

マスランカの求めた表現の実現によって、奏者の呼吸をも制約された感覚がもたらされたのである。

アーノルド・コトゥラーによれば、ティク・ナット・ハンの教えの中心は「意識的呼吸―息の気づきで、呼吸を意識しつつ、日々の生活のひとつひとつの動作に気づいていくこと」(ティク・ナット・ハン 1995: XVI)であるという。マスランカの求める音楽を実現したときに奏者にもたらされた呼吸への意識は、マインドフルネスの実践でもたらされたものと近い感覚にあると考えられる。

マスランカがなぜ、時間の表現や極限の表現にこだわったのか、その背景にどのような考え方があり、どのような世界を見ていたのかを理解し、それを演奏解釈に反映させていくことがよりリアルなマスランカ作品の解釈に繋がっていくに違いない。

結論

本研究は、筆者がサクソフーン奏者として、特に後年のデイヴィッド・マスランカ作品に演奏解釈の難しさを感じたことが問題意識の起点となり、彼が後年に達した音楽表現の根源について、作曲プロセスとサクソフーン作品の検討を通して総合的に論じようとしたものである。考察にあたっては作品の構想から初演までを一連の作曲プロセスとし、そのプロセスに影響を与えた物事を総合的に論じるとともに、彼によるサクソフーンの捉え方の変化、サクソフーン作品の委嘱の背景、そして、作曲プロセスの最終段階である初演への過程で奏者に特に求めてきたものを手がかりに考察を進めてきた。

その結果、テンポの厳格さやフェルマータやカンマの時間の取り方によってもたらされる時間の静と動の表現と静寂こそが、複雑さから脱しシンプルな様相を呈していく後年のサクソフーン作品において彼が特に求めた表現の一つであることが見出された。また、この背景には 2004 年頃から参加したとされるマインドフルネス団体オープン・ウェイ・サンガの師ティク・ナット・ハンの思想の影響を見ることができる。

これらのことを踏まえ、あらためて本研究をまとめていく。

まず序章では、マスランカの基本情報を含む研究の背景について提示した。先行研究のレビューにより、これまでのマスランカ研究が彼自身の言説に基づいて人生の転換点や作曲プロセスについて整理され、それに加えて特定の楽曲の分析がなされるものが多いことが確認された。その上で、本研究で用いる初演者、委嘱者たちの証言が、彼の作品の演奏解釈の根拠を考察する一次資料としての意義を大いに果たすことを示し、先行研究では限定的な作品に留まっていた考察をサクソフーン作品というまとまりで捉えることへの可能性、作曲プロセスに影響を与えた物事についての総合的考察への展望を述べた。そして続くマスランカの生涯では、誕生から大学教員時代、教員を辞した後にフリーの作曲家となったことについて触れ、特に精神的不安により大学教員を辞した 1990 年以降に移住したモンタナの地や心理学から大いに影響を受けたことについてまとめた。

特にモンタナに関するマスランカの言説において、ティク・ナット・ハンの考え方が示されたことを確認した。マスランカのモンタナに対する言葉を再掲する。

幼少期から私は場所との非常に強いつながりを感じてきました。私がつながりを理解し、そこから得られるエネルギーを私の音楽に反映させるのに多くの年月がかかりました。今私は地球が生命を宿すものであるということや、人間がその意識の一部である

ということを信じています。私は長年、力強い「地球の声」に気づいていましたし、特にそれは私が移り住んだモンタナ西部でのことに他ならないのです。(Maslanka 2004a)

From my childhood on I have felt an extremely strong connection to place. It took a lot of years for me to understand this connection and to have the energy from it come forward in my music. I now believe that the earth is a living thing, and that humans are one part of its consciousness. I have been aware of a powerful “voice of the earth” for many years, and especially in my adopted western Montana.

ティク・ナット・ハンも同様に大地について度々言及している。

私は大地に触れながら、大地にぴったりと寄り添い、母なる地球とひとつであること、太陽光や川や、湖や大洋や空ゆく雲とひとつであることを知ります。[……] 私は母なる地球に帰り、そこに身をあずけ、私の内にもあるそのゆるがずしなやかな本質を理解します。(ティク・ナット・ハン 2015: 148)

マスランカがモンタナから、ティク・ナット・ハンが大地から抱く感情は非常に近いところにある。

さて、続いて作品の概観と作風では、彼の全 144 作品の作曲年の推移や作品の内訳について数的に整理し、委嘱作品が多いことに起因する編成の多様さを確認できた。また、その作風に関しては、マスランカや息子の証言を元にした発表年の異なる三者の先行研究による区分を示し、区分の仕方に相違点はあるものの、マスランカ作品が不協和が目立つ時期から調性を感じられる時期へ、そして薄いテクスチュアを用いたシンプルで静けさを感じさせる作品へと徐々に移行していったということを三者共通の見解として提示した。

さらに、マスランカ作品が一般にどれほど広まっているのかについての状況を整理するため、ディスコグラフィとディスク批評の記事により考察した。その結果、彼の作品が吹奏楽作品を基盤として広まった様を確認でき、特に大学の吹奏楽団のフィールドからプロフェッショナルの奏者たちにも知られる存在になっていったことが明らかになった。またディスク批評からは同様に、マスランカがアメリカの吹奏楽シーンに驚きをもって受け入れられ、2000 年代には広く吹奏楽作曲家として受容されたことを読み取ることができた。特にサクソフォーンに関しては、ディスコグラフィと Fischhoff National Chamber Music Competition の演奏実態の考察を踏まえ、作品が初めて書かれた 1981 年から 2000 年頃の時期を経て、

Recitation Book が書かれた 2006 年以降にはサクソフォーンのレパートリーとして奏者たちに浸透していたことを示した。マスランカ作品が吹奏楽をはじめサクソフォーン奏者たちにも広く知られ、演奏されているという事実によって、マスランカ作品の表現の根源について新たな情報を提示する本研究の有効性を示すことができた。

序章での基本情報を踏まえ第 1 部では、14 曲あるサクソフォーン作品に関して成立の概要を整理するとともに、彼自身の楽曲解説から曲に関連するエピソードを概観し、序章で述べた作風の変化に照らしながら各曲の特徴について記述してきた。その結果、マスランカのサクソフォーン作品には、彼の他の作品でも述べられてきた作風の変化が同様に反映されていることが見てとれたが、特にサクソフォーンは後年の作品が多いことからマスランカが最終的に求めた表現についてより多くの手がかりが残されている可能性が示された。後年になるにつれて次第に調性が明確になり、コラール旋律が引用される楽曲の増加につながることで、さらに年を経るにつれユニゾンの多用や空虚和音の使用など、シンプルな音楽表現の表れが確認できた。またマスランカ自身による楽曲解説の内容では、曲のイメージがオペラやテレビ番組、山の風景などのリアルなものから精神的なものへと移行し、さらにコラール旋律引用の多用とともに 1995 年の *Mass* の頃までにキリスト教的な内容が増加していくことについて言及した。マスランカが作曲の際にもったイメージの変化は、第 2 部で述べる作曲プロセスとも大いに関わるものである。

第 2 部では、作曲プロセスの変化として、先行研究で言及されてきたユングの教え、バッハのコラール、メディテーションに関する彼の言説を検討し、彼の思想がいかに移り変わったのかを考察した。その中で、以下のマスランカのメディテーションの考え方について提示した。

最も簡単で直接的な形として、メディテーションとは静止することであり、あなたの日々の思考過程を止めることです。それは、心から思考を強引に取り除くことによってあなた自身を失わせることを意味するのではなく、沈黙したりあなたの意識的な心の思考機能を自由にしたりすることなのです。(Olin 2006: 82-83)

In the simplest and most direction forms, meditation is about stopping, and that is about stopping your every day thought process. That doesn't mean to hurt yourself by forcefully removing thought from your mind, but it is about being quiet and releasing your conscious mental thinking functions.

これには、奏者へのインタビューで明らかとなった時間への意識を見て取ることができ、マスランカがメディテーションの行為において、既にティク・ナット・ハンが強調する「止まる」ということに目を向けていたことを示している。

また、マスランカにとってメディテーションとは、自己催眠やアクティブ・イマジネーションといった心理療法の手法を応用させて意識的に無意識の世界に下りていく行為であり、その背景には《371 のコラル集》、散歩、曲に関わる人々の存在が影響を与えていることが明らかとなった。

マスランカのメディテーションに影響を与えたもののうち特にコラルは、その旋律が彼の曲に引用されるようになる点で特徴的である。コラル旋律の引用は彼の精神世界の一つの表出の形であり、彼の音楽が和声的な部分が増えシンプルな様相へと移行していく過渡期を可視化できる一例である。また、コラル旋律の引用の変化から思想の変化との相関関係を見ることができた。コラル旋律の引用は、作曲プロセスの根底にある思想の変化が音楽的な変化へと繋がった一つの例だと言える。また、コラル旋律の引用の意味は、時とともに変化していることが示された。作曲プロセスに影響を与え、そのタイトルにより音楽そのものに意味を付加する存在であったコラルは、徐々にその意味内容から離れ音素材としての存在に変化していったのである。この背景には、マスランカが後年にかけて仏教及び、ティク・ナット・ハンによるマインドフルネスへ興味を示すようになる流れが存在し、思想の変化とともにコラル旋律の引用の意味が変わっていったと言えるだろう。これについては、彼の作曲プロセスの根底にある思想の変化が彼の音楽に変化をもたらした一つの現れである。

第2部までに、作曲プロセスの中心となっているメディテーションにおいて、曲に関わる人の存在が音楽に影響を与える一つの要素であったことに触れた。そして彼の作品はほとんどが委嘱作品であり、第1部では彼のサクソフォン作品の多くが同じ委嘱者からの連続した委嘱であることを確認できた。そこで、作曲プロセスにおける奏者との関わりは切り離して考えることはできないという前提にたち、第3部では、彼がサクソフォンをどのように捉えてきたのか、一方で演奏者がマスランカ作品をどのように受容し多くの委嘱作品の誕生に至ったのかについて考察した。彼の言説から、彼がサクソフォンの音に対して人間の声への類似性を感じていたこと、表現の柔軟性、同属楽器によって生まれる表現に好意的な感情を抱いていたことを示した。また《交響曲第8番》、《交響曲第9番》においてサクソフォンに特に重要な役割を与えていることが確認でき、サクソフォンが彼の世界を体現できる楽器の一つとして認識されていった様を見ることができた。

第3部ではさらに、マスランカがいかにしてサクソフーン奏者との関係を築いたのかについて考察するため、初演者、委嘱者へのインタビューをもとに委嘱の経緯をまとめた。その結果、マスランカは *Heaven to Clear When Day Did Close, Sonata for Alto Saxophone and Piano* の時点では作曲時に奏者への意識を向けずに、自身の表現を追求していたが、次第に委嘱者、初演者との関わりに基づいて、彼らを意識した作曲へと変化している様子が見てとれた。特に同じ委嘱からの連鎖的な委嘱により、奏者とのより深い関係を構築し、初演やリハーサル等に立ち会った経験が次の作品作りにも生かされているのではないかと考えられた。特に初期作品の頃は、学生による初演が多かったが次第にプロフェッショナルの奏者たちが演奏するようになっていった。彼の作品が後年に向かって変化していく背景には奏者たちとの協働によってサクソフーンの可能性を見出し、演奏への理想像が構築されていったことが一つの理由として挙げられる。

第3部第6章では、サクソフーン作品の委嘱者、初演者の証言をもとに、マスランカが奏者の音楽表現に対して求めたことについて考察し、第2部の作曲プロセスの変化と合わせて表現の根源にある考えについて論じた。マスランカは、ほとんどの曲が委嘱作品であり、作曲後に初演のリハーサルに立ち会ったり、初演者とやりとりしたりすることを通して、楽譜だけでは伝わりきれない表現について奏者たちに伝えてきた。彼にとって初演は作曲プロセスの最終段階と言ってもよい。奏者たちのインタビューから、マスランカが後年の作品において、時間の静と動、とりわけ音楽が静止したときの静けさに重要な位置付けを与えてきたこと、奏者の奏法上の限界を超えさせるような要求をした様を見てとれた。フェルマータやブレスマーク（カンマ）の音価に関する要求はどちらも時間への要求であり、マスランカの求めた時間の静と動を表現するための重要な要素であったと言える。また、マスランカが奏者の奏法上の限界を超えさせようと要求した姿から、奏者の経験値からくる常識的な演奏にとどまることなく、自身の身体をも超える表現への到達を求める姿勢を見ることができた。

第6章の結びとして、マスランカが後年に求めた音楽表現として、時間に関することや奏者の限界を越えさせようとする姿勢に関して、2004年頃から参加していたマインドフルネス団体の師ティク・ナット・ハンの思想からの影響を確認した。しかし、第2部から論じてきた彼の思想の中には、それ以前から同様の思想が確認できる。彼がオープン・ウェイ・サンガで上級講師を務めていたことを鑑みるとティク・ナット・ハンの思想に影響を受けたことは間違いないと考えられるが、それ以前から、非常に近い感覚を持っていたのである。マスランカは精神的不安から脱するために心理学を起点として探究の道を進んだが、長い年月を

経て、ついに自身が本来抱いていた世界観に最も近いものとしてティク・ナット・ハンの思想と出会い、共感し、その境地を音楽の中にも求めたのだ。

本研究では、マスランカの作品を演奏する際、奏者一人ひとりがその解釈を構築していくための手立てとして、マスランカの音楽がいかに変化していったのか、その要因は何であったのかということについて新たな見解を示すことができた。作曲プロセスにおいて、彼自身の眼差しが心理学からメディテーションへ、そしてマインド・フルネスを実践するティク・ナット・ハンへと向けられて変化していったこと、そして実際にサクソフーン奏者たちの演奏にその境地を求めたという事実を心に留めておくことは、今後奏者が演奏解釈をする際の一つの拠り所となるだろう。演奏者としてマスランカの音楽世界をよりリアルに表現するために、本研究で明らかになったことをその一助としたい。

謝辞

本論文執筆にあたり，多くの方々にご指導，ご協力をいただきました。心より感謝いたします。修士課程在学中から，論文の構成や内容まで熱心にご指導くださり，提出の間際まで叱咤激励くださった国立音楽大学教授の吉成順先生，実技指導だけではなく，いつも研究に関する相談にもものってください，たくさんのご助言をくださった雲井雅人先生，博士ゼミでお世話になった音楽学の先生方や博士課程で共に学んだ皆様をはじめ，支えてくださった全ての皆様に感謝申し上げます。

また，快くインタビューに応じてくださったマスランカのサクソフォーン作品の初演者，委嘱者の皆様，通訳としてお世話になった杉原真人さん，佐藤渉さん，英語音声の書き起こしに多大なご協力をいただきました渡辺エリック拓也様，博士課程の受験から研究，論文執筆に至るまで研究に必要不可欠であった英語を熱心にご指導くださった NCC 総合英語学院の先生方，皆様の協力なしに論文を仕上げることはできませんでした。本当にありがとうございました。

博士課程で学ぶにあたり支えてくださった家族，友人，そして大学へ快く送り出してくださいました，三重県・福井県の元同僚の皆様にもこの場をお借りしてお礼申し上げます。

この他にもたくさんの方々に支えていただきここまでくることができました。全ての方々の名前を上げさせていただくことは叶いませんが，お世話になった全ての皆様に心から感謝の意を表しまして，謝辞とさせていただきます。

参考文献

(洋書)

- Alston, Brenton Franklin. 2004. *David Maslanka's Symphony No. 3: A Relational Treatise on Commissioning, Composition, and Performance*. D.M.A. diss., University of Miami.
- Antonopulos, Beth. 2004. *A Composer's Insight vol. 2*. Meredith Music Publications.
- Bolstad, Stephen Paul. 2002. *David Maslanka's Symphony No. 4: A Conductor's Analysis with Performance Considerations*. D.M.A. diss., University of Texas at Austin.
- Keedy, Nathan Andrew. 2004. *An analysis of David Maslanka's chamber music for saxophone*. D.A. diss., University of Northern Colorado.
- Keedy, Nathan Andrew. 2005. *Mountain Roads: An Interpretive Analysis of David Maslanka's Saxophone Quartet*. *The Saxophone Symposium* [North American Saxophone Alliance] 30: 19-56.
- North American Saxophone Alliance. *The Saxophone Symposium* Spring 1988
- North American Saxophone Alliance. *The Saxophone Symposium* Summer 1988
- North American Saxophone Alliance. *The Saxophone Symposium* Fall 1988
- North American Saxophone Alliance. *The Saxophone Symposium* Spring 1989
- North American Saxophone Alliance. *The Saxophone Symposium* 1999
- Olin, Camille. 2006. *The Sonata for Alto Saxophone and Piano (1988) by David Maslanka: An Analytical and Performance Guide*. D.M. diss., University of Georgia.
- Peterson, Russell. 1999. "An Interview of with David Maslanka." *The Saxophone Symposium* [North American Saxophone Alliance] 24: 104-119.
- Rose, Cray Onsby. 2019. *Symphony No. 10 by David Maslanka with Matthew Maslanka: Commissioning, Completion, Performance and Analysis*. D.M.A. diss., Ohio State University.
- Thich Nhat Hanh. 1995. *Living Buddha, Living Christ*.
- Thich Nhat Hanh. 2004. *Touching the Earth*. Unified Buddhist Church.
- Thich Nhat Hanh. 2009. *Happiness: essential mindfulness practices*. Unified Buddhist Church.
- Weaver, Lane. 2011. *David Maslanka's Symphony No. 7: An Examination of Analytical, Emotional, and Spiritual Connections Through a "Maslankian" Approach*. D.M.A. diss., University of Kentucky.

Wester, Kimberly Kirsten. 2013. *Expressive Interpretation in David Maslanka's "Eternal Garden: Four Songs for Clarinet and Piano"*. D.M.A. diss., University of Washington.

(和書)

秋山さと子。1982年。『ユングの心理学』。講談社。

鎌田繁。1998年。「瞑想」『岩波 哲学・思想事典』(株式会社 岩波書店)。廣松渉, 子安宣邦, 三島憲一, 宮本久雄, 佐々木力, 野家啓一, 末木文美士編。p.1577-1578。

河合隼雄。1967年。『ユング心理学入門』。培風館。

『世界宗教用語大辞典』2004年。「瞑想」(新人物往来社)。須藤隆仙編。p.1016。

J.M.シュピーゲルマン。1994年。『能動的想像法-内なる魂との対話』。翻訳者: 河合隼雄, 町沢静夫, 森文彦. 創元社。

ティク・ナット・ハン。1995年。『微笑みを生きる〈気づき〉の瞑想と実践』。翻訳者: 池田久代。春秋社。

ティク・ナット・ハン。2013年。『ブッダの幸せの瞑想 第二版』。翻訳者: 島田啓介, 馬籠久美子。株式会社サンガ。

ティク・ナット・ハン。2015年。『大地に触れる瞑想』。翻訳者: 島田啓介。新泉社。

ティク・ナット・ハン。2017年。『生けるブッダ, 生けるキリスト』。翻訳者: 池田久代。春秋社。

湯浅泰雄。2007年。「瞑想」『世界大百科辞典』(平凡社)。第28巻。加藤周一他 編。p.33。

ユング,カール。2020年。『近代心理学の歴史』。E.フェルツェナー編。河合俊雄監修。猪俣剛, 小木曾由佳, 宮澤淳滋, 鹿野友章訳。創元社。

(雑誌)

Altena, James A. 2011. Review of Roy Magnuson: Seeking, Seeking; David Gillingham: Summer of 2008; David Maslanka; Symphony No. 3, by Illinois State University Wind Symphony, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 34, no.3: p. 326.

Altena, James A. 2012. Review of Wind Band Masterworks, Vol. 5, by Texas A&M University Wind Symphony, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 35, no.3: pp. 153-154.

Altena, James A. 2017. Review of High Upon the Eastern Hill by Mansfield University Concert Wind Ensemble, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 40, no. 5: p.455.

- Canfield, David DeBoor. 2013. Review of David Maslanka: Symphony No. 9, by Illinois State University Wind Symphony, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 36, no. 3: p. 308.
- Canfield, David DeBoor. 2014. Review of Starry Crown, by University of Texas Wind Ensemble, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 37, no. 5: p.100.
- Canfield, David DeBoor. 2015. Review of Into Xylonia, by Iridium Quartet, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 38, no.5.
- Canfield, David DeBoor. 2017. Review of The Return, by University of Nevada, Las Vegas Wind Orchestra, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 40, no. 6: p.106.
- Canfield, David DeBoor. 2019. Review of Migration by Fuego Quartet, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 43, no.1.
- Carl, Robert. 2002. Review of David Maslanka: Symphony No. 5, by Illinois State University Wind Symphony, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 25, no.6: p. 248.
- North, James H. 1992. Review of Emblems, by Cincinnati Wind Symphony, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 15, no. 4: pp. 418-419.
- North, James H. 1993. Review of UConn Premieres, by University of Connecticut Symphonic Wind Ensemble, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 17, no. 2: pp. 313-314.
- Patterson, Merlin. 2010. Review of David Maslanka: Unending Stream of Life • David Maslanka: Concerto for Trombone and Wind Ensemble Symphony No. 8, by Illinois State University Wind Symphony, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 33, no.3: p. 207.
- Rabinowitz, Peter J. 1982. Review of Hiller, Yttrehus, and Maslanka, by Barney Childs, Phillip Rehfeldt, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 05, no .3.
- Simmons, Walter. 2008. Review of Maslanka: Symphony No. 7, by Illinois State University Wind Symphony, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 31, no.5: p. 287.
- Zagorski, William. 1999. Review of Maslanka: Symphony No. 2; Laudamus Te; Hell's Gate, by University of Arizona Wind Ensemble, *Fanfare-The Magazine for Serious Record Collectors* 22, no. 6.

(CDブックレット)

- Beale, Richard. 1996. "Hymn to Sophia, Holy Wisdom" Notes for David Maslanka Mass, performed by University Wind Orchestra, Arizona Chamber Choir, The University of Arizona Symphonic Choir, Tucson Arizona Boys Chorus, Lydia Catherine Easley(soprano), Charles Roe(baritone), Jane Smith, conducted by Gregg I. Hanson. Albany TROY221-22. CD.
- Maslanka, David. 1997. "Notes on the Program" Notes for Eastman American Music Series Volume2, performed by Bonita Boyd (flute)[1], Robert Spillman (piano)[1], Ramon Ricker (tenor Saxophone)[2], Eastman Musica Nova Ensemble (Bel Canto String Quartet)[2], Jan DeGaetani (mezzo-soprano)[3], Verne Reynolds (horn)[3], Robert Sylvester (cello)[3], John Beck (marimba)[3] and Philip West (English horn)[3], conducted by Sydney Hodkinson[2] and Warren Benson[3]. Albany TROY236. CD.
- Maslanka, David. 1998a. Notes for Maslanka, performed by The University of Arizona Wind Ensemble, conducted by Gregg I. Hanson. Albany TROY309. CD.
- Maslanka, David. 2000. Notes for Maslanka Concertos, performed by University Arizona Wind Ensemble, conducted by Gregg Hanson, Joseph Lulloff (alto saxophone), Drew Lang (marimba). Albany TROY424. CD.
- Maslanka, David. 2001. Notes for Mountain Roads, performed by Transcontinental Saxophone Quartet. Albany TROY412. CD.
- Maslanka, David. 2004. Notes for ILLUMINATION. University of Miami Wind Ensemble, conducted by Gary Green. In booklet, 2. Albany Records, TROY690. CD.
- Maslanka, David. 2005. Notes for David Maslanka, performed by Illinois State University Wind Symphony, conducted by Stephen Steele. In booklet. Albany TROY774-75. CD.
- Maslanka, David. 2007a. "David Maslanka: Symphony No. 3." Notes for Reflections, performed by Frost Wind Ensemble, conducted by Gary Green. In booklet, p.4. NAXOS 8.570465. CD.
- Maslanka, David. 2007b. Notes for STAMP: Symphony No. 1, performed by Illinois State University Wind Symphony, conducted by Stephen Steele. In booklet, Albany TROY996. CD.
- Maslanka, David. 2013. 『マスランカ ソングス・フォー・ザ・カミング・デイ 来たるべき日への歌』の解説. 雲井雅人訳. 雲井雅人サクソ四重奏団. ユニバーサルミュージック TYCE-85001. CD.

Maslanka, David. 2018. Notes for Maslanka Magnuson Saxophone Concertos, performed by Paul Nolen (S.Sax.), Iridium Saxophone Quartet, Illinois State University Wind Symphony, conducted by Stephen K. Steele. Albany TROY1746. CD.

Steele, Stephen. 2015. Notes for David Maslanka. performed by Illinois State University Wind Symphony, conducted by Stephen Steele. Albany TROY 1579. CD.

Undercofler, James. 1997. Notes for Eastman American Music Series Volume 2. Albany TROY 236. CD.

雲井雅人。2017。Tone Studies の解説。雲井雅人（サクソフーン），新谷祥子（マリンバ），仲地朋子（ピアノ），宮澤等（チェロ）。CAFUA CACG0268。CD。

（電子メール，手紙）

Becker, Susan. J. 2020a. 筆者宛の電子メール。2020年10月5日発信。

Becker, Susan. J. 2020b. 筆者宛の電子メール。2020年10月9日発信。

Hunter, Laura. 2020. Thomas Smialek 宛の電子メール。2020年9月23日発信。

Hurlburt, Sean. 2020. 筆者宛の電子メール。2020年9月12日発信。

Jordheim, Steven. 2009. 筆者宛の電子メール。2019年10月6日発信。

Maslanka, David. 2003. 雲井雅人宛のメール。2003年1月17日発信。

Maslanka, David. 2007b. 佐藤渉宛の電子メール。2007年2月24日発信。

Maslanka, David. 2007. 佐藤渉宛の電子メール。2007年6月5日発信。

Maslanka, David. 2009. 栗林肇宛の電子メール。2009年3月4日発信。

Maslanka, David. 2010a. Jordan Lulloff 宛の手紙。2010年6月24日。

Maslanka, David. 2016b. 筆者宛の電子メール。2016年3月24日発信。

Maslanka, David. 2016a. 筆者宛の電子メール。2016年4月21日発信。

Maslanka, David. 2016c. 筆者宛の電子メール。2016年9月26日発信。

Tse, Kenneth. 2020. 筆者宛の電子メール。2020年12月21日発信。

雲井雅人。2003。マスランカ宛の電子メール。2003年1月16日発信。

（インタビュー）

Kush, Jason. 2020. 筆者によるインタビュー。データ録音。2020年10月8日。

Lulloff, Jordan. 2021. 筆者によるインタビュー。データ録音。2021年6月17日。

Lulloff, Joseph. 2021a. 筆者によるインタビュー。データ録音。2021年4月19日。
Lulloff, Joseph. 2021b. 筆者によるインタビュー。データ録音。2021年4月23日。
Maslanka, Matthew. 2019. 筆者によるインタビュー。データ録音。2019年7月24日。
Peterson, Russell. 2021. 筆者によるインタビュー。データ録音。2021年3月1日。
雲井雅人。2020。筆者によるインタビュー。データ録音。2020年7月2日。
佐藤渉。2020。筆者によるインタビュー。データ録音。2020年6月30日。
西尾貴浩。2020。筆者によるインタビュー。データ録音。2020年6月30日。
林田和之。2020。筆者によるインタビュー。データ録音。2020年6月30日。

(デイヴィッド・マスランカ公式ウェブサイト)

デイヴィッド・マスランカ公式ウェブサイト。2021。“Maslanka Weekly: Best of the Web - No. 55, Alison” 2021年9月4日アクセス。<https://davidmaslanka.com/maslanka-weekly-best-of-the-web-no-55-alison/>

Lichtenwalter, Ray C. 1989. “In Memoriam” 2018年9月28日アクセス。
<http://davidmaslanka.com/works/in-memoriam/>.

Maslanka, David. 1976. “Concerto No. 1 for Piano, Winds, and Percussion” 2019年12月11日アクセス。<https://davidmaslanka.com/works/concerto-for-piano-winds-and-percussion/>.

Maslanka, David. 1981. “Meditation on ‘Dr. Affectionate’” デイヴィッド・マスランカ公式ウェブページ。2021年8月22日アクセス。<http://davidmaslanka.com/works/Meditation-on-dr-affectionate-1981-4/>

Maslanka, David. 1982. “Arcadia II: Concerto for Marimba and Percussion Ensemble” 2021年8月22日アクセス。<http://davidmaslanka.com/works/arcadia-ii/>

Maslanka, David. 1990. “Nocturne” 2021年8月22日アクセス。
<https://davidmaslanka.com/works/nocturne-1990-4/>。

Maslanka, David. 1991. “Crown of Thorns” 2021年8月22日アクセス。
<https://davidmaslanka.com/works/crown-of-thorns/>

Maslanka, David 1993. “Montana Music: Chorale Variations”
<https://davidmaslanka.com/works/montana-music-chorale-variations/>

Maslanka, David. 1995. “Mass” 2021年8月22日アクセス。

- Maslanka, David. 1995b. “Mass” 2021年8月22日アクセス。
<https://davidmaslanka.com/works/mass/?portfolioCats=229%2C225%2C227%2C231%2C223%2C224%2C221>。
- Maslanka, David. 1997c. “Sea Dreams: Concerto for Two Horns and Wind Ensemble” 2021年8月22日アクセス。<https://davidmaslanka.com/works/sea-dreams/>
- Maslanka, David. 1997d. “In Lonely Fields” 2021年8月25日アクセス。
<http://davidmaslanka.com/works/in-lonely-fields/>
- Maslanka, David. 1998c “Blue Mountain Meadow, Missoula, Montana” 2021年8月22日アクセス。<https://davidmaslanka.com/works/blue-mountain-meadow-missoula-montana/>
- Maslanka, David. 2000b. “Song Book for Flute and Wind Ensemble” 2021年8月25日アクセス。<http://davidmaslanka.com/works/song-book-for-flute-and-wind-ensemble/>
- Maslanka, David. 2000c. “Sonata for Soprano Saxophone and Piano” 2021年8月17日アクセス。<https://davidmaslanka.com/works/sonata-for-soprano-saxophone-and-piano/?portfolioCats=229%2C225%2C227%2C231%2C223%2C224%2C221>
- Maslanka, David. 2001b. “11:11 - A Dance at the Edge of the World” 2021年8月22日アクセス。<https://davidmaslanka.com/works/1111-a-dance-at-the-edge-of-the-world/>
- Maslanka, David. 2003b. “Mother Earth” 2021年10月24日アクセス。
<https://davidmaslanka.com/works/mother-earth/>
- Maslanka, David. 2007c. “Concerto for Trombone and Wind Ensemble” 2021年8月22日アクセス。<https://davidmaslanka.com/works/concerto-for-trombone-and-wind-ensemble-2007-36/>
- Maslanka, David 2008. “Symphony No. 8” 2021年8月22日アクセス。
<http://davidmaslanka.com/works/symphony-no-8/>
- Maslanka, David 2010b. “Aria with 30 Variations ‘Goldberg Variations’” 2021年8月17日アクセス。<https://davidmaslanka.com/works/aria-with-30-variations-goldberg-variations/?portfolioCats=229%2C225%2C227%2C231%2C223%2C224%2C221>
- Maslanka, David. 2012a. “Peace” 2021年8月17日アクセス。
<https://davidmaslanka.com/works/peace-2012-2/?portfolioCats=229%2C225%2C227%2C231%2C223%2C224%2C221>

- Maslanka, David. 2012b. “Songs for the Coming Day” 2021 年 8 月 18 日アクセス。
<https://davidmaslanka.com/works/songs-for-the-coming-day-2012-48/?portfolioCats=229%2C225%2C227%2C231%2C223%2C224%2C221>
- Maslanka, David. 2012c. “Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble” 2021 年 8 月 26 日アクセス。 <http://davidmaslanka.com/works/concerto-for-saxophone-quartet-and-wind-ensemble-2012-33/>
- Maslanka, David. 2017. “Symphony No. 10: The River of Time” 2021 年 8 月 24 日アクセス。
<https://davidmaslanka.com/works/symphony-no-10-the-river-of-time/?portfolioCats=229%2C225%2C227%2C231%2C223%2C224%2C221>
- Maslanka, David. 2021. “Some things that are true: Reflections on being an artist at the end of the 20th century” 2021 年 8 月 21 日アクセス。 <http://davidmaslanka.com/some-things-that-are-true/>

(楽譜)

- J.S. Bach. n.d. *371 Four-Part Chorales*. New York: Associated Music Publishers.
- Maslanka, David. 1981b. *Heaven to Clear When Day Did Close*. New York: Maslanka Press.
- Maslanka, David. 1988. *Sonata for Alto Saxophone and Piano*. New York: Maslanka Press.
- Maslanka, David. 1997. *Mountain Roads*. New York: Maslanka Press.
- Maslanka, David. 1997e. *Hell's Gate*. New York: Carl Fischer.
- Maslanka, David. 1998. *Song Book for Alto Saxophone and Marimba*. New York: Carl Fischer.
- Maslanka, David. 1999. *Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble Piano Reduction*. New York: Carl Fischer.
- Maslanka, David. 2000. *Sonata for Soprano Saxophone and Piano*. New York: Carl Fischer.
- Maslanka, David. 2003a. *String Quartet No. 2*. New York: Maslanka Press.
- Maslanka, David. 2004a. *Symphony No. 6: Living Earth*
- Maslanka, David. 2006. *Recitation Book*. New York: Maslanka Press.
- Maslanka, David. 2010c. *Tone Studies for Alto Saxophone and Piano*. New York: Maslanka Press.
- Maslanka, David. 2010d. *Aria with 30 Variations “Goldberg Variations”*. New York: Maslanka Press.

Maslanka, David. 2012d. *Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble*. New York: Maslanka Press.

Maslanka, David. 2012e. *Peace*. New York: Maslanka Press.

Maslanka, David. 2012f. *Songs for the Coming Day*. New York: Maslanka Press.

Maslanka, David. 2013b. *Out of this World for Alto Saxophone, Violoncello and Piano*. New York: Maslanka Press.

※Carl Fischer, Maslanka Press から本論文への楽譜掲載許可を得ている。

付録（ディスコグラフィー，デイヴィッド・マスランカ作品目録）

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤
15	Albany	TROY236	1997	C	Eastman American Music Series Vol. 2	Bonita Boyd (Fl.)① Robert Spillman (Piano)① Ramon Ricker ② Eastman Musica Nova Ensemble②	U. S.	Duo for Flute and Piano	Fl./pf	Heaven to clear when day did close	T.Sax/ St.4					
16	Albany	TROY246	1997	C	When Angels Speak	Manhattan Wind Quintet	U. S.	Wind Quintet No. 2	W. W. 5							
17	Mark Records	2553-MCD	1997	S	Relentless	Jamal Rossi (Sax.)	U. S.	Alto Saxophone Sonata	A. Sax/pf							
18	Koch	920494	1998	S	Desert Beat	Chen Zimbalista	IL	Variations on Lost Love	Mari.							
19	Albany	TROY309	1998	W	Maslanka: Symphony No. 2; Laudamus Te; Hell's Gate	University of Arizona Wind Ensemble Greg I. Hanson (Cond.) Daniel Bell (B.Sax) Michael Keepe (T.Sax) Kelland Thomas (A.Sax)	U. S.	Symphony No. 2	W. Ens.	Laudamus Te	W. Ens.	Hell's Gate	Sax.3 W. Ens.			
20	Mark Ford		1998	S	Motion Beyond	Mark Ford	U. S.	Variations on Lost Love	Mari.							
21	Innova	INNOVA517	1998	C	Blue Dawn Into White Heat	Bergen Wind Quintet (University of Minnesota Wind Ensemble)	U. S.	Wind Quintet No. 2	W. W. 5							
22	Kenneth Tse		1998	S	Sonate	Kenneth Tse	U. S.	Alto Saxophone Sonata	A. Sax/pf							
23	Mark Records	3135-MCD	1999	W	1999 WASBE San Luis Obispo, California: California State University Intercollegiate Wind Orchestra	California State University Intercollegiate Wind Orchestra William Johnson (Cond.)	U. S.	Tears	W. Ens.							
24	Mark Records	3137-MCD	1999	W	1999 WASBE San Luis Obispo, California: Oklahoma State University Wind Ensemble	Oklahoma State University Wind Ensemble Joseph P. Missal (Cond.)	U. S.	Morning Star	W. Ens.							
25	Mark Records	3139-MCD	1999	W	1999 WASBE San Luis Obispo, California: University of Calgary Wind Ensemble	University of Calgary Wind Ensemble Glenn Price (Cond.)	U. S.	A Child's Garden of Dreams, Book 1	W. Ens.							
26	CAFUA	CACG-0005	1999	W	D. マスランカ：子供の庭の夢	厚木西高等学校吹奏楽部 中山鉄也 (Cond.)	Japan	A Child's Garden of Dreams	W. Ens.							
27	Albany	TROY392	2000	S	Music Of David Maslanka	Steven Jordheim (Sax.) Christina Dahl (Piano) Dane Richeson (Mari.)	U. S.	Song Book	A. Sax/ Mari.	Alto Saxophone Sonata	A.Sax pf					
28	Albany	TROY424	2000	W	Maslanka Concertos	University of Arizona Wind Ensemble Greg I. Hanson (Cond.) Joseph Luloff (Sax.) Drew Lang (Mari.)	U. S.	Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble	A. Sax/ W. Ens.	ConcertoforM arimba and Band	Mari W. Ens.					
29	Audite	Audite97450	2000	S	Marimba Spiritual	Katarzyna Mycka (Mari.)	Poland	My Lady White	Mari.							

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤
30	Barking Dog Records	BDR2181	2001	S	American Breath	Russell Peterson (Sax.) Doug Schnieder (Piano)	U. S.	Alto Saxophone Sonata	A. Sax/pf							
31	Mark Records	3932-MCD	2001	W*	Harvey Pittel with The University of Texas Wind Ensemble Emerging and Celebrated Repertoire for Solo Saxophone and Symphonic Band Volume II	University of Texas Wind Ensemble Jerry Junkin (Cond.) Harvey Pittel (Sax.)	U. S.	Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble	A. Sax/W. Ens.							
32	Albany	TROY412	2001	C	Mountain Roads	Transcontinental Saxophone Quartet	U. S.	Mountain Roads	Sax.4							
33	Summit Records	294	2001	W	Heroes, Dreams & Icons	Northwestern University Symphonic Wind Ensemble Mallory Thompson (Cond.)	U. S.	A Child's Garden of Dreams	W. Ens.							
34	Albany	TROY445	2001	C	David Maslanka: Music for Winds	Dan Willett ④ Janice Wenger ②④ Paul Garritson ③ Albie Micklich ② Missouri Quintet ①	U. S.	Wind Quintet No. 3	W. W. 5	Music for Dr. Who	Fg pf	Little Symphony	Cl	Oboe Sonata	Ob pf	
35	Mark Records	4076-MCD	2002	W	Testament	Texas Christian University Wind Symphony Bobby R. Francis (Cond.)	U. S.	Testament, Music for a Time of Trial, for wind orchestra	W. Ens.							
36	Mark Records	2767-MCD	2002	W	Postcard	University of Texas at Arlington Wind Ensemble Ray C. Lichtenwalter	U. S.	In Memoriam	W. Ens.							
37	Albany	TROY500	2002	W	David Maslanka: Symphony No. 5	Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele (Cond.)	U. S.	Symphony No. 5	W. Ens.							
38	Mark Records	4361-MCD	2002	W	Mountain Music	University of Florida Wind Symphony David Waybright (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.							
39	BIS	BIS-CD-1228	2002	C	David Maslanka: Wind Quintets Nos. 1-3	Bergen Woodwind Quintet	NOR.	Wind Quintet No. 3	W. W. 5	Wind Quintet No. 2	W. W. 5	Wind Quintet No. 1	W. W. 5			
40	Albany	TROY503	2002	W	Wind Currents	University of Massachusetts-Amherst Wind Ensemble Malcolm W. Rowell Jr. (Cond.)	U. S.	Morning Star	W. Ens.	Symphony No. 4	W. Ens.					
41	Equilibrium	EQ49	2002	S	Juggernaut	Jeremy Justeson (Sax.) Carla McElhaney (Piano)	U. S.	Alto Saxophone Sonata	A. Sax/pf							
42	CAFUA	CACG-0039	2002	C	デイヴィッド・マズランカ マウンテン・ロード	雲井雅人サクソ四重奏団	Japan	Mountain Roads	Sax.4							
43	UNCG School of Music	109	2002	W	October!	UNCG Wind Ensemble John R. Locke (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.							
44	Albany	TROY600	2003	W	Song Books: The Music of David Maslanka and Daron Hagen	Illinois State University Wind Symphony Kimberly McCoul Risinger (Fl.) Stephen Steele (Cond.)	U. S.	Song Book for Flute and Wind Ensemble	Fl/W. Ens.							

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤	
45	Mark Records	4849-MCD	2003	W	Dances and Dreams	University of Florida Wind Symphony David Waybright (Cond.)	U. S.	A Child's Garden of Dreams, Book 1	W. Ens.								
46	St. Olaf Records	WCD20117	2004	W	Transformations	St. Olaf Band Timothy Mahr (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.	Symphony No. 5	W. Ens.						
47	Mark Records	5019-MCD	2004	W	TMEA 2004: All-State 5A Symphonic Band, All-State 5A Concert Band & All-State 4A Symphonic Band	Texas 2004 All-State 5A Concert Band Sarah McKoin (Cond.)	U. S.	A Tuning Piece: Songs of Fall and Winter	W. Ens.								
48	Mark Records	3602-MCD	2004	W	Sounds Shapes and Symbols	Ohio State University Wind Symphony Russel C. Mikkelson (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.								
49	Universal Classics	0002894 7626473	2004	S	Percussion in Concert	Peter Sadlo (Mari.)	BRD.	My Lady White: I. Madrigal	Mari.								
50	Albany	TROY690	2004	W*	Illuminations	Christine Nield (Fl.) University of Miami Wind Ensemble	U. S.	Song Book for Flute and Wind Ensemble	Fl./W. Ens.								
51	Albany	TROY774-75	2005	W*	David Maslanka: Concerto for Piano, Winds and Percussion; Concerto No. 2 for Piano, Winds and Percussion; Etc.	Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele (Cond.) Steven Hesla (Piano)② Alexandra Mascolo-David (Piano)①	U. S.	Concerto No. 1 for Piano, Winds, and Percussion	pf/W. Ens.	Concerto No. 2 for Piano, Winds, and Percussion	pf W. Ens.	Testament	W. Ens.	Traveler	W. Ens.	Symphony No. 4	W. Ens.
52	Caprice	CAP21735	2005	S	Johan Bridger Percussion	Johan Bridger (Per.)	Sweden	Variations on Lost Love	Mari.								
53	Mark Records	6000-MCD	2005	W	Band Songs	Rutgers Wind Ensemble William Berz (Cond.)	U. S.	Heart Songs	W. Ens.								
54	Albany	TROY784	2005	S	Music for Per	Per Hannevold (Fg.) Torleif Torgersen (Piano)	NOR.	Bassoon Sonata	Fg./pf								
55	Albany	TROY821	2006	W	Maslanka: Symphony No. 7	Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele (Cond.)	U. S.	Symphony No. 7	W. Ens.								
56	Mark Records	6231-MCD	2006	W	Texas Music Educators Association 2006 Clinic and Convention	University of Texas Wind Ensemble Richard MacDowell (Cla.) Jerry Junkin (Cond.)	U. S.	Desert Roads: III. Coming Home	Cla./W. Ens.								
57	Albany	TROY859	2006	W	David Maslanka: Living Earth	Appalachian Symphony Orchestra James Allen Anderson (Cond.)	U. S.	11:11 - A Dance at the Edge of the World	W. Ens.	Symphony No. 6	W. Ens.						
58	Reference Recordings	RR-108CD	2006	W	Garden of Dreams	Dallas Wind Symphony Jerry Junkin (Cond.)	U. S.	A Child's Garden of Dreams, Book 1	W. Ens.	In Memoriam	W. Ens.	Symphony No. 4	W. Ens.				
59	Arizona University Records	3125	2006	S	Fantasy	Otis Murphy (Sax.) Haruko Murphy (Piano)	U. S.	Alto Saxophone Sonata	A. Sax/pf								
60	CAFUA	CACG-0093	2006	S	Simple Songs	雲井雅人 (Sax.) 藤井亜紀 (Piano)	Japan	Alto Saxophone Sonata	A. Sax/pf								

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤	
61	Summit Records	454	2007	W	American Influence	University of Georgia Wind Ensemble John N. Culvahouse (Cond.)	U. S.	Symphony No. 2	W. Ens.								
62	Mark Records	TROY859	2007	W	WASBE 2007: City of Brampton Concert Band	City of Brampton Concert Band Darryl Eaton (Cond.)	CAN	Mother Earth	W. Ens.								
63	Brain	BOCD7179	2007	W	翡翠JWECC2007 コンサートライヴ	光ヶ丘女子高等学校 日野謙太郎 (Cond.)	Japan	Mother Earth	W. Ens.								
64	Naxos	8570465	2007	W	WIND BAND CLASSICS: Reflections	University of Miami Frost Wind Ensemble Gary D. Green (Cond.)	U. S.	Symphony No. 3	W. Ens.								
65	Albany	TROY976	2007	S	Sonata Fantasy	Kimberly McCoul Risinger (Fl.) Allison Brewster Franzetti (Piano)	U. S.	Duo for Flute and Piano	Fl./pf								
66	Mark Records	7312-MCD	2008	W	2007 Midwest Clinic: United States Navy Band	United States Navy Band, The Michael Schmitz (Cond.)	U. S.	Symphony No. 7: III. Very fast	W. Ens.								
67	CAFUA	CACG-0122	2008	C	第31回全日本アンサンブルコンテスト 大学・職場・一般編	クレール サクソフーン クアルテット	Japan	Mountain Roads I.	Sax.4								
68	Albany	TROY996	2008	W	Stamp: Symphony No. 1; Krmenauer: Blue on Red; Maslanka: Symphony No. 2	Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele (Cond.)	U. S.	Symphony No. 2	W. Ens.								
69	CAFUA	CACG-0108	2008	C	デイヴィッド・マスランカ レシテーション・ブック	雲井雅人サクソス四重奏団	Japan	Recitation Book	Sax.4								
70	Mark Records	7402-MCD	2008	W	TMEA 2008: All-State 5A Concert Band	Texas 2008 All-State 5A Concert Band Francis S. Key (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.								
71	CAFUA	CACG-0112	2008	W	Finish Line	昭和ウインド・シンフォニー Eugene Migliaro Corporon (Cond.)	Japan	Give Us This Day	W. Ens.								
72	Albany	TROY1010	2008	W	David Maslanka: Desert Roads; David's Book	Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele (Cond.) David Gresham (Cla.) ^① David Collier (Per.) ^②	U. S.	Desert Roads	Cla./W. Ens.	David's Book	Per. W.Ens.						
73	Mark Records	7901-MCD	2008	W	The Music of David Maslanka	University of New Hampshire Wind Symphony Jr Andrew Boysen Jr. (Cond.)	U. S.	Mother Earth	W. Ens.	Give Us This Day	W. Ens.	Procession of the Academics	W. Ens.	Golden Light	W. Ens.	Symphony No. 7	W. Ens.
74	Ongaku Records	024120	2008	C	Wind Quintets by Maslanka, Bach, Zemlinsky, Poulenc and Bernstein	Vento Chiaro	U. S.	Wind Quintet No. 3	W. W. 5								
75	St. Olaf Records	236	2009	W	Inner Visions: The Music of David Maslanka	The St. Olaf Band Timothy Mahr (Cond.)	U. S.	Symphony No. 7	W. Ens.	A Child's Garden of Dreams	W. Ens.	Give Us This Day	W. Ens.	Symphony No. 8	W. Ens.		
76	Albany	TROY1076	2009	W	Not Here, But There	University of Houston Percussion Ensemble Blake Wilkins (Cond.)	U. S.	Hohner	Per. Ens.								
77	Mark Records	7643-MCD	2009	W	On Fire	Southern Illinois University Edwardsville Wind Symphony John Raymond Bell (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.								

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤
78	MSR Classics	1307	2009	C	Bassoon Surrounded	Christin Schillinger (Fg.) Albie Dicklich (Fg.) Andrew Heglund (Mari.)	U. S.	Orpheus, for 2 bassoon & marimba	2Fg./ Mari.							
79	Mark Records	8515-MCD	2009	W	Wind Band Masterworks, Vol. 5	Texas A&M University Wind Symphony Timothy B. Rhea (Cond.)	U. S.	Mother Earth	W. Ens.	Give Us This Day	W. Ens.					
80	Albany	TROY1130	2009	W	David Maslanla: Unending Stream of Life	Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele(Cond.)	U. S.	Morning Star	W. Ens.	Unending Stream of Life, "All Creatures of Our God and King"	W. Ens.	Laudamus Te	W. Ens.	Give Us This Day	W. Ens.	
81	Mark Records	8468-MCD	2009	W	2009 WASBE Cincinnati, USA: Westlake High School Wind Ensemble	Westlake High School Wind Ensemble Kerry Taylor (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.							
82	Arizona University Records		2009	S *	Song	Indiana University Wind Ensemble Ray Cramer (Cond) Otis Murphy (Sax.)	U. S.	Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble	A. Sax/ W. Ens.							
83	Albany	TROY1132	2009	W	David Maslanka: Concerto for Trombone and Wind Ensemble Symphony No. 8	Illinois State University Wind Symphony Stephen Parsons (Trb.) Adriana La Rosa Ransom (Vc.) Stephen Steele (Cond.)	U. S.	Concerto for Trombone and Wind Ensemble	Tb/Vc/ W. Ens.	Symphony No. 8	W. Ens.					
84	Mark Records	8613-MCD	2009	W	radiant	Ouachita Baptist University Wind Ensemble Craig V. Hamilton (Cond)	U. S.	Mother Earth	W. Ens.							
85	Albany	TROY1152	2009	W	Maslanka: Procession of the Academics; A Carl Sandburg Reader; Archer: Symphony No. 3	Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele (Cond.) John Koch (Bari.)② Tracy Marie Koch(Sop.)② David Strand (Narr.)②	U. S.	Procession of the Academics	W. Ens.	A Carl Sandburg Reader	Narr. Bari. Sop. W. Ens.					
86	King Record	KING-3381	2009	W	全日本吹奏楽コンクール2009 Vol.11 大学編I	福岡教育大学吹奏楽部 大石晃平 (Cond.)	Japan	Give Us This Day: II. Very fast	W. Ens.							
87	Mark Records	8553-MCD	2010	W	2009 Midwest Clinic: Eastman Wind Ensemble	Eastman Wind Ensemble Mark Davis Scatterday (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.							
88	CDBY		2010	C	Back Burner	Red Line Saxophone Quartet	U. S.	Recitation Book	Sax.4							
89	Mark Records	8549-MCD	2010	W	2009 Midwest Clinic: Hillcrest High School Wind Ensemble	Hillcrest High School Wind Ensemble Andrew Pettus (Cond.)	U. S.	Rollo Takes a Walk	W. Ens.							
90	Naxos	8.572439	2010	W	WIND BAND CLASSICS: Wolf Rounds	University of Miami Frost Wind Ensemble Tim Conner (Trb.) Gary D. Green (Cond.)	U. S.	Trombone Concerto	Trb./W. Ens.							
91	St. Olaf Records	WCD30173	2010	W	Live!	The St. Olaf Band	U. S.	Symphony No. 2: III Allegro molto	W. Ens.							

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤
92	Brain	OSBR-27001	2010	W*	D.マスランカ: リベレーション - 我を解き放ち給え	JWECCスペシャルバンド① 名古屋アカデミックウインズ② 仲田守 (Cond.) 雲井雅人 (Sax.)②	Japan	Liberation	W. Ens.	Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble	A. Sax W. Ens.					
93	Albany	TROY1203	2010	W	Roy Magnuson: Seeking, Seeking; David Gillingham: Summer of 2008; David Maslanka: Symphony No. 3	Illinois State University Wind Symphony Stephen K. Steele (Cond.)	U. S.	Symphony No. 3	W. Ens.							
94	Mark Records	9159-MCD	2010	W	New York Pictures	Rutgers Wind Ensemble William Berz (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.							
95	Summit Education/ Summit Records	DCD580	2010	W	Rising	Northwestern University Symphonic Wind Ensemble Mallory Thompson (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.							
96	King Record	KING-3395	2010	W	全日本吹奏楽コンクール2010 Vol.9 高等学校編IV	高知県立高知西高等学校 中山直之 (Cond.)	Japan	Liberation	W. Ens.							
97	King Record	KING-3398	2010	W	全日本吹奏楽コンクール2010 Vol.12 大学編II	川崎医療福祉大学ウインドオーケストラハートフルウインズ 岩田俊哉 (Cond.)	Japan	Liberation	W. Ens.							
98	Klavier	KCD-11183	2011	W	Celestial Dancers	Philharmonia a Vent John P. Boyd (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.							
99	Mark Records	9379-MCD	2011	W	Ecstatic Vision	Mansfield University Concert Wind Ensemble Adam F. Brennan (Cond.)	U. S.	Symphony No. 8	W. Ens.							
100	Mark Records	9351-MCD	2011	W	Illinois Music Educators Association All-State Conference 2011 - Honors Band / All-State Band	Illinois Honors Band① James M. Lambrecht ① Illinois All-State Band② Donald W. Shupe (Cond.)②	U. S.	Mother Earth	W. Ens.	Give Us This Day: II	W. Ens.					
101	CAFUA	CACG-0171	2011	C	第34回全日本アンサンブルコンテスト 大学・職場・一般編	やいろ吹奏楽団	Japan	Recitation Book	Sax.4							
102	Mark Records	9233-MCD	2011	W	Texas Music Educators Association 2011 Clinic and Convention - Texas All-State 5A Symphonic Band	Texas All-State 5A Symphonic Band Gary D. Green (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.							
103	Mark Records	9246-MCD	2011	W	Texas Music Educators Association 2011 Clinic and Convention - University of Houston Wind Ensemble	University of Houston Moores School of Music Wind Ensemble David Bertman (Cond.)	U. S.	A Child's Garden of Dreams	W. Ens.							
104	Albany	TROY1260	2011	W	Glass Bead	Alabama Wind Ensemble Kenneth Ozzello (Cond.) Jonathan Whitaker (Trb.)	U. S.	Concerto for Trombone and Wind Ensemble	Trb./W. Ens.							
105	Albany	TROY1335	2011	W	Regenesis: Music of Renewal	Texas Christian University Wind Symphony Bobby R. Francis (Cond.)	U. S.	Symphony No. 8	W. Ens.							
106	Mark Records	9531-MCD	2011	W	Windsopes	Drake University Wind Symphony Robert Meunier (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.							

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤
107	Albany	TROY1319	2012	W	David Maslanka: Liberation	Illinois State University Wind Symphony Illinois State University Symphonic Winds Stephen Steele (Cond.) Paul Nolen (A. Sax)	U. S.	Concerto for Alto Saxophone and Wind Ensemble	A. Sax/ W. Ens.							
108	Mark Records	9561-MCD	2012	W	WASBE Chiayi City, Taiwan 2011: Southern Illinois University at Edwardsville Wind Symphony	Southern Illinois University at Edwardsville Wind Symphony John Raymond Bell (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.							
109	Albany	TROY1337	2012	W	O Earth, O Stars	Illinois State University Wind Symphony Kimberly McCoul Risinger (Fl.) Adriana La Rosa Ransom (Vc.) Stephen Steele (Cond.)	U. S.	O Earth, O Stars	Fl./Vc./ W. Ens.							
110	RCR		2012	W	Give Us This Day	Symphonic Wind Orchestra Stadtmusikkapelle Landeck Helmut Schmid (Cond)	AUT.	Give Us This Day	W. Ens.							
111	GIA WindWorks	GIACD-871	2012	W	Ciphers	North Texas Wind Symphony Eugene Migliaro Corporon (Cond.)	U. S.	Traveler	W. Ens.							
112	Albany	TROY1360	2012	W	David Maslanka: Symphony No. 9	Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele (Cond.)	U. S.	Symphony No. 9	W. Ens.							
113	Albany	TROY1363	2012	C	This is the World	CanAm Piano Duo (Piano) Lance Dregs (Per.) David Steffens (Per.)	U. S.	This is the World	2Piano/ 2Per.							
114	Albany	TROY1369	2012	C	American Breeze	Musical Art Quintet	U. S.	Wind Quintet No. 4	W. W. 5							
115	Brain	OSBR-29009	2012	W	交響曲第9番／デイヴィッド・マスランカ	百萬石ウィンドオーケストラ 仲田守 (Cond.)	Japan	Symphony No. 9	W. Ens.							
116	Mark Records	50279-MCD	2013	W	Remembering the Beach	Rutgers Wind Ensemble William Berz (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.							
117	Longhorn Music	LHM2012002	2013	W	Starry Crown	University of Texas Wind Ensemble Jerry Junkin (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.							
118	Universal Music	TYCE85001	2013	C	David Maslanka: Songs for the Coming Day	雲井雅人サククス四重奏団	Japan	Songs for the Coming Day	Sax.4							
119	Mark Records	51425-MCD	2014	W	2014 Midwest Clinic: Baylor University Wind Ensemble	Baylor University Wind Ensemble Eric Wilson (Cond.)	U. S.	Liberation	W. Ens.							
120	World Wind Music	WWM 500186	2014	W	Highlights WMC 2013 - Symphonic Wind Band Vol.1	ラリン吹奏楽団、ブラム・スニーケルス (Cond.) ① 聖ペトロ&聖パウロ・ウォルデル・マーストリヒト吹奏楽団、マティ・シリッセン (Cond.) ②	ES. NLD.	Symphony No. 4	W. Ens.	Traveler	W. Ens.					
121	Mark Records	51424-MCD	2014	W	2014 MIDWEST CLINIC・Utah Wind Symphony	Utah Wind Symphony Scott A. Hagen (Cond.)	U. S.	On This Bright Morning	W. Ens.							

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤
149	CD Baby		2016	C	Music for Peace	Tess Remy-schumacher (Vc.) Andreas Sagstetter (Org.)	GRD →U. S	Remember Me for Cello and Organ Reduction	Vc./Org.							
150	World Wind Music	WWM 500202	2016	W	European Championship for Wind Orchestras 2016 The Winning Concert Echo 2016	Koninklijke Harmonie van Thorn	NED	Symphony No. 4	W. Ens.							
151	AMOS		2016	W	Aulos	Aulos sinfonisches Blasorchester José Rafael Pascual-Vilaplana (Cond.)	Swis s	Symphony No. 8	W. Ens.							
152	Mark Records	52285-MCD	2016	W	High Upon the Eastern Hill	Mansfield University Concert Wind Ensemble Adam F. Brennan (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.							
153	Mark Records	52946-MCD	2017	W	WASBE 2017 : Saratoga High School Symphonic Wind Ensemble	Saratoga High School Symphonic Wind Ensemble Michael Boitz (Cond.)	NED.	California	W. Ens.							
154	Mark Records	53031-MCD	2017	W	2017 Midwest Clinic: United States Coast Guard Band (The) - CONCERT TWO	United States Coast Guard Band, The Adam Williamson (Cond.)	U. S.	Traveler	W. Ens.							
155	Mark Records	53026-MCD	2017	W	2017 Midwest Clinic: Wylie High School Wind Symphony	Wylie High School Wind Symphony Fred J. Allen (Cond.)	U. S.	Illumination	W. Ens.							
156	Mark Records	53033-MCD	2017	W	2017 Midwest Clinic: Hiroshima Wind Orchestra	広島ウインド・オーケストラ 下野竜也 (Cond.)	Japan	Mother Earth	W. Ens.							
157	Mark Records	53017-MCD	2017	W	2017 Midwest Clinic: Cedar Park Winds Community Band	Cedar Park Winds Community Band	U. S.	Symphony No. 8: I. Moderate - very fast	W. Ens.							
158	Mark Records	52819-MCD	2017	W	2017 Texas Music Educators Association (TMEA): Abilene Christian University Wind Ensemble	Abilene Christian University Wind Ensemble Steven Ward (Cond.) Kristin Ward (Cla.) Cheryl Lemmons (Piano)	U. S.	Clarinet Concerto: II. Dance	Cla./W. Ens.							
159	World Wind Music	WWM 500204	2017	W	European Championship for Wind Orchestras 2016 - Live in Concert	Concertband Maasmechelen	BEL.	Traveler	W. Ens.							
160	GIA WindWorks	GIACD-686	2017	W	Transformations	North Texas Wind Symphony Eugene Migliaro Corporon (Cond.)	U. S.	Symphony No. 7	W. Ens.							
161	Mark Records	52463-MCD	2017	W	Hosannas	West Chester University Wind Ensemble Stephen Ng (Ten.) Andrew Yozviak (Cond.)	U. S.	Hosannas	Ten./W. Ens.							
162			2017	C	Four Four	Mirasol Quartet	U. S.	Recitation Book	Sax.4							
163	Mark Records	52496-MCD	2017	W	Simple Gifts	Quachita Baptist University Wind Ensemble Craig Hamilton (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.							
164	Klavier	KCD-11217	2017	W	The Return	University of Nevada, Las Vegas Wind Orchestra Tom Leslie (Cond.)	U. S.	Traveler	W. Ens.							

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤	
165	Centaur	CRC 3557	2017	S*	Out of This World	Cory Barnfield (Sax.) Paul York (Vc.) Krista Wallace-Boaz (Piano)	U. S.	Out of This World	Sax/Vc/ pf								
166	CD Accord	CDAccordA CD234	2017	C	Canto for Winds	LutosAir Quintet	Poland	Wind Quintet No. 2	W. W. 5								
167	Mark Records	52293-MCD	2017	W	The Music of David Maslanka Vol. 3	Utah Wind Symphony Scott A. Hagen (Cond.) Adam Frey (Eup.)③	U. S.	Illumination: Overture	W. Ens.	Hymn for World Peace	W. Ens.	UFO Dreams, "Euphonium Concerto"	Eup. W. Ens.	Requiem	W. Ens.	Golden Light	W. Ens.
168	CAFUA	CACG-0268	2017	S*	Tone Studies	雲井雅人 (Sax.) 新谷祥子 (Mari.)① 仲地朋子 (Piano)②③ 宮澤 等 (Vc.)②	Japan	Song Book	A. Sax/ Mari.	Out of this World	A. Sax pf Vc	Tone Studies	A. Sax. pf				
169	Naxos	8573587	2017	W	WIND BAND CLASSICS: Alchemize	Jonathan Yarrington (Ten.) University of Southern Mississippi Wind Ensemble Catherine A. Rand (Cond.)	U. S.	Hosannas	W. Ens./ Ten.								
170	World Wind Music	WWM50020 7	2018	W	Highlights WMC 2017 - Symphonic Wind Band Vol.2	Berner Symphonie-Orchester	Swiss	Give Us This Day	W. Ens.								
171	Brain	BOCD7630	2018	W	武蔵野音楽大学ウインドアン サンブル Vol. 21	武蔵野音楽大学ウインド・アンサ ンブル Ray Cramer, Terry Austin(Cond.)	Japan	Give Us This Day	W. Ens.								
172	Mobiltas		2018	W	Symphony No. 4: David Maslanka	Bläserphilharmonie Baden Württemberg Toni Scholl (Cond.)	BRD.	Symphony No. 4	W. Ens.								
173	Mark Records	53143-MCD	2018	W	2018 Florida Music Education Association (FMEA)	Florida All-State Symphonic Band John C. Carmichael (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.								
174	Mark Records	53230-MCD	2018	W	THE TEXAS A&M UNIVERSITY-COMMERCE WIND ENSEMBLE	Texas A&M University-Commerce Wind Ensemble Phillip T. Clements (Cond.) Matthew Maslanka (Eup.)	U. S.	Symphony No. 7: IV. Moderately slow	W. Ens.								
175	Mark Records	54466-MCD	2018	W	2018 Midwest Clinic: Tokyo Musashino Academia Musicae Wind Ensemble	武蔵野音楽大学ウインド・アンサ ンブル Ray Cramer (Cond.)	Japan	First Light	W. Ens.								
176	Albany	TROY1746	2018	W*	Maslanka, Magnuson: Saxophone Concertos	Iridium Quartet Illinois State University Wind Symphony Stephen Steele (Cond.)	U. S.	Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble	Sax.4/ W.Ens.								
177	Mark Records	54001-MCD	2018	W	2018 Pennsylvania Music Educators Association (PMEA): Pennsylvania All-State Wind Ensemble and Pennsylvania All- State Concert Band	Pennsylvania All-State Concert Band Andrew Yozviak (Cond.)	U. S.	Hosannas	W. Ens.								
178	Mark Records	54531-MCD	2018	W	2018 New York State School Music Association (NYSSMA): New York All-State Symphonic Band / New York All-State Wind Ensemble	New York All-State Symphonic Band Cynthia Johnston Turner (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.								

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤
179	Mark Records	53212-MCD	2018	W	2018 Texas Music Educators Association (TMEA): Texas All-State Concert Band	Texas All-State Concert Band Gary D. Green (Cond.)	U. S.	Traveler	W. Ens.							
180	Mark Records	53231-MCD	2018	W	2018 Texas Music Educators Association (TMEA): Stephen F. Austin State University Wind Ensemble	Stephen F. Austin State University Wind Ensemble Fred J. Allen (Cond.)	U. S.	Angel of Mercy	W. Ens.							
181	Mark Records	54078-MCD	2018	W	2018 Music for All (Indianapolis, IN): James W. Robinson Secondary School Symphonic Band	James W. Robinson Secondary School Symphonic Band Andrew E. Loft (Cond.)	U. S.	The Seeker	W. Ens.							
182	Mark Records	54062-MCD	2018	W	2018 Music for All (Indianapolis, IN): Cuthbertson Blue Note Winds	Cuthbertson High School Blue Note Winds Todd Ebert (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.							
183	Mark Records	54088-MCD	2018	W	2018 Music for All (Indianapolis, IN): Legacy High School Wind Symphony	Legacy High School Wind Symphony Adam Hoffmann (Cond.)	U. S.	Requiem	W. Ens.							
184	Mark Records	54056-MCD	2018	W	2018 Music for All (Indianapolis, IN): Blacksburg High School Symphonic Band	Blacksburg High School Symphonic Band Darrell Pearman (Cond.)	U. S.	Illumination	W. Ens.							
185	Mark Records	54389-MCD	2018	W	Blessings Flow	West Chester University Wind Ensemble Andrew Yozviak (Cond.)	U. S.	Symphony No. 4	W. Ens.							
186	Mark Records	53081-MCD	2018	W	Scenic Meditations	Oregon State University Wind Ensemble Christopher C. Chapman (Cond.)	U. S.	Saint Francis	W. Ens.							
187	Mark Records	54044-MCD	2018	W	The Music of David Maslanka Vol. 4	University of Utah Wind Ensemble Scott A. Hagen (Cond.)	U. S.	First Light	W. Ens.	The Seeker	W. Ens.	Symphony No. 10, "The River of Time"	W. Ens.			
188	Soundset Recordings	19348347207 2	2018	W	Kindred Spirits	University of Oklahoma Wind Symphony Tess Remy-Schumacher (Vc.) Brian Lamb (Cond.)	U. S.	Remember Me	Vc./ W.Ens.							
189	CAFUA	CACG-0288	2019	C	第42回全日本アンサンブルコンテスト 大学・職場・一般編	藤原大征とゆかいな音楽仲間たち	Japan	Songs for the Coming Day	Sax.4							
190	Metier	MSV28585	2019	S	Mountains	John McCabe (Piano)	U. K.	Piano Song	Piano							
191	Mark Records	54895-MCD	2019	W	The Music of David Maslanka Vol. 5	Oregon State University Wind Ensemble Christopher C. Chapman (Cond.) Oregon State University Chorus Corvallis Repertory Singers Steven Zielke (Cond.) Bella Voce Sandra Babb (Cond.) Amy Hansen (Sop.) Nicolai Strommer (Bari.)	U. S.	Mass	Vo. W. Ens.							

	レーベル	No.	発売年	編成	タイトル	演奏者	曲①	編成①	曲②	編成②	曲③	編成③	曲④	編成④	曲⑤	編成⑤
192	Mark Records	54701-MCD	2019	W	2019 Texas Music Educators Association (TMEA): All-State 5A Symphonic Band	Texas All-State 5A Symphonic Band Robert Carnochan (Cond.)	U. S.	Give Us This Day	W. Ens.							
193	Navona	NV6261	2019	W	The River of Time	Western Illinois University Wind Ensemble Mike Fansler (Cond.) John McMurtery (Fl.)① Moises Molina (Vc.)①	U. S.	O Earth, O Stars	W. Ens.	Symphony No. 10, "The River of Time"	W. Ens.					
194	Mark Records	54981-MCD	2019	W	2019 WASBE: Northwestern State University of Louisiana Wind Symphony	Northwestern State University of Louisiana Wind Symphony Dan McDonald (Cond.)	U. S.	Traveler	W. Ens.							
195	King Record	KICG-3542	2019	W	全日本吹奏楽コンクール2018 大学職場一般編Ⅱ 〈Vol.12〉	近畿大学吹奏楽部	Japan	Symphony No. 4	W. Ens.							
196	Mark Records	53289-MCD	2019	W	Ampersand	Ohio University Wind Symphony Andrew Trachsel (Cond.)	U. S.	Requiem	W. Ens.							
197	Studio N. A. T	NAT18501	2019	C	Adam!	アダム・サクソフォン四重奏	Japan	Recitation Book V.	Sax.4							
198	Ravello Records	RR8010	2019	C	Migration	Fuego Quartet	U. S.	Recitation Book	Sax.4							
199	グリーン・ミュージック	YGMO-2012	2019	W	ええとこどり Vol.7 - 福島弘和: シンフォニエッタ第3番「響きの森」	フィルハーモニック・ウインズ 大阪 松尾共哲 (Cond.)	Japan	First Light	W. Ens.							
200	Albany	TROY1761	2019	S	Tone Studies: The Saxophone Music of David Maslanka	Ellen Sommer (Piano) Nicholas May (Sax.)	U. S.	Alto Saxophone Sonata	A. Sax pf	Tone Studies	A. Sax pf					
201	Cryston	OVCC-00149	2019	S	DREAM	安東京平 (Eup.) 清水初海 (Piano)	Japan	UFO dreams	Eup. pf (W. Ens.)							
202	Lillestrøm Musikkorps		2020	W	Live in Concert	Lillestrøm Musikkorps Trond S. Myhre	NOR	Symphony No. 4	W. Ens.							
203	Naxos	8574169	2020	W	WIND BAND CLASSICS: Freedom from Fear	University of Kansas Men's Chorus University of Kansas Wind Ensemble Paul Popiel (Cond.)	U. S.	Liberation	W. Ens.							
204	CAFUA	CACG-0302	2020	C	雲井雅人サクソ四重奏団ベスト	雲井雅人サクソ四重奏団	Japan	Mountain Roads	Sax.4	Recitation Book	Sax.4					
205	CAFUA	CACG-0303	2020	W	D. マスランカ: 子供の夢の庭	厚木西高等学校吹奏楽部 中山鉄也 (Cond.)	Japan	A Child's Garden of Dreams	W. Ens.							

デイヴィッド・マスランカ作品目録 (2021年12月1日版)

No.	作曲年月日					曲名	楽章数	編成											テキスト	献呈	委嘱	初演情報 年月日 場所 初演者	出版社
	年	月	日	完成場所	Rev. ※1			種別	Solo Soli	pf	W	O	室	合唱	独唱	朗読	詳細						
1	不明					Rain, Rain	1	声							SA TB				Mother Goose				SheetMusicPlus
2	不明					The Seasons	4	声							SA TB				Barberi Paull				SheetMusicPlus
3	1968	5		Mason (Michigan)		String Quartet No. 1	1	室						St4									Maslanka press
4	1971					H Symphony No. 1	1	O	Fl Vn pf				○						Fl-2(1,2)Picc) Ob-2 BbCl-2 Bcl CbCl Bsn-2 Hn-4 Tpt-2 Tbn-2 Tuba Timp Perc-2 Vln Vla Vlc DB				Maslanka press
5	1971					H The One and Only Book of Madrigals	7	声							SA TB								Maslanka press
6	1971				2012	H Trio No. 1 for Violin, Clarinet, and Piano	5	室						Vn,Cl, pf									Maslanka press
7	1972	4				Pray for Tender Voices in the Darkness	1	室						Harp, pf						Jpseph and Barbara Dechario			Maslanka press
8	1972					H Duo for Flute and Piano	7	室						Fl,pf						Heone and Joseh Dechario			Maslanka press
9	1972					H City Tree	1	声							SS AA		Hp	歌詞:William D.Matheson					Maslanka press
10	1973	3	25			* Trio No. 2 for Viola, Clarinet, and Piano	1	室						Vla, Cl,pf									SheetMusicPlus
11	1974	8	21			Death and the Maiden(opera)	3 場	Op					○			○			Picc Fl-2 Ob-3(3)EH) EbCl Cl-2 Bcl Bsn-2 Cbsn Hn-6 Tpt-3 Trb-3 BTrb Tuba Hp Pno Timp Perc-3 Vln Vla Vcl DB				未出版
12	1974				2004	H I Wake and Feel the Fell of Dark, Not Day	1	声							SA TB				Gerard Manley Hopkins (English, 19th century)				Maslanka press
13	1974 1975 1975	12 4 4	12 19	New York		Three Pieces	3	室	Cl	○									Barney Childs, Philip Rehfeldt		"New Music for Clarinet and Friend" series supported by the University of Redlands.		SheetMusicPlus
14	1975	7 6	7 1 27	Perterborough (NH) Perterborough		Three Songs "Anne Sexton Songs"	3	声	Vo	○						女声		Anne Sexton (1928-1974)					Maslanka press
15	1975	7-8		New York		Five Songs	5	室					○		S.B				Fl(♯Picc) Ob(♯EH) BbCl(♯EbCl) Bsn Hn Hp Pno Perc Vln Vla Vcl DB				Carl Fischer (Rental)
16	1974 1976					H Concerto No. 1 for Piano, Winds, and Percussion	3	W	pf	○									Fl-2(2)Picc) Ob-2(2)EH) EbCl BbCl-2 Bcl CbCl Bsn-2 Hn-4 Tpt-2(1)Flug) Tbn-2 Euph Tuba E.Org Perc-3				Carl Fischer
17	1977	9	4	New York		* Variations on 'Lost Love'	1	独	Mari										Leigh Howard Stevens				Steve Weiss Music
18	1977	10	29	New York		Orpheus	1	室						2Fg, Mari									Maslanka press

※1 作曲年月日は楽譜記載情報を元に行っているが

H: 作者本人のホームページによる

*: 楽譜記載とホームページ情報が異なるが、楽譜情報を記載

※ 声: 声楽、室: 室内楽、O: オーケストラ、W: 吹奏楽、独: 独奏、Op: オペラ

No.	作曲年月日					Rev.	※1	曲名	楽章数	編成										テキスト	献呈	委嘱	初演情報 年月日 場所 初演者	出版社			
	年	月	日	完成場所	種別					Solo Soli	pf	W	O	室	合唱	独唱	朗読	詳細									
19	1977						H	Hear My Prayer, O Lord		声		o					2 part					Psalm 102					Maslanka press
20	1978	6	26	Perterborough				Cell Songs	3	室	Vc	o															Maslanka press
21	1978				2005	H		Hills of May		室					St4		S					Robert Graves					Maslanka press
22	1979	1	21					Music for Dr.Who		室	Fg	o											California and John Steinmetz				Maslanka press
23	1979	10	30	New York				Fourth Piece		室	Cl	o											Meyer Kupferman	1980 Carnegie Recital Hall Cl:Meyer Kupferman		SheetMusicPlus	
24	1979						*	The Nameless Fear; or: The Unanswered Question Put Yet Another Way		室					Fl,Fg, Gt,Per	S.A. T.B	Male, Female										Maslanka press
25	1979	6	1-25	Perterborough				Untitled		O								Fl(♯Picc) Ob(♯EH) BbCl(♯BCl) Bsn Hn Tpt Tbn Pno Vln Vla Vc DB Perc									
26	1980	8	10					My Lady White		独	Mari												Lauren Vogel			Steve Weiss Music	
27	1980					H		Rollo Takes a Walk		W			o					Fl-2 Ob BbCl-3 BCl Bsn-2 ASx-2 TSx BSx Hn-2 Tpt-2 Tbn-2 Euph Tuba Timp Perc-3								SheetMusicPlus	
28	1981	1	24	New York				Heaven to Clear When Day Did Close		室					T.Sax, St4									Barney Childs			Maslanka press
29	1981	3	27	New York				Meditation on 'Dr. Affectionate'		独	Gt													Lisa Ricketson			Maslanka press
30	1981	6	4	New York				Prelude on a Gregorian Tune		W			o					Picc Fl-2 Ob-2 Eb BbCl-3 EbAC BCl Bsn-2 ASx-2 TSx BSx Hn-2 Tpt-3 Tbn-3 Euph Tuba Perc-2								SheetMusicPlus	
31	1981	6-8		New York				A Child's Garden of Dreams	5	W			o					Picc-2 Fl-3 Ob-3 EbCl BbCl-3 BCl CbCl Bsn-3 Cbsn Ssx-2 TSx BSx Hn-4 BbTpt-3 Trb-3 Euph(opt.) Tuba-2 Hp Pno E.Org Perc-6			John P. Paynter, Marietta Paynter, Northwestern University Symphonic Wind Ensemble	John P. Paynter and Marietta Paynter and the Northwestern University Symphonic Wind Ensemble	1982.2.26 Pick-Staiger Hall, Northwestern University, Northwestern University Symphonic Wind Ensemble, John P. Paynter (cond.)		SeetMusicPlus Carl Fischer (Rental)		
32	1982	2	15	New York				Arcadia		室					Vc4												Maslanka press
33	1982	8		New York	1985			Arcadia II: Concerto for Marimba and Percussion Ensemble	3	室	Mari				Per6												SheetMusicPlus
34	1984	1		New York				Quintet for Winds No. 1		室					W.W5												SheetMusicPlus
35	1984	7						Lincoln Speaks at Gettysburg		室					A.Fl, DB		T							Ralph Williams, Nancy Turetzky, Bertram Turetzky			Maslanka press
36	1984					H		Seven Lyrics from Sappho	7	声			o				SA TB						Sappho				Maslanka press

※1 作曲年月日は楽譜記載情報を元にしてているが

H：作曲者本人のホームページによる

*：楽譜記載とホームページ情報が異なるが、楽譜情報を記載

※声：声楽、室：室内楽、O：オーケストラ、W：吹奏楽、独：独奏、Op：オペラ

No.	作曲年月日					Rev. ※1	曲名	楽章数	編成											テキスト	献呈	委嘱	初演情報 年月日 場所 初演者	出版社			
	年	月	日	完成場所	種別				Solo Soli	pf	W	O	室	合唱	独唱	朗読	詳細										
52	1990	8	24	Missoula			Concerto for Marinba and Band		W	Mari	○														United States Air Force Band	1990.11.08 Percussive Arts Society Convention (Philadelphia), Steven Grime (Cond.), Randel Eyles(Mari.)	SeetMusicPlus Carl Fischer (Rental)
53	1990					H	Golden Light		W		○													South Shore Conservatory of Hingham	1990.08.03 Malcom W.Rowell (Director of Bands at University of Massachusetts)	SeetMusicPlus Carl Fischer (Rental)	
54	1991	5	8	Missoula			Symphony No. 3	5	W		○													University of Connecticut (Storrs) Wind Ensemble, Gary Green (cond.) (Research Foundation of the University of Connecticut)		SeetMusicPlus Carl Fischer (Rental)	
55	1991					H	Crown of Thorns			室						Per8								University of Oklahoma Percussion Ensemble Richard C.Gipson (cond.)		Steve Weiss Music	
56	1992	3	4	Missoula			Music for String Orchestra	3	室							○								String Orchestra of the Rockies (with funds from the Montana Arts Council)		SeetMusicPlus Carl Fischer (Rental)	
57	1992	5	5	Missoula	1999		Sonata for Oboe and Piano	3	室	Ob	○														2000.3 Dan Willett University of Missouri (Columbia)	Maslanka press	
58	1992	12	18	Missoula			Montana Music: Three Dances for Percussion	3	室							Per10								Robert Hohner Percussion Ensemble		SheetMusicPlus	
59	1993	2		Missoula			Montana Music:Fantasy on a Chorale Tune		室							Vn,Vc								Johan Jonsson, Russell Guyver (through a Research and Creativity Grant from the Montana State University College of Arts and Architecture, Bozeman, Montana.)		Maslanka press	
60	1993	4	1	Missoula			Montana Music: Trio		室							Vn,Vc, Pf											Maslanka press
61	1993	6	22	Missoula			Montana Music: Chorale Variations		W		○													Bishop Ireton Symphonic Wind Ensemble (Alexandria, VA), Garwood Whaley (cond.)		Carl Fischer (Rental)	
62	1993	11	5	Missoula			Symphony No. 4		W		○													University of Texas at Austin Wind Ensemble Jerry F.Junkin (cond.), Stephen F.Austin State University Bands, Kevin L.Sadatole (Acting Director) Michigan State University Band John L.Whitwell (Director)		SeetMusicPlus Carl Fischer (Rental)	

※1 作曲年月日は楽譜記載情報を元にしてているが

H：作曲家本人のホームページによる

*：楽譜記載とホームページ情報が異なるが、楽譜情報を記載

※声：声楽、室：室内楽、O：オーケストラ、W：吹奏楽、独：独奏、Op：オペラ

No.	作曲年月日					曲名	楽章数	編成											テキスト	献呈	委嘱	初演情報 年月日 場所 初演者	出版社
	年	月	日	完成場所	Rev.※1			種別	Solo Soli	pf	W	O	室	合唱	独唱	朗読	詳細						
63	1994	5	4	Missoula		Tears		W			o						Picc Fl-2 Ob-2 EbCl BbCl-7 BCl Bsn-2 ASx-2 TSx BSx Hn-4 Tpt-6 Tbn-3(3>BTbn) Euph-2 Tuba DB Pno(opt) Timp Perc-4			Wisconsin Chapter of the College Band Directors National Association			SeetMusicPlus Carl Fischer (Rental)
64	1994	10	18	Missoula		Laudamus Te		W			o						Picc Fl-3 Ob-2 BbCl-3 BCl CACl Bsn-2 ASx-2 TSx BSx Hn-4 Tpt-3 Tbn-2 Euph Tuba DB Pno Timp Perc-4			Christra McAuliffe Fellowship Program			SeetMusicPlus Carl Fischer (Rental)
65	1994				H	Tears: Montana Music No. 5		室						Vn,Vc, Fg,Pf						John Steinmetz			Maslanka press
66	1994				H	Variants on a Hymn Tune	4	W	Eup		o						Fl(♫Picc) Ob BbCl-2 BCl Bsn ASx-2 TSx Hn Perc-2		Matthew Maslanka				Maslanka press
67	1995	5	8	Missoula		A Tuning Piece:Songs of Fall and Winter		W			o						Picc Fl-2 Ob-2 EbCl BbCl-7 BCl Bsn-2 ASx-2 TSx BSx Hn-4 Tpt-3 Tbn-2 BTbn Euph Tuba DB Pno Timp Perc-4			Kappa Kappa Psi, National Band Fraternity, Tau Beta Sigma, National Band Sorority			Carl Fischer
68	1995	11	27	Missoula	2005	Mass	14	W			o			SA TB Children's	S.B		Fl-2(1>Picc) Ob-2(2>EH) BbCl- BCl CACl Bsn-2(2>Cbsn) ASx-2(1,2>SSx) TSx BSx Hn-4 Tpt1 in C(♫Picc) Tpt2 in C(♫Flug) Tbn-2 BTbn Euph Tuba DB Hp Pno Org Timp Perc-4			a consortium (lead by Gregg I. Hanson of the University of Arizona)	1996. 4. 29 St. Thomas the Apostle Church (Tucson, Arizona) University of Arizona Wind Orchestra, Lydia Catherine Easley (Sop.), Charles Roe (Bari.), University of Arizona Symphonic Choir, Arizona Chamber Choir, Tucson Boys Chorus, Jane Smith (org.), Gregg I. Hanson (cond.)		Carl Fischer
69	1996	6	14	Missoula		The Hungry Heart		声						SA TB					Richard Beale				Maslanka press
70	1996	9	11	Missoula	1999	Sonata for Horn	3	室	Hr		o									William Schamberg (with partial funding from the International Horn Society's Commissioning Assistance Fund)			SheetMusicPlus
71	1996	12	19	Missoula		Hell's Gate		W	A.T.B. Sax		o						Picc Fl-2 Ob-2 BbCl-3 BCl CACl Bsn-2 ASx-2 TSx BSx Hn-4 Tpt-3 Tbn-2 BTbn Euph Tuba DB Pno Timp Perc-4			Hellgate High School Symphonic Band, John H. Combs			Carl Fischer
72	1996				H	Black Dog Songs	6	声			o				Male				Richard Beale	Thom and Michelle Wubben norst			Maslanka press
73	1997	2	16	Missoula		Morning Star		W			o						Picc Fl-2 Ob-2 EbCl BbCl-3 BCl CbCl Bsn-2(2>Cbsn) ASx-2 TSx BSx Hn-4 Tpt-3 Tbn-3 Euph Tuba Pno Timp Perc-4			Grand Ledge (Michigan) High School Wind Symphony, Michael Kaufman, (cond.)	1997.5 Grand Ledge High School Wind Symphony		SheetMusicPlus
74	1997	5	30	Missoula		Mountain Roads	6	室							Sax4					Transcontinental Saxophone Quartet			Carl Fischer
75	1997	10	6	Missoula		Sea Dreames	3	W	2Hr		o						Fl-2 Ob-2 BbCl-3 BCl-2 CbCl Bsn-2 ASx Tpt-2 Tbn BTbn DB-3 Hp Pno Timp Perc-6			a consortium (lead by Thomas Bacon, Arizona State University)			Carl Fischer
76	1997	11	28	Missoula		In Lonely Fields		室									Fl Ob(♫EH) BbCl Bsn Hn Tpt(in C) Tbn Vln Vla Vcl DB Perc-4			Robert and Mary Sue Lowman			Carl Fischer (Rental)

※1 作曲年月日は楽譜記載情報を元にしてているが

H：作曲家本人のホームページによる

*：楽譜記載とホームページ情報が異なるが、楽譜情報を記載

※声：声楽、室：室内楽、O：オーケストラ、W：吹奏楽、独：独奏、Op：オペラ

No.	作曲年月日					曲名	楽 章 数	編成											テキスト	献呈	委嘱	初演情報 年月日 場所 初演者	出版社				
	年	月	日	完成場所	Rev.※ 1			種 別	Solo Soli	pf	W	O	室	合 唱	独 唱	朗 読	詳細										
117	2010	9	8	Missoula		O Earth, O Stars	6	W	Fl Vc		o							Fl-2(2>Picc) Ob-2 BbCl-2 BCl CbCl Bsn-2 SSx ASx Hn-2 Tpt-2 Tbn-2 Euph Tuba DB Hp Pno Timp Perc-5								Maslanka press	
118	2010				H	Aria with 30 Variations "Goldberg Variations"		室									Sax4			雲井雅人サクセス 四重奏団	/						Maslanka press
119	2010				H	Tone Studies	6	室	A.Sax	o										Jordan Luloff	Joseph and Janet Luloff					Maslanka press	
120	2011	2	15	Missoula		...and I am a child before there are words...	6	室	Fl	o										Kim Risinger, Allison Franzetti						Maslanka press	
121	2011	9	30	Missoula		Symphony No. 9	5	W			o				o			Picc Fl-2 Ob-2 EbCl BbCl-3 BCl CbCl Bsn-3(3>Cbsn) SSx ASx-2 TSx BSx Hn-4 Tpt-3 Tbn-2 BTbn Euph Tuba DB Hp Pno Timp Perc-6	The Symphony begins with a reading of the poem "Secrets"* by W.S. Merwin.		consortium (lead by Stephen K. Steele, Illinois State University)	2011.11.11 Illinois State University Center for the Performing Arts, Illinois State University Wind Ensemble Stephen K. Steele (cond.)		Maslanka press			
122	2011	12	29	Missoula		Hurling Through Space at an Unimaginable Speed		室												Youth Performing Arts High School Percussion Ensemble of Louisville, Todd Parker (cond.)	Youth Performing Arts High School Percussion Ensemble of Louisville, Kentucky, Todd Parker (cond.)				Maslanka press		
123	2012	7	10	Missoula		Songs for the Coming Day	9	室												雲井雅人サクセス 四重奏団 コンソーシウム	雲井雅人サクセス四重 奏団 コンソーシウム	2012.9.30 ヤマハホール (東京) 雲井雅人サクセス 四重奏団		Maslanka press			
124	2012	8	18			Concerto for Saxophone Quartet and Wind Ensemble	3	W	4Sax		o							Picc Fl-2(2>AFl) Ob-2 BbCl-3 BCl CbCl Bsn-2(2>Cbsn) SSx ASx TSx BSx Hn-2 Tpt-2(1>Picc) Tbn-2 Euph Tuba DB Pno Timp Perc-4			Illinois State University Iridium Saxophone Quartet	2012.11.15 Illinois State University, Iridium Saxophone Quartet		Maslanka press			
125	2012				H	Peace		室												雲井雅人サクセス 四重奏団	/	2012.9.30 ヤマハホール (東京) 雲井雅人サクセス 四重奏団		Maslanka press			
126	2012				H	Evening Song		室	Hr	o																Maslanka press	
127	2013	3	11	Missoula		A Solemn Music	3	独	Mari											Andrew Eldridge	Andrew Eldridge (Assistant Professor of Percussion, Texas Wesleyan University)	2014.1. Texas Wesleyan University, Andrew Eldridge		Maslanka press			
128	2013	11	6	Missoula		On This Bright Morning		W			o							Picc Fl-2 Ob BbCl-3 BCl Bsn ASx-2 TSx BSx Hn Tpt-3 Tbn-2 Bar (opt) Euph Tuba Pno Timp Perc-5		a consortium of Montana high school bands	a consortium (led by James Smart of the University of Montana)			Maslanka press			
129	2013				H	Out of This World		室													Jason Kush, Three Rivers New Music Consortium		2014.4.24 Slippery Rock University		Maslanka press		
130	2013				H	Illumination		W			o							Picc Fl-2 Ob-2 BbCl-3 BCl Bsn ASx-2 TSx BSx Hn-2 Tpt-3 Tbn-2 Tuba Pno Timp Perc-5		Franklin, Massachusetts public schools	Nicole Wright (band director at the Horace Mann Middle School in Franklin)			Maslanka press			
131	2013				H	Remember Me: Music for Cello and Nineteen Players		W	Vc		o							Fl-2(2>AFl) Ob BbCl-2 BCl Bsn ASx Hn Tpt-3 Tbn DB Hp Pno Timp Perc-3		Frederick Speck, Paul York	a consortium (organized by Frederick Speck of the University of Louisville)			Maslanka press			

※1 作曲年月日は楽譜記載情報を元にしてているが

H：作曲家本人のホームページによる

*：楽譜記載とホームページ情報が異なるが、楽譜情報を記載

※声：声楽、室：室内楽、O：オーケストラ、W：吹奏楽、独：独奏、Op：オペラ

No.	作曲年月日					Rev.	※1	曲名	楽章数	編成										テキスト	献呈	委嘱	初演情報 年月日 場所 初演者	出版社			
	年	月	日	完成場所	種別					Solo	Soli	pf	W	O	室	合唱	独唱	朗読	詳細								
132	2013						H	Beloved		独	pf												Nicholas Phillips				Maslanka press
133	2013						H	Requiem		W			○										a consortium (led by the Brooklyn Wind Symphony, Jeff W. Ball, Artistic Director)	2013.6.15 New York City Brooklyn Wind Symphony (Jeff W. Ball, Artistic Director)		Maslanka press	
134	2014	6	18	Missoula				Concerto for Clarinet and Wind Ensemble	2	W	Cl		○										Myroslava Hagen, the University of Utah Wind Ensemble, Scott Hagen (cond.)	2015.2.26 Libby Gardener Concert Hall at the University of Utah, Myroslava Hagen (Cl.), University of Utah Wind Ensemble, Scott Hagen (cond.)		Maslanka press	
135	2014	8	3	Missoula				Hymn for World Peace		W			○										Clarence (NY) High School Symphonic Band, Louis Vitello (cond.)			Maslanka press	
136	2015						H	Letter to Martin	7	室					Br4 Pf		○	Tpt-2 Tbn Tuba		Betty and the whole Oberlin family.	Betty L. Beer (OC '65)					Maslanka press	
137	2015							Hosannas	7	W			○										a consortium (organized by Timothy Shade and consisting)			Maslanka press	
138	2015	9	16					California		W			○										California Music Educators	California Band Directors Association (for the 2016 Wind Symphony, Dr. Mallory Thompson (cond.))	2016.2.3 California All-State Music Education Conference (San Jose, CA), CBDA All-State Wind Symphony, Dr. Mallory Thompson (cond.)		
139	2015	12	9	Missoula				Angel of Mercy		W			○										Supported by the Miles Johnson Endowment and created expressly in observance of the 125th anniversary of the St. Olaf Band	2016.2.6 Carnegie Hall (New York City) St. Olaf Band Dr. Timothy Mahr (cond.)			
140	2015							Saint Francis : Two Studies for Wind Ensemble	2	W			○										George Washington University Wind Ensemble	2015.7.7. (4p.m.) 4pm at the CWU Concert Hall Central Washington University Wind Ensemble, Larry Gookin (cond.)			
141	2016							Concerto No. 3 for Piano and Wind Ensemble		W	pf		○										memory and legacy of Robert D. Jorgensen (1945-2015)	2017.2.21 Staples Family Concert Hall, Central Michigan University, Alexandra Mascolo-David (pf), Central Michigan University, John E. Williamson (cond.)			
142	2016	4	1	Missoula				First Light		W			○										United States Air Force Academy Band, Shanti Simon (cond.)	2017.2.10 United States Air Force Academy Concert Band, Shanti Simon (cond.)			

※1 作曲年月日は楽譜記載情報を元にしてているが

H：作曲家本人のホームページによる

*：楽譜記載とホームページ情報が異なるが、楽譜情報を記載

※声：声楽、室：室内楽、O：オーケストラ、W：吹奏楽、独：独奏、Op：オペラ

No.	作曲年月日						曲名	楽章数	編成											テキスト	献呈	委嘱	初演情報 年月日 場所 初演者	出版社
	年	月	日	完成場所	Rev.	※1			種別	Solo	Soli	pf	W	O	室	合唱	独唱	朗読	詳細					
143	2017	1	4	Missoula			Husa		W									Picc Fl Ob BbCl BCl Bsn ASx Hn-2 Trb-2 Tuba-1 Db Pno			James Spinazzola (for the Cornell University Chamber Winds in memory of composer Karel Husa [1921-2016])	2017.3.17 Cornell University Chamber Winds (led by James Spinazzola)		
144	2018	3	7	New York			Symphony No. 10 : The River of Time *第二章以降はMatthew Maslankaによる	4	W									Picc Fl-2 Ob-2 BbCl-3 BCl CbCl Bsn Cbsn SSx ASx (2) TSx BSx Hn-4 BbTpt-3 Trb-3 Euph Tuba Hp Pno Perc-5			a consortium (headed by Stephen K. Steele, Scott Hagen at the University of Utah, Onsby Rose at the Ohio State University	2018.4.3 Staples Family Concert Hall, Central Michigan University, University of Utah Wind Ensemble, Scott Hagen (cond.)		

※1 作曲年月日は楽譜記載情報を元にしてているが

H：作曲家本人のホームページによる

*：楽譜記載とホームページ情報が異なるが、楽譜情報を記載

※声：声楽、室：室内楽、O：オーケストラ、W：吹奏楽、独：独奏、Op：オペラ