

## J. マッキーの吹奏楽作品 〈Kingfishers catch fire〉 について

(福岡教育大学音楽研究室) 井ノ上 拓 郎  
(音楽研究室) 岸 啓 子

### J.Mackey's music for wind orchestra

Takurou INOUE and Keiko KISHI

(平成 21 年 6 月 5 日受理)

#### はじめに

アメリカでは吹奏楽が広い聴衆層を持ち、魅力溢れる吹奏楽作品が次々と新たに発表・演奏されている点において、レパートリーを旧作の名作中心に固定しがちで、演奏者以外の吹奏楽愛好家が少ない日本とは異なっている。現代のアメリカの吹奏楽作品が聴衆に広く支持されている理由の一つに、従来の西洋芸術音楽の語法に、ポピュラーやジャズ、ロックなど様々な音楽ジャンルの要素、トーンクラスターやミニマルミュージックといった20世紀の現代音楽の様式が加えられた、クロスオーバー作品が多く生み出されていることが挙げられる。これらの異なるジャンルの様式や語法が垣根を越えて呼応し、融合することが、今までにない新鮮さと音楽的な質の高さを生み出している。また、同時にその様な方向が聴衆に親しみやすいという印象を与えているものと考えられる。音楽の芸術的な要素、すなわち奥深さと、大衆的な要素、すなわち親しみやすさの両方を持ち合わせているということは、吹奏楽作品が一般聴衆を惹き付けて離さないための重要な鍵となる。更にこのような広範な領域にわたるフュージョンこそ、これからの音楽の新たな可能性を拓くものでもある。筆者はこのようなアメリカの吹奏楽の傾向を極めてよく表しているものとして、アメリカの吹奏楽作曲家マッキー (John Mackey 1973年10月1日-) の作品に注目した。

マッキーはアメリカの若手作曲家であり、2007年3月17・18日に岡山で開催されたJWECC (Japan Wind Ensemble Conductors Conference日本管楽合奏指導者会議——代表 仲田守氏) で演奏されるなど、日本でもある程度の知名度がある。JWECCでは、吹奏楽レパー

トリの拡大のために国内の作品のみならず、海外の作品、特にアメリカの新作や、日本で馴染みのない作品の紹介のためにコンサートを開催している。

その時に取り上げられた《Kingfishers Catch Fire》(世界初演) は、軽快な音楽の展開、巧みなリズム書法、ポップで親しみやすいサウンド、それらを支えるオーケストレーションなど、今までにない吹奏楽の新しい姿を示している。

マッキーは上述したようなクロスオーバーの作品を手がける作曲家の一人である。本稿では彼の《Kingfishers Catch Fire》の第2楽章を対象にそのクロスオーバーの実際を、西洋音楽の様式に由来する点と、ポピュラー音楽に由来する点の2つの観点から明らかにしたい。同時に、いくつかの分析を通して、マッキーの語法によって打ち立てられた楽曲構成面の新機軸を考察する。

#### 経歴

ジョン・マッキー (John Mackey) は、1973年10月、オハイオ州のニューフィラデルフィア市に生まれた。ジュリアード音楽学院及び、クリーヴランド音楽大学卒業。ジョン・コリリアーノ (John Corigliano, 1938年2月-)、ドナルド・アープ (Donald Erb, 1927年1月-2008年8月) に師事する。

1999年から2003年の間、パーソンズ・ダンスカンパニーの音楽監督を務め、現在はオーケストラやバレエ音楽祭におけるレジデント・コンポーザーを務めている。ブルックリン交響楽団、ニューヨーク・シティバレエ、ダラス劇場、アルビン=エイリー・ダンスカンパニー、

ニューヨーク青年交響楽団その他数多くの団体から作品の委嘱を受けている。オーケストラや吹奏楽の作品はもちろんのこと、ダンスやモダン・バレエのための作品も多く手がけている。

マッキーが初めて作曲した吹奏楽作品《Redline Tango》は、2005年のABAオストワルド賞（注1）を受賞している。日本においては、2005年6月の昭和ウィンドシンフォニーの演奏会で《Redline Tango》が日本初演され、同年12月には東京佼成ウィンドオーケストラにより《Sasparilla》が日本初演された。《Kingfishers Catch Fire》は、JWECCの委嘱によって、日本において初演された。全日本吹奏楽コンクールでマッキーの吹奏楽作品が取り上げられており、近年、日本においてもマッキーの名が広く知れ渡りつつある。

## 楽曲について

《Kingfishers Catch Fire》は、JWECCの運営委員である光が丘女子高等学校の日野謙太郎氏、ウィンドアンサンブル・ドゥノールの仲田守氏、おかやま山陽高等学校の松本壮史氏、ウィンドアンサンブル奏の楊鴻泰氏、川崎医療福祉大学ハートフルウィンズの岩田俊哉氏、ウィンドアンサンブル・ソレイユの奥山泰三氏と相模原市民吹奏楽団の福本信太郎氏の委嘱によって作曲された作品である。斎藤一郎氏の指揮とJWECCスペシャルバンドの演奏によって初演された。

この作品は全2楽章構成をとっており、静かな第1楽章と、それとは対照的な第2楽章によって成り立っている。「Kingfisher」は「かわせみ」のことである。マッキーは原譜スコアのプログラムノートに次のように述べている。

「かわせみは、光り輝くとっても美しい色の羽を持った鳥で、太陽の光に照らされたその姿は、あたかも燃えているようである。とても恥ずかしがり屋なので、我々は滅多に見ることはできないが、その姿は紛れもなく美しい。第1楽章〈Following falls and falls of rain〉は、激しい雨が止んだばかりの静かな朝、かわせみがゆっくりと巣から現れる希望を静かな雰囲気表現している。第2楽章〈Kingfishers catch fire〉は、かわせみが太陽の光に向かって飛び立っていく様子をイメージしている。」

また、2007年のJWECCの資料によると、「題名はG.M.ホプキンスの英詩《As Kingfishers Catch Fire》に由来する。（中略）この作品は、『万物が持つそれぞれのうちに秘めた美しさを表現したい』ということから生まれた。」とある。

第2楽章〈Kingfishers catch fire〉は、シリアスな第1楽章とは対照的に、4分音符=160というドライブ感溢れるテンポで、8分音符を中心にした音楽がリズムカルに展開されていく。楽曲の大部分が多声的に展開し、独立した各声部によって形成されるポリフォニックなテクスチュアが、音楽の一瞬一瞬に独特な響きを生みだしている。垂直的關係の中で、音の質感が目まぐるしく交替していくという点がきわめて魅力的である。曲中には和声部分があり、変拍子の部分があり、バンダを伴ったドラマチックなファンファーレの部分があると、内容は変化に富んでいる。

この楽曲は、個性的で卓越したリズムの扱い方と、それを更に刺激的なものにする多くのアクセント音が特徴的である。また、各声部にこと細やかに強弱記号の指示がなされている。マッキーがアクセント音と強弱記号の指示を念入りに行っていることは明らかであり、アクセントと強弱記号が楽曲分析のための一つの指標となると考えられる。

課題を明らかにするために次の4つの方法で分析を行い、考察する。

## 分析 I：楽曲構成

分析 I では、主題や動機の呈示・展開・再現に着目した従来の形式分析の方法で分析を行う。楽曲の構成は、大きく4つの部に分けることができる。さらに細かい群に分けることができるが、ここでは割愛する。カッコ内は小節数を表す。

- 第1部 1-66小節 (66)
- 第2部 67-105小節 (39)
- 第3部 106-157小節 (52)
- 第4部 158-193小節 (36)

### (1) 各部について

## 第1部

B♭管クラリネットによる短い導入部分の後、主題が呈示される。この主題の動機は断片的なリズム素材の組み合わせによって成り立っており、これらの素材はさまざまな形で各声部に現れる。第1部はさらに、展開部的性格、再現部的性格が混在した6つの群に分けることができる。

和音の使用はごく一部確認できるが、和声進行の脈絡として捉えることはできない。全体としては独立した多声部によるポリフォニックなテクスチャである。

調性はへ長調であるが、第1部に現れる旋律には属音が圧倒的に多く、調性を感知することは難しい。B♭管クラリネットによる反復音型からへ長調の調性を判断できるが、場面によっては反復音型が微妙な変化し、調性は曖昧なものになっていく。逆に、反復音型が原型で現れる箇所は、へ長調と判定できる。

## 第2部

ここでは第1部の主題がなめらかな線的メロディーとして再構築される。使用楽器はオーボエとC管トランペットである。木管楽器は引き続きリズム音型を担い、ホルン以下の金管楽器のハーモニー声部が全体を支えている。木管楽器群は副次的旋律に過ぎないが、ロングトーンの和声群の中でスピード感と躍動感を失わないために欠かせない声部となっている。ポリフォニーとホモフォニーが混在したテクスチャとなっている。

楽節の区切りは第1部と比較すると明確で、これは和声を伴うためである。和声進行をコードネームで表すとB♭(6)—C(Sus 4+9)—F(M 7+9)—C/E(M 7)—D(Sus 4)—C(6)—B♭(6)～となり、ポピュラー音楽で使用される最もシンプルなパターンであることが分かる。6th, 7th, 9thや付加音やSus 4がさらに色彩を豊かなものにしている。

第2部の終わりにはドミナントが置かれるが、第3部の頭は主音のF音がない上に、極端にオーケストレーションが薄くなるため、終止感は薄い。終止というよりは経過的に部が転換されると分析する方が適切である。

## 第3部

第3部は前半と後半に分けられる。第3部前半では

5/4拍子と3/4拍子の規則的な交替が見られ、静的な5/4拍子2小節、クレッシェンドを伴った動的な3/4拍子4小節によって楽節が形成される。これが合計4回現れ、順次楽器が加わり発展していく。途中、旋律の構成音とバスのD音からは平行調であるニ短調の調性感を得ることができ、その後バスが順次下行進行する。わずかではあるが和声進行が認められる。

第3部後半では、再び和声進行を伴わないポリフォニーのテクスチャとなり、主題の動機やリズム素材がさらに自由に展開されている。主題が原型で現れることはなく、推移的である。

## 第4部

第4部の前半ではリズム素材がすべて停止し、楽曲中で唯一完全なホモフォニー構造となる。レガートな主題の特徴と、和声進行のパターンは第2部のものと全く同じであり、第2部と第4部前半は対応しているといえる。和声によって形式は堅固なものになっているが、ときおり挿入される5/4拍子が第3部までの流れを受けているように感じられる。

第4部後半では第3部の群が再現され、間もなくコーダ、楽章終止となる。コーダに入ってもリズム同士の新たな組み合わせがあり、最後まで発展的である。最後はへ長調の主和音で終止する。

### (2) 反復音型

導入部分に呈示された動機が楽曲を通して反復・展開され、楽曲に統一感を与えており、ミニマルミュージックのスタイルが取られている。また、一定のフレーズ内で、あるリズムパターンが常に反復されていることから、リフとの共通性を指摘できる。リフ(英riff)とは、ジャズやロックにおけるコード進行や音型の反復のことを示し、従来のクラシックにおける「リフレイン」とは全く意味の異なるものである。リフの印象深さが楽曲全体に大きな影響をもたらす。この楽曲においても、反復音型のキャッチャーさ(印象深さ)が楽曲に親しみやすさや統一感を与えているのは明らかである。

### (3) 楽曲構成法

主要主題の動機や断片的なリズム素材を展開させるこ

とによって楽曲構成を行っている。このことから、従来のクラシックで行われているような動機・素材を展開させる楽曲構成法と判断することが可能である。

楽曲内での動機・素材の展開の仕方は非常に分かりやすく、そのまま再現されるパターン、素材同士が組み合わされるパターン、リズムや音価が変形されるパターンなどがほとんどである。素材自体をさらに細かく分解して新しい素材や動機を作る、原型を失うほど変容を伴う複雑な展開は見られない。リズムが8分音符を基礎にしていることや、和声による進行が限定されていることが、動機・素材の展開の仕方にも影響し、シンプルな楽曲構成になっているのだと考えられる。

**分析Ⅱ：アクセント**

この楽曲を始め、マッキーの吹奏楽作品ではアクセント記号 (>) がこと細やかに指示されている。中でもこの楽曲のアクセント数は、他の作品では見られないほどの膨大な数となっている。これは単なる演奏効果としての音の強調・強勢を超えた、大きな意味を持っていると考えられる。ここでは各声部の8分音符パルスとアクセントを表にして、楽曲中のアクセントが楽曲に与える影響などの特徴を見ていく。

表の「○」はアクセントが付された8分音符、「・」は8分音符、「—」は音価の延長、「空白」は休符部分を表す。例えば、非アクセント音の4分音符は「・—」となる。表の左に書いている数字は声部番号である。表の上の数字は小節を、カッコ内の分数は拍子を表している。

**(1) 拍節アクセント**

8分音符が中心の第2楽章において、アクセントは拍節を作るためには使用されている。最もオーソドックスな使用法といえる。

楽曲は基本的に4/4拍子、3/4拍子、5/4拍子によって展開されるが、アクセントの位置によって強拍がずれて、拍子が変わることがある。11小節を見てみると(表1)、声部③と声部④が、本来の拍子と一致していないことが分かる。声部③は4/4拍子であるが3拍目が強拍となっており、本来の拍子とズレが生じている。さらに声部④に関しては、5/4拍子のようなグルーピングをしている。ここでは声部①が冒頭から続く反復音

型を奏でており、4/4拍子の拍子感は保たれているが、声部③と④によってアクセントや拍子が完全にずれているためにポリメトリック・リズムを形成しているといえる。表1の右の数字は小節数と拍子を示す。

(表1) 11 (4/4)

①	○.....	○.....	○.....	○.....	○.....
②		—		— — — —	
③	○・	・ ○ —	○・ ○・ ○	○・ — — —	○・ ○・
④		・ ○・	○・ ・ ○・	・ ○・	・ ○・

46—51小節では(表2)、小節ごとに拍子が変わる。48、49、50、51小節では、アクセントによって拍子感を巧みに描き分けていることが分かる。51小節では3/8 + 3/8 + 2/8の拍子と4/4の拍子がポリリズムを形成している。

(表2) 46 (3/4)                      49 (4/4) 50                      51

①	○・○・	○.....	○・○・	○.....○	○.....	○.....○
*	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	○
②	○・○・	○・○・	○・○・	○.....○	○・○・	○.....○
③	○・	○—	○ ○ —	○.....○	.....	○.....○
④		・ ○ ○	・ ・ ・	○・ ○・ ○	○・ ○・ ○	○・ ○・ ○
⑤				— — — —	— — — —	— — — —
⑥						○・○・○
⑦						— — — —

**(2) ポリアクセント・テクスチュア**

ポリアクセントというのは筆者の造語である。ポリアクセントは「複数の強勢・強調」という意味であり、ポリアクセント・テクスチュアは「各声部のアクセントの位置がずれることによって独特の響きが生じる構造」である。57—61小節を例に示す(表3)。

57—61小節はこの楽曲の中でも特にポリアクセント構造が顕著な部分である。声部②から⑤を見ていくと、アクセントの位置が小節によってずれていることが分かる。ここでは既出のリズム素材が無造作に組み合わせられており、アトランダムに並んだアクセントが、拍の一瞬一瞬に独特な音の響きを生じさせている。

(表3) 57 (4/4)

①	.....	.....	.....	.....	.....
②	・ ○ ○ ○	・ ○ ○ ○	○・ ○・ ○	・ ○ ○ ○	・ ○ ○
③	.....	.....	○・	.....	○.....
④	○・ ○—	— — — —	○・ ○・ ○—	— — —	.....—
⑤	○—	○— ○—	— ○—	— ○—	.....—

**(3) ホモフォニック・アクセント**

楽節の変わり目や音楽内容が変わる直前で、アクセント

トが一斉配置される箇所が多く見られた。ホモフォニックなアクセント配置であるといえる。

91小節以降は、第2部の主題がリフレインされている箇所である。声部数の多さから、ポリフォニーとホモフォニーが混在した非常に複雑なテクスチャであることが分かる(表4)。しかし96小節では声部数がわずか3つとなり、突然整列して足並みを揃えたかのように、ホモフォニックなアクセントの配置になる。96小節では、前楽節と後楽節を区別するためにアクセントが付されているといえる。97小節から後楽節となる。

(表4) 91

96

①	..○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	..○.○.○.	○.○.○.○.
②	○-○-○-	○-○-○-	○-○-○-	○-○-○-	○-○-○-	○-○-○-
③	○-○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○-○.○.○.	
④	.....	.....	.....	.....	.....	.....
⑤	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.
⑥	.....	.....	.....	.....	.....	.....
⑦		○-○.○.○.				

次は音楽内容の転換のためのアクセント配置の例である(表5)。39小節は先ほどの96小節とは異なり、声部の独立性は保たれたままアクセントのみが集中的に配置されている。39小節のアクセント音によって響きが一瞬にして密になり、楽想が一度リセットされる。これをきっかけに5/4拍子の音楽に転換している。

(表5) 37 (3/4) (4/4)

39 (3/4)

(5/4)

①	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	.....	.....
②	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.
③		○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.
④		○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.
⑤	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.
⑥	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.	○.○.○.○.

以上のようなホモフォニックなアクセント配置は、ポピュラー音楽における「フィルイン」(英fill in)との関連性を指摘することができる。フィルインとは、ドラムセットによってフレーズのつなぎ目の部分で即興的な演奏を挿入することを示す。フィルインはフレーズの終わりにインパクトを与えたり、次のフレーズを予感させたりすることはもちろん、楽節構造をより堅固なものにし、フレーズ感を聴き手に意識させるという重要な効果を持っている。マッキーがフィルインを意識して作曲したとは断言できないが、このような特徴からポピュラー音楽との、特にロックやジャズとの共通点を見出すことが可能である。

### 分析Ⅲ：ダイナミクス

ここでは、強弱記号をもとに、ダイナミクスの平均値の推移を分析する。記譜上の強弱記号と実際に聴取した音量とが一致するものではない。しかし、多くの声部が現れ、かつ声部ごとに細やかに強弱指定がしてあるこの楽曲では、強弱の変化は楽曲を構成する上での重要な要素の一つになると考えられる。

楽譜に現れるピアノシモからフォルテシモまでの強弱記号に1から6までの数を代入し、ある声部の強弱記号の数値化する。その声部を演奏するスコア上のパート数(楽器)を掛け合わせる。それをすべての声部で行い、その和を演奏するパート数(楽器)で割り、平均値を求める。55小節を例に挙げて計算する。

$$f\text{の声部①が4パート} \dots 4 \times 4 = 16$$

$$f\text{の声部②が2パート} \dots 4 \times 2 = 8 \dots \dots \dots$$

以下声部⑤まで同様に行い、声部①から⑤の和を求めると、「66」となる。

「66」をここで演奏するスコア上のパート数「17」で割り、1パートあたりの平均値を求めると、 $66 \div 17 = 3.88$ (小数第3位を四捨五入)となる。すなわち、55小節は $f = 4$ に近いダイナミクスである。

(グラフ1)は算出した平均値をグラフ化したものである。なお、クレッシェンドによる細かい変化を見るため、105、150、172、173小節は、小節を2つに分けて計算している。最後の193小節は1拍目のみを計算の対象としている。また、148小節のみffffがあり、これを7とした。

#### (1) 各部について

第1部…開始してしばらくは $mf = 3$ で推移する。その後大きく3つのダイナミクスの山を形成し、一旦安定した部分を経た後、第1部最後の山を形成して第2部へと入る。

第2部…強弱の変化がほとんど見られず、安定していることが分かる。平均値は $f = 4$ 程度で、第1部よりもワンランク上のダイナミクスとなっている。

第3部…第1部と同様に起伏を形成しつつレンジを上昇させているが、ここでは小節の間隔に規則性が認められる。この間隔は、分析Iで見た拍子の交替と一致している。第3部の頭は $mp = 2$ より小さく、第4部の

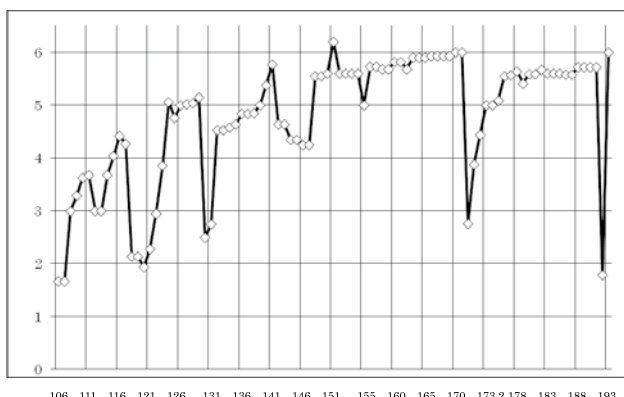
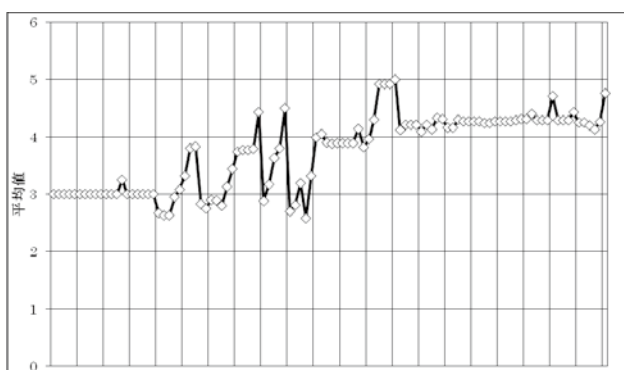
前ではfff=6より大きくなる。最も変化の大きい部分である。

第4部…ダイナミクスは比較的安定している。なおかつ高いダイナミクスレンジで推移しており、楽曲のクライマックスを形成しているといえる。また、第4部におけるダイナミクスの急激な変化は、音楽の演出効果としての意味合いが強い。

## (2) 強弱の変化の特徴

グラフから、クレッシェンドの到達点を迎えた後、必ずダイナミクスが急降下するという特徴が明らかになった。楽曲中にはデクレッシェンドやディミヌエンドの指示は全くなく、ゆるやかに強弱が減衰する箇所は一度も現れない。特に第1部や第3部ではこの特徴が顕著に現れており、グラフを見ると、片方の斜面が緩やかで、もう一方が急な山が形成されていることが確認できる。

(グラフ1)



## (3) 楽式との関連性

ダイナミクスの変化のインターバルは、分析Iにおける楽曲構成や、さらに細かい楽節の区分と対応している。ダイナミクスの変化と、楽曲構成との関係性は明らかである。

## (4) 和声進行とダイナミクスの関連性

第2部と第4部の和声進行部分では、ダイナミクスが安定しているということが明らかになった。これは、和声によって形式の安定性を確保することができ、ダイナミクスの操作が不要であるためと考えられる。

## 分析IV：総合的ダイナミクス

ここではダイナミクスの変化をさらに細かく見ていくために、2つの数値を用いてグラフを作成する。

1つ目はダイナミクス指数である。ダイナミクス指数は、分析IIIのダイナミクスの平均値にパート数の増減を反映させるために、各声部の和を「210」（注2）で割って割合化したものである。先ほどの計算を例にすると、 $66 \div 210 = 0.31$ （小数第3位を四捨五入）がダイナミクス指数となる。この数値が低ければpピアノなどの弱奏で小アンサンブルを行っていることとなり、高ければfffフォルテシシモなどをTuttiに近い編成で演奏していることとなる。

2つ目は音の密度である。音の密度とは、1小節あたりが音符で満たされている割合を全パートで求め、それを平均して数値を求めたものである。Tuttiの場合や小節が音符で満たされている場合、密度の数値が高くなり、逆に少ないパート数で演奏する場合や小節内に休符が多い場合、密度は低くなる。密度を出すことで、1小節あたりのテクスチャの響きの厚みを知ることができると考える。

これらの数値から作成したものが（グラフ2）である。ここでは具体的な数値の変化を見るのではなく、グラフの形や振幅の様子を観察することを通じて、楽曲の総合的なダイナミクスの変化を見ていく。正の領域がダイナミクス指数のグラフで、負の領域は音の密度のグラフである。横軸は楽曲の進行を示している。

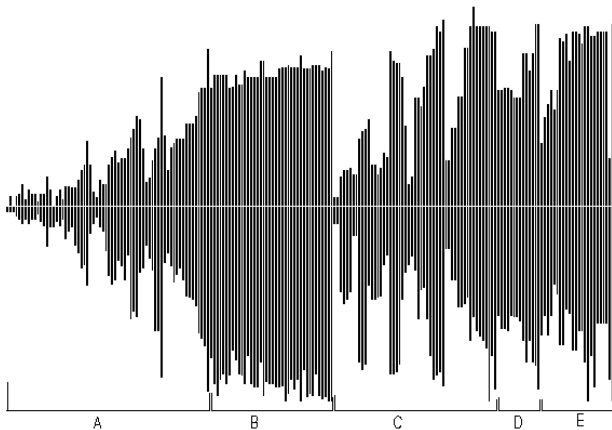
AはBに至るための、いわば助走の部分であると解釈

できる。段階ごとに振幅が大きくなっているのがはっきりと確認できる。Bは正・負の領域とも平らな形を形成しており、非常に安定している。また、ダイナミクスのレンジが大きいことから、楽曲の前半部分の山場を形成しているといえる。

Cでは、突如としてレンジが狭くなっていることから、新たな音楽の始まりを予感させる。ここでは、音の密度が先行して上昇し、追ってダイナミクス指数が上昇している。Aと同様に徐々にレンジを広げているが、Aよりも短い時間の間隔で大きな振幅を見せている。

Dでは一度レンジが下がるが、比較的安定している。Eでは再びレンジが急降下し、そこから再び急上昇をする。クライマックスに向かってしていると判断できる。

(グラフ2)



分析Ⅳの区分は、分析Ⅰの結果とは完全には一致しない。しかし、このようにダイナミクスの変化を、一定の形を持った波形として視覚的に捉えることができたということは、ダイナミクスの変化が音楽の構成に大きく関与しているという根拠になり得る。

## 結論

〈Kingfishers catch fire〉は従来の楽曲構成法を踏襲して作曲されていることが明らかになった。しかし、ポリフォニー声部の独立性の強さや、和声に拠らない楽曲展開は、楽曲の構成を不安定なものにしている。そこでマッキーは、新機軸として、楽曲構成の中心要素にダイナミクスの変化を取り入れた。楽曲構成レベルでダイナミクスを操作し、緻密な強弱記号指定を行うことによって、楽曲構成の不安定性というマイナス面を補っている

といえる。さらにマッキーは、ダイナミクス変化の不安定部分と安定部分を交互に設けることによって、音楽に緊張感と躍動感を与えている。

楽曲中のアクセントは、各声部の主要旋律やリズム音型に性格を与え独立性を確保するだけでなく、楽節の区切りを明確する、あるいはテクスチャを描き分けるといった重要な役割を果たしているということが分かる。ダイナミクスが「マクロ」であるとすれば、アクセントは「ミクロ」のレベルで楽曲構成をより堅固なものにしているといえる。

また、ポピュラー音楽に由来する点については、ポピュラー音楽の手法を明確な形で確認することはできなかったが、リフやフィルインの特徴との共通項を見出すことができた。マッキーの作品におけるクロスオーバーの姿とは、単に既成のものが表面的に組み合わせられた状態や、クラシック音楽が単にポピュラー音楽の要素を引用した状態（もしくはその反対）ではない。作曲のプロセスの中に組み込まれたプリミティブなポピュラー音楽の要素が、クラシック音楽の要素を補完しながら融合しているという、全く新しいクロスオーバーの姿なのである。

## (注)

(注1) オストワルド賞は、ABA (American Band Directors Association 1929年設立) によって選定される名誉ある賞で、年に1回作曲者と与えられる。

(注2) 「210」という数値は、スコア上の楽器35パートすべてがfffフォルテシモで演奏した場合の数値である。

## 参考文献・資料

- JWECC 2007 プログラム資料
- Chr.H.マーリング 大崎滋生 共著「オーケストラの社会史—ドイツのオーケストラと楽員たちの歩み」音楽之友社 1990年8月
- 阿部勘一 細川周平 塚原康子 東谷護 高澤智昌「ブラザバンドの社会史—軍楽隊から歌伴へ」青弓社 2001年12月
- 佐伯茂樹「名曲の『常識』『非常識』オーケストラのなかの管楽器考現学」音楽之友社 2002年4月

- 金光威和雄 「楽器学入門—オーケストラの楽器たち」  
音楽之友社 1979年4月
- 浅香淳ほか 『最新吹奏楽講座 5 編曲の基本と応用』  
音楽之友社 1970年4月
- 浅香淳ほか 『最新吹奏楽講座 7 吹奏楽の編成と歴史』  
音楽之友社 1970年8月
- 佐伯茂樹 「カラー図解 楽器の歴史」河出書房新社  
2008年9月
- フレデリック・フェネル 著 隈部まち子 訳 秋山紀夫  
監修 「タイム&ウィンズ フレデリック・フェネルの吹  
奏楽小史」佼成出版社 1985年9月
- アンソニー・ベインズ 著 福井一 訳 「金管楽器とその  
歴史」音楽之友社 1991年11月
- アンソニー・ベインズ 著 奥田恵二 訳 「木管楽器とそ  
の歴史」音楽之友社 1965年7月
- エクトール・ベルリオーズ リヒャルト・シュトラウス  
著 小鍛冶邦隆 監修 広瀬大介 訳 「管弦楽法」音楽  
之友社 2006年2月

#### 参考楽譜

- John Mackey Kingfishers Catch Fire 2007
- John Mackey Sasparilla 2005
- John Mackey Redline Tango 2004
- John Mackey Strange Humors 2006

#### 参考ウェブサイト

- OSTI MUSIC the website of comporser john Mackey  
(J.マッキーの公式ウェブサイト)  
URL <http://www.ostimusic.com/>