

武満徹の「うた」における音楽的意図と演奏解釈 —《翼》を例として—

名倉 明子

地域教育文化学部・地域教育文化学科

(令和3年9月30日受理)

要 旨

本稿の目的は、合唱作品《翼》を例として、武満徹の「うた」における音楽的意図を探り、演奏解釈を検証することにある。武満は、その生涯において15曲の合唱作品を書いている。そのほとんどが、自らが映画の主題歌や挿入歌として書いた「うた」を編曲したものであり、中には武満自身の詞による作品も含まれている。これらの親しみやすく口ずさみたくなるような「うた」は、純音楽とポピュラー音楽との狭間にあると言ってもよいだろう。《翼》は、武満の作詞・作曲・編曲による合唱作品の中で唯一、原曲の作曲時期と合唱への編曲時期が同じ1980年代である。純音楽において調性感のある音楽を志向し始めたのが同時期であり、「歌うことの喪失という問題意識」¹⁾を抱えていた武満の転換期に書かれた作品である。「うた」への意識が深化していた時期に自作詞により書いた曲であることから、詞と音楽との親和性も高く、洗練された作品となっていると予測し研究の対象とした。楽譜からさまざまな情報を読みとり、演奏音源を比較検証した結果、詞の構造と音楽の構造とに一体性があり、繊細な表現の指示により豊かな創造性を導き出していることが明らかとなった。すなわち、楽譜に書かれた細やかなニュアンスを明確に表現し有機的に演奏することにより、作品への理解と魅力を提示することができるのである。

1. はじめに

武満徹(1930~1996)が音楽家になろうと思ったきっかけは、子どもの頃に聴いたシャーンソン《パルレ・モア・ダムール(聞かせてよ、愛の言葉を)》に感動したことにある²⁾、というのは有名なエピソードである。武満の原点には「うた」がある。

1950年代には、映画や舞台、テレビドラマにおける主題歌や挿入歌も含め、親しみやすく口ずさみたくなるような「うた」(独唱曲)を数多く書いていた。そして、1981~84年の間には、これらの「うた」のうちいくつかを自らの手により合唱に編曲している。

一方、純音楽に関しては、前衛的なミュージック・コンクレート作品などを発表していた。しかし、1980年代になると先進的な影が薄れ調性感を帯びた作品を書くようになり、そこはかたなく「うた」が現れるようになった。「ぼくは旋律を書きたい。どっちかという、ぼくは歌いたい作曲家で、本当にきれいな旋律を歌いたいという気持がある。音楽の源にあるのは、いろんな意味で歌だと思っています」³⁾と述べていたことを考えれば、この原点への回帰とも思える変移は驚くには値しない。

また、「音楽って頭でつくるもんじゃなくて、もっと官能的でセンシャルで、肉体がなきゃだめだと思う」⁴⁾と述べていたことから、理論先行、知性偏重型ではなく、感覚的、情緒的な音楽を志向していたことが推察できる。1995年には、服部隆之やコシミハルなどが武満の「うた」を編曲し、石川セリの歌うアルバム『POP SONGS』がつくられており、現代音楽界という狭い世界に閉じこもるのではなく、自身の「うた」を広く親しまれる音楽として発信したいという意向があったことがうかがえる。

『POP SONGS』に収録されている17作品のうち9作品が、先述の、合唱に編曲された作品でもある。現代音楽界にありながらポピュラリティを求めた武満のこれらの合唱曲は、純音楽とポピュラー音楽との狭間にある楽曲と言ってもよいだろう。さらに、これらの中には自作詞による楽曲が4作品あり、他者の詞により書く作品よりも言葉と音楽との親和性が高く、より武満の理想に近い「うた」となっていると考えられる。

本稿では、武満の「音楽の源にある歌」として、武満自身の作詞・作曲・編曲による合唱作品の中から《翼》に焦点をあてる。本作品は、これらの合唱曲の中で唯一、原曲の作曲時期と合唱への編曲時期が同じ1980年代、「うた」への転換期に書かれた作品である。「歌うことの喪失という問題意識」を抱えていた当時、武満はどのような「うた」を書いたのか。楽譜による作曲家の視点と、音源による演奏者の視点との双方により分析を試み、その音楽的意図を明確にした上で演奏解釈を検証する。

2. 武満徹の合唱作品について

武満は生涯に15曲の合唱作品を書いている。そのうち12曲が編曲作品であり、最初に編曲した《さくら》を除いては自作品からの編曲であり、その編曲作品のすべてが『うたI』(1992)、『うたII』(1994)という曲集に収められている(表1)。

表1 武満徹の合唱作品一覧

曲名	曲集名	作詞者	作曲(編曲)年	原曲が独唱曲等であった作品
風の馬		秋山邦晴	1961	
さくら	うたII	不明	1979	日本古謡《さくらさくら》
小さな空	うたI	武満徹	1981	ラジオドラマ『ガン・キング』主題歌(1962)
うたうだけ	うたI	谷川俊太郎	1981	『草月ミュージック・イン』(1958)
小さな部屋で	うたI	川路明	1981	ラジオ『朝の歌』(1955)
恋のかくれんぼ	うたI	谷川俊太郎	1982	映画『斑女』主題歌(1961)
見えないこども	うたI	谷川俊太郎	1982	映画『彼女と彼』主題歌(1963)
芝生		谷川俊太郎	1982	
翼	うたII	武満徹	1983	舞台『ウィングス』主題曲(1982)
鳥へ	うたII	井沢満	1983	テレビドラマ『話すことはない』(1983・未発表)
死んだ男の残したものは	うたII	谷川俊太郎	1984	「ベトナムの平和を願う市民の集会」(1965)
さようなら	うたII	秋山邦晴	1984	ラジオ『朝の歌』(1954)
○と△の歌	うたII	武満徹	1984	映画『斑女』主題歌(1961)
手づくり謠		瀧口修造	1987	
明日ハ晴レカナ、曇リカナ	うたI	武満徹	1992	映画『乱』撮影時に黒澤組の歌として作曲(1985)

また、『うたI』、『うたII』のすべてが委嘱作品であり、「むかし作曲した歌を、合唱のために編んでみたいと思ったのは、田中信昭氏の示唆による」⁵⁾とあり、そのほとんどは東京混声合唱団の指揮者、田中信昭の提案により定期演奏会のアンコールピースとして書かれたものである。また、「合唱法の勉強にでもなれば」⁶⁾「それぞれにエチュードのような趣向をこらして編曲してみた」⁷⁾とあるように、優れたエクリチュールへの志向性を持ち編曲に取り組んでいたことがうかがえる。

これら編曲された作品は、そのほかの合唱曲、《風の馬》(1961)、《芝生》(1982)、《手づくり諺》(1987)とは趣を画している。もともと合唱曲として書かれた上述の3作品は、ヴォカリーズにより響きのテクスチュアを形づくっているものもあれば、歌唱を背景とし語りが入るものもあり、芸術音楽としての「新鮮さ」を追究している。それに対して、編曲された合唱曲は、旋律化された言葉そのものや詞の内容をいかに音楽化するかに心を砕いており、構成的にも非常に分かりやすく書かれている。

3. 《翼》の詞について

「《翼》(1983)は、歌としては石川セリが歌うCD録音が初演となるが、もともと西武劇場で行われた「パルコ+番衆プロ」公演の「ウイングス」の主題曲として作曲され、舞台公演ではピアノで弾かれたり、弦楽合奏で弾かれたりした」⁸⁾とあるとおり、原曲は器楽曲として発表されたようだ。武満自身の作詞による曲であるが、予想に反して言葉は後付けだったということになる。

まず、楽譜『うたII』に記載されている詞⁹⁾を以下に示す。

翼

風よ 雲よ 陽光ひかりよ
 夢をはこぶ翼
 遥なる空に描く
 「希望」という字を
 ひとは夢み 旅して
 いつか空を飛ぶ
 風よ 雲よ 陽光ひかりよ
 夢をはこぶ翼
 遥なる空に描く
 「自由」という字を

©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

詞の構成は、音楽で言えば明らかな3部形式である。「歌としての《翼》は、原曲のメロディを変えてはいない」¹⁰⁾とあるため、原曲が3部形式であったと考えられる。この情報が正しければ、メロディ先行で、「ウイングス(翼)」に因んだ詞を書き下ろしたことになる。しかし、調べているうちに、「1982年2月、東京の西武劇場で行われたアーサー・コピットの演劇『ウイングス』(恩地日出夫演出)公演のために作曲。劇中、市原悦子によって歌われた」¹¹⁾との記載を目にした。ヴォカリーズとして歌われたということなのか、もともと上

述の《翼》の歌詞を伴う歌曲であったのかは定かではない。しかし、いずれにしても、言葉の抑揚がメロディのイントネーションにほぼ違和感なく調和していることから、そこには、言葉や詞の意味内容を歌手や聴衆に伝えたいという武満の意志を読み取ることができる。

「『翼』といううたにも書いたように、私にとってこうした営為は、「自由」への査証を得るためのもので、精神を固く閉ざされたものにせず、いつも柔軟で開かれたものにしておきたいという希^{ねが}いに他ならない」¹²⁾とは、石川セリが歌う武満ソングのアルバム『POP SONGS』のプログラム・ノートに掲載された文章の一部である。つまり、武満がこの詞に託したのは、自らの音楽に対する思いにつながっている。現代音楽界という閉ざされた世界にのみ身を置くのではなく、柔軟な精神により幅広く多くの人に歌われ、聴かれる音楽をも書きたい、そう願う自らの素直な思いを縛らず常に自由に飛び立てるような状態でありたい、ということであろう。

4. 《翼》の音楽的意図と演奏解釈

(1) 楽曲全体の構成

石川セリの歌う《翼》はC durであるが、合唱編曲版ではA durとなっている。曲集『うたII』に収められている他の楽曲との調関係に法則性はないため、混声合唱に編曲する際に、各声部の音域を考慮し設定された調であると考えられる。先にも述べたとおり、形式的には非常に分かりやすく3部分（第1部：A－第2部：B－第3部：A'）で構成されており、2小節の前奏が付されている。また、アーティキュレーションやデュナーミク的设计が緻密になされているが、*cresc.*と*dim.*の強弱のリズム、*poco riten.*と*a tempo*等の速度変化のリズムは周期的に現れ、それが見事にひとつのフォルムを構築し楽曲の全体を司っているように見受けられる。

「武満の合唱曲においては、言葉の音よりも詩が喚起するもの、誰その声というよりも、複数の声の響きが主要な要素になってくる。武満の合唱曲を特徴づけているのは、声部間のホモリズムミックなテクスチュアである。」¹³⁾と榎崎が述べているとおり、前奏とA(A')においては、水平方向の動きにも配慮しつつ和声的な響きを重視している。それに対しBは対位的である。加えて、器楽的に書かれていると認識する部分も少なからず存在し、Bの部分で顕著である。

半音階で進行するメロディが散見されることも、本作品の特徴の一つであろう。和声については、楽曲全体をとおして三和音は比較的少なく、七の和音、九の和音、付加音を伴う和音や、経過的に現れる偶成的な和音などにより、複雑な響きがつくられている。長2度（複音程を含む）やその転回音程の短7度を含むかたちで提示される和音が多く、これらは武満の言うところの「官能的でセンシャル」な響きの印象を受ける。

冒頭には、「Slow and nostalgic」とある。「nostalgic」とは、「郷愁」と言うよりは、武満の「希望」に想いを馳せ「自由」を希求する、言い知れぬ思いを指すと考えられる。前奏も含めてメロディが跳躍しながら上下する部分が多いため、一見するとのびのびと曇りなく歌う曲のように思えるのだが、決してそうではなく、穏やかなテンポ感で歌うことが求められる。時折、感覚的にかなり速い印象の演奏を耳にすることがあるが、武満の意図

するところは違うのではないかという気がしてならない。そこで、演奏音源を比較検証することとした。本稿では、以下の六つの音源を参照する（表2）。

表2 参考音源一覧

	指揮者	演奏団体	録音年	演奏時間	「(æ)」の発音
1	岩城宏之	東京混声合唱団	1984	2:28	ア
2	里井宏次	ザ・タロー・シンガーズ	2005	1:56	æ
3	関屋晋	晋友会合唱団	1992	2:02	æ
4	松下耕	ヴォクス・ガウディオーズ	2012	1:51 (2:15)	æ
5	マルクス・クリード	シュトゥットガルト声楽アンサンブル	2018	2:30	ア
6	山田和樹	東京混声合唱団	2010	1:58 (2:24)	ア

※演奏時間に聴衆の拍手が含まれる場合、演奏自体の時間を記載（括弧書きはCD記載の時間）

単純に時間的なことと言えば、岩城¹⁴⁾とクリード¹⁵⁾の演奏は2分30秒程度であるのに対して、ほかの演奏はそれより30～40秒短い。この距離の短い作品においての30秒の差はかなり大きく、曲の印象は相当違う。con motoな音楽は正直悪くない。音楽的には大いに魅力的に聴こえる。アゴーギクを意識すれば多少前のめりなテンポ感は必然であろう。ただ、「slow」という表記に沿おうとしたならば、疑問が残ると言わざるを得ない。あくまでも体感的に「slow」なテンポ設定が望ましいだろう。楽譜に詳細に書きこまれている、武満が緻密に設計したさまざまな工夫を、ねらいどおりに表現、実現するためには、「slow」である必要性があるとも言える。

作曲家が現存しなければ、楽譜から読みとれる情報を頼りにし、作曲家が立ち会っただろう過去の演奏音源等を参考とすることでしかその意図を探る方法はない。武満は、「多くの音楽は譜面通りに演奏すればいいようにちゃんと書かれている」¹⁶⁾と言いながらも、「作曲家は、かならずしも、自分の音楽を百パーセント理解しているわけでも知っているわけでもありませんから、自分が思っていたよりずっといい演奏ってあるんです」¹⁷⁾と述べている。また、「アマチュア合唱団が楽しげにうたうのを聴いていると、うたは既に私の手から離れて、小さな翼でけなげに飛び去ってゆく。私の意図とは別の風景の中で、うたごえが湧する。作、編曲者としてはこれに勝る喜びはない」¹⁸⁾などという記載もある。すなわち、武満にとって音楽とは、奏者とのコミュニケーションの上に成り立つものであり、個々の解釈により有機的に構築していくものであるとの認識を示していると言える。上述のような解釈の相違は半ばあって然るべきで、作曲家の意図は絶対的なものではなく、或る意味否定され受け手によってつくられた音楽として存在することも必然であるということだろう。

(2) 前奏（1～2小節）

まず着目すべきは、前奏部分の発音が「(æ)」となっている点である。この「(æ)」は、前奏のみならず本編にも現れるが、先述の「nostalgic」な気分を表現するための選択であると推察できる。母音「æ」を発音するときには咽頭が収縮するため、機能的・生理的に発揚し過ぎないように抑制することが可能である。先述のとおり、本作品は一点の曇りも

なく意気揚々と歌いあげる曲ではない。朗朗となり過ぎることのないよう配慮した結果、「(æ)」という発音を選択したと考えられる。前奏では、*pp*から*poco mf*という微細なレンジで歌うことを要求していることもあわせて、その意図が読みとれるだろう。

表2にあるとおり、今回聴いた音源の中で「æ」で歌うものは三つ存在した。ほぼ日本人的な「エ」という発音であるものについては、どうにも異質な音に聴こえてしまう。関屋¹⁹⁾の音源では、はっきりとした「エ」ではないため、武満はこのような発音をイメージしたのだろうかと思わせる。「エ」で歌う者と「ア」で歌う者が混在しているようにも聴こえる。

筆者は過去に本作品を演奏したことがあり、委嘱者である指揮者、田中信昭に指導を受けたことがある。その折には「(æ)」は「ア」で歌うよう指示を受けた。括弧が付されているため、必ずしも「æ」で歌わなければならない訳ではないとのことであった。それまでに幾度となく本作品の演奏をしてきた田中は、日本人の耳と舌を持つ我々が、ただ単に「アとエの中間の音である」という認識のみで「æ」と発音したならば、異質な「エ」にしかならないということを経験により心得ていたのであろう。武満の「æ」に託したものが「nostalgic」の表現であるとしたならば、「ア」であってもその実現は可能であると言える。

デユナーミクについては、先に、微細なレンジで歌うことを求められていると述べた。前奏にあるようなクレッシェンドとディミヌエンドの反復は、楽曲をとおして周期的に現れるため、そのニュアンスをここで確立しておきたい。いずれの音源もクレッシェンドと*poco mf*の表現は問題ないが、ディミヌエンドについては楽譜を見ていなければ認識できない程度の表現にとどまっている。また、2小節目のフェルマータの後にカンマがあるため、ここまではブレスをしないということになるが、そのためにこの2小節間のフレーズ

譜例1 武満徹《翼》冒頭～2小節

©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

が曖昧となってしまっは本末転倒であろう（譜例1）。

(*pp*) から*poco mf*に切り替わるため、当然、4拍目の入りは明確に示すことになり何も問題ないように思うが、音量の落差に乏しい分、松下²⁰⁾の演奏はややフレーズ感に欠け緊張度が低い。さらに、里井²¹⁾と山田²²⁾の演奏とともに、1小節目の付点2分音符が半拍分程度短く感じられるのだが、「slow」と書かれた冒頭であるため、逸る気持ちはおさえ、できるだけ自然にたっぷりとデユナーミクの表現をすることが望ましいと考えられる。

和声に関しては、例えば、

冒頭では、主和音に根音から数えて長2度上方の音（H音）を付加している。この長2度による摩擦は心地よく響く。また、2小節1拍目のドミナントも、V₉に根音の長6度上の音（Cis音）を付加することで、より豊かな響きを実現している。冒頭の主和音から2小節目のドミナントに至るまでには、二つの短七の和音が並べられている。裏拍のサブドミナントII₇の和音に対し、表拍には準VI度調（F dur）のII₇の和音（下屬調の平行調であるd mollのIV₇の和音）が倚和音的に現れる。バスが、順次進行ではなく大胆にG音-H音-E音と進行しV₉+6に到達することもあいまって非常に印象的である。この準VI度調（F dur）からの借用のために、1小節目のアルト下声がCis音からB音に増2度で進行することになる。本作品には、増音程や減音程のために歌いづらい箇所がいくつか存在する。

また、2小節1拍目のバス、E₂音は音域としてかなり低い、上声に対し離れて配置されているため、うまくバランスが取れれば充実したサウンドが期待できる。このE₂音は属音であることも手伝ってこの後も結構な頻度で現れるのだが、筆者は、特別に低音域の鳴る歌手の集団でなければ、量感をもって歌うことは困難であると認識していた。ところが、今回聴いた音源のすべてで、魅力ある低音を響かせ上声を支えている。

演奏する立場として最も気を配ることは、正しい音程やリズムで歌うことであり、概して主たるメロディを美しく聴かせることを心がけるであろう。もちろんそれは重要なことだが、実際のところはベースラインや内声にも重要な役割が与えられており、決して疎かにはできない。その意味において、全体のバランスをとることに意識を傾けることがきわめて大切である。バスの最低音E₂音が現れる部分のみならず、上声部とのバランスに配慮したかたちでの演奏が望まれる。

(3) A：第1部（3小節～11小節）

まず、全体を見渡してみると、5小節後に複縦線がある。詞の意味内容から、明確に前半後半で区切られていることが分かる。よって本節では、二つの項に分けて述べることにする。

① 前半（3小節～6小節）

3小節目アウトタクトから前奏と同じメロディで「うた」が始まる。短3度（女声はe¹、男声はcis¹）という狭い音域に配置された2声から、主和音の分散和音として、ソプラノは上行、バスは下行しながら各声部が一気に跳躍進行し、やや動きの小さい前奏との差別化が図られている。3小節1拍目の到達点では、ソプラノとバスの距離は2オクターブと長3度にまで広がり、前奏冒頭同様、主音の長2度上の音（H音）が付加されたIの和音となっている（譜例2）。バスに与えられた主音は2声に分かれオクターブで配置されているが、ここでは最下部で支えとなる下声のA音の存在を鮮明に示したい。その前後がunisonとなっているために、バランスを意識しなければその量感に差が出てしまう。cresc.の到達点であり強拍にあることから配慮する必要がある。今回聴いた音源の中では、山田の演奏の各声部のバランスが非常によくバスも充実している。それに対し、クリードの演奏は残念ながらこの下声のA音は十分に鳴っているとは言えず、支えなく浮いた印象となっている。

ソプラノのメロディに着目すれば、「風よ」ではトータルで長6度上行（E音-A音-Cis

譜例2 武満徹《翼》3小節

©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

譜例3 武満徹《翼》4小節

©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

音)していたのに対し、「雲よ」では減5度下行(A音-E音-Dis音)する。これらの音がCis音を介した鏡像型(E音-A音-Cis音-A音-E音)となっているのは偶然ではないだろう。8分音符で拍節どおりに上行するのに対し、頭拍が欠けた3連符で多少のスピード感を孕んで下行する、そのリズムによる緩急と、*cresc.*と*dim.*のデユナーミクの変化が加わり、「寄せては返す波」のような躍動感を覚える。次いで「^{ひかり}陽光よ」では完全5度上行するが、その後は長3度の狭い範囲内で音程が上下するにとどまる。後半部分の音域上昇を印象的に聴かせるため制御されていると考えられる。この「寄せては返す波」のような音型が見られるのはこの部分に限られるが、この後も、3連符や付点を伴うシンコーペーション的な

リズム、繰り返される *poco riten.* と *a tempo*, デユナーミクの変化により、生き生きとした様相を見せ、自ずとアゴーギクを意識するところとなる。既述のとおり、ゆるやかなテンポとなり、また動き出す、という速度変化のサイクルは、*cresc.* と *dim.* の強弱のリズムを伴い全編をとおして存在しているため、そのニュアンスが有機的なものとなるよう楽曲全体の流れを意識すべきである。

3小節3拍目ではアルトとバスが裏拍で動く。ここには *dim.* との指示があるが、この、取えて動かした裏拍には存在感があって然るべきであり、その後から短く *dim.* とするのがよいと考えられる。バスが完全4度跳躍することで重さを感じられると同時に、上声の支えとしての存在が示されることになる。詞の流れを考慮すれば、「^{ひかり}陽光よ」へ向かい緊張を持続する必要性もあるため、意志的な演奏が望まれるだろう。同様に、4小節2拍目の下3声部の付点のリズムも *dim.* の中にあるが、やはりその存在感を示したい(譜例3)。ソプラノが保続し残り3声部の動きには加わらないため、あくまでもソプラノが主体であり言葉を重んじていることは明らかであるが、敢えて明確なリズムにより打ち直すということは、そこには意志がある。このスイングするリズムは重要であり、明確に打ち出すべきもので

ある。テノール下声とバスの音程が変化するため、これらの音が明確に存在すれば付点の

譜例4 武満徹《翼》4～5小節



©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

譜例5 武満徹《翼》6小節



©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

リズムがきちんと認識される演奏となる。ただ、poco riten.の中で示さなければならぬため、ともすれば不明瞭になりがちである。したがって、ここでのriten.は文字どおりpocoとすべきであろう。

上述2点のデユナーミクは言葉に寄り添っているものであり、音楽上の理解としてこれらを真正面から実現してしまうと、音楽的な味わいは減少してしまうことになる。*dim.*の中にあるが、存在感を示し歌う工夫が必要となる。

このような、和声的な動きの中で僅かにポリフォニックに書かれているところは他にもある。5小節1拍目のV9の和音においては、バスの上声のみが3連符により分散和音で駆けあがる(譜例4)。この動きには、次のフレーズへの持続を促す役割がある。上声すべてがクレッシェンド後に持続しているため、バス上声は埋もれてしまわないように、この駆けあがる3連符の部分でクレッシェンドし印象づけたい。なぜなら、この動きはBの最後15小節と、再現

されるAの18小節にも現れ、15小節では、再現に向かうことを予期させる動きだからである。

因みに、6小節1～3拍目のテノールの下行音型も同様であり、これらはいずれもホモリズム的な動きの中にあるからこそ、存在感を示すべき部分である(譜例5)。よくよく意識してみると、この僅かにポリフォニックに動くモチーフがあることで、3～4小節と5～6小節が対照的に聴こえてくる。4小節では付点のリズムにより些か軽快さも感じられるのに対し、6小節では4分音符の3連符によりしっとり落ち着いた安定を目指しているように感じられる。和声的にも、前者はドミナント(V9)、後者はトニック(I+6)となっており、不安定から安定への流れとマッチしている。このテノールの3連符にスラーが付されていないことを意識してか、山田の演奏ではレガートではなくマルカート気味に演奏されているのは興味深い。そして、この部分の発音は「(æ)」となっているが、どの音源でもここに関してだけは「ア」で歌っていることには賛意を示す。「翼」という語を歌った直後、母音「ア」が延びているところで「エ」と歌うことへの違和感はこの上ないだろう。

また、既述のとおり、本作品には器楽的に書かれていると感じる部分があくつかある。例えば、冒頭「風よ」のバスは、わずか3音間で1オクターブと長3度も跳躍している。下行形で大きな跳躍をするのは殊に歌唱においては難易度が高い。意識下でコントロールしなければ弛緩をもたらすためである。言葉を聴かせようと思えば尚更のことである。

4小節目には、いわゆる三善アクセント(<>)があるが、これもある意味において器楽的である。言葉を重要視してこのフレーズを書いているとしたならば「陽光よ」の「よ」を強調するには書かないであろう。先に、スイングするリズムを明確に打ち出したいと記したが、すべてのパートが同じ付点のリズムで動き、頭拍が曖昧となるため、2拍目の付点のリズムとあわせて、はっきりと表現し発揚できるように与えられたアクセントであると考えられる。クリードの演奏でほぼそれらしき表現がないのは、日本の合唱界ではメジャーな表現であるが、ヨーロッパではさほど浸透していないためであると推察した。

このような言葉と音楽とのアクセントのずれは、原曲が器楽曲であったがために生じたことであると予測したが、自作詞による合唱曲も含め、ほかの作品にも存在している。音楽性に富んだ半ば大胆な表現は多分に創造的であり、ここには柔軟な感性をもつ武満の遊び心が現れていると言ってよいだろう。

また、記譜の仕方として特徴的な部分があるので述べておきたい。3小節目などにある休符には、括弧書きによりタイで結ばれた符玉を書き入れている。このように記譜することで、例えば3小節目は、「風よ」と「雲よ」がまったく分離してしまうことなく、一つの流れとして言葉の持続を促すことができる。プレスをするための休符ではないことを示しているのは容易に理解できる。

② 後半（7小節～11小節）

7小節アウフタクトからAの後半部分となる。ソプラノは主和音の分散和音によりひと息にe²音まで上昇し、7小節3～4拍目ではじめて下屬調からの借用和音D:V₇が現れる。8小節では下屬調のトニック（A:IV₇+6）に解決し、ここまでの最高音であるFis音到達時はA:IV₇となり、一つのクライマックスを形成している（譜例6）。最高音まで緊張感を保ち、ここまでの最大音量である*f*まで躊躇なく辿り着きたい。3拍目では主調A durのドッペルドミナントとなり、そのままフェルマータで終止する。前節でも全体のバランスや、上声の支えとなるバスの存在を示すことの重要性について述べたが、ここまでの流れの中で、山田はベースラインを意識的に捉えた演奏を実現している。

また、8小節3拍目では下3声が*fp*となるが、ソプラノの*dim.*は既に始まっていることから、音量の落差を明確に示し印象的に提示すべきであろう。この*fp*に関しては、先述

譜例6 武満徹《翼》8小節

©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

の三善アクセント同様、クリードの演奏では、ほぼその印象がない。独特とも思えるのが、山田の演奏である。おそらく忠実に「(um)」と発音することで、ほかの音源よりも鋭さのある表現となっている。歌ってみるとわかるのだが、ここで「u」のみではなく「m」を入れることで瞬時に*p*に持っていくことができる。因みに、この動きは6小節1～3拍目のテノールの下行音型の相似形（縮小形）と捉えることができ、11小節2～3拍目（アルト下声、テノール上声）においても同じ動機（下行音型）の更なる縮小形を用いている（譜例7）。

Aの最後、「希望という字を」では、また*p*（弱奏）に戻る。10小節でドミナントへ進行し、11小節で全終止から変終止で閉じられる。10小節2拍目裏からの「いう」で、根音の長6度上の付加音（Cis音）を伴うV₉が、バス下声の音を同じE音として、バス上声は

譜例7 武満徹《翼》11小節

©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

譜例8 武満徹《翼》10小節

©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

次のH音へは増4度下行し、「翼」のアルトは、5小節最後F音から次のCis音へは減4度下行する。いずれも難しい音程である。しかし、これらの箇所においては、その難しさを僅かながら解消しようという意図が見える。「陽光」も「翼」も、その入りは全パート同じ音程で書かれている。同じ音程で始まることにより、どのパートもソプラノの主旋律を意識しながら歌うことになる。すなわち、メロディの目指す方向性を捉えた上で、和音の響きをイメージしながら歌うことができる。このような拠りどころがあることにより、一層精確な音程で歌うことが可能となる。ほかに、前半の「夢」、後半の「希望」の入りがそうであり、不安定になりがちな音程の精度を高めるための工夫がなされている。

最後にA全体を振り返り、母音唱に着目し考察する。6小節と11小節は「(æ)」との記載だが、8小節では「(um)」「u」となっている。「(æ)」に統一しなかったのは、武満が「空に描く」という言葉上の表現と、「(æ)」の箇所での音楽上の表現とを区別し考えてい

オクターブ上のE音からH音に下がり完全5度を形成する(譜例8)。バスパートに支えられて女声とテノールは上行し、バスとテノールとの距離が広がり、音の上に集まる印象になる。クレッシェンドし、「いう」で頂点に達した後のディミヌエンドが効果的に聴こえるのは、この配置の変化によるところが大きいと言える。この跳躍上行し音域が高くなる中でのディミヌエンドはテクニックを要すると思うが、「いう」にスラーが付されていることから、音楽的にも詞の言葉的にも「い」にアクセントを置くことが望ましく、その重心をうまく利用することでディミヌエンドすることが可能

であろう。また、最後の全終止の位置では、1拍目テノール下声の倚音があることにより、響きの単純さを回避している。ここでは、バスに主和音の根音と第5音が置かれ完全5度の関係となっている。前奏の1小節1拍目やAの前半部分の最後6小節目でもこの完全5度があり、バスの完全5度は、要所要所で意図的に置かれているものと考えられる。意識を傾ければ、特徴的且つ魅力的な響きであることがわかるだろう。

先述のとおり、本作品には、増音程や減音程のために精確な音程を取るのが困難な箇所がいくつか存在する。歌には、人の感覚により音程を選び取らなければならぬという難しさがあるが、無伴奏であれば尚更のことである。例えば、「^{ひかり}陽光」のバスは、3小節最後Eis音から

たためであると考えられる。例えば、書き方は違うものの、3小節の「雲よ」の「よ」や4小節の「光よ」の「よ」、5小節の「夢を」の「を」も母音「オ」を延長し歌わせている。「描く」の「く」の母音「(um)」 「u」の延長は寧ろこちらのカテゴリーだろう。先述のとおり「翼」の「さ」の後は「(æ)」の記載だが、言葉に重きをおいた演奏者の解釈により「さ」の母音「ア」として延長されたことになる。

(4) B：第2部（12小節～15小節）

Aが和声的であるのに対し、Bは対位的に書かれている。また、Bでは、Aにはない連続した16分音符によるフレーズが存在している。テンポ設定は変わらないが、細かい動きが加えられたことによりスピード感が増す。これら16分音符を母音唱でありながらも一音一音を丁寧に確実に正しい音程で歌うために、テンポはやはり「slow」が望ましいと考えられる。さらに、Aでは終始ソプラノに主たるメロディを配しているのに対し、Bの導入部分では4拍分のみで非常に短くはあるが、テノールに主旋律を与えている。明確な書法の違い、リズムによるテンポ感の変化、主旋律における女声と男声との対比により、B固有のカラーを確立している。

Bの導入部、アウフタクトの部分だけではあるが、テノールのみが歌唱し他声部は休符という、はじめての展開を迎える。因みに、12小節冒頭も「要所要所で置かれるバスの完全5度」により支えられて始まる。ここまでは常に4声部（2～7パート）での演奏であり、主旋律のあるソプラノの印象が強いため、一瞬ではあるのだが、このテノールはかなり印象的に聴こえる。しかし、「ひとと夢み」で、テノールの主旋律は途切れソプラノに移行する。「旅して」からソプラノに受け渡しが行われる兆しとして、12小節ではテノールの響きを補完するかのようにはオクターブ上でソプラノが同じ音を歌っている（譜例9）。この

譜例9 武満徹《翼》12～13小節

ソプラノがテノールに対しどの程度の音量で歌うのかは判断が難しいが、ほとんど存在感がないのでは意味がない。

興味深いのは、里井の演奏である。テノールがメインとなり上方にソプラノが存在していながら、「夢み」の途中でテノールとソプラノが巧みに入れ替わり「旅して」で完全にソプラノに主旋律が移行する。おそらく、テノールは「夢み」でディミヌエンドし、ソプラノは逆にクレッシェンドしていると考えられる。白眉である。詞としては、「ひとは夢み 旅して」のように「夢み」と「旅して」の間にブランクがあるため、主旋律をテノールからソプラノに移すことは必ずしも否定はできないが、筆者としては、「ひとは夢み 旅して」までを一つの流れとして同じパートに歌わせるべきなのではという考えから離れられずにいた。しかし、この里井の演奏なら、テノールのメロディがいつの間にかソプラノに受け渡され違和感なく自然に流れており、大いに納得させられる。

「旅して」では逆にテノールがソプラノを補完する役割を果たす。このテノールもまた「旅」までで途切れてしまう。前述のソプラノは存在感を大いに示したいが、このテノールは言葉半ばで途切れることから、記載のディミヌエンドにより、*smorzando* 気味に歌うのがよいと考えられる。せめて13小節2拍目頭まで音があってもよいのではないかと考えたが、バスの入りをより明確にし、男声による3連符の動きをより印象付けるため休符にしたと考えられる。

Bでのみ現れる、背景として動く16分音符と3連符の動きがまさに既述の「器楽的な部分」である。対旋律とも受けとれるこの動きは、16分音符は半音階、3連符は分散和音であり、ピアノや弦楽器、木管楽器で演奏するような趣である。無伴奏で、ある程度の速度も求められた上で半音階を精確に歌うのは、決して簡単ではない。

12～13小節と14～15小節で対になり、16分音符から3連符という動きに加えて、*rall.*と*a tempo*が繰り返されることで、ここでもA同様の「寄せては返す波」のようなアゴーギクが自ずと具現される(譜例10)。リズムによる速度変化の表現は効果的であり興味深い。音楽は持続しているが表情は富に変化している。当該箇所では、主旋律に関しても対になっている。「ひとは夢み」と「いつか空を」のメロディは長2度上に移行したのみで同じ、和声的にも、IV度調(D dur)のV₉から、13小節で二つの付加音(E音とH音)のあるIV、後者はV度調(E dur)のV₉から、15小節で導音の上方転移音を含むV₉からフェルマータの位置で解決という流れとなっており、相似形である。

また、全編をとおしての最高音であるGis音が14小節で現れるが、このクライマックスを演出しているものの一つが、下声の16分音符の連続した動きである。12小節に現れる16分音符は、上行しては下行するアルトに次いで、バスも音型は上行形だが音域は下がっていく。それに対し、14小節ではバスからテノール、アルトへと一直線に上行していくことで緊張度が増していくように書かれている。3拍目からはディミヌエンドしているものの、上行形であるためにその緊張は持続される。

以上のことから、主旋律に重きをおくのはもちろんのこと、背景に書かれた16分音符と3連符も、明確にその存在を示すべきであると考えられる。音源を比較してみると、クリードの演奏では、すべての動きが明瞭且つ効果的に示されているのがわかる。岩城の演奏でも比較的存在感を示すことができている。「slow」であるからこそ実現できたとも言えるだろう。ほかの演奏に関しては、3連符は問題ないように思えるが、16分音符は音響

譜例10 武満徹《翼》14~15小節

©1983, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

的にデザインされた音が蠢く様子を描いているように聴こえ、個々の音をクリアに捉えることは難しい箇所がある。特にディミヌエンドの箇所は曖昧に聴こえがちである。母音唱法はともすれば減り張りのない演奏になりがちであるため、特に、12小節4拍目のバス、13小節2拍目からの男声、14小節3、4拍目のアルトのディミヌエンドは、必要以上に弱々しくならぬよう配慮すべきである。しかし、14小節3拍目のアルトが明瞭に聴取できるようにテノールから受け渡すことはなかなか困難かもしれない。なぜなら、テノールは上行し高めの音域に到達しているのに対し、*cresc.*後の*f*で始まるアルトは低めの音域にあるためである。さらに、その1オクターブ上ではソプラノが頂点を築いているため、意識的に前面に出す工夫をしなければアルトが埋もれてしまうのは致し方ないとも言える。以上を鑑みれば、アルトの*dim.*は記載のとおり3拍目直後からとするよりも、最後テヌートの2音あたりで表現する方が、そのねらいに符合すると考えられる。また、これら背景の発音も発揚しにくい「æ」であるが、16分音符という細かい動きでともすれば不明瞭となること、*f*まで到達し主旋律を支えていることを考えれば必ずしも「æ」の発音が望ましいとは言いきれないだろう。

15小節では、5小節1拍目のバスとまったく同じ「3連符により駆け上がる分散和音」がある。この動きによりA (A')に戻ることを予期させられるため、クレッシェンドを活かし主張して然るべきである。また、最後、半終止的なフェルマータの部分では、「所要所で置かれるバスの完全5度」に支えられ上声があるため、バスはそれ相応の音量としたい。

(5) A' : 第3部 (16小節~24小節)

第1部：Aとの違いは、詞の言葉が一部異なるという以外にほとんどない。しかし、よくよく目を凝らしてみると、いくつかの違いが見てとれる。18小節アウフタクトからの「夢を」では、バスのみ3連符からクレッシェンドが始まり拍いっぱい付されている(譜例11)。Aの対応箇所である5小節目では一斉にクレッシェンドが始まり、その終わりは3連符の手前であった。記載ミスの可能性も考えたが、18小節3拍目には、Aの対応箇所にはなかった *poco cresc.* から *dim.* の松葉型記号の記載があることから、意図的に付されたものと判断した。Bを経たことでの変化と捉えられる。ここでもやはり、再現される「3連符により駆け上がる分散和音」はその存在感を示したい。

譜例11 武満徹《翼》18小節

©1983. Schott Music Co. Ltd., Tokyo

の違いであるため、何としても表現したい部分である。「slow」であれば、よりわかりやすく表現し、伝達することができるのではないだろうか。「slow」は、詞の世界観を表現するためのテンポ設定であると同時に、細やかなニュアンスを自然に表現するためのテンポ設定でもあることは十分に考えられる。

最後24小節目では、Aとは違い、*rall.* から *long* と書かれたフェルマータに到達している。これに関しては、曲の最後であるため、その余韻の内に幕を閉じるという趣旨があることは容易に理解できる。また、この部分においても、Aとは違うデユナーミクの表現がなされている。ソプラノと、アルトの上声部が、1~2拍目2分音符の間はディミヌエンドせず、アルトの下声部と男声の動きが落ち着く3拍目になりはじめて *dim.* する。主旋律にあるA音を、最後まで或る緊張感を保ち存在させることで、作品全体の印象を揺るぎないものにしていく。

また、*poco cresc.* から *dim.* の松葉型記号は、ここではじめて現れる表現であるため、*poco riten.* の中で十分にそのニュアンスを示したい。この微細な表現には、武満の「希望」や「自由」に対する「願い」がこめられていると推察できる。音源を注意深く聴いてみると、この松葉の表現があると感じられる演奏は四つあった。中では、山田の演奏において、より明確に感じられるが、*fp* の表現同様、鋭い印象であり、武満の意図したニュアンスとの齟齬を感じる。「願い」の表現は穏やかであるべきだろう。先にも述べたとおり、音楽的に言えば、Bを経たことで現れたAとの

5. おわりに

以上、本稿では、合唱作品《翼》を例として、武満徹の「うた」における音楽的意図を探り、複数の音源を比較した上で演奏解釈の検証をした。その結果、詞の構造と音楽の構造とに一体性があり、繊細な表現の指示により豊かな創造性を導き出していることが明らかとなった。音程関係やリズム、旋律の方向性、デュナーミク、アーティキュレーション、テンポの揺れなどにより、詞の世界観を細やかに表現しており、言葉に寄り添いながらも音楽的発想に主眼をおくことで、生き生きとした表現を誘起することに繋がっている。楽譜に示されている緻密に構想されたニュアンスを明確に表現し、有機的に演奏することにより、作品への理解と魅力を提示することができるのである。

また、和声進行やモチーフの展開も含め、理論的に構築された部分が少なからず存在しており、そこには「音をひとつの客体として見ないかぎりは、音楽は本当の言葉たりえないのではないかという気がする」²³⁾と述べていた武満の本質的な志向が表れていた。つまりは、メロディは親しみやすく、言わば「感覚的」に書かれたものであっても、「科学的な裏付けのある言葉」²⁴⁾を伴うことは、取りも直さず必然ということであろう。

この小論では、「うた」への転換期に書かれた作品という理由により《翼》を研究の対象としたが、武満の自作詞による合唱作品は、ほかに3曲ある。今後、それらの作品についても同様に、音楽的意図を考察し演奏解釈について論ずる必要がある。また、他者の詞による作品と自作詞による作品との明確な差異があるのかについても、今後の研究課題としたい。

註

- 1) 榑崎洋子 (2005) 『作曲家◎人と作品シリーズ 武満徹』音楽之友社, p.175
- 2) 同前, pp.18-19
- 3) 立花隆 (2016) 『武満徹・音楽創造への旅』文藝春秋, p.665
- 4) 同前, p.357
- 5) 武満徹 (2000) 『武満徹著作集 5』新潮社, p.391
- 6) 同前, p.392
- 7) 同前
- 8) 榑崎, 前掲 1) p.220
- 9) 武満徹 (1994) 『うたII』ショット・ミュージック, p.28
- 10) 榑崎, 前掲 1) p.220
- 11) 木島阿佐子・丸山和範 (2021) 「武満徹のポップ・ソングス考察：生誕90周年に寄せて」『国立音楽大学研究紀要』55, 国立音楽大学紀要編集委員会, p.311
- 12) 武満, 前掲 5) p.463
- 13) 榑崎, 前掲 1) p.219
- 14) 岩城宏之・東京混声合唱団 (2005) 「翼」『風の馬 武満徹作品集』日本伝統文化振興財団, VZCC-24 (CD)
- 15) Creed, Marcus・SWR VOKAL ENSEMBLE (2019) 「Wings」『JAPAN』SWR Classic,

SWR-19079CD (CD)

- 16) 吉田秀和 (2004) 『吉田秀和全集 23 音楽の時間V』白水社, p.239
- 17) 同前
- 18) 武満徹 (2005) 「混声合唱のためのうた」『風の馬 武満徹作品集』pp.3-4, 日本伝統文化振興財団, VZCC-24 (CD解説)
- 19) 関屋晋・晋友会合唱団 (1994) 「翼」『明日ハ晴レカナ、曇リカナ 武満徹 混声合唱のための《うた》』DECCA, UCCD-2255 (CD)
- 20) 松下耕・VOX GAUDIOSA (2012) 「翼」『トスカーナからの風 Il Vento Dalla Toscana』ブレーン, OSBR-28039 (CD)
- 21) 里井宏次・ザ・タロー・シンガーズ (2006) 「翼」『武満徹 混声合唱のための「うた」-その静謐と音の河-』ライブノーツ, WWCC-7528 (CD)
- 22) 山田和樹・東京混声合唱団ほか (2010) 「翼」『佐藤眞「土の歌」, 団伊玖磨「筑後川」, 武満徹「うた」より, 木下牧子「鴉」』EXTON, OVCL-425 (CD)
- 23) 大江健三郎・中村雄二郎・山口昌男編 (1981) 「音とことばの多層性」『叢書 文化の現在 1言葉と世界』岩波書店, pp.101-102
- 24) 同前, p.101

【使用楽譜】

武満徹 (1994) 『うたII』ショット・ミュージック

参考文献

- 秋山晃男編 (1981) 『音楽の手帖 武満徹』青土社
- 大江健三郎・中村雄二郎・山口昌男編 (1981) 「音とことばの多層性」『叢書 文化の現在 1言葉と世界』岩波書店, pp.94-144
- 小澤征爾・武満徹 (1984) 『音楽』新潮文庫
- 小沼純一編 (2008) 『武満徹 エッセイ選 言葉の海へ』ちくま学芸文庫
- 齋藤慎爾・武満眞樹編 (1997) 『武満徹の世界』
- 武満徹・川田順造 (1992) 『音・ことば・人間』岩波書店
- 武満徹 (2000) 『武満徹著作集1』新潮社
- 武満徹 (2000) 『武満徹著作集2』新潮社
- 武満徹 (2000) 『武満徹著作集3』新潮社
- 武満徹 (2000) 『武満徹著作集4』新潮社
- 武満徹 (2000) 『武満徹著作集5』新潮社
- 立花隆 (2016) 『武満徹・音楽創造への旅』文藝春秋
- 植崎洋子 (2005) 『作曲家◎人と作品シリーズ 武満徹』音楽之友社
- バート, ピーター (2006) 『武満徹の音楽』小野光子訳, 音楽之友社
- 船山隆 (1983) 『現代音楽 音とポエジー』小沢書店
- 船山隆 (1998) 『武満徹 響きの海へ』音楽之友社
- 吉田秀和 (2004) 『吉田秀和全集 23 音楽の時間V』白水社

- ラッセル, ジョージ (1993) 『調性組織におけるリディアン・クロマティック・コンセプト』 布施明仁・梶本芳孝訳, エー・ティー・エヌ
- 伊藤るみ子 (1995) 「演奏に関する一考察: キーヴィの音楽美学に於ける演奏論を中心として」『東京大学文学部美学藝術学研究室』 巻13, pp.85-109
- 木島阿佐子・丸山和範 (2021) 「武満徹のポップ・ソングス考察: 生誕90周年に寄せて」『国立音楽大学研究紀要』 55, pp.309-315
- 谷本裕 (2009) 「武満徹《夢窓》の庭 (3) - 回遊式庭園の構造、回遊体験と楽曲構造 -」『ハルモニア 京都市立芸術大学音楽学部2009年度研究紀要』 40号, pp.25-51
- 塚本宏子 (2005) 「現代音楽への興味 (10) 武満徹の音楽 (2)」『聖母女学院短期大学研究紀要』 34, pp.30-36
- 渡辺裕 (1984) 「音楽における意図と意味」『東京大学文学部美学藝術学研究室紀要 研究』 2, pp.83-112
- 石塚純一ほか(2021) 「没後25年記念 武満徹と現代」『音楽現代』 2021年4月号, 芸術現代社, pp.53-75
- 武満徹 (1991) 「音楽の可能性について」『ポリフォーン』 Vol.8, TBSブリタニカ, pp.200-207
- 長木誠司編 (2000) 「特集「武満70徹」」『季刊 エクスムジカ』 第2号, ミュージックスケイプ, pp.6-68
- 和田誠編 (2006) 「武満徹をうたう」『芸術新潮』 2006年5月号, 新潮社, pp.72-79
- 武満徹 (1992) 『うたI』 ショット・ミュージック
- 武満徹 (2005) 「混声合唱のためのうた」『風の馬 武満徹作品集』 pp.3-4, 日本伝統文化振興財団, VZCC-24 (CD解説)
- 岩城宏之・東京混声合唱団 (2005) 「翼」『風の馬 武満徹作品集』 日本伝統文化振興財団, VZCC-24 (CD)
- 里井宏次・ザ・タロー・シンガーズ (2006) 「翼」『武満徹 混声合唱のための「うた」 - その静謐と音の河 -』 ライブノーツ, WWCC-7528 (CD)
- 関屋晋・晋友会合唱団 (1994) 「翼」『明日ハ晴レカナ、曇リカナ 武満徹 混声合唱のための《うた》』 DECCA, UCCD-2255 (CD)
- 松下耕・VOX GAUDIOSA (2012) 「翼」『トスカーナからの風 Il Vento Dalla Toscana』 ブレーン, OSBR-28039 (CD)
- 山田和樹・東京混声合唱団ほか (2010) 「翼」『佐藤真「土の歌」, 団伊玖磨「筑後川」, 武満徹「うた」より, 木下牧子「鷗』』 EXTON, OVCL-425 (CD)
- Creed, Marcus・SWR VOKAL ENSEMBLE (2019) 「Wings」『JAPAN』 SWR Classic, SWR-19079CD (CD)

Summary

Musical Intentions and Performance Interpretation of Toru Takemitsu's "Songs" : With "Wings" as an example

NAGURA Akiko

The purpose of this study is to explore the musical intentions and examine the performance interpretation of Toru Takemitsu's "Songs," using his choral work "Wings" as an example. Takemitsu wrote 15 choral works during his life. Most of them were arrangements of songs he wrote as film title tunes and inserted songs, including some with his lyrics. These familiar, hummable "songs" lie somewhere between pure music and popular music. Among the choral works written, composed, and arranged by Takemitsu, "Wings" is the only one originally composed and arranged for a choir at the same period in the 1980s. At about that time, Takemitsu began composed pure music with tonality, and Wings is a piece he wrote at a turning point in his career when he was "aware of the problem: the loss of singing." The author chose the piece as a subject of study, expecting it to be a sophisticated work with many affinities between the lyrics and music, as Takemitsu had composed it with his lyrics when his awareness towards "songs" was deepening. As a result of interpreting various information from the score and comparing recorded sound sources, it became evident there is oneness in the structure of the lyrics and music, and instructions draw richer creativity for delicate expressions. In other words, one's understanding of the work and its appeal can be presented by expressing the fine nuances in the score and playing the piece organically.