

〔論 文〕

瀧廉太郎《憾》の推敲過程

—手稿譜の比較検証—

TAKI Rentaro “*Urami (Bedauernswerth)*” :
Comparative Analyses of his Autograph Scores

喜 多 宏 丞

Kita Kosuke

序

ピアノ独奏曲《憾》は、日本のクラシック音楽文化の黎明期における最も重要な作曲家の一人である瀧廉太郎（1879-1903）が遺した、最後の作品である。本稿では、《憾》の手稿譜6点（松本2020: p.5）をピアノ奏者としての視点から比較検証する¹ことで、瀧が《憾》の作曲に際して行った音楽的思考を推察する。これは、《憾》の成立過程のみならず、瀧の感性や音楽表現に対する姿勢をも明らかにしようとする試みである。

各手稿譜の本稿における呼称は、1902年10月31日付のものを「第1稿」、同年11月2日付のものを「第2稿」、瀧の死後出版された印刷譜（1929）に記された作曲日と同じ1903年2月14日付のものを「最終稿」、そして、第1稿の裏面に記され、日付の記入はないものの、音楽の内容から第2稿と最終稿の中間の時期に作成されたと思われるものを「第3稿」とする。以上の4点に加え、第2稿の裏面に残された、第3稿と最終稿の間に書かれたと思われる鉛筆書きの部分手稿譜2点についても適宜参照する。

比較検証

標題・速度表記

独語の標題《*Bedauernswerth*》及び日本語の標題《憾》は最終稿で初めて現れる。標題を付すこと、あるいは標題としてどのような言葉を用いるかを、瀧がいつの時点から決めていたかは想像に任せるよりほかない。しかし、少なくとも音楽作品《憾》の響きが「標題の言葉を起点として」生み出されたものでないことは確かであろう²。最終稿では、速度表記においても“*Allegro*”の後に“*Marcato*”と追記され、作品のキャラクターをより詳細に奏者に伝えようとする姿勢が感じられる。作品名のために五線4段分のスペースを取って清書された2月14日付の最終稿は、演奏家（瀧自身以外のピアニスト）の手に渡ることを想定した「決定稿」に近い位置付けにあった可能性が高い。

¹ 手稿譜6点に即した、筆者による6通りの演奏（2020）が以下のウェブサイトで視聴できる。
<https://youtu.be/TXpxE97ChhI>

² これは多くの作曲家が標題に対してとってきた姿勢でもある（例えば、シューマン/吉田訳1942: p.203）。標題は奏者や聴き手を導く「示唆」であり、音楽の「内容」ではない。

強弱・表情

強弱や表情に関する指示が最も「細かく記入されている」（松本2020: p.9）のは最終稿であるが、第1稿にも、奏者に「迷い」を抱かせないだけの指示は記されている。一方で、第2稿には、結尾の和音群に付されたアクセント記号を除いて、指示が一切記されていない。第3稿にも、アクセントや松葉形の強弱記号は散見されるものの、文字による指示は冒頭の“forte”³、19小節⁴の“piano”、33小節の“forte”、53小節の“decrescendo”の4箇所のみであり、第1稿・最終稿よりも「大まかな」指示にとどまっている。第2稿・第3稿には音符等を書き換えた痕跡や次のヴァージョンのためのメモ書きが第1稿・最終稿よりも遥かに多く見受けられる。個別の検証は後述するが、以上のような全体的な傾向から、第2稿・第3稿においては、強弱や表情の指示も含めて「楽譜を完成させる」プロセスに入るよりも早い段階で、全面的な書き直しが決断されたと推察できる。

1～2小節⁵

第1稿	第2稿	第3稿	最終稿
<p><i>Allegro</i></p>	<p><i>Allegro</i></p>	<p><i>Allegro</i></p>	<p><i>Allegro Marcato</i></p>

冒頭のフレーズの改稿は《憾》を演奏しようとする演奏家への示唆に満ちたものであり、同時に、自身もピアニストであった瀧らしい繊細な思考が見て取れる。

まず、左手の和音の配置が第2稿から改められた。第2稿2～3拍目の筆跡は、第1稿と同じ和音を記した後でdを⁶書き足したように見える。第1稿の時点でf-a-dという配置が瀧の思考に存在していたであろうことは、4拍目、あるいは2小節以降の流れから容易に推察できるが、演奏に際しては右手の親指を記譜上の長さより早いタイミングで離し、左手に場所を譲る必要がある。第1稿の配置は、これを緩和したものである（譜例1）。

³ 本稿では、強弱記号の“f”等「使用頻度の高さから頭文字のみの略記となり、便宜上「記号」と呼ばれている」（喜多2012: p.28）ものに関しても、言葉（イタリア語）が本来持つニュアンスに鑑み、全て“forte”等フルスペルで記述する。

⁴ 小節番号のカウント方法はミュージテック社の原典版（2014）に従う。第3稿までに関しては、冒頭から数えて同じ小節数の箇所ではなく、最終稿と同じ楽想の箇所を指す。

⁵ 同じ楽想の箇所に対する共通した変更点については、基本的に初出の箇所でもまとめて扱う。また、本稿で用いる譜例は全て筆者が楽譜作成ソフトFinaleを用いて浄書したものである。

⁶ 本稿では、音名は独音名を用い、煩雑さを避けるため“d”あるいは“D₁”といった高さの区別は行わず、全て小文字で記すこととする。

譜例1 実際の演奏に即した記譜の例

第1稿




第2稿以降




瀧は、左右の手で音域の重複を避けることのメリットよりも、左手内声の和音が2音になることのデメリットの方が大きいと判断したのだろう⁷。このことで生じる演奏動作の変更は、右手で奏される旋律線のニュアンス、より正確に言い換えるなら1拍目に右手で打鍵した2つのdの減衰曲線にも影響する。

手の位置取りの比較


①




②



写真の演奏箇所
第1稿



第2稿以降



手の動きを比べると、第1稿では2～3拍目の間に①の位置取りを経て②へと移行するのに対し、第2稿以降では2拍目までに②の位置取りになっている必要がある。これは、鍵盤のすぐ上に掌が被さった状態になる時間が、第2稿の方が短いことを意味する。鍵盤と鍵盤の間にある隙間は、共鳴板で増幅された振動を楽器外の空気中へと放出する重要な「開口部」の一つであるため、打鍵後にどの程度鍵盤上空が「塞がって」いるかは、奏された音が持つニュアンスに直接的に影響する（角野2020: pp.1-10）。「開口部を塞いだままにすることで響きを抑制する」という選択肢を早いタイミングで奏者に放棄させる第2稿以降のヴァージョンは、音の伸びやかさをより重視した書法でもあると言えよう。また、奏者にとって掌の位置取りと並んで響きを抑制する手段となる鍵盤への加圧（角野2020: pp.10-12）に関しても、第2稿以降では加圧時間を長くすることが困難になる。

奏者にとって主旋律を滑らかに演奏し、響きをコントロールしやすいのは、第1稿の譜面である。しかし、第2稿以降のヴァージョンは、より充実した響きと、楽想に相応しい

⁷ しかしながら、第1稿13小節（及び再現部の同箇所51小節）では、右手の親指が「邪魔に」ならないにもかかわらず冒頭と同じ配置の和音伴奏が用いられ、旋律線との間に連続8度（a-d）とも取れる響きが生じている。筆者はこれを「筆の勢い」から生まれた些細なミスと捉えているが、第1稿の時点でa-dという内声の進行に対して瀧が何らかのこだわりを持っていた可能性も否定されるべきではないだろう。

緊張感を備えている。演奏動作の面でも、瀧はコントロールされた落ち着きのある響きよりも、開放的で輝きのある響きを志向する選択をした。《憾》を演奏するピアニストに求められているのは、ただ悲しみや暗い情念を描くことなく、鋭敏な感受性を呼び起こす艶のある音色や、聴き手に語りかける積極的な表現力なのである。

次に、右手・左手とも第1稿に存在していた「4～6拍目の付点四分音符」が、楽曲全体にわたって、多くの箇所では「4～5拍目の四分音符と6拍目の八分休符」へと改められた⁸。第2稿には、該当する全ての四分音符の右側に、一度記した付点を削除した痕跡（紙の表面を削った跡）が見受けられる⁹。多くの付点を削除し、八分休符を書き足してゆく作業量は決して少なくない。この変更が確たる信念に基づいて行われたことがうかがえる。

ただし、信念をもって付点が休符に置き換えられた、という事象を、「1小節6拍目では右手のa以外の音が鳴っていない」「2小節6拍目ではダンパーペダルを踏む右足を引き上げなければならない」などといった短絡的な演奏解釈に結び付けてはならない。それは瀧の意に反する表現を生み出す危険性すらあると、我々は心得るべきである。譜例1にも示したように、ピアノという楽器は、記譜上の音価と実際に響く音の長さにしばしば不一致が起こる、特殊な一面を持っている。

譜例2 ショパン《スケルツォ第2番 変ロ短調 作品31》49～52小節



※音の長さを記す、という観点のみで見ると、左手のスタッカートや休符は何ら意味を成していない。

譜例2のような譜面は、ピアノの演奏表現にダンパーペダルが必須となった19世紀以降の楽曲では珍しくない。《憾》においても、第2稿以降追加された八分休符によって瀧が求めたものは、「音のない時間」というよりは奏者のフレーズに対する意識、すなわちフレーズとフレーズの間で呼吸するかのようなニュアンスであると感じられる。

実際、筆者が《憾》を演奏する際も、1小節6拍目では右手のオクターヴ進行のレガートを優先し、八分休符に合わせてペダルを踏みかえることはしていない。2小節6拍目に関しても、「少なくとも、次小節への移行がレガートになってはならない」というマインドセットで演奏しており、「休符」の実際の長さは三十二分休符、あるいはそれ未満しかないことも多い。筆者の演奏だと、残響のある会場では「休符の長さ」を正確に聴き取ることはできないだろう。そのかわりに、休符の次の音、すなわち2小節1拍目左手のバス

⁸ 13小節左手は第2稿のみ付点四分音符のままになっている。再現部の同箇所（51小節）及び第3稿以降は四分音符と八分休符であるため、書き換えるべき部分を1箇所見落としたと考えるのが妥当である。しかし別の可能性も否定すべきではない。すなわち、息の長いフレーズ（13～17小節）の伴奏の中で「休符」を用いることを、瀧がためらったのかもしれない。

⁹ 各稿を書き始める時点では、瀧は「楽曲は概ね完成している」と考えていたと思われる。細部の調整で「完成稿」に至ることができる、との見通しがあるうちは紙の表面を削っての書き換えで対応し、朱書きや鉛筆書きのメモ、あるいは音符に×印を書いた削除といった方法は、全面的な書き直しを決断した後にとられたと考えるのが自然だろう。

声部の音や3小節1拍目の音は、「フレーズの最初の音」かつ1拍目（強拍）の音であることを明示するような、はっきりとした発音で奏している。

このように休符を「息づかい」として捉え、フレーズ感や拍節感の表現に活かしてゆくことは、「6拍目のタイミングで正確にペダルを上げる」などという無機質な注意事項に集中力を割くよりも遥かに有意義であり、楽曲に投影された感情の流れ——すなわち瀧の心——を描く上で遥かに有利であると筆者は考える。

第2稿ではさらに、主旋律をオクターヴ進行で奏する右手の2小節1拍目に、内声のdが加わる¹⁰。同じ変更は、旋律線が同種の動きをしているフレーズ全てで行われている（主部では他に、4・8・10・12小節）。これにより、旋律線をひとまとまりのフレーズとして滑らかに演奏することがわずかながら困難になるが、一方で、フレーズの最後に最も高い音を用いることで生まれる、きっぱりと言い切るようなニュアンスが強調される。第2稿以降のヴァージョンは、先述のように八分休符が「追加」されたことによって生まれる「息づかい」も加わることで、第1稿よりも幾分厳しい表情になっている。

また、“forte”の指示が第1稿から最終稿まで一貫していることも重要である（強弱が記されなかった第2稿を除く）。冒頭のデュナーミクは、瀧の死後印刷譜として出版された際（1929）には“mezzo forte”とされた。しかし、ここまで検証してきた改稿過程は、瀧が「弾き易さ」よりも「響きの充足」を重視し、力強い響きを求めていたことを示している。最終稿において速度表記の後に“Marcato”と追記されたことも併せて考えると、“forte”から“mezzo forte”への変更が、何らかの形で伝えられた瀧自身の意思である可能性は低い¹¹。

8小節

第1稿¹²

第2稿

第3稿

最終稿



左手の和音の配置が、とりわけ第3稿で大きく変化した。第2稿までは、左手2拍目以降の最低音はcとなっているが、再現部の同箇所（全稿でシャープが記されている）や第3稿以降を参照するに、cisの誤りであろう。第3稿2～6拍目の筆跡は、第2稿までと同じ和音を記した後にそれぞれaを書き足したように見える。

¹⁰ 4拍目の和音では付点の削除跡が2つのbの右側のみであるように見えることから、「和声音の充填」は「休符の追加」よりも後、もしくは並行して行われたと推察できる。内声のdはタイで結ばれていないが（他の箇所でも充填された和声音も同様）、瀧にとって自明であったために書き忘れた、あるいは既に次稿の作成を決断していたために省略したのであろう。

¹¹ 1929年版は、瀧の自筆原稿ではなく『音楽』第1巻第5号（1910）の付録を底本とした可能性が高い（光安2009: p.4, 松本2020: pp.11-12）。この「初版」は、強弱記号が全て欠落しているなど精度に難があり、1929年版の編集者（若狭萬次郎）が「遺稿は草稿の状態にあり、強弱等を積極的に補う必要がある」と判断したとしても、やむを得ないと思われる。

¹² 46小節（再現部の同箇所）では4拍目左手の和音と連桁の繋ぎ方が第2稿と同じである。拍節感よりも音の流れを優先した、感覚的・無意識的な「改稿」が行われたと感じられる。

瀧にとって、この小節のドミナント和音はあくまで基本形で響いていなければならなかったであろう。第2稿までのヴァージョンでは、小節後半でペダル踏みかえ（あるいは1拍目に奏したaの減衰）によって、第一転回形の響きがわずかに顔を出す。この「ゆらぎ」が、フレーズ全体が持つ厳しい表情に相応しくなかったのである。2拍目で直接的に響く短9度の不協和音程を含めた、より厳格で硬質な響きが第3稿で採用され、最終稿では第五音を省くことでより洗練された風格が現れている。

また、第1稿のみ十六分休符とト音記号の配置が、瀧の筆致としては美しくない。ト音記号を先に書き、残ったスペースに十六分休符を書き足したように見える（再現部の同箇所、46小節も第1稿のみ同様の配置である）。このことは、瀧の構想の中に、譜例3のような十六分休符を含まないヴァージョンが存在していた可能性を示している。



第3稿に記された松葉形のdecrescendo記号は、フレーズのまとまりを示す妥当な指示であるが、最終稿では姿を消している。楽譜にはっきりと視認できる形で記すと、奏者が過剰に「表現」してしまうかもしれない、と判断された可能性がある。あくまでforteのキャラクターを損なわない範疇にとどまった演奏が想定されているのだろう。

右手に和声音が追加されたことに関しては冒頭のフレーズと同様であるが、加えて、第2稿のみ右手の音域が1オクターヴ低い。誤記の可能性もあるが、再現部の同箇所において、一旦当該小節（46小節）まで伸びたオクターヴ記号を記した後に1小節分の点線を削除した跡がある。和声音の追加に伴って、より厚い響きを生み出しやすい音域を用いようとしたのか、あるいは旋律線の「継ぎ目」をよりスムーズなものにしようとしたのかは想像に任せるよりほかないが、いずれにしても第3稿以降では追加の和声音はそのままに、音域は元の高いものとなり、冒頭のフレーズと同じく断定的に言い切るような語り口が、より強調されることとなった。左手の変更も含め、主部においては「柔和さ」を切り捨てるかのような改稿が多く見受けられる。

10小節

第1稿

第2稿

第3稿

最終稿



10小節左手においても、第3稿から和音の配置が改められた¹³。この変更は、第2稿において右手に和声音が追加されたことと密接なかかわりがある（譜例4）。

¹³ 第3稿左手の筆致は、和音をe-g-b-cisからg-b-cis-eに書き換えたと推察できる。前後関係を含めた響きの全体像に鑑みると、5音から成る和音が検討されたとは考えにくい。

譜例4

第1稿のアイデア



第3稿以降のアイデア



左手親指が2～4拍目で奏する音は、第2稿まではバス声部とユニゾンを形成していたが、第3稿以降はd-eという「上から2番目の声部」が響きに内在し、左右の手にまたがってユニゾンを形成している。第3稿以降の「最適化された響き」を踏まえて第2稿を演奏してみると、10小節右手内声に充填された和声音がやや孤立して感じられる。ごくわずかな差異とは言え、瀧の判断が妥当なものと分かる。

14～17小節

第1稿



第2稿



第3稿



最終稿



第3稿以降で右手に対するオクターヴ記号が姿を消しているが、再現部の同箇所（52小節）を見ると、単純な「書き忘れ」の可能性が高い。旋律線が瀧にとってあまりに自明であったために、第3稿の誤記に気付かず最終稿にも受け継がれてしまったのであろう。

注目すべきは、第2稿以降バス声部が単音からオクターヴ進行に改められたことである。第2稿には、一旦第1稿と同じ音を記した後に書き換えた痕跡がある。再現部の同箇所（52～53小節）でも同様の改稿がなされており、第2稿に書き換え跡が見受けられる。

フレーズを閉じる際に音数を減らし、響きを落ち着けてゆく第1稿の書法は、15小節の松葉形のdecrescendo記号——強弱が記されていない第2稿を除いて一貫している——と呼応している。このフレーズが持つ「F-durへの転調にともなって緊張感が緩み、幾分柔らかな表情とともに主部を閉じる」というキャラクターを楽譜から読み取るのはさほど難しいことではない。それでも、第1稿の筆致は、瀧が間違いなくこういったイメージを持っていたことの傍証となるだろう。

では、なぜ瀧は左手の音数を減らすことをやめたのだろうか。第2稿の改稿は、2小節をはじめとした数箇所右手の旋律線が「空のオクターヴ」から「間の埋まった和音」に改められたことと関連性が深い。

バス声部に関する考察の前提として、まずは右手のテクスチュアを見てみよう。フレーズの語尾に当たる 2・4・8・10・12・16小節の中で、16小節のみ、第2稿以降和声音が追加されていない。第3稿では、鉛筆書きで譜例5のような和声音の充填が検討されているが、最終稿に採用されることはなかった。

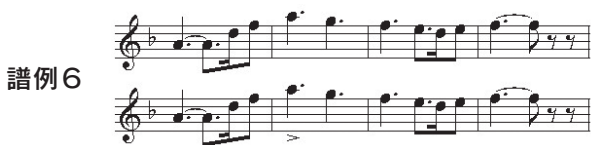


※15小節4拍目のgとbは「どちらか一方を追加」という意図でメモされた可能性もある。

旋律線を冒頭から追ってみると、6回ある「語尾」のうち、この箇所だけは、最後の音がフレーズの最高音ではない。このことが、「14～16小節の右手は音を追加する必要がない」という直観、すなわち第2稿で改稿せず、第3稿で譜例5のようにテクスチュアの「統一」を模索しつつも却下した、瀧の判断につながったのであろう。

こうして右手のテクスチュアに「和声音の充填がない」という「変化」が生じたことによって、第1稿のようにバス声部の音を減らさずとも、12小節までの「フレーズごとの語尾」と16小節の「主部の歌い終わり」のコントラストは充分に得られると、瀧は判断したのであろう。実際、第2稿以降のヴァージョンで主部の最後のみ第1稿に戻して演奏してみると、どこか物足りなさが生じる。該当部分だけでなく全体の流れを俯瞰して響きを組み立ててゆく、瀧のバランス感覚が表れた改稿である。

14小節右手1拍目のaには、第2稿のみ鉛筆でアクセントが書き加えられているが、第3稿以降にペンで消書されることはなかった。8小節のdecrescendo記号と同じく、表情の指示として妥当ではあるものの、あえて表記することで奏者の注意が一点のみに向きすぎると懸念した可能性がある（譜例6）。



※旋律線のみで見比べてみると、アクセントがない方がむしろ、音楽の「流れ」は視認しやすいことが分かる。

また、第2稿において16小節左手4拍目以降の和音がf-a-desからf-b-desへと改められた。第2稿にaの音符を削除した痕跡がある。経過的な増三和音から変終止の機能を持った短三和音（準固有IV）への変更であるが、瀧は楽曲の結尾にしばしば変終止を用いているため、第2稿以降、主部の締め括りとして「F-durへの変終止」を選んだことは、ごく自然なことと感じられる。むしろ第1稿のaが誤記である可能性も否定できない。

16～17小節にかけて第1稿・第3稿に記された松葉形の強弱記号は、和声の動きと呼応している。第1稿のみに記された17小節のcrescendo記号も、forteで奏する冒頭のフレーズへとリピートするに当たってのごく自然な指示であり、d-mollへと「復帰」する転調や、最終稿のみに現れるritardandoが求めるニュアンスとも合致する。最終稿に消書されなかったことを忘れない限り、奏者にとって極めて有益な示唆である。

19小節

第1稿



第2稿



第3稿



最終稿



中間部には、楽曲全体のキャラクターにかかわる改稿が多く見受けられる。

まず、19小節からの右手の主旋律が、第2稿からオクターヴ進行に改められた。瀧が第1稿を「草稿」と割り切って書いていたと仮定するなら、第1稿のオクターヴ記号はコロッターヴァを想定していた可能性も考えられる¹⁴。しかし第1稿は清書譜と言って差し支えない筆致であり、「書き直し」の痕跡も第2稿・第3稿より明らかに少ない。第1稿の時点でも楽曲の構想はある程度固まっていたと思われる。また、瀧は第2稿においてコロッターヴァに当たる演奏指示を“mit Octave”と表記しており、第1稿の“8va”が第2稿以降と同じ響きを念頭に記された可能性は低い。第1稿のヴァージョンは、“piano”の指示と連動し、より繊細な響きを狙ったものであろう。

また、最終稿で初めて、左手に十六分音符の動きが現れる。和声等が改められた箇所もあるが（後述）、響きの骨格となる構成音は概ね第3稿までのヴァージョンを踏襲しており、最終稿は第3稿を「変奏」したものと言える。

「変奏」に用いる音型は、2種類が検討された。第2稿の裏面に鉛筆書きで「伴奏形を構想した部分手稿譜2点」（松本2020: p.5）が記されている。片方は最終稿と同じトレモロのような音型、もう一方は譜例7のようにアルペジオを用いたものである。

譜例7



第3稿までの「和音」、最終稿の「トレモロ」、採用されなかった「アルペジオ」の3種のアイデアの中で、主部と中間部のコントラストが最も際立って感じられるのは、アルペジオによる「変奏」である。「柔らかく流れるような」（松本2020: p.8）音型を用いた伴奏は、主部と対照的な柔和さや繊細さを生み出している。一方で、楽曲全体の統一感の面では、主部と共通の伴奏音型を用いた第3稿までのヴァージョンが優れている¹⁵。

コントラストと一貫性、相反する演奏効果を両立させる「妥協点」として採用されたの

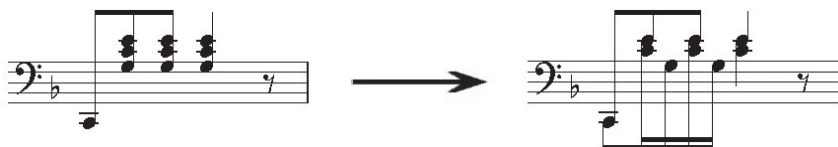
¹⁴ 筆者がフランク作品のピアノ編曲（2015）を作成した際も、アロッターヴァとコロッターヴァの区別が自身にとって自明であり、清書に際して取り違えることがないと確信できる場合には、コロッターヴァであっても草稿には“8”とのみ記すことが少なくなかった。

¹⁵ 伴奏音型が統一されていることの副次的な効果として、結尾（57小節以降）に入る際、それまで一定していた「八分音符の刻み」が突如として激しいトレモロによって崩れ去る、という実に魅力的な演奏効果も生み出されている。

が、最終稿のアイデアと言えらるだろう。最終稿の音型は、「主部の伴奏音型が発展したもの」であると容易に聴き取ることができ（譜例8）、その上で、十六分音符の持つ運動性が、長調の響きとともに、音楽の流れが新たな区間に入ったことを示している。

譜例8 最終稿のアイデア

第2稿・第3稿：主部と共通の音型 最終稿：中間部のための「変奏」



最終稿の「変奏音型」は、平面的なトレモロとしてではなく、優しく波打つような、あるいは主部の厳しさと対を成す柔らかさを強調するかのような「ゆらめき」として奏することが望ましい。最終稿のみから感性和洞察力を頼りに同様の演奏解釈を導くことは充分可能である。しかし、アルペジオという「より一層」繊細で曲線的なテクスチャが検討されていたという事実は、より確かな方向性と信念に基づく表現力を我々に与えてくれる。

もう一点、バス声部が全てのヴァージョンで一貫して単音となっていることも重要である。バス声部は、主部すなわち“forte”のフレーズではオクターヴ進行、中間部すなわち“piano”のフレーズでは単音で始まる。そして、音楽が熱を帯びてゆく中でバス声部のオクターヴ進行が「復帰」するタイミング（34小節）も、異なる発想で響きを組み立てた「アルペジオ版」を除いて同じである。

最終稿の譜面から受ける印象のみで考えると、中間部における「単音のバス」は一見、十六分音符の出現と呼応して「弾き易さ」に配慮したものにも思える。しかし、テクスチャの推敲過程（14～17小節の項目も併せて参照のこと）を踏まえると、「単音のバス」はデユナーミクの“forte”から“piano”への移行に合わせて、響きの組み立ての面でも主部とのより明確な対比を求めた結果であると確信できる。

21～22小節

第1稿		第2稿	
第3稿		最終稿	

21小節及び22小節の左手に対する変更は、中間部全体に施された「変奏」と密接に関わっている。最終稿の左手は、第3稿までの和声を踏襲するなら、譜例9のようになる。

譜例9

最終稿では、21小節 4 拍目左手の最高音がcisからcに改められた。第3稿まで存在していたcisは、22小節のVI度の和音を一足早く示唆することで、音楽の流れを滑らかなものとしている。この経過的なcisが果たしていた役割は、「変奏」によって生じたより滑らかな、「ゆらめき」を伴う響きの中では不要になったと瀧は判断したのである。

一方、22小節後半は、右手と合わせて譜例9のように演奏してみると、前後のフレーズの中で22小節のみ5～6拍目に発音される音がない、という事象が音響的に目立ち、息継ぎとともに流れが途切れるようなニュアンスが生じる。瀧は、「主部との対比」の観点から、より息の長い響きを求めて、新たに半音階的進行を加えたのであろう。

第3稿では21小節2～4拍目の和音にeが追加されたが¹⁶、最終稿に反映されることはなかった。伴奏音型が変更され、中間部全体の響きの設計が見直されたためである。

第2稿裏面の草稿では、22小節の旋律と和声について、異なるアイデアが検討された。

譜例10 ①トレモロ伴奏の草稿 (29～30小節¹⁷) ②アルペジオ伴奏の草稿



この段階では、最終稿にも採用されたトレモロ伴奏、採用されなかったアルペジオ伴奏の両方のヴァージョンにおいて、一時的にd-mollに戻って半終止するかのような和声進行が検討されている¹⁸。また、アルペジオ伴奏のヴァージョンのみに現れる旋律線の倚音は、波打つような響きを増幅させ、極めて魅力的な相乗効果を生み出している。伴奏の和声と旋律線の倚音は、第3稿にも鉛筆で「下書き」されている¹⁹。しかし、最終稿で22小節後半のために生まれた「半音階」という新たな「閃き」に呼応して、和声は再び「F-durのVI」となり、これらのアイデアは放棄された。

ところで、21小節に第3稿まで存在していたcisの響きは実に魅力的で、これもまた、瀧の「閃き」を感じさせる音である。最終稿での「シャープの削除」はどうにも惜しいと感じられるが、シャープを残した上で最終稿のアイデアに従って譜例11のように演奏してみると、許容できないほどではないにせよ、どこか「くどさ」が感じられる。



¹⁶ このeは、第2稿と同じ和音を記した後で書き加えられたように見え、29小節（同様のフレーズ）には存在しない。

¹⁷ 21小節は最終稿のものへと書き換えられている（シャープ及びeの削除跡がある）。22小節は、瀧本人以外がアイデアの変遷を辿ることが困難な、雑然とした筆致である。ここでは「第2稿裏の草稿にしかないアイデア」が明確に判読できる29～30小節を取り上げる。

¹⁸ これに伴い、22小節のバス（左手1音目）がfからaに変更され、次の23小節でも、前小節とバスが同音になるのを避けるため左手1音目がaからfに変更されている。最終稿では和声進行とともにバス声部の進行もf-aに戻された。

¹⁹ 走り書きのため判読困難な部分もあるが、少なくとも右手に倚音（b）、左手にd-mollのドミナント和音が記されていることが確認できる。

「半音階」というアイデアは、21小節（c-cis-d）または22小節（a-b-h-c）の、どちらか片方でしか用い得ないものと瀧は判断したのだろう。この観点から、最終稿で瀧が「シャープを書き忘れた」という可能性は極めて低いと感じられる。ここでも、響きを組み立てる上での瀧の優れたバランス感覚が表れている。

25～32小節

最終稿の25～32小節に当たる区間は、第1稿には存在せず、第2稿で初めて現れる。第1稿では主部に比べて比重の軽かった中間部が、8小節のフレーズを2回繰り返す構造をベースとした形に拡充された。これに伴い25～26小節の旋律線が新たに創出されたが、第2稿にはこの2小節間の右手に対するオクターヴ記号（点線）の削除跡があり、第3稿でも25小節右手の1音目（bのオクターヴ）に対してのみ、鉛筆書きでオクターヴ記号が追記されている。24小節6拍目から25小節1拍目、すなわちd-bの進行を「6度上行」から「3度下行」へと変更することに、若干の迷い（未練）があったと思われる。「繰り返しの2回目」に入る27小節では、左手1拍目のcを19小節（中間部冒頭）よりも1オクターヴ高くすることで、バス声部に前小節からf-a-cと続く上行アルペジオの流れを形成し、フレーズの「継ぎ目」をスムーズなものとしている（次項目も併せて参照のこと）。27小節1拍目左手に、19小節目と同じ音を記してから書き換えた痕跡がある。

26～28小節

第2稿

第3稿

最終稿



最終稿の「変奏」をなくした例

第3稿に鉛筆書きされたアイデア(26～27小節)



中間部の延長にともなって第2稿から現れた「継ぎ目」の部分では、最終稿において26～27小節の和声と、28小節の和音の配置が変更された。ここでも、まず第3稿に鉛筆で書き込む形でアイデアが検討され²⁰、次いで第2稿裏面の草稿で「変奏」が施された。最終稿で採用されたトレモロ伴奏の草稿には、鉛筆書きのため判読はやや困難なものの、いくつかの削除跡が見受けられ、和声や臨時記号の整合性や前後関係から、譜例12のように2度書き換えられたと推察できる。

²⁰ メモ書きにおいて、減七の異名同音がドミナント和音の第9音としてのgesから、テノール声部の旋律性を優先したfisに変更されていることは、実に興味深い。

譜例12

①最初に記したもの → ②一旦書き換えたもの → ③第2稿裏面最終版



譜例12①においては、バス声部を f - es - e とし、「2 回目の歌い出し」(27小節)を第一転回形とするアイデアが検討された。このアイデアは、アルペジオ伴奏の草稿にも採用されている(譜例13)。

譜例13



しかし、トレモロ伴奏版の推敲過程において、26小節の和声を小節前半から属七とし、減七の響きへと音楽の流れをよりスムーズにいざなうアイデア(譜例12 ③)が生まれたことで、バス声部は「和声進行の鍵となる半音進行」の役割を解かれ、第3稿までと同じアルペジオ進行(f - a - c)へと回帰した。

27小節における第一転回形の使用は断念したものの、19小節(中間部冒頭)とニュアンスの異なる響きを生み出すことは、瀧にとって何らかの形で実現すべき事象だったのだろう。最終稿の27小節では、アルペジオ伴奏の草稿(及び第3稿への書き込み)に現れたアイデアが活用される。すなわち、属七の第七音が19小節と同じ右手6拍目ではなく左手2拍目(伴奏音型を考慮すると事実上小節の最初)から現れるようになり、中間部の「繰り返し」が音楽的により多くの意味を持つ、印象的なものとなっている。

28小節の配置変更は、上記の「印象的なb」(属七の第七音)がaへと解決する流れを、より聴き取り易くするためのものであろう。

33~36小節

第1稿

第2稿



第3稿

最終稿



旋律線のリズムが2回見直されており、《憾》のクライマックスの一つとなる区間に対して瀧が慎重な検討を重ねたことがうかがえる。第2稿には、第1稿のリズムを一度記した後に書き換えた形跡（タイや十六分音符の連桁を削除した跡）がある。

第1稿には、高音を伸びやかに響かせた後、音楽の流れが感情の渦に飲み込まれていくようなニュアンスがある。一方、第2稿・第3稿には、よりはっきりとした言葉で語りかけるようなニュアンスが現れる。このヴァージョンでは、33小節と35小節が同じリズムとなっていることで、ある種の「落ち着き」も感じられる。最終稿は、タイを復活させながらもリズムは第2稿・第3稿のパターンを用いる、すなわち双方の長所を活かした「妥協点」と言えるものである。

この箇所でも、1929年の印刷譜においてリズムの「補完」が見られるが（譜例14）、上記の経緯を踏まえると、何らかの形で伝えられた瀧自身の意志である可能性は低い。



最終稿のみに現れる“von hier wenig eilig”の解釈は断定できないが、筆者は第1稿の表情に鑑み“poco accelerando”に近いニュアンスの指示と捉えて演奏している。

38小節

第1稿

第2稿

第3稿

最終稿



第2稿からアルペジオが用いられ、最終稿で記譜も大きく改められた。最終稿では、この箇所のみ運指も記された。第2稿裏面の草稿では、譜例15のように2種類の記譜方法が検討された（トレモロ伴奏版の続きに記した①を×印で削除し②に改めてある）。



最終稿に採用されたのは、和音の配置は一部改められたが、②の記譜である。最終稿には左右どちらの手で奏するかは記されていないが、上記①により「左512-右124-左421-右3」と確信できる。最終稿の記譜からは、「アルペジオを素早く弾きすぎてはならない」という奏者へのメッセージを読み取ることができる。

おそらく、前小節からテンポを落としてゆき「決定的なドミナント和音」に十分な時間と重さをかけて奏する、というイメージは第1稿の時点から瀧が持っていたものだろう。改稿は、ドミナント和音を「より時間をかけて発音する」方向へと進められていったと感

じられる²¹。そして、最終稿の筆致には、楽譜を通してニュアンスをより確実に奏者に伝えようとする意志、あるいは、楽譜をただ忠実に演奏するだけでなく作品に内包される感情を自らの言葉（自己表現）として語ろうとする情熱ある演奏家——ピアニストとしての瀧自身も恐らくそうであったように——との駆け引きに臨む、作曲家としての気概が見え隠れする。このことも、最終稿が、作品が自らの手を離れることを想定した「決定稿」に近いヴァージョンであることの傍証となるだろう。

また、瀧は第3稿に鉛筆で“fortissimo”、そして直後の39小節に“mezzo forte”とメモしている。「決定的なドミナント」と「再現部に入った安心感」の対比を求めたと思われるが、最終稿ではともに姿を消し、39小節の“forte marcato”のみとなった²²。

46～47小節

和音の配置等は8～9小節と同様の改稿が行われているが（該当項目を参照のこと）、最終稿のみ、46小節1拍目に右手・左手ともアクセントが記され、47小節に“mezzo forte”すなわち「forteよりも弱く奏する」指示が追加された。この2つの指示は呼応しており、46小節1拍目の音に対しては、「まだmezzo forteではない」という意識を持ち、あくまで「forteのフレーズの最後の音」として、きっぱりと言い切るように奏することを求めてアクセントを付したのであろう。

57～60小節

第1稿



第2稿



第3稿 (書き換え前)²³



²¹ 37小節のritardando及び左手の全ての音符に付されたアクセントが第1稿の時点から存在していることが、筆者が抱いた印象の裏付けとなろう。

²² この瀧の「迷い」は図らずも、1929年版において楽曲冒頭の強弱を“mezzo forte”と補った若狭の感性が、決して的外れなものではなかったことの傍証となっはいいないだろうか。

²³ 第3稿の書き換え後の譜面は、最終稿と同一である。

57～60小節

最終稿



楽曲結尾手前のカデンツァ風のパッセージは、音の動きが大きく変遷している。ドッペルドミナントの減七の和音を軸とし、左右の手で打鍵のタイミングをずらしてトレモロを形成する構想は一貫している²⁴。

第1稿の半音階を用いた長大なヴァージョンは、結尾に置かれた嵐のようなパッセージが作品の中で重要な役割を担うことを示している。ヴィルトゥオジテ（名技性）に溢れた筆致は、第1稿と最終稿に記された“Presto”の指示が楽想と合致した極めて妥当なものであることを、より一層確信させてくれる。

第2稿は、パッセージが8小節から4小節に短縮された。それに伴い、パッセージの音域が1オクターブ狭くなり、ピアノ特有の「輝きのある高音」が用いられなくなった。第2稿に残された削除跡をたどると、一旦は譜例16のように記していたことが分かる。

譜例16



第2稿の清書部分だけを見ると、音域の狭さと並んで、上行するパッセージの中で一箇所だけ短3度「下行」していることが耳に残る。しかし、57小節の書き換え後の内容は第3稿と全く同一であり、かつ58小節には第3稿の内容が朱書きされていることから、以下のように推測できる。

57小節後半を書き換え始めたとき、瀧の念頭には既に第3稿の響きがあり、ひとまず57小節の最後までを書き換えた時点で「修正量が多いため楽曲全体を書き直した方が良い」と判断し、58小節以降のアイデアについては朱書きでのメモに切り換えた。つまり、「上行パッセージの中で一箇所だけ下行する」というアイデアは、瀧の思考に一度も存在しなかった可能性が高い²⁵。

そして第3稿では、音の動きを「上行」のみとし、駆け上がった勢いそのままに曲を締めくくる、最もコンパクトなヴァージョンが記された。しかし、やはり楽曲の結尾には相応の比重を置くことが望ましかったのであろう。瀧は第3稿の当該箇所に「大きく×印を付し、これに変えて、その頁の最下段の空いた箇所に、修正した新しい4小節のパッセージを書き込んでいる。このパッセージは、最終稿と一致する」（松本2020: p.8）。

²⁴ もっとも、第3稿57小節上段冒頭には鉛筆で減七ではなく増六（b-d-f-gis-b）がメモしてあり、ドッペルドミナントの範疇でより広い可能性も模索されたことが分かる。

²⁵ 筆者の奏者としての直観は本文に述べた通りであるが、論理の上では57小節を書き換えてから58小節以降を記した可能性も否定されるべきではない。すなわち、削除跡から推定した譜例16のヴァージョンもまた、瀧の念頭になかったものかもしれない。

あるいは、2小節に短縮された「カデンツァ」は、曲の結びのフレーズ（次項目参照）への繋がり、やや難があったのかもしれない。一直線に駆け上がってゆく動きの終着点となるgisからaへの進行は、それまでの流れから「短2度上行」が期待される。

譜例17



譜例17は、第2稿61小節の鉛筆書き（右手のオクターヴ記号）と朱書き（左手の音符）のメモを反映させたものである。これは58小節に朱書きされた第3稿のアイデアと呼応し、右手の短7度「下行」と左手の過剰な跳躍進行を避けたものである。瀧の思考を時系列に沿って推測すると、以下のようになる。

第3稿作成開始時には譜例17のように記すつもりであったが、61小節左手1拍目を第1稿・第2稿よりも1オクターヴ高く記したところで（第3稿の当該箇所には削除跡がある）、念頭にある和音では響きがあまりに軽いと直観し、響きの充足感が得られる音域に戻した。しかし、楽譜を書き上げて響きの全体像を俯瞰してみると、右手のgis-aの進行を短2度上行ではなく長7度下行とする妥協によって生まれた音域の「段差」が、予想以上に目立っていた。ここで瀧は、一方向的な運動性を持たせた書法自体に無理がある（適切な妥協点は見出せない）と判断し、「カデンツァ」全体をもう一度書き改めることにした。

書き換え前の第3稿（あるいは書き換え後の第2稿）の根幹となるアイデアは放棄されたものの、その過程で「半音階」というシンプルな音進行に手が加えられ、長2度や短3度の音程が織り交ぜられたことは重要である。最終稿は、この新たなアイデアなしには成立し得ない。最終稿の57小節は、書き換え前の第3稿58小節と同じ音進行である。

以上のような変遷に加え、第2稿裏面の空きスペースに1小節分だけ、明らかに「カデンツァ」のためのアイデアと思われるメモが残されており、恐らくは最終稿の構想の前段階として、例えば譜例18②に示したような響きも模索されたことがうかがえる。

譜例18 ①第2稿裏面のメモ



②上記のアイデアを活かしたパッセージの例（筆者作成）



推測も含めた全てのヴァージョンを弾き比べてみると、「広い音域を往復する」という第1稿のアイデア²⁶に立脚しつつも、アルペジオを用いることで長さもある程度コンパクトにまとめられた最終稿は、瀧の慎重な検討の結果として確かに最善と思えるものである。

²⁶ 第1稿の名技性によって覆い隠されやすいが、使用音域は最終稿が最も広い。

61～65小節

第1稿		第2稿	
第3稿		最終稿	

曲を締め括る和音群は、第2稿で2小節分延長された。延長に伴って用いられた新たな和音は、第1稿にも鉛筆で記されている。追加された増六の和音は、第1稿の長大な半音階以上に鮮烈な印象を与えるものであり、天性の「閃き」を感じさせるものである。第2稿の変更は、直前のカデンツァ風のパッセージの短縮を受けて、結尾部分（57小節以降）の役割が軽くならないよう、バランスを取ったとも考えられる。しかし第3稿では、更にコンパクトになった「カデンツァ」に合わせるように、締め括りの和音群も第1稿の「短いヴァージョン」へと回帰した。ただし、和音の配置は推敲され、最上声の進行がa-a-dからa-cis-dに改められた。第2稿の当該和音にcisが朱書きでメモされている。

第2稿に残された鉛筆書きのオクターヴ記号からは、譜例19のように音域に変化をつけたヴァージョンも推定できる。これは前項目で述べた、61小節で検討された高音域の和音と呼応したアイデアと思われるが、第3稿以降に採用されることはなかった。

譜例19

最終稿で採用されたのは、増六の響きを用いた、より執拗で、より強く負の情念を想起させるヴァージョンであった。「カデンツァ」から続けて演奏し、結尾の全体像を俯瞰してみると、楽曲最後の音、最低音域のdに集約されるエネルギーを十分に増幅させられる「長いヴァージョン」は、確かに《憾》の結尾として相応しいと感じられる。もっとも、和音の配置に関しては若干の「迷い」が見て取れる（譜例20）。

譜例20	第1稿のメモ(鉛筆)	第2稿 ²⁷	第3稿のメモ(鉛筆)及び最終稿

²⁷ 変更されたのは62小節5拍目の和音のみで、61小節は第1稿のメモと同じ配置である。62小節の方には、第1稿のメモ及び61小節と同じ和音を記した後で右手のbを削除しgisを書き足した痕跡がある。筆者の直観としては、「結尾の和音群の響きを検討している」という意識が瀧にあり、第2稿において記譜上「最後の段」の最初の小節となっていた62小節の和音によって検討・書き換えを行い、前の段の最後すなわち「カデンツァと同じ段」に記された「同じ楽想のもう1箇所」を併せて書き換えることを失念したと推察している。

曲を締め括る65小節のdは、第1稿において、一旦は下段（左手）の譜表に記した後で上段（右手）に書き直した痕跡（音符及びオクターヴ記号の削除跡）がある。この低音をあえて右手で打鍵することは、奏者により大きな緊張を強いる。また、右腕の演奏動作を大きくせざるを得ないため、左手で「容易に」奏するよりも一瞬長い間合いが打鍵前に生じることになる。演奏動作の変更が生み出す効果²⁸を考えると、最後の一音に対して瀧が相当な「重み」を求めていることがうかがえる。

また、最終稿のみ、最終小節前の上段のへ音記号の筆跡が瀧のものと異なっており、「Bass記号ナランカ」と、作曲者本人が記すはずのないメモが添えられている。「最低音域のdで曲を締め括る」ことが瀧にとってあまりに自明であったために書き落としたのであろう。最終稿の誤記はむしろ、この一音に対する構想の一貫性、すなわち思い入れの強さの傍証にすらなり得るものである。

結

本稿では、和音の配置等「ごく些細な」変更も含めて音楽的な意味合いを吟味し、瀧の思考過程をトレースしようと試みてきた。和音の配置や音数をはじめ細部のテクスチュアを構築するための地道で繊細な思考は、「一見「特別なことが何も起こっていない」場面においても決して止めることの許されないもの」（喜多2015: p.6）である。次の一音をどのように響かせるかを模索し続ける過程には作曲家の個性や鋭敏な感性が常に反映され、ピアノ書法ひいてはピアノ音楽の根幹を成している。

《憾》という音楽作品からは、確かに「激情」を聴き取ることができる。その「強烈な情緒の効果」（海老澤2004: p.30）は、瀧自身の無念さが音に投影され生み出されたものでもあるだろう。突出した才能を持ちながらあまりに早く生涯を閉じざるを得なかった悲劇性を想起させる曲調もまた、楽曲の魅力の重要な一面である。しかし、推敲過程の検証から見えてきたものは、感情のみに筆を任せることを許さない、作品の完成度を高めてゆくための冷静で緻密な思考の積み重ねである。そこには、自らが抱える感情をも表現の題材として扱い、作品へと昇華させようとする芸術家特有の冷徹さ、あるいは自らの最期をあくまで「音楽家として」迎えんとする瀧の矜持を見ることができる。

我々演奏家は、安易な情緒に流されることなく彼の意を汲み、全力にして緻密な思考と情熱をもって、彼の音楽に応えなければならない。

謝辞

本研究は、2019年2月7日に《憾》の自筆原稿が瀧廉太郎の友人・鈴木毅一のご遺族より竹田市に寄贈され、継続的かつ確実な検証が広く可能となったことで成立し得たものである。ここに感謝の意を表するとともに、ご協力いただいた竹田市役所の皆様はじめ関係

²⁸ 直前の64小節の和音に関しても、次音（最終小節のd）の打鍵準備のために鍵盤を離れなければならないタイミングは「右手」の場合の方が移動距離が長いから必然的に早くなる。これは、楽曲冒頭左手の変更と同じく鍵盤上に掌が被さっている時間が短くなることを意味し、「スウェル現象」（角野2020: pp.1-5）の観点からも無視できない差異である。

各位にも深く御礼を申し上げる。これを契機として、瀧廉太郎の音楽、あるいはその研究がより一層発展・深化してゆくことを祈る。

参考文献

〈書籍・論文〉

シューマン、ローベルト『音楽と音楽家』(Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, 1854) 吉田秀和訳、東京：創元社、1942年。

海老澤敏『瀧廉太郎—夭折の響き—』東京：岩波書店、2004年。(岩波新書921)

喜多宏丞「音で伝えること、言葉で伝えること—音楽の伝達における言葉の役割—」東京藝術大学音楽教育研究会編『音楽教育研究ジャーナル』第37号(2012年)、25～36頁。

喜多宏丞『セザール・フランク：ピアノ書法の分析に基づくオルガン作品及びオーケストラ作品のピアノ独奏編曲』東京藝術大学博士学位論文、2015年。

角野裕「ピアノの鍵盤上の手が発音後の響きに及ぼす影響「スウェル現象」について—

打鍵後の手の動きが生む音楽表現—」、『東京藝術大学音楽学部紀要』45号(2020年)、1～13頁。

松本正『『鈴木毅一関連資料』における「瀧廉太郎関連資料」に関する調査報告書』大分：瀧廉太郎生誕140年記念事業実行委員会(竹田市商工観光課)、2020年。

〈ウェブサイト〉

光安輝高(さんちろく)「瀧廉太郎「憾」の自筆譜をめぐって」

<<http://draume.g3.xrea.com/taki/index.html>> 2003年9月2日第1版作成開始、2017年5月29日新訂第1版公開、2020年12月13日アクセス。(遠い遠い夢の世界...)

瀧廉太郎「「憾(うらみ)」の推敲過程6バージョン」

<<https://youtu.be/TXpxE97ChhI>> 喜多宏丞演奏、2020年8月16日～9月17日録音、2020年9月28日公開、2020年12月13日アクセス。(ピティナ・ピアノ曲事典)

〈楽譜〉

瀧廉太郎「憾」、東京音楽学校校友会編『音楽』第1巻第5号(1910年)、付録。

瀧廉太郎『瀧廉太郎氏遺作 日本風の主題による二つのピアノ独奏曲』若狭萬次郎編、東京：共益商社書店、1929年。(大分県教育庁文化課編『瀧廉太郎資料集(大分県先哲叢書)』大分：大分県教育委員会、1994年、436～440頁)

瀧廉太郎『2つのピアノ小品—自筆譜による“原典版”—』東京：ミューズテック、2014年。

Chopin, Fryderyk. *Scherza op. 20, 31, 39, 54*. Edited by Jan Ekier, Paweł Kamiński.

Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, n. d. (c2000) .

(Wydanie narodowe dzieł Fryderyka Chopina 9)