OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	高木東六のピアノ作品 : その特徴的性格
Author(s)	樋口, 騰迪
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2013, 47, p. 27-49
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/54398
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

高木東六のピアノ作品

── その特徴的性格 ──

樋口　騰迪

キーワード：高木東六／ピアノ／フランス音楽／性格的小品／現代舞曲

序

高木東六（1904-2006年）は、1928年から1932年にかけてスコラ・カントルムに留学した経験を有するピアニスト・作曲家であった。帰国後、ピアニストとしては近現代フランス音楽のスペシャリストとして華々しい活躍を見せ、作曲家としても《朝鮮風舞踊組曲》（1940年）を皮切りに、多くの作品を発表している。併しながら戦後の歌謡曲的作品のヒットや、その後のテレビ出演などを通じて、そうした戦前のキャリアは、人々の記憶から消え去ってしまっていた。筆者自身の経験からしても、「高木東六」という名を聞いて、ある世代以上の人々は瞬時にその名と顔を想起し得るが、クラシック音楽を出発点とした経歴を述べると、何人も意外の表情を浮かべる。

演奏家や音楽学者のような専門家のみならず、聴き手の関心も多様化し、邦人作曲家の発掘が進む今日に在っても、こうした高木をめぐる評価に変化の現れる様子は無い。近年の洋楽受容史研究に於いて、必ずその名に言及されるにもかかわらずである。[1)]

高木のクラシック作品―その多くが戦中の作であった―が戦災のために灰燼に帰し、高木自身が

> 現在、この「朝鮮舞踊組曲」の譜面は全く手元にない。［…］この、

> 一等賞[2]と文部大臣賞という二つの大きな賞をもらった曲は、戦災で焼けてしまい、幻の曲となってしまったのである。[3]

と述懐するような状況で、今日その主要作品の再現が不可能となっており、音レヴェルでの考察が困難となっているのがその大きな理由であろう。

併しながら、少なからぬピアノ曲と声楽曲（合唱を含む）の楽譜が、出版譜となって今に遺されたことは未だ注目されていない。これはクラシック音楽の作曲家・高木東六を考える上で、殆ど唯一の手掛かりを与えてくれるものだろうと思われる。

そこで本稿では、先ずこうしたピアノ出版譜を整理し、全体の性格を巨視的に考察することで、今後のより微視的な研究への序論と成すことを目指すものである。

1. 高木東六とピアノ

実際の作品を取り上げる前に、高木東六とピアノとの関わりを伝記的に記述することはこの際無駄ではない。その歩みが、彼の作品それ自体を大いに特徴づけていると考えられるからである。

ピアノとの出会い

拙論[4]で述べた如くに、正教神父の家庭に生まれた高木はa prioriとしての洋楽体験に恵まれた。音楽の早期専門教育を受けることこそ無かったけれども、幼少期からオルガンの響きに親しみ、また自らこれを能くしたのであった。

やがて神奈川県立第二横浜中学校へ進学した高木は、ここで初めてピアノと出会う。音楽教師である高城重之（音楽評論家・高城重躬の父）によってその妙音に啓かれた高木は、講堂へ忍び込んでピアノを弾くことに熱中する。当時のこととて、男子が音楽を志すことなど許さぬという教師が多かっ

た中で、高城は自らのヴァイオリンの伴奏に高木を指名し、積極的にピアノ演奏の機会を与えた。最初の演奏会では、ベートーヴェン：ヴァイオリン・ソナタ《春》や、ジョスラン：子守唄、クライスラー：《ヴィーン奇想曲》などを演奏したというから、既に一定以上の能力を有していたと言うべきであろう。

漸く1922年に念願のピアノを入手し、倉辻ふきという女性に師事する。18歳にして初めて受ける専門教育は、当時の水準からしても遅いものであろう。晩学ゆえの技術的限界を指摘されることの多かった井口基成（1908-1983年）でさえも、初めて田中規矩士にピアノを師事したのは16歳のことであった。こうした桎梏は高木のピアニストとしての大成を妨げたのであったろうが、ともかく中学校の卒業を控えて、彼は徐々に東京音楽学校への進学を考えるようになっていった。

併し翌年9月1日、関東大震災に罹災した一家は、両親は水戸へ、高木は両親の友人である大阪の某家へと離散を已む無くされたのであった。漸く手にしたピアノも失って、食客に甘んじねばならなかった高木であったが、父の知人の紹介で、アレクサンダー・モギレフスキー（1885-1953年）の弟ルーチンに、週一回レッスンを受けることができた。所謂「深江文化村」の住人であったルーチンは、高木にとっては初めて出会う世界的な水準のピアニストであった。

半年の後、再び東京の義兄のもとに身を寄せた高木は、漸く東京音楽学校への受験勉強を本格化させる。

> 大阪から東京に呼び寄せられたその年の一月からだから、ほとんど受験の準備などできる時間はなかったが、東京に来たこの二、三カ月の間で、ぼくはかなりの力をつけたようにおもう。
>
> とはいっても、ぼくはピアノの試験には自信があった。そのころの試験はきわめて幼稚で、受験のための課題曲などなく、どんな曲でもよかったわけである。しかも、一曲をテストされるといっても、一楽

> 章か終楽章を弾けばよいのである。ぼくは受験曲目にベートーベンの最初のソナタであるヘ短調の終楽章を選んで、もっぱらその曲に没頭した。ピアノは姉の友人の家で借りていた。[5)]

今日では考え難いことではあるが、こうした体系的な専門教育から距離を置いたことが、後述するようなバイエルやチェルニーによる紋切り型のピアノ教育への批判に繋がっていったのであろう。

晴れて高木は、1924年4月、東京音楽学校に入学する。

東京音楽学校、そしてパリへ

念願叶って東京音楽学校へ入学し、また池袋で両親と共に生活をし始めた高木だったが、ここでの担当教師は橘糸枝（1873-1939年）で、ラファエル・フォン・ケーベル（1848-1923年）に私淑した橘であったから、その指導はやはり当時一般的であったドイツ式のものだった。

上述の如くに、かなり自由にピアノを弾いてきたと推測される高木は、恐らくはこうしたシステマティックな教育に反発したのであろう。折しも勃発した学生紛争の首謀者と看做され、退学を迫られることとなる。

退学させられる前に自ら退学するという手段に出た高木は、義兄や婚約者・清子の父らの援助を受けて、フランス留学を実現させる。留学先にフランスを選んだ理由としては、自伝で回想しているように既にフランス音楽に魅せられていたということもあっただろうが、騒動の挙句東京音楽学校を去った彼にしてみれば、主流派への反感が「反ドイツ」の姿勢となって現れたと考えるべきであろう。現にフランス行きの噂を聞いた高折宮次は、「高木がフランスへなど行けるものか」[6)]という言葉を吐いたそうだから、この対立は決定的であった。

ともかく1928年、「香取丸」に乗り込んで、横浜を出発し、洋上の人となること45日、彼はフランスの土を踏んだのだった。

さて、先ずパリ音楽院教授であったアルマン・フェルテ（1881-1973年）

に個人的に師事し、ピアノを学ぶ。フェルテには、ピエール・バルビゼ（1922-1990年）やモニク・ドゥ・ラ・ブルショルリ（1915-1972年）らも学んでいる。フェルテという教師は、なかなか厳格なスタイルの持ち主であったようだ。

> バルビゼにベートーヴェン解釈を仕込んだのは、パリ音楽院で師事したアルマン・フェルテであるらしい。いわゆるノイエ・ザッハリッヒカイト（新即物主義）に属するピアノ教師で、とくにベートーヴェンの譜面の読み方には厳しく、書いてあるとおり一字一句おろそかにしないで弾くように指導された、とバルビゼは回想している。当時はエディションに気を配る習慣はなかったが、フェルテはベートーヴェンやバッハで原典版の使用を義務づけていた。このフェルテはまた、チェルニーの『トッカータ』の指使いと校訂を行った人物でもある。[7)]

チェルニーの採用やその厳格なスタイルなど、高木の志向とやや異なった個性を感じさせるフェルテだが、これはあくまでも個人レッスンのレヴェルに留まっていて、結局パリ音楽院入学には年齢制限がクリアできず、高木はスコラ・カントルムを志した。

このフェルテのもとで、自分より格段に優れた技術を持つ少年の演奏を目の当たりにして、高木は自身とのレヴェルの差に愕然としたと述懐しているが、一度彼はスコラ・カントルムの入学試験に落第している。やはり当時の日本の水準と、フランスとのそれに大きな隔たりがあったのである。また同時期に父の訃報にも接し、一時は自殺も考えるに及んだが、翌年の試験で無事合格することができた。

入学し、ポール・ブローにピアノを、ヴァンサン・ダンディに作曲を学ぶ。[8)] 先の挿話からも分かるように、日仏の音楽水準の歴然たる差を前にして、どちらかというと劣等生の部類に属していたとはいえ、この時点で彼は、あくまでもピアニストを志し、作曲家として立つつもりはなかった。[9)]

クラシックのみならずシャンソンのような大衆音楽までも積極的に吸収したパリの日々は、1932年に終わりを告げた。

帰国、戦争のさなかに

帰国した彼を待っていたのは、寡婦となった母と、妻・清子であった。フランス行きを支援してくれた義兄の商売も傾き、高木はすぐにでも職に就かねばならない状態におかれた。ダンスホールでピアノを弾く賃仕事にありついて糊口をしのぐ日々を過ごしながら、1932年11月24日、東京青年会館で帰朝第1回演奏会を開催する。

委細不明では有るが、プログラムは、

ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第31番op.110
ショパン：練習曲op.10-5,6,12 op.25-2,5
フォーレ：夜想曲、即興曲
ドビュッシー：《子供の領分》《アラベスク》《水の反映》
シャブリエ、ダンディの小曲

などといった内容で、2日連続で行われたこの演奏会は、安川加寿子帰朝以前、本邦に於ける邦人によるまとまったフォーレ、ドビュッシー紹介の最初の例ではないかと考えられる。

この成功により、彼は多くの演奏会の機会を掴んだ。例えば後述するように、日響にソリストとして数多く招かれている。こうしたソリストとしての活動ばかりでなく、三浦環や藤原義江、長門美保、荻野綾子らに請われて、伴奏者としての声望も高かった。また佐藤美子、鈴木聡、倉田高、太田黒養二らフランス留学経験者らと『コンセール・ルージュ』なる団体を組織し、放送録音を含めて彼らとの共演を頻繁に行っている。また、1931年には帝国音楽学校[10)]ピアノ科教授として招かれ、はじめて後進の指導にあたっている。

1934年5月には、作曲者の指揮で日響と深井史郎《五つのパロディ》の初演を行っている。同年12月の菅原明朗指揮、日響とのサン＝サーンス：ピアノと管弦楽のための幻想曲《アフリカ》も本邦初演で、翌年11月にはニコライ・シュフェルブラッドの指揮によって、ダンディ：《フランス山人の歌による交響曲》を初演[11)]している。

フランスの近現代作品をレペルトワールの中心に据えて、ピアニストとしての成功を勝ち得たと言えるだろう。併しながら、この後にフランスから帰国したピアニストも多く、こうした作品が必ずしも彼の「専売特許」で無くなってきたことを背景として、徐々に伴奏者としての活動がメインになっていったのだった。

特に決定的だったのは、安川加寿子の帰国だったのではないだろうか。生後間もなく渡仏し、パリ音楽院でラザール・レヴィに師事しフランス人同様の教育を受けて来た安川のセンセーショナルな登場は、レペルトワールも近かった高木の、ソリストとしての活躍の場を狭めずにはおかなかった。そうしたピアニストとしての或る種の挫折を経て、1940年、宝塚少女歌劇団に招聘され、音楽指導のほか、指揮や作曲も担当する。僅か1年のことではあったが、この宝塚での経験が管弦楽法の習得など作曲家・高木東六醸成の好機となったのではあった。以後、上述の《朝鮮舞踊組曲》や、1942年に作曲した《空の神兵》のヒットにより、作曲家としての活動が寧ろメインとなってゆくのである。

こうして辛酸を嘗めつつも、演奏家、作曲家ともに一定の成功を収めた高木であったが、1945年の東京大空襲で焼け出され、伊那に疎開し、暫く中央楽壇から遠ざかることになる。

戦後から死去まで

伊那での疎開生活は、子どもたちにピアノを教える日々であったが、1947年、朝鮮連盟から歌劇《春香》の作曲を依頼される。これは戦前既に大半が完成していながら、戦災で焼失してしまっていたものの再依頼であった。

翌1948年、この《春香》の初演は成功裡に終わり、1950年には《水色のワルツ》が大ヒットして、愈々作曲家としての活動は目覚ましくなるが、ピアニストとしては疎開生活を経て、大きなブランクが生じてしまうことになった。戦後久しぶりにリサイタルを開いた際には、

> 作曲家、洋琴家として一時華やかな活躍をつづけた氏は、長い間の沈黙を破って戦後初めての独奏会を開いた。曲目はドビュッシーばかりの研究的なものだったにもかかわらず、会場をいっぱいに埋めた聴衆は、氏の崇敬と人気を裏書きしたものと思われる。
>
> 氏の演奏は作品に即した正しい感覚をもっており、テムポとリズム感が清新でねらいは確かだが、技巧の伴わなかったことが惜しまれる。『吟遊詩人』『花火』など若干の曲が素晴らしかったほか、概して芸術的なふん囲気をかもすに至らず曲によっても部分的にキズとムラがあるのは結局長い間ステージから遠ざかった空白のせいであろう。[12)]

という厳しい批評が出たほどで、高木のコンサートピアニストとしての活躍は、戦前に限定されると言って良かろう。

その後シャンソン・ブームに乗って活動の場を大衆音楽に広げた高木は、テレビ時代に入るとNHK「あなたのメロディー」やTBS「家族そろって歌合戦」という視聴者参加型の音楽番組の審査員として招かれ、柔和な語り口の併し辛辣なコメントで、文字通りお茶の間の顔として親しまれるようになる。そうしてNHK「ピアノのおけいこ」などの番組にも出演することとなったのだった。

晩年まで欠かさず毎日ピアノに向かい、車椅子に乗ってでも幾度か公の場に姿を見せたが、2006年8月25日、102歳の長命に恵まれて、高木東六は肺炎のため亡くなった。

高木東六の伝記的事実を、ピアノに関する事柄を中心に列記してきたが、此処でもう一度要点を整理しておこう。

先ず、晩学でシステマティックなピアノ教育から距離をおいていたことと東京音楽学校への反感が、反ドイツ音楽、そうして当時未だ「現代音楽」と言って良かった近現代フランス音楽へと高木を向かわせた。当時数えるほどしか居なかったフランス留学者のひとりとなって、帰国後先ずピアニストとして活躍するが、安川加寿子の人気の陰に次第に隠れてしまう。併しながらこの、謂わば「フランス派」という矜持が、後年まで高木の音楽活動の根幹を形成していたのであった。

戦中一度は作曲家としての成功を手にしたものの、戦災で作品を失い、また疎開で中央楽壇から離れたこともあり、《春香》の成功までは一般に忘れられた存在であったと言っていいだろう。《春香》は、クラシック音楽の作曲家としてのカムバックを可能とするものであったけれども、1950年の《水色のワルツ》の大ヒットが皮肉にも彼のその後の立ち位置を決定的なものにしてしまう。[13)]

だが一方で、この成功は折しも始まったシャンソンブームに高木を乗せたし、[14)] そのブーム去って後は、彼をしてテレビ・ラジオの寵児とせしめた。こうしてその名が再び広く人口に膾炙したことは、音楽大学に於ける教育とは離れたところで、ピアノの先生、或いはご意見番としての高木東六という存在を築き上げたと言えるだろう。

こうしたことは、決して高木の本意では無かったかも知れないが、その時々の外的要請或いは内的必然に応えて、彼は確かな足跡を残していった。そうしたことが、ピアノ作品にも如実に反映していると考えられる。

2. 高木東六のピアノ作品

さて前述の如きコンサートピアニストとしての挫折が、作曲家・高木東六を生んだのではあったが、冒頭述べた様な事情で、まとまって考察の対象とし得る高木の作品は、ピアノ曲と声楽曲に極限されている。以下にそのピアノ曲出版譜の総覧[15)]を掲げる。

表1

タイトル	出版社	出版年	備考
タンゴ	共益商社書店	1936	
フランス・ピアノ小曲集	共益商社書店	1936	全 20 曲中に 6 曲の自作を含む
行進曲と舞踊曲	共益商社書店	1938	
高木東六　ピアノ曲集	音楽書院	1944	
ピアノはうたう たのしいピアノ連弾曲集	全音楽譜出版社	1962	
リズムの道化師	全音楽譜出版社	1963	
無言歌集	音楽之友社	1964	
タイトルのあるソナチネ	音楽之友社	1966	
プチットピアニスト	音楽之友社	1969	
水色のワルツ変奏曲	全音楽譜出版社	1969	全音ピアノピース No.269
ピアノ組曲　幼き日の思い出	音楽之友社	1971	
ピアノ連弾作品集　愛の夜想曲	草楽社	1990	旧作の連弾編曲を含む

本稿は、これらの作品全てを詳解するだけの紙幅を有さない。従ってここでは、代表的な曲を例示することで、高木のピアノ作品を特徴づける3つの性格を描き出してみたい。

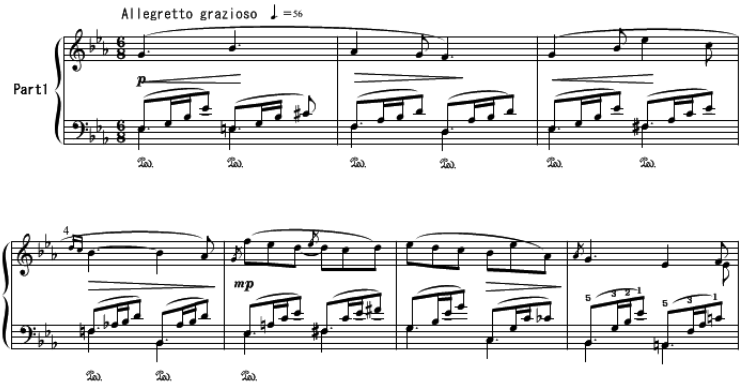
性格的小品

「性格的小品」というのが、高木のピアノ作品を特徴づける最大の性格である。上掲の作品集に収められた作品の全てが―「ソナチネ」は例外的だけれども、併しこれもまたタイトルのあるソナチネである―、何らかの標題を有する複合二部形式或いは三部形式のいくぶん自由な形式による性格的小品に分類されるべき性質のものと言うことが出来る。その多くがまた、無言歌

の性格を有している。

ここでは1964年の『無言歌集』からその代表的な例を採りたい。

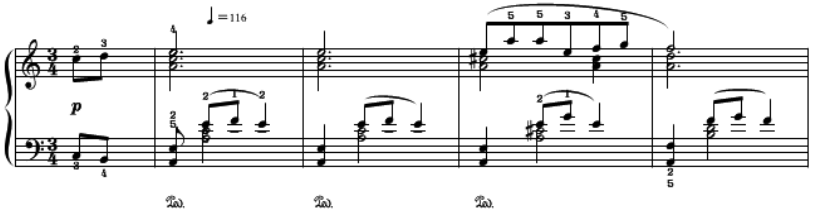
譜例1 『無言歌集』より《そよ風に吹かれて》



極くシンプルなアルペジオ[16]にのって、シューマンの『子供の情景』―《見知らぬ国と人々》を髣髴とさせる歌謡的な主題が紡ぎ出される。5小節目と7小節目のはじめの倚音で幾らかぶつかりを感じはするものの、和声的にも難解な点は無い。こうした明快なフシ的魅力と、和声的簡明さもまた、高木の作品に共通する性格である。また一方で、「無言歌」とは云い條、歌詞の付された作品もあり、シャンソン的な、実際に口に出して歌えるほどの明快な旋律というのを高木が意図していたことが分かる。

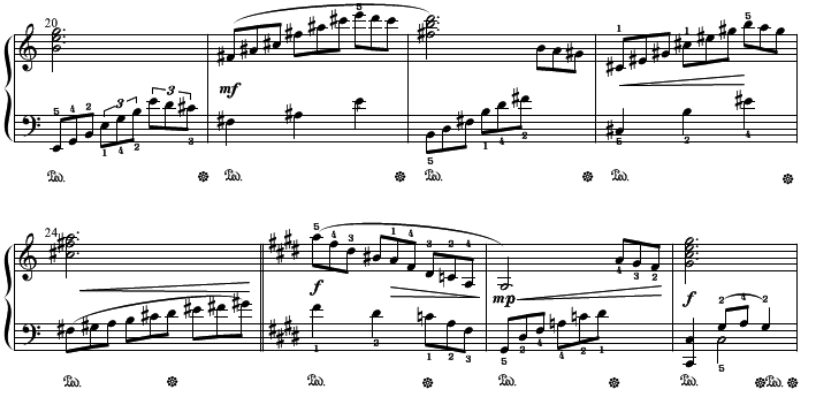
このように先人の有名曲を念頭に置いた作風も高木には顕著で有って、同じ『無言歌集』のうち《ショパンのムードで》と題した作品がある。[17]

譜例2 《ショパンのムードで》



此処に示された上声部の主題が全体を統一的に貫いていて、例えばそれはショパンのヴァルス op.69-2 を思わせる。また伴奏音型は、《水色のワルツ》のそれを思わせて興味深い。中間部は、

譜例 3



決然とした上行音型に転じるが、転調を挟んで下降し、一度主題の回帰を仄めかしながらも再び力強い下降音型を繰り返して完全に主題へと回帰する、全体としては小ロンド形式という構造になっている。またここでも支配的なのは 3 度乃至は 5 度の響きであって、複雑な和声的展開は有していない。

この『無言歌集』は、高木自身が「演奏会のプログラムとしてじゅうぶん耐え得るようにも考慮したつもりである」と楽譜冒頭に書いているように、後述の如く教育的意図の強い戦後の高木の作品に在っては、『タイトルのあるソナチネ』と並んで一定以上の技術レヴェルを要求する作品である。併しながら、例えばピアニストの技巧を発揮するような華麗なブラヴーラは皆無と言って良く、その演奏効果の低さからすると、こうした作品がプロフェッショナルの演奏家のうちにレペルトワールとして定着しなかったのは、当然ではあった。何れにしてもその他の戦後作品は、ここで述べた特徴を其の儘に、一層簡素化し初級レヴェルの練習曲として改めたものと了解されたい。

こうした高木のピアノ作品の性格的小品という性質は、畢竟彼がソナタのような堅固な形式を有した絶対音楽的作品を積極的に書こうとはしなかった

ことを意味する。これは19世紀末から20世紀フランスの多くのフランス人作曲家たちとの近似性を感じさせるが、彼らの意識の裡に対独ナショナリズムの発露があったのに似て、高木も先述のような反ドイツ、反東京音楽学校の意識から、敢えて小品の作曲に傾注したと考えることが出来る。

また、日本人では高木の唯一の師匠と言うべき山田耕筰も、1914年の帰国後、先ずはスクリャービンの影響の下にピアノ曲を発表したのであったが、彼が好んだのも「プチ・ポエム」と題されたものを中心とした、標題付きの性格的小品であった。こうしたこと以外にも、山田耕筰からの影響を様々に考え得るけれども、目下それはこの小論の範疇にない。[18)]

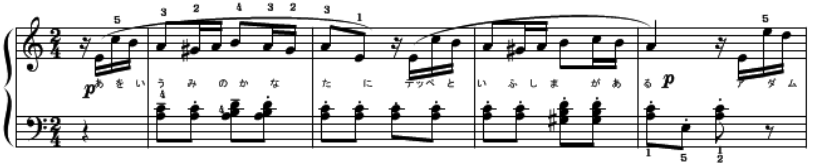
現代舞曲

このような性格的小品に於いて、高木はリズム的にもかなり多様な様式を採用している。ヴァルス、マズルカ、ガヴォット、メヌエットと言った古典的な舞曲を踏襲しつつも、19世紀後半から20世紀に生まれた、所謂「現代舞曲」のリズムの採用が顕著なのである。こうした傾向は、言うまでもなく、高木とほぼ同世代にあたるフランス6人組及びその周辺の作曲家にも見られる特徴である。

先ず、留学より帰国して、作曲家としてのデビュー作となったのが『タンゴ』という曲集であった。ここには《子供のための》《スペイン風》《アルゼンチン風No.1,2》《ドイツ風A,B》《フランス風A,B》《日本風》《ロシア風》と題された10曲のタンゴが収められている。デビュー作にタンゴという現代舞曲を選んだことは、糊口を凌ぐべく始めたダンスホールでの伴奏という仕事の為、という即物的な動機が考え得るけれども、フランス留学中多くの大衆音楽に触れ、またスコラ・カントルムの同級生と共にタンゴバンドを組織してスイスに楽旅したという挿話（エピソード）も有って、この種の音楽と既に大変近しかったのであった。また『行進曲と舞踊曲』にも、マーチ、ポルカ、ガヴォット、ヴァルスといった従来式の舞曲以外に、タンゴ、パソドブレ、ジャヴァ、フォックストロット、ボレロが含まれている。かかる多様な現代

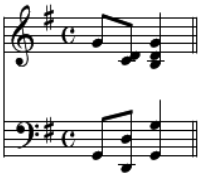
舞曲のリズムに対応するには、こうした実地経験が重要な役割を果たしたのであろう。

譜例4 『タンゴ』より《子供のためのタンゴ》

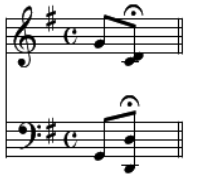


デビュー作の冒頭には「子供のための」と冠したタンゴが置かれた。ピアノ作品集とは云い條、ここでも歌詞が附されており、然もこの作品は、翌1937年に青木爽が改めて作詞し、中野忠晴と淡谷のり子の歌唱によって《二人のプラン》というタイトルでレコード化されている。高木がそのキャリアの最初期から芸術音楽（クラシック）と大衆音楽をはっきりと区別しはしなかったことが窺える。併し一方で、こうした一見単純な作品に於いても、

譜例5

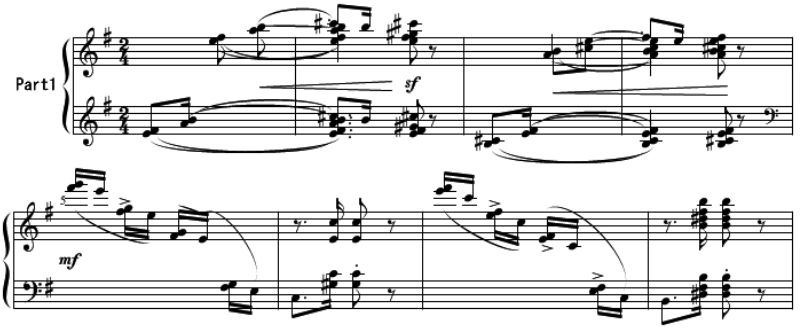


譜例6



譜例5の様に、単純な三和音終止を避けるという技法も彼のタンゴ作品には顕著である。これはつまり、譜例6の様な終止を避けて、タンゴ独特の強拍の感覚を引き立たせるための手法である。当時タンゴと言っても主としてリズム的模倣のレヴェルの留まっていた本邦に在って、こうした様式的志向は、やはり高木がクラシック音楽の素養をベースとしてこの種の音楽も手掛けていたことによる。

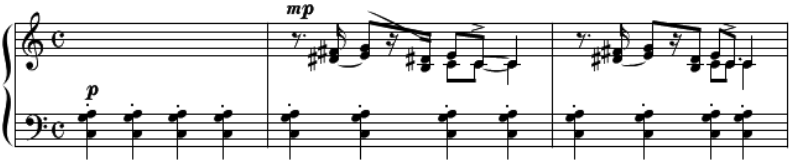
譜例7 『タンゴ』より《日本風》



或いはまた、同じ曲集の《日本風》などは、音域がかなり広がって声部も増え、ここまで例に挙げた作品に比べていくぶん高度な演奏技巧が必要とされる。こうした傾向は戦前の作品にしばしば現れるもので、未だコンサートピアニストとしての自負を高木が抱いていたことを示しているであろう。

無論こうした現代舞曲のリズムの採用は、戦前の作品にのみ留まるものではない。戦後の作品集にも、何らかの形でこうしたリズムに基づいた楽曲が含まれている。例えば上掲の表で2013年現在、唯一現役版であるところの《水色のワルツ変奏曲》にはタンゴ、ルンバのリズムによる変奏が登場するし、『ピアノはうたう』には《七月のブルース》と題して、新たにブルースが登場している。

譜例8 『ピアノはうたう』より《七月のブルース》



他にも、ルンバやタンゴ、ハバネラ、チャチャチャが採用されおり、『ピアノはうたう』及び『プチットピアニスト』の巻頭で自身が、

> 古い時代に、ポルカやメヌエットやワルツの古典舞曲のリズムがあったように現代舞曲のリズムになれ親しむことが、現代に生きる子どもたちにとっていかに大切な点であるかというわたしの個人的な考えからです。

と述べている如くに、子ども向けの作品集に於いても、高木は現代舞曲を重要なレペルトワールのひとつと考えていたことが分かる。

リヒャルト・ノアッチが言及しているように、[19] 20世紀、かかる現代舞曲は、フランスは言うまでもなくドイツ語圏に於いても看過され得ない音楽ジャンルのひとつとなっていた。併しながら、こうした現代舞曲は、クラシック音楽の邦人作曲家に於いては今日に至るまで一般的ではない。つまりは、この種の音楽は大衆音楽としてクラシックの語法とは峻別されてきたのであった。こうした中に在って、大衆音楽のイディオムを己がものとした、高木東六の折衷的作品は独自の存在感を放つものと言える。

子どものために

さて、既に幾度か言及した様に、「子どものために」というのも高木東六のピアノ作品を貫く大きな特徴である。デビュー作からして、子どもがキーワードとなっていたことは、前節で見た通りである。

では、何故彼はこれほどまでに子ども向けの作品に精力を傾けたのであったか？

前章で述べた様に、晩学だった高木は、一般に支配的だったピアノメトードから離れたところで生育した。そうして東京音楽学校を中退したのであったから、バイエル・チェルニーの如きには寧ろ反感さえ覚えていたのであった。

戦前に帝国音楽学校で指導に当たったことは上で述べたが、新設の自由な校風のなかで、高木は旧来のバイエルやチェルニー、ブルグミュラーによらない指導方針で、フランスで学んだメトードを教授した。

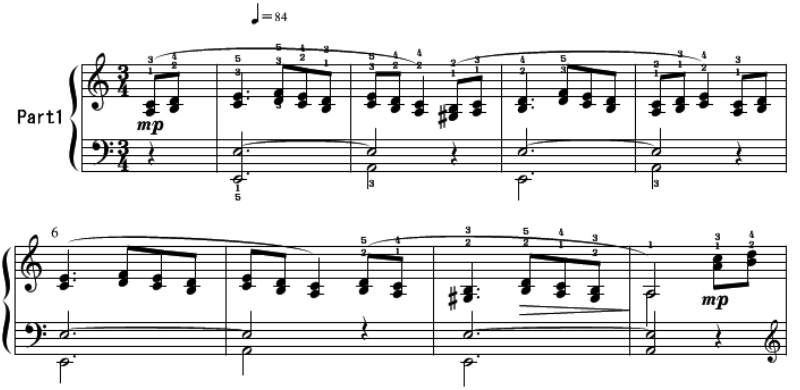
練習曲の使命は、すぐれたピアノをきちんと弾くことにあるのだから、ぼくは帝国音楽学校で、まず、バイエル、ツェルニーへの信仰ともいうべき、頑迷な封建的習慣や、悪循環的習慣を打ち破ることから、とりかかった。

とにかく四、五人の学生を教えるのに、ぼくはフランスで学んだように、口で注意をしながらお手本を弾いてあげた。いろいろな音楽性を身につけるために、幅広く曲目を与えたのである。

バイエルやブルグミューラーをやらない方が、正しい音楽的審美感による開眼の速度を、いっそう速めることになるのだから。[20)]

こうした問題意識に立って、殊に戦後の高木のピアノ作品は作曲されたと言っていいであろう。例えば、

譜例9『ピアノはうたう』より《三度のエレジー》



一見単純な音階練習のようではあるが、こうした「エレジー」というゆっくりとした旋律を繰り返し稽古することで、指の離れやすい3度の音程[21)]でレガートを弾くことを可能にするという企図がここにはある。戦後の作品は、『無言歌集』や『タイトルのあるソナチネ』など、作曲家自身がコンサートピースたることを念頭に置いたものでも、こうした教育的な配慮がな

されているのである。

また高木東六が再三にわたって日本音楽批判として述べたのが、転調の不在であった。[22)] 殊更、こうした練習曲の趣の強い《ピアノはうたう》と《プチットピアニスト》に就いては、転調の度に調名が記載され、これをはっきりと認識させるような作りになっている。

こうした明快な旋律を有し、子ども向けの標題を附して親しみやすい趣をまとったピアノ練習曲は、1951年に安川加寿子によって日本語訳紹介されたエルネスト・ヴァン・ド・ヴェルドの*Méthode Rose*にも幾らか含まれているけれども、20小節までの短い曲で、独立した楽曲と看做すには些か抵抗が有る。寧ろ高木が直接師事しなかったマルグリット・ロンが、同時代の一級の作曲家たちに書き下ろさせた小品を収録した、*La petite méthode de piano* (Salabert,Paris,1963.) に似る。

また、こうした高木の作品集を意識したかは分からないが、桐朋学園子供のための音楽教室が、当時のベテランから若手まで広く邦人作曲家に委嘱して、『こどものための現代ピアノ曲集』を春秋社から発刊したのが1967年のことである。ここでは高木同様にオクターヴという子どもの小さな手ゆえの限界に苦心しながらも、作曲家がかなり積極的にそれぞれの個性を発揮している。『子どものために』や『ミクロコスモス』が主要な作品のひとつともなっているバルトークに比すまでもなく、こうした後続の曲集と比べても、上述の様な個性的特徴を有しながらも、高木の作品はその明らかな平明さ、保守性の故に、音楽的価値―特にコンサートピースとしての価値を念頭に置いたとき―を一段低く見られてきたということは否定し難い。

結

このように高木東六のピアノ作品には、戦前から戦後を貫いて、3つの特徴的性格を共通に見出すことが出来る。

その殆ど全てが、形式的にかなり自由な、然も標題を伴った性格的小品と

呼ぶべきものであったが、こうした特徴はドイツ音楽中心の本邦楽壇に対するアンチテーゼであったと考えられる。そうした高木の意識はまた、フランス留学中の経験を生かした、芸術音楽と大衆音楽の折衷的様式たる現代舞曲として、多くの作品に反映されたのだった。初期の作品に於いては、こうした現代舞曲が一定のピアノ技巧を伴って、コンサートピースとして耐え得るものが少なくなかったのではあった。併しながら楽壇の趨勢には抗い得ず、戦災によるブランクも重なって、ピアニストとしてのみならず、作曲家としての高木の地位も不安定なものとしてしまう。

そんな最中に、テレビ・ラジオを通じて一般に知られるようになった高木に、再びピアノ教師としての要請が高まってきた。これは彼にとって、戦前から抱き続けた問題意識であるバイエル・チェルニー批判に基づいた子ども向けの小品の、まとまった製作の好機となる。戦後、1960年代以降の作品群は、全くこの意識に貫かれたものと言える。

> ぼくの音楽観は、極めて保守的であって、古典音楽を基礎に確立させているものの中から、滋養をとり、旋律感も常に古典の絆に固く結ばれていたいのです。[…]
>
> だから、典型的和音感である八度、六度、三度の経験的和音聴感をことさらに逃げようと試みたり、属七和音（ドミナント・セブン）や基音感、調性感の発生誘発を極度に怖れたりして作りあげられる無調性音楽の、どこに人間情緒のたましいをふきこむことができるのであろうかと、ぼくはいつも疑問を抱いている一人なのです。[23)]

と高木自身語るように、明快な旋律と簡明な和声は彼の作品の特徴であるが、1960年代の新たな前衛音楽の台頭の時期に在って、この保守性は楽壇から顧られることは無かった。そうしてまた、平明な子ども向け小品に傾注したことは、一層高木の作品が演奏会に取り上げられる可能性を失わせることでもあった。また「現代舞曲」の節で述べた様な、芸術音楽と大衆音楽の

折衷的作品も、益々「流行歌の作曲家」高木東六として芸術音楽界に於ける彼の評価を低いものとしたのであった。

こうして特にクラシック音楽の作曲家、ピアニストとしての高木東六は今日に至るまで埋れた存在となってしまったのである。併しながら、高木との類似並行性を考え得る6人組も、或る種のavant-gardeとして台頭してきたのであった。その意味に於いては、今後同時代の、特にフランス留学の経験を有した邦人作曲家との比較検討を通じて、20世紀フランスの前衛音楽の紹介者として、その雑種性（ハイブリッド）を鋭敏に感じ取っていた高木東六の果たした役割を検討する可能性も残されているであろう。

また、上に《日本風タンゴ》を掲げたけれども、特に戦前の作品に於いて、日本的主題はしばしば高木の作品に見られるものであった。[24)] 併しながらそれは、リズム的にはモダンなものではあっても、音のレヴェルでは基本的にペンタトニークをかなり素朴なかたちで用いたものであって、同時代のフランス派の作曲家たちが様々試みた様な、ドビュッシーの影響下に旋法との親和性を探ったり、半音階和声によって先進的な響きを創り出すとか言ったことには殆ど無縁である。畢竟、高木にとって日本的主題は、その音楽的成育環境の故にa posterioriなものであった。それ故に、西洋芸術音楽の語法のうちに、如何に日本的なものを包合してゆくかと言った問題意識、またそこから生じる葛藤が音楽に反映されることは希薄であった。或る意味では、それは師である山田耕筰同様の、自分の聴いた音をかなり容易に作品として書き上げられる器用さ故のことと考えられるが、この器用さが却って、高木の作品の個性を曖昧なものとしてしまったのではあろう。但し、こうしたこともまた、特に同時期の邦人作曲家との比較を通じて、より精緻な研究の機会を俟たねばならない。

［注］

1)　例えば、佐野仁美『ドビュッシーに魅せられた日本人―フランス印象派音楽と近代日

本』昭和堂、2010年。

2) この組曲中の《朝鮮の太鼓》が「満州建国記念」の懸賞楽曲に応募され、その一等賞に選ばれたということがあった。(高木東六『愛の夜想曲』日本図書センター、2003年173頁。)

3) 『愛の夜想曲』前掲、173頁。

4) 樋口騰迪「高木東六の作曲理論とその実作―シャンソンとのかかわりを中心に」『阪大音楽学報』11、2013年、17-33頁。

5) 『愛の夜想曲』前掲　81-82頁。

6) 『愛の夜想曲』前掲、92頁。

7) 青柳いづみこ『ピアニストが見たピアニスト』中央公論新社、2010年、263頁。

8) ダンディに作曲を師事、とよく高木の紹介に表記されるが、ダンディは当時既に半ば引退状態で、最晩年のダンディの月2回の講義を聴講するというのが実際のところで、積極的にそのもとで作曲を師事したのではなかったし、またダンディから作曲家を目指すよう勧められたわけでもなかった。

9) 高木を作曲へと導いたのは山田耕筰で、歌劇《黒船》のパリ上演のため、当地を訪れて留学中の音楽家と交流した際に、高木が作曲した《テラス》というシャンソン風の歌曲を賞賛し、帰国後も積極的に作曲を勧めた。のちに戦中・戦後の物資不足のなかでも、五線譜や筆記具を援助するなどして、何かと高木の世話を焼いたほどだから、両者の関係は深いものであった。

10) 1931年、鈴木鎮一が中心となって世田谷に設立されたこの学校については、1944年に空襲で焼失するまでの短い間に、菅原明朗や柳兼子ら著名な音楽家が教鞭を執った。鈴木が創設者であることからも、東京音楽学校の柵から外れて、より自由な音楽教育を企図した学校であった。深井史郎のほか、流行歌作曲家となった古関裕而や、戦後《カスバの女》のヒットで知られたエト邦枝らを輩出している。

11) 青柳いづみこは、1943年5月、安川加寿子独奏、山田一雄指揮の日本交響楽団による演奏を初演としている（『翼のはえた指―評伝安川加壽子』109頁)。高木の演奏は放送であって、それが公開であったか否か定かでないが、ともかく本邦初演は高木東六であると訂正されねばならない。

12) 属啓成「高木東六のピアノ」(読売新聞朝刊、1951年5月10日4面)

13) 本人も「この大ヒットにより他の作曲の全て(オペラ、シンフォニー、歌曲、室内楽など)が束になってもこの一曲の名声に適わず(ママ)、大いに考えさせられて、意気消沈、絶望におちいる。」と全音楽譜出版社の略歴に記す通りである。

14) 樋口(2013年)参照のこと。

15) 尚、高木には他にピアノ技法に関する教則本や訳書が複数あるが、ここではそうした純粋にétude的性格の強いものは除外した。但しこれらに就いては他日の論を期したい。

16) こうしたアルペジオは、高木の特に好んだ手法である。恐らくこれはフォレの影響

によるものであろう。彼は自身が編集した『フォーレ　ピアノ小品集』(全音楽譜出版社、1964年)に於いて、実にこの種のアルペジオによる作品ばかりを収録している。

17) 或いは《エリーゼの妹のために》という作品もある。新古典主義的parodieの精神と言うべきか。

18) 高木と同年生まれ、また同じく多彩な音楽活動を展開した橋本國彦も、1934年のヴィーン留学以前から、こうした小品を好んでいる。恐らくはモダニスムの点から、彼の関心はかかる小品に向かったのであろうと考えられる。

19) Noatzsch, Richard: *Praktische Formenlehre der Klaviermusik*.Peters.Leipzig.1951.(リヒャルト・ノアッチ『ピアノ音楽の形式』、上原一馬訳、音楽之友社、1990年。)

20) 『愛の夜想曲』前掲、168頁。また『ぼくの音楽論―とくにお母さんのために』(日本放送出版協会、1968年)中には特に節を設けて批判にあてている。

21) 『無言歌集』にも《三度の無窮運動》という曲がある。これまで挙げた作品からも高木の3度への愛着が窺い知れるであろう。

22) 樋口(2013年)参照のこと。

23) 『ぼくの音楽論』前掲、166頁。

24) 但し戦後はこうした日本的主題に対してかなり批判的な言動をとるようになった。これに就いても樋口(2013年)参照のこと。それでも、子どものための作品には必ず数曲、こうした主題のものが加えられてはいる。何れにしても、その素朴さは戦前のそれと共通している。

※参考文献は、本文・註に表記した。

(大学院博士後期課程学生)

RÉSUMÉ

Œuvres au piano de Tōroku Takagi

Leur caractère unique

Masamichi Higuchi

Tōroku Takagi (1904-2006) fut pianiste et compositeur. Il étudia à l'école Schola Cantorum à Paris de 1928 à 1932. A son retour dans son pays, il devint populaire en établissant essentiellement son répertoire avec des œuvres musicales modernes françaises. Cependant, peu à peu, d'autres étudiants japonais, comme lui, revenant de France, son champ d'activités devint limité. C'est pourquoi, Tōroku Takagi s'essaya à la composition, domaine où il réussit également. Mais ses partitions de musique furent brûlées durant la guerre. Il fut évacué contre son gré et tomba peu à peu dans l'oubli.Après la guerre, Tōroku Takagi connut un regain de célébrité grâce aux chansons populaires. Sa carrière de pianiste compositeur classique d'avant-guerre fut alors oubliée du grand public. Il fut alors difficile de faire des recherches sans la documentation et les partitions d'époque, mais l'auteur, intrigué par 12 œuvres au piano parues entre 1936 et 1990, tente de revaloriser Tōroku Takagi en tant que musicien classique.

Cet ouvrage analyse 3 caractéristiques communes des œuvres de Tōroku Takagi, que sont « pièces de caractère », « danses modernes » et « pour les enfants » en donnant divers exemples d'œuvres typiques pour chaque catégorie. Grâce à ce travail d'analyse, il est aisé de comprendre que Takagi a toujours aspiré à des œuvres musicales reposant sur des techniques françaises pures, contrairement à d'autres compositeurs japonais.