

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

An analysis of piano education by Ernő Dohnányi
Regarding the usefulness of Daily Finger
Exercises for the Advanced Pianist

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2020-09-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 鈴木, 啓資, Suzuki, Keishi メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1338

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



ドホナーニのピアノ教育研究 ——『上級ピアニストのための毎日の教則本』の有用性をめぐって——

鈴木 啓資

要旨

本稿の目的は、ドホナーニのピアノ教育の集大成としての『上級ピアニストのための毎日の教則本』（以下、『毎日の教則本』）の分析を中心とし、他の教則本と比較をすることにより、彼がピアノ教育において重視したこと、目指したことを明らかにするとともに、『毎日の教則本』の有用性を考察することである。

ドホナーニの生涯において教育的な活動は重要な意味を持っていたにもかかわらず、作曲家ドホナーニについての先行研究はあるが、教育に焦点を当てたものは存在しない。そこで、彼の教則本・練習曲について考察を加えることとした。

第1章の序に続いて、第2章、第3章では、それぞれ『確かなピアノテクニック習得のための必須の教則本』（1929）、『毎日の教則本』（1960）について分析を行う。第4章では、約30年差で作られた2つの教則本について、習得を目指すテクニックを検討・整理し、その結果を比較することで、2つの教則本の内容にどのような変化が見られるのかを検討した。ここで、『毎日の教則本』において、内容の洗練が見られることが判明する。

第5章ではドホナーニ『毎日の教則本』を、ピシュナ『60の革新的練習曲』（1887）、コルトー『ピアノテクニックの合理的原理』（1928）と比較を行う。同じ傾向を持つ教則本との共通点と相違点について考察し、それぞれの教則本の特徴をまとめるとともに、ドホナーニの特徴を明らかにする。

第6章では、それまでの検討を踏まえた上で、『毎日の教則本』はフィンガートレーニングに特化した、指を鍛えるためのものであると位置づけた。また、「上級ピアニストのための」という言葉がついていても、練習効率と発展段階を考慮し、実音表記も見られることから、あらゆるレベルのピアニストにとって有用性があると結論付けられる。

**An analysis of piano education by Ernő Dohnányi
Regarding the usefulness of *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist***

Keishi SUZUKI

Abstract

The purpose of this study is to verify what Dohnányi emphasized and aimed for in his piano education, and to evaluate the usefulness of the *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist*, which is his compilation of his piano education. Furthermore, this study also analyses, and compares Dohnányi's work with other piano etudes by Josef Pišna and Alfred Cortot.

In Dohnányi's life, education had an important meaning, but he has only been studied as a composer; there are no studies that have focused on his education. Hence, this author decided to conduct a study on these finger exercises.

After the Introduction in Chapter 1, Chapter 2 analyses the *Essential Finger Exercises for obtaining reliable (sure) piano technique* (1929). In Chapter 3, the *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist* (1960) is analysed. Next, we analyse and compare the two finger exercises in Chapter 4 and try to identify the differences between them. We find that the *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist* mentions 'polish up' in the contents.

In Chapter 5, we compare Dohnányi's work with the *Technical Studies – 60 Progressive Exercises for the Piano* (1887) by Pišna and the *Rational Principles of Pianoforte Technique* (1928) by Cortot. We compare these three books, which were written in the same tendency, to examine the similarities and differences between them and clarify the characteristics of the *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist*.

In Chapter 6, it is concluded that the *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist* is specialized for finger training, and hence strengthens fingers. However, even though it is apparently 'for the Advanced Pianist', it is useful for all pianists because Dohnányi believed in efficient practice and development through stages. Moreover, he wrote down all notes for playing.

ドホナーニのピアノ教育研究

——『上級ピアニストのための毎日の教則本』の有用性をめぐって——

鈴木 啓資

キーワード：ドホナーニ・エルネー ピアノ教育 教則本 テクニック

1 序

ハンガリーの音楽家、ドホナーニ・エルネー Dohnányi Ernő (1877–1960)は、20世紀ハンガリー音楽文化の主要な開拓者の1人で、ピアニスト・作曲家・指揮者として活躍した。

ピアニストとしての活動の一方で教育にも力を入れ、ベルリン音楽高等学校とハンガリー王立音楽院で指導にあたり、教授の任にあった。晩年は、フロリダのタラハシーに居を構えて演奏、作曲、指揮、指導を続け、ニューヨークで死去する。

作曲家ドホナーニとしての先行研究はあるが、教育に焦点を当てたものは存在しない。そこで、彼の教則本・練習曲について考察を加えることとする。ドホナーニの教育的作品は以下の通りである。

作曲年	曲名
1913	左手または両手のためのフーガ <i>Fugue for piano for left hand or two hands</i>
1916	6つの演奏会用練習曲 <i>Six concert etudes Op.28</i>
1929	確かなピアノテクニック習得のための必須の教則本 (以下、『必須の教則本』) <i>A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására</i> <i>Essential Finger Exercises for obtaining a reliable (sure) piano technique</i>
1950	上級ピアニストのための12の短い練習曲 <i>Twelve short studies for the advanced pianist</i>
1960	上級ピアニストのための毎日の教則本 (以下、『毎日の教則本』) <i>Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist</i>

本稿は、ドホナーニのピアノ教育の集大成である『毎日の教則本』の分析を中心とし、他の教則本との比較により、彼がピアノ教育において重視したこと、目指したことを明らかにすることを目的とする。まず、その約30年前に作られた『必須の教則本』と比較して、テクニックに対する考えの変遷を検討していく。さらに同じ傾向を持つ教則本である、ヨセフ・ピシュナ Josef Pišna (1826 – 1896)の『60の革新的練習曲 *Technical Studies – 60 Progressive Exercises for the Piano*』(1887)、アルフレッド・コルトー Alfred Cortot (1877 – 1962)の『ピアノテクニックの合理的原理 *Rational Principles of Pianoforte Technique*』(1928)と比較することで、『毎日の教則本』の特徴、またそこから見えてくるドホナーニのテクニックに対する考え方を探ることも目的とした。この研究を行うことで、ドホナーニがテクニックの中で何を重視し、何を伝えようとしたのかがわかるであろう。

2 『必須の教則本 Essential Finger Exercises』の分析

1929年6月にブダペストで完成され、ハンガリーのロージャヴルジ社 Rózsavölgyi & Co. から1929年に出版された。自筆譜の所在地は不明。

計40曲が1冊にまとめられ、I「指の独立と強化のための練習 Exercises for the independence and the strengthening of the fingers」(No.1~17a)、II「音階と和音 Scales and chords」(No.18~25b)、III「重音奏法 Double stops」(No.26~40)の全3部からなる。

I「指の独立と強化」では、1本もしくは何本かの指で鍵盤を押さえたまま他の指を動かすという、保持音を伴う練習曲(譜例1)を中心に、単音連打や和音連打、トレモロ練習などを行う。No.1は複数の保持音がある曲、No.2からは単音の保持音となっており、No.3~6は1小節内で保持音が移動し、2声的に扱われている。No.9~11も保持音を伴うものであるが、和音を用いた練習である。ここで「暗譜を容易にするための計画 Scheme for facilitating the memorizing (P.11 No.9、P.13 No.10、P.15 No.11)」(譜例2、図1)という図が載せられている。これは、保持音とその他の指の組み合わせを示したものであり、楽譜ではなく指の組み合わせを示すことで合理化しているのである。

譜例1 P.7 No.1より



譜例2 P.11 No.9より

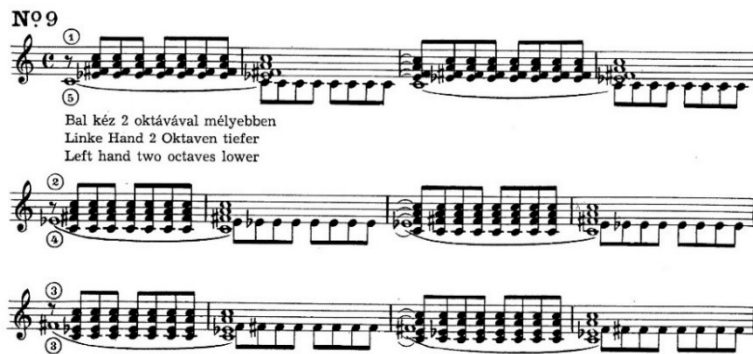


図1 P.11 下部より

譜例2において、各和音の最初に出てくる保持音の指番号のみをまとめている。

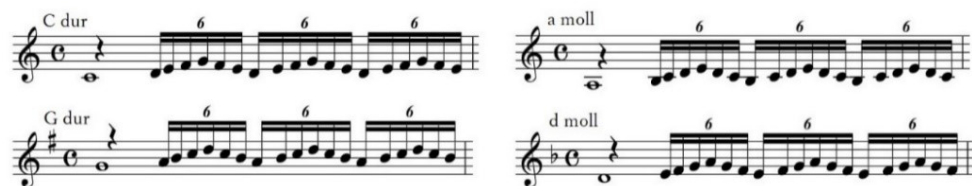
A jobb kéznek: Für die rechte Hand: For the right hand:	①	②	③	④	⑤
		②	③	④	⑤
			③	④	⑤
				④	⑤
					⑤
A bal kéznek: Für die linke Hand: For the left hand:	⑤	④	③	②	①
	④	③	②	①	
		③	②	①	
			②	①	
				①	
					①

No.12~13b が保持音を伴わない単音の練習、No.14 は第1指のくぐり抜けおよび手首の回転、No.15 は単音連打の練習である。No.16 から和音を伴う練習となり、No.16、16a は和音の中の1音だけを強く弾く練習、No.17が和音連打、17aが和音のトレモロとなっている。

第1部では、「全調で練習すること to be practiced in all other keys (P.9 No.8)」と指定されている曲も存在するが、基本的に同じポジション¹である調は練習が重複しないように考えられている。例えば、各調の主音から第5音までを用いる No.2~7 において、C: Des: D: Es: E: F: Fis: B: H: c: cis: es: e: f: fis: b: h:の各調で練習するようという限定が見られる。これらの調において、白鍵と黒鍵の位置関係や指のポジションは1つとして被るものがないが、すべてのパターンを網羅できている。したがって、全パターンに取り組む必要はあるが、二重で取り組む必要はないというドホナーニの考えが出ていると考えて良いであろう。また、「他のポジションでも練習すること To be practiced also in other positions (P.20 No.16)」という表記のある曲もあり、こちらも効率を重視していることがわかる。

譜例3 No.2における C dur、G dur、a moll、d moll の比較 (筆者作成)

すべてが白鍵で済むことから、この4調は同じポジションであるとみなされる。したがって、C dur のみ取り組めば、他の3調の練習は不要である。



Ⅱ「音階と和音」は、片手ずつの音階練習、両手で6度、10度となる音階練習、反進行の音階や両手を交差させての音階（右手が低音側）、アルペジオの練習など、様々な要素を含むものである。No.24 と 25a は和音をつかむ練習であり、展開形を弾く練習となっている。No.24 では、分散和音で練習するために、a)~d)の4パターンが記載されている。No.25a も和音の展開形を弾く練習であるが、1オクターヴ以上の跳躍を含み、No.24 より難度が高い。またそこには「目を閉じて練習すること To be practiced with closed eyes (P.36 No.25a)」という言葉が書かれている。この言葉は他の教則本では見られない。

Ⅲの「重音奏法」では、3、4、5、6、8度の重音練習が見られる。この章は重音を伴う半音階、アルペジオ、トリル、音階などの練習を中心としており、さらなる指の独立・強化を目的としているものである。

No.28~30、34、38、40 は音階練習、No.28、29 が3度の重音、No.30 が4度と5度、No.34 が6度、No.38、40 はオクターヴとなっている。また、この部の多くの曲において、練習方法が表記されている。ドホナーニは「6度のスケールを全調で練習することは全く必要ない。半音階を長6度と短6度で練習することが効果的である。 It is absolutely unnecessary to practice the very difficult scales in double sixths in all keys. The chromatic scale in major and minor sixths is sufficient. (P. 44 No.34)」と述べ、練習の効率に触れている。

¹ P.20 No.16 において、ドホナーニは「黒鍵と指の位置関係」という意味でポジションという言葉を用いている。そこで、ここでもポジションという言葉を用いた。

3 『毎日の教則本 Daily Finger Exercises』の分析

1960年1月にフロリダのタラハシーで完成され、ミルズミュージック社 Mills Music Co. から、ドホナーニの没後、1962年に出版された。自筆譜は大英図書館に存在する（請求番号：Add MS 50805 A-B）。この教則本は3巻で構成されており、I「指の独立と強化のための練習」、II「音階と分散和音」、III「重音奏法」に分けられている²。また、それぞれの巻の冒頭の曲をNo.1として、曲番号が与えられる。

第1巻は、No.1~16が『必須の教則本』と同様の練習である保持音を伴う練習曲、No.17~29bが保持音を伴わない曲となっており、計42曲で構成されている。指の独立と強化に特化した内容であり、他の要素はほとんど含まれないと言ってよい。上級ピアニスト Advanced Pianist 向けであるが、この巻における練習曲は片手ずつ取り組むものが大部分を占めている。この第1巻において、両手で同時に弾く曲はNo.13、17のみである³。

前半の保持音を伴う練習曲において、保持音が1つのものがNo.12までであり、曲中において保持音が移動しないものがNo.1~6、1小節内に保持音の移動が見られるものがNo.7~12となる。No.1~6では、保持音を伴う片手ずつの練習から始まり、『必須の教則本』より基本的な段階から始められていることがわかる。No.7~12は『必須の教則本』にもほとんど同じ音型の練習が存在しており、2声的に扱われている曲である。No.13においては、初めて保持音が複数になり、No.14~16は分散和音を用いた練習となっている。

後半はNo.17のトリルを用いた練習から始まるが、1-2、1-3、2-3、2-4、3-4、3-5、4-5という指の組み合わせのトリルしか取り扱っていない。実際に演奏で使うことの少ない1-4と2-5については省略したと考えられる。また、長2度と短2度のトリルを用いているが、白鍵と黒鍵の位置関係や指の組み合わせのすべてを網羅している。No.18~24は、同じような音型を繰り返していく内容であり、左右ともにNo.18、19は第3-5指、No.20、21は第2-5指、No.22~24は5本の指を使う。これらの曲は、弾き進めているうちに転調するように書かれており、曲の最後まで弾き切れればすべての組み合わせを練習できるように作られている（譜例4）。そのため、「全調で練習すること」といった指示はない。

No.25~28は、第1指を一切使わない曲となっている。第1指を用いない代わりに、第3指もしくは第4指が他の指を乗り越える曲という、他の教則本にはあまり見られない特徴的な練習である⁴（譜例5）。また、No.29aと29bについては、2声の弾き分けのための片手ずつの練習曲となっている⁵。

² ドホナーニ自身は各巻に章題をつけていないが、筆者が内容から判断した。

³ No.22~25も両手を使うが、右手で弾いていたものを左手が受け継ぐものであり、両手を同時に使うものではない。したがって、両手で取り組む曲には含めていない。

⁴ コルトーの『ピアノテクニックの合理的原理』には存在する。本稿第5章にて後述する。

⁵ ドホナーニは「ルドルフ・クローツァーによる After Rudolf Kreutzer (P.31 上部)」と書いており、ここで使われている16分音符の旋律は、ルドルフ・クローツァー Rudolf Kreutzer (1766 - 1831) からの借用である。1796年に出版された、ヴァイオリンのための『練習曲もしくは奇想曲 Etudes ou Caprices』の第2番より Allegro Moderato の部分を用いており、そこにドホナーニが新たな声部を加えた。No.29aは右手用で、ドホナーニの対旋律はすべて下声となっており、No.29bは左手用で、対旋律は途中で上声から下声へ移っている。

譜例4 第1巻 P.16 No.20 より

20. a) R.H.

L.H. 2 Octaves lower

gering

譜例5 第1巻 P.28 No.25 より

25. R.H.
legato

L.H. 2 Octaves lower

第2巻は、基本的な在り方としては『必須の教則本』の第2部と共通であるが、そこにあった和音の跳躍の要素が省かれており、音階と分散和音に特化した巻である。No.1は強弱を伴ったC durの4オクターヴの音階であり、この巻の冒頭の文章では、この音階の形で全調に取り組むことを推奨している。さらに音階の練習は継続され、No.2両手を交差させての音階⁶、No.3反進行の音階、No.4旋律的短音階の反進行であり、全調がすべて楽譜として書かれている。しかし指番号は一切ない。その後には手首の平行移動による音階⁷(譜例6)、2種類の指づかい⁸による半音階と続く。No.5からは分散和音・アルペジオに焦点が当てられ、この巻の最後の2曲であるNo.12a)と12b)は、分散オクターヴによる音階となっている。第1巻で触れた曲中で転調していく仕組みは、この巻のNo.2、No.3、ならびにNo.5以降でも見られる。

譜例6 第2巻 P.12 上部より

LEFT HAND 2 Octaves lower

第3巻は様々な重音奏法を取り扱うものである。冒頭の4曲は、指の独立・強化を目的としており、No.1は保持音を伴った練習で、第1巻の前半と似た要素を持つ。No.2は3度の重音の連続であり、同じ音型を様々な指づかいで、連続した3度の重音を弾く練習となっている。No.3は、4つの音から構成される和音において下から1、3番目の音、2、4番目の音という組み合わせで交互に弾く練習、No.4は外声と内声2音ずつを交互に弾く練

⁶ 交差によって、右手が低音側を弾くこととなる。なお、どちらの手が上にくるかは指定されていない。ドホナーニは「手を交差させて音階を弾くということは、素晴らしい練習である。It is an excellent study to play scales with crossed hands. (第2巻 P.3 No.2)」と記載している。

⁷ 常に第1指から第5指までのすべての指を使った後、手首のポジションを移動させる。

⁸ 2つめの指づかいについて「十分な練習の後、この指づかいはとても速い半音階を弾く際に最適である。After sufficient practice this is the best fingering for very fast chromatic scales. (P.12 下部)」と書かれている。

習である。ここまでの4曲は第1巻、第2巻と同様に曲中で転調していく。

No.5以降は3度重音の音階のみを取り扱っている。そして、それぞれ2種類の指づかいの提案が見られる。指づかいAとされているものは、第3指の大きな移動が1オクターヴ内に3回あるもの、指づかいBは1オクターヴ内に2回あるものとなっており、いずれも細かく示されている。その2種類の指づかい(譜例7)について長所短所が記載されているため、状況によって使い分けることを勧めていると考えて良い。両方の指づかいで3度の音階全調を弾くことになるが、指づかいAは各調1種類ずつの指づかいが提示されているのに対し、指づかいBでは、c: D: d: Es: F: G: g: A:の各調において、2種類の提示となっている。その2つの指づかいの違いは、どこで第1指をスライドさせるか、すなわちどこで第1指を連続させるかということである。

その後、短3度の重音による半音階、長3度による半音階を取り扱ってこの曲集は締められる。ここでも短3度による半音階では2種類の指づかいが提示されている。なお、『必須の教則本』にあったような、4、5、6、8度の重音は一切取り扱われていない。このことから、ドホナーニが練習すべき内容を厳選し、その結果、3度の重音練習が一番大切であると考えていたことが読み取れる。

譜例7 第3巻 P.9 より

1ページ分のスペースを用いて、文章付きで丁寧に示されている。

○で囲まれている部分は第3指に特に大きな移動が求められる箇所である。

Of the two usual kinds of fingering

The image shows two musical staves, A and B, illustrating different fingering techniques for a scale. Staff A is labeled 'A R.H.' and 'L.H.' and shows a scale with three circled areas where the middle finger jumps between octaves. Staff B is labeled 'B R.H.' and 'L.H.' and shows a similar scale but with only two circled areas for the middle finger jumps. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below notes.

the second one (B) is better for a fast tempo because this fingering requires only two changes of the hand position within an octave and not three like fingering A.

The image shows a musical staff with two examples of fingering, A and B, for a scale. Example A shows a circled area where the middle finger jumps between octaves. Example B shows a circled area where the middle finger jumps between octaves.

The B fingering, however, (like the A fingering) has the disadvantage that at the places indicated above by circles the middle finger has to "jump" from the lower voice to the higher one or the reverse. Another disadvantage of the B fingering concerns the thumbs ($\frac{2}{1}$ r. h. and $\frac{1}{2}$ l. h.). But this handicap is only felt if two white keys are concerned. Otherwise it can be avoided by a skillful gliding from the black key to the white key.

Both types of fingering are used here, the first one (A) includes an improvement which eliminates the disadvantage caused by the middle finger.

The scales should be practiced at first with each hand separately.

4 『必須の教則本』と『毎日の教則本』の比較（表1参照）

約30年差で作られたドホナーニの2つの教則本は、いずれもⅠ「指の独立と強化」、Ⅱ「音階と和音」、Ⅲ「重音奏法」の3部（巻）構成⁹であり、テクニックの習得を目的としている。しかし、『毎日の教則本』では、どの巻でも内容の洗練が見られる。

Ⅰ「指の独立と強化」において、『必須の教則本』はいきなり複数の保持音かつ両手で始まるのに対し、『毎日の教則本』は保持音1つで片手ずつの練習から始まる。したがって、『毎日の教則本』は段階的発展を意識して、基礎的な部分から取り組むようになっている。

『必須の教則本』No.2~6（譜例7）と『毎日の教則本』No.7a~12（譜例8）は同じ音型であるが、細かい違いが存在する。『必須の教則本』で保持音とその他の音の、両方の音価が曲中で変更されるのに対し、『毎日の教則本』では保持音の音価のみが変更される。そして保持音にスラーがつけられることで、難易度が上がっていると考えられる。

『必須の教則本』では「指の独立と強化」だけでなく、同音連打やトレモロなど、様々な要素を含んでいる。しかし、『毎日の教則本』においては、保持音を伴う練習と保持音を伴わない練習の2種類が中心となっており、「指の独立と強化」を目指すために厳選された曲を載せたものになっていることがわかる。そのような中で、トリルの音型による練習（No.17）と指の乗り越え（No.25~28）、2声の弾き分け（No.29a、29b）が新たに加えられた。指の乗り越えについては第1指を使わない点、2声の弾き分けについては、クロイツァーの『練習曲もしくは奇想曲』から借用している点が特徴である。

譜例7 『必須の教則本』第1部 P.8 No.3

譜例8 『毎日の教則本』第1巻 P.4 No.7a

⁹ 前述の通り、『毎日の教則本』の章題は筆者がつけた。

表1 『毎日の教則本』と『必須の教則本』比較表

毎日の教則本		必須の教則本	
1a), 1b)	5本指の独立・隣接・第2指保持	2	5本指の独立・隣接・1音保持
2a), 2b)	5本指の独立・隣接・第2指保持	3	5本指の独立・隣接・第2-4指保持
3a), 3b)	5本指の独立・隣接・第3指保持	4	5本指の独立・隣接・第2-4指保持
4a), 4b)	5本指の独立・隣接・第3指保持	5	5本指の独立・隣接・第1,2,4,5指保持
5a), 5b)	5本指の独立・隣接・第4指保持	6	5本指の独立・隣接・第2-4指保持
6a), 6b)	5本指の独立・隣接・第4指保持		
7a), 7b)	5本指の独立・隣接・第2-4指保持		
8a), 8b)	5本指の独立・隣接・第1,2,4,5指保持		
9	5本指の独立・隣接・第1,2,4,5指保持		
10	5本指の独立・隣接・第1,2,4,5指保持		
11	5本指の独立・隣接・第2-4指保持		
12	5本指の独立・隣接・第2-4指保持		
13	5本指の独立・隣接・2or3音保持	1	5本指の独立・隣接・2or3音保持
14	5本指の独立・和音・和音連打	9	5本指の独立・和音・和音連打
15	5本指の独立・和音・分散和音	10	5本指の独立・和音・分散和音
16	5本指の独立・和音・分散和音	11	5本指の独立・和音・分散和音
17	5本指の独立・トリル・和音スラー		
18a), 18b)	3本指の独立・隣接・第3-5指	12	5本指の強化および独立・隣接
19a), 19b)	3本指の独立・隣接・第3-5指	13a), 13b)	5本指の独立・隣接
20a), 20b)	4本指の独立・隣接・第2-5指		
21a), 21b)	4本指の独立・隣接・第2-5指		
22	5本指の独立・隣接		
23	5本指の独立・3度		
24	5本指の独立・3度		
25	4本指の独立・乗り越え・第1指不使用		
26	4本指の独立・乗り越え・第1指不使用		
27	4本指の独立・乗り越え・第1指不使用		
28	4本指の独立・乗り越え・第1指不使用		
29a), 29b)※	5本指の独立・ポリフォニー		
7	5本指の独立・隣接・和音		
8	3本指の独立・隣接・第3-5指		
14	1指の下越練習・回転練習		
15	単音連打の練習		
16	和音中の1つの音を強く強く練習		
16a	16番の強く強く音を前打音として強く練習		
17	和音連打の練習		
17a	和音のトレモロ練習		

※ Rudolf Kreutzerによる

…対応するものがない練習曲を示す。

…複数の練習曲に対応するものを示す。

注) 『必須の教則本』は、No.1-17aがI、No.18-25bがII、No.26-40がIIIである。

毎日の教則本		必須の教則本	
1	C dur音階・4オクターヴ・両手	23	様々な調の音階・両手交差
2	様々な調の音階・両手交差	21	様々な調の音階・両手反進行
3	様々な調の音階・両手反進行		
4	様々な調の旋律短音階・両手反進行		
(12P前半)	平行移動による音階		
(12P後半)	半音階		
5a), 5b)	減七・属七の分散和音・16分音符	31a), 31b)	減七・属七の分散和音・6連符
6a)	様々な分散和音・16分音符	24c)	様々な分散和音・16分音符
6b)	様々な分散和音・16分音符	24d)	様々な分散和音・16分音符
		35a)	様々な分散和音・6連符
		35b)	様々な分散和音・6連符
7	様々な分散和音・16分音符	35c)	様々な分散和音・6連符
8	様々な分散和音・6連符	24e)	様々な分散和音・6連符
9a)	様々な分散和音・3連符	25b)	様々なアルペジオ・5連符or6連符
9b)	様々な分散和音・3連符		
10	様々な分散和音・16分音符		
11	減七・属七の分散和音・16分音符	22	様々なアルペジオ・3連符
12a), 12b)	音階・分散オクターヴ	38a), 38b)	音階・分散オクターヴ
		18	音階・片手ずつ
		19	音階・両手で6度
		20	音階・両手で10度
		24	和音・1オクターヴ以内の跳躍
		24a), 24b)	和音・展開形
		25a)	和音・展開形・1オクターヴ以上の跳躍
I			
1	5本指の独立・3度(保持あり)・両手	27	5本指の独立・3度・片手ずつ
2	5本指の独立・3度・片手ずつ	36	5度と6度or6度と4度の交互・両手
3	5度と6度or6度と4度の交互・両手	37	オクターヴと2、3度の交互・両手
4	オクターヴと2、3、4度の交互・両手		
(10P-15P)	3度音階・指づかいA		
(16P-31P)	3度音階・指づかいB	28	3度・様々な調の音階
(32P前半)	短3度半音階	29	3度・半音階
(32P後半)	長3度半音階		
III			
		26, 26a), 26b)	5本指の独立・3度・隣接
		30	完全4度と増4度・半音階
		31	4度と5度・重音アルペジオ
		32, 32a), 32b)	6度・隣接
		33, 33a), 33b)	6度と5度の交互
		34	短6度および長6度・半音階
		35	重音アルペジオ
		38	オクターヴ・音階・強弱含む
		39, 39a), 39b)	オクターヴ・分散和音
		40	オクターヴ・両手で半音階(第1指)

Ⅱ「音階と和音」において、両手で6度、10度となる音階や、和音の跳躍などの『必須の教則本』にあった要素は、この章にふさわしいと考えられるにもかかわらず、『毎日の教則本』には載せられていない。その一方で、冒頭の基本的な音階、平行移動による音階ならびに半音階が独立したものとして追加されている。また、内容としては『必須の教則本』にも存在するが、『毎日の教則本』のNo.4で反進行の旋律的短音階全調に取り組むようにしている。

この部（巻）においては、第1、3部（巻）と比較して、変更がそこまで多くない。しかし、内容を厳選しているという方向性は明確に見られるものであり、「音階と和音」というより、「音階と分散和音」と言うこともできる。

Ⅲ「重音奏法」では、『必須の教則本』にあった曲のうち、重音アルペジオや3度以外の重音の練習曲の大部分が『毎日の教則本』では扱われていない。よって、『毎日の教則本』は、重音による指の独立・強化と3度の音階に特化したものであると言える。『必須の教則本』にはなかった、3度の指づかい2種類や長3度の半音階が追加されており、3度の重音という視点で見るとかなり充実したものである。『必須の教則本』では、3度の音階がわずか2ページ分しかないが、『毎日の教則本』では23ページに増え、全24調すべてを2種類の指づかいで楽譜として示しており、3度の重音による音階を重視したものとなっている。

5 ドホナーニ、ピシュナ、コルトーの比較（表2参照）

次に、ドホナーニの集大成である『毎日の教則本』と、他の教則本との比較を行う。なお、この章においてドホナーニについては巻数で、ピシュナとコルトーの教則本については作曲者名で「ピシュナ」、「コルトー」と示すものとする。

5-1 3者の共通点

ドホナーニに見られる「指の独立と強化」、「音階と和音」、「重音奏法」という内容は、ピシュナ、コルトーにも含まれている。

ドホナーニの第1巻に該当する部分において、3者とも保持音を伴う指の独立・強化の練習を取り入れており、単音、重音、和音という流れで進められる。トリルの音型を用いた曲や保持音を伴わずに単音で同じ音型を繰り返す曲、ポリフォニーの要素も全員が取り入れている。その際に指の扱いや音型は異なるとしても、狙いは基本的には共通する。その中で、コルトーのみが和音を用いた指の独立・強化の練習がなく、重音までで終わっている。和音を用いた独立・強化のための曲を、コルトーはポリフォニーとして分類しているためである。

次にドホナーニ第2巻に該当する部分における共通点について検討する。この部分は音階と分散和音に焦点が当てられているが、基本的な音階から始めて、様々な調、様々な形に取り組めるように構成されている。どの教則本にも、長調・短調の音階、半音階、分散和音、アルペジオ、分散オクターヴによる音階が含まれている。

最後にドホナーニ第3巻に該当する部分の共通点について考えてみる。ここでは重音を取り扱っており、どの教則本にも3度の重音ならびに3度の半音階が含まれている。3度の重音については、3者とも、保持音を伴うものと伴わないものの2種類に必ず取り組むように作られている。これは、第1巻の指の独立・強化に対するアプローチと整合性が取

れており、保持音というものの大切さを認識させられる。また、短3度の半音階を全員が取り扱い、さらにドホナーニとコルトーは長3度の半音階、3度の音階についても言及している点も共通している。

5-2 ドホナーニとピシュナの共通点

ドホナーニとピシュナは、限定した指の独立・強化、単音による音階の練習という点で、コルトーとは異なる方向性のものを共通して取り扱っている。

まず、限定した指の独立・強化であるが、これは5本すべての指を使わずに、3本ないしは4本といったように、特定の指のみを使い、独立・強化を目指す練習である。ドホナーニ第1巻 No.18a~21b が該当箇所である。両者とも第2~5指、第3~5指に限定した練習となっている。それに対して、コルトーは5本の指を均等に鍛える曲のみを取り扱っており、異なった考え方をしていると考えられる。

単音による音階の練習は、いわゆる最も基本的な音階のことを指す。数オクターヴの音階練習や反進行の音階などが共通して取り上げられているが、コルトーにはそのような練習は楽譜としては見られない。コルトーにおいて、様々な音階を弾くように言葉で指示しているものがあるが、それよりも音階の弾き方の原理を丁寧に練習する曲が多いため、異なる方向性であると考えられる。そのため、これらの音階練習は、ドホナーニとピシュナが共通した捉え方をしていると考えて良いであろう。

5-3 ドホナーニとコルトーの共通点

指の乗り越え、平行移動による音階、減七・属七などの分散和音、3度の音階、長3度の半音階といった練習が共通したものである。また、短3度の半音階についてはピシュナも取り扱っているが、ドホナーニとコルトーは実際に演奏する際に有効な指づかいについても触れている。

指の乗り越えは、第1指を一切使わない練習であり、上行音型で第3指が第4指を乗り越えるというような練習である。第1指を重視した練習はよくあるが、全く使わないというものは珍しい。このテクニックを習得することにより、第1指のくぐり抜けが使いにくい場合において、別の選択肢を持つことができたり、レガートを重視した弾き方がしやすくなったりするという効果が考えられる。

平行移動による音階は、第1~5指を順番にすべて使った音階である。これは第1指のくぐり抜けというよりは、手首ごと瞬時に平行移動をして弾く音階であり、実際の演奏において、有効なテクニックであると言えるであろう。とりわけ、音階を1つのまとまりとして弾くような場合に非常に効果的であり、必要不可欠なテクニックであると考えられる。

3度の音階は、ピシュナにはないものであるが、ドホナーニとコルトーの両者が重視している。ドホナーニは2種類の指づかい（ものによってはさらに細分化しているものもある）を提示しているのに対し、コルトーはより多くの指づかいを提示している。

長3度ならびに短3度の半音階についても、コルトーはより多くの指づかいを提示しており、様々な可能性を提示し練習することで、より確実なテクニックを身に付けさせようとしている様子が伺える。ドホナーニは長3度の半音階に対して1種類、短3度に対して2種類の指づかいを提示しており、彼が考えた最も有効である指づかいに洗練されている。

ここまで両者に共通する練習を取り上げてきたが、ほとんどの内容が実際に演奏で使えるテクニックであることがわかる。これは両者がピアニストとして活躍していたということが深く関係していると考えられ、基礎的なテクニックに加えて、演奏家ならば身に着けておきたいテクニックを取り扱ったのではないだろうか。なお、実際に演奏で使えるテクニックについての検討は、今後の課題としたい。

表2 ドホナーニ、ビシュナ、コルトー比較表

註) 本資料中におけるドホナーニの各巻につけた内容説明は、筆者による補足・考察である。

網掛けになっている部分について、練習曲ごとに対応するのではなく、網掛けされているグループで対応する。

ドホナーニにない内容の曲は、各番号の右側に内容を記載している。

ドホナーニの列に【】付きで記載してある番号は、『必須の教則本』の曲を示す。

	ドホナーニ I (指の独立と強化)		ビシュナ		コルトー	
5本指の独立(単音・保持音あり)	1a)-6b)	単音	1-6, 8, 9	単音	I . A	単音
			8(左), 9(右) 11(右), 13(左) 19	指間の拡張(保持)	IV . A	指間の拡張
					IV . C 1-3	アルペジオ・連打等を用いた指間の拡張
			15(右), 17(左) 25, 25 I, 25 II 左 27, 27 I, 27 II 右	指間の拡張 (オクターヴ以上)	IV . C.4	指間の拡張 (オクターヴ以上)
5本指の独立(重音・保持音あり)	7a-13	2声的扱い	11(左), 13(右) 15(左), 17(右) 35a), 35b) 右 36a), 35b) 左	重音+単音 保持音なし	IV . B	指間の拡張(和音)
					III . C	実際にはポリフォニー的に扱われている(保持音なしもあり)
5本指の独立(和音・保持音あり)	14-16	減7の和音	25, 25 I, 25 II 右 27, 27 I, 27 II 左 46左, 47右	Oct+1もしくは2音 減7の和音		
トリル(1-2, 1-3, 2-3, 2-4, 3-4, 3-5, 4-5の組み合わせ)	17		52, 58	1-2, 4-5の指のみ	I . C. 8a-8c	3本指によるトリル含む
					I . C. 7a-7c	装飾音の音型による練習
3~5指の独立・強化(保持音なし)	18a-19b		7	保持音あり		
2~5指の独立・強化(保持音なし)	20a-21b		12	保持音あり		
5本指の独立・強化(保持音なし)	22		16	プラルトリラーの音型	I . B	
	23		18	倚音を伴う音階の音型		
	24		20	ターン音型		
			22	逆ターン音型		
			28	ターン音型(20と異なる)		
指の乗り越え	25-28	第1指不使用			I . C. 4a, 4b	第1指不使用
			10	第1指を軸とした手首の回転	II . B.2a, 2b, 7b	第1指を軸とした手首の回転
					II . A	第1指の可動域および機動性
			14	第1指の移動	II . B. 1a, 7a	第1指の移動
					I . C. 1a-3c	指の移動(第1~5指)
					II . B. 4a, 4b, 9a, 9b	第1指のくぐり抜け
					II . B. 3a	手首のレガート(第1指なし)
					II . B. 3b, 8	前打音の第1指を繊細に打鍵し、ポジション移動の練習
					I . C. 5a-6c	同音連打(単音)
		【15】	同音連打(単音・5本指で)		I . C. 6d	同音連打(単音・5本指で)
ポリフォニー	【17】	同音連打(和音)			V . B.7	同音連打(和音)
	29a, 29b	2声レガート(片手ずつ)	57, 60	4声(両手)	III . C	2~3声(片手ずつ)
	【16】	和音のうち1音のみ強く弾く			III . C.2	和音のうち1音のみ強く弾く

	ドホナーニ II 〈音階と分散和音〉	ビシュナ	コルトー		
C dur音階・4オクターヴ	1	24 30左, 31右 39	1オクターヴ 2オクターヴ 平行・反進行含む	II .B.6 様々な音階を弾くことが言葉で指示されている	
様々な調の音階・両手交差	2			II .B.6	
様々な調の音階・両手反進行	3	42, 46右, 47左	平行・反進行含む	II .B.6	
様々な調の旋律短音階・両手反進行	4	33 34		II .B.6	
平行移動による音階	(12P前半)			II .B.5	
半音階(片手ずつ)	(12P後半)	48	両手(後半に声部の追加)	II .C.1a, 1b, 1c, 1d, 2	
減七・属七の分散和音(両手反進行)	5a), 5b)	16分音符		II .C.3 片手ずつ	
様々な分散和音(両手反進行)	6a), 6b)	16分音符		II .C.3 片手ずつ	
				II .C.合成音句における親指の移動(P.32-34)	
		30右, 31左	分散和音(弾き直す音以外保持)	V .A. 手首のテクニック	
様々な分散和音(単音・片手ずつ)	7	16分音符	51	両手・重音含む	II .C.3 片手ずつ
※以下すべて単音・片手ずつ	8	16分6連符			
様々なアルペジオ	9a), 9b)	8分3連符	59	16分13連符	II .B.10, 10b, 11
様々なアルペジオ	10	16分音符			II .B.11 様々なアルペジオを弾くことが言葉で指示されている
減七・属七のアルペジオ	11	16分音符			II .B.11
音階・分散オクターヴ	12a), 12b)	16分音符	37 44, 44Var. 右 45, 45Var. 左	6度重音など含む 16分音符3連	V .C.3a 16分音符
	ドホナーニ III 〈重音奏法〉	ビシュナ	コルトー		
3度(保持音あり)・両手	1	21 23	保持音移動なし 保持音移動	III .A.2(3度)	
3度(保持音なし)・片手ずつ	2	38, 40 【32】 6度重音	両手 29右, 32右	6度重音(保持音あり)	III .A.予備(No.5の前) III .A.2(6度) III .A.2, 5b以外 重音の基礎練習・全音階・分散和音
5度と6度or6度と4度の交互・両手	3				
オクターヴと2~4度の交互・両手	4		29右, 32左	3度、5度、6度の混合	
	【17a】 重音を含んだトレモロ	41右, 43左	重音を含んだトレモロ	V .B.3b	重音を含んだトレモロ
3度音階・指づかいA	(10P~15P)				III .A.5b
3度音階・指づかいB	(16P~31P)				III .A.5b
	【38】 オクターヴ音階	26 35a, 35b 左 36a, 36b 右	3度+単音交互の音階 オクターヴ音階(一部)	V .C.1d	オクターヴ
短3度半音階	(32P前半)	48 Var. I 左, II 右 49左, 50右	指づかい異なる	III .B.1C, D	演奏会用運指
長3度半音階	(32P後半)			III .B.1C, D	演奏会用運指
		49Var.左, 50Var.右	短6度半音階	III .B.1H	短6度半音階
	【30】 / 【34】 完全4、増4度/長6、短6度半音階			III .B.1C, D, H以外	半音階(短3・長3・短6度以外)
	【40】 オクターヴ・両手第1指半音階			V .A.5(P.80)	交互のオクターヴ
		48 Var. I 右, II 左	追加音を伴う半音階		
		49, 49Var. 右 50, 50Var. 左	非和音を伴う半音階		
		44, 44Var. 左 45, 45Var. 右	和音を伴う音階		
		54, 55	同音連打を伴う半音階		
	【39】 オクターヴによる分散和音	53	オクターヴによる分散和音	V .C.5B	オクターヴによる分散和音
	【24】 和音の展開形	41左, 43右	和音の展開形	V .A.2(P.78)	オクターヴ・和音の跳躍
				V .B.3, 7以外	水平・垂直運動の組み合わせ
				V .C.1d, 3a, 5B以外	オクターヴの技法(手首の柔軟・前後運動・横運動ほか)

5-4 3者それぞれの特徴（相違点）

最も興味深い点は、ピシュナとコルトーは「全調で練習すること」という言葉のみ、すなわち楽譜（音符）として示していないことが多いのに対し、ドホナーニは楽譜（音符）として示している点である。1つの曲の中で何度も転調し、様々な調の音階を弾くように構成されているなど、各調の音階において音を1つ1つ丁寧に示してしており、移調が苦手であっても全調の練習ができるようになっている。

ドホナーニの特徴は、曲数を必要最低限にとどめながらも、1つの曲で必要な要素を網羅できるように配慮しており、効率を重視した点である。また、重音について、3度の重音に特に重点を置いて曲を配置している点も重要である。より細かなことであるが、「指の独立と強化」において、スタッカートとスラーが表記されている点にも注目したい。スタッカートによって、鍵盤を押すということのみでなく、指をあげるということも意識させ、スラーでは手首を必要以上に使うことを避け、指を使って弾くことに集中させている。

今回比較対象として挙げた2者の教則本のうち、コルトーの特徴は、1つの目的に対して、多くの方向から取り組むように書かれているため、曲数が多いことである。また、指のトレーニングのみでなく、手首の位置や指の位置関係などの原理にまで触れている。ピシュナは、左右の手で、それぞれが異なる要素を同時に扱う曲が多いことが挙げられる。

6 結論

『毎日の教則本』では、第1巻「指の独立と強化」という目的に対して、より効果的な練習に特化していること、第2巻「音階と和音」において音階と分散和音を重視していること、そして第3巻「重音奏法」では3度の重音に特化していることなど、内容の洗練が見られることが判明した。さらに、難易度の段階的発展をより意識したものになっている点、実践で使うテクニックや指づかいにより重点を置いている点も特筆すべきものである。

『毎日の教則本』がドホナーニの亡くなる年に完成されたものであるということを考えると、彼の最終的な考えが反映されていると言える。また、ピアニストとしての経験において、必要であると感じたことをまとめたものだと考えられる。『毎日の教則本』は『必須の教則本』より特化した内容であり、目的に対して効率良くアプローチできるものである。

次に、『毎日の教則本』を同じ傾向を持つ教則本である、ピシュナ『60の革新的練習曲』、コルトー『ピアノテクニックの合理的原理』と比較した。そこで共通点と相違点が見られた。

まず3者に共通する点は、「指の独立と強化」、「音階と和音」、「重音奏法」という要素が含まれていることである。指の扱いや音型は異なることもあるが、狙いは基本的に共通している。しかし、それぞれを比較すると違いが見られる。

ピシュナとドホナーニを比較すると、ピシュナは両手で弾くことが多く、左右の手で目的とするテクニックが異なることも多い。一方、ドホナーニは片手練習が多いため、1つのテクニックに集中でき、効率良く習得できる。

コルトーとドホナーニを比較しても相違点が見られる。コルトーは非常に細かく練習を進め、すべての章に原理から学ぶための説明も載せている。ドホナーニは「第4章『必須の教則本』と『毎日の教則本』の比較」で詳述してきた通り効率も重視し、内容を洗練している。したがって、両者の教則本は異なる方向性となっている。

その一方で、両者の教則本に共通する優れた面が存在する。それは、ピアニストとして実際に用いることのできる、実践的なテクニックの習得ということを意識している点である。この点については、同世代に生き、ピアニストとして活躍した2人ならではの教則本と言えるであろう。ピシュナには見られない練習が各所にちりばめられており、両者の考え方の類似性が確認できる。

さて、ここまで『毎日の教則本』が「指の独立と強化」、「音階と和音」、「重音奏法」に対して効率的かつ効果的にアプローチできるものであるということは何度も述べてきた。それに加えて、ピシュナやコルトーにあった指間拡張、第1指の移動や手首の回転などに焦点が当てられていないということも特徴的である。大切な要素であるこれらの練習が省かれているが、それはこの教則本が指を鍛えるためのフィンガーエクササイズに特化し、それを最も重要であるとドホナーニが考えているためだと推測できる。『必須の教則本』にあったが『毎日の教則本』では削除されたものは、手首の使い方や跳躍の練習といったように、指ではない部分に練習意義があるものである。したがって『毎日の教則本』は、指を徹底的に鍛え上げるということを目的としている。多くの教則本は、様々な要素の習得を目的とすることが多く、ピシュナとコルトーも例外ではない。指を鍛えるだけでなく、瞬発性や柔軟性を意識したものが含まれている。それらの要素を『毎日の教則本』では省き、フィンガーエクササイズという目的に対して必要な曲のみを扱ったと考えて良いであろう。

『上級ピアニストのための毎日の教則本』というタイトルがつけられていることからわかるように、毎日練習を行うことをドホナーニは勧めている。これは、上級ピアニストとなれば、演奏などの活動で忙しいことが予想され、その中でテクニックの維持や発展を目指すという意義があるものだと推測できる。

しかし、筆者はこの教則本が上級ピアニストだけではなく、それ以外のピアニストであっても使用価値があると考え。各巻において基本的なレベルの内容が必ず含まれ、段階的発展が見られる点、また、演奏すべき音がすべて書かれており、まだ移調の能力がない人であっても練習できるためである。そしてなによりも「指を鍛える」という、どのピアニストにとっても大切なことに重点を置いており、さらに練習効率も考慮しているため、あらゆるピアニストにとって有用なものとなっている。ただ、前述したように『毎日の教則本』は指を鍛えるということに焦点を当てているという意識を持っておかなければならない。

なお、ドホナーニがブラームスの影響を受けていたとされていながらも、今回はブラームスの練習曲について比較対象としなかった。この点については、今後の課題としたい。

今回このように分析・比較を行ったことにより、ドホナーニがテクニックの中で何を重視し、何を伝えようとしたかということが明らかになった。彼の教則本で得られるテクニックが、どのように彼の楽曲にいかされているのか、今後の研究課題とし、さらにドホナーニの研究を進めていきたい。

参考文献

Dohnányi, Ilona von

- 2002 *Ernst von Dohnányi: A Song of Life*. James A. Grymes ed. (Bloomington: Indiana University Press)

Grymes, James A

- 2001 *Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography*. (Westport, Connecticut: Greenwood Press)
2005 *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. (Lanham: Scarecrow Press)

Kiszely-Papp, Deborah

- 2001 *HUNGARIAN COMPOSERS-17: Ernő Dohnányi*. Jane Pogson ed. (Budapest: Mágus Publishing)

Podhradszky, Imre

- 1964 *The Works of Ernő Dohnányi (July 27, 1877-Feb. 9, 1960): A Catalogue of His Compositions*. (Budapest: Akadémiai Kiadó)

楽譜資料

Dohnányi, Ernő

- 1929 *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására*. (Budapest: Rozsavölgyi)
1950 *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására*. (Budapest: EMB)
1962 *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist*. Dumm, Robert W ed. (New York: Mills)

Pišna, Josef

- 1971 *Exercices progressifs: für vorgeschrittenere Spieler*. Sauer, Emil von ed. (Leipzig: Peters) [Leipzig: Eulenburg, 1887]

Cortot, Alfred

- 1974 *Rational Principles of Pianoforte Technique*. translated by R. Le Roy-Métaxas, (Paris: Salabert) [*Principes rationnels de la technique pianistique*. (Paris: Maurice Senart, 1928)]