

東京音楽大学大学院音楽研究科
博士後期課程音楽専攻博士論文

2021 年 3 月 12 日学位取得

ドホナーニのピアノ教育とテクニック
——教育作品とピアノ独奏曲をめぐって——

D2018-01
音楽（ピアノ）
鈴木啓資

〈目次〉

序	6
第1章 ドホナーニの生涯	16
第1節 誕生～音楽院卒業（1877～1897）	16
第2節 音楽家としての地位の確立（1897～1905）	17
第3節 ベルリン時代（1905～1915）	18
第4節 ハンガリー時代（1915～1937）	19
第5節 第2次世界大戦～祖国との別れ（1937～1949）	20
第6節 アメリカ時代（1949～1960）	21
第2章 ドホナーニの教則本	23
第1節 《必須の教則本 Essential Finger Exercises》の分析	23
第2節 《毎日の教則本 Daily Finger Exercises》の分析	27
第3節 《必須の教則本》と《毎日の教則本》の比較（表1参照・p.36）	32
第4節 ドホナーニ、ピシュナ、コルトーによる教則本の比較（表2参照・p.42）	37
4-1 3者の共通点	37
4-2 ドホナーニとピシュナの共通点	37
4-3 ドホナーニとコルトーの共通点	38
4-4 3者それぞれの特徴（相違点）	39
第5節 《毎日の教則本》の有用性	40
第3章 ドホナーニの練習曲	45
第1節 《6つの演奏会用練習曲 Hat koncertetűd》Op.28の分析	45
第2節 《上級ピアニストのための12の短い練習曲 Twelve Short Studies for the Advanced Pianist》の分析	55
第3節 《6つの演奏会用練習曲》Op.28と2つの教則本の比較	68
第4節 《上級ピアニストのための12の短い練習曲》と2つの教則本の比較	70
第5節 《6つの演奏会用練習曲》Op.28と《上級ピアニストのための12の短い練習曲》の比較	73
第6節 2つの教則本と2つの練習曲の位置づけおよび重視されたテクニック	75

第4章 ドホナーニのピアノ独奏曲におけるテクニック	78
第1節 ドホナーニのピアノ独奏曲の整理（詳細は p.137 の巻末資料1 を参照）	78
第2節 テクニックの整理および分析方法の提示	79
第3節 年代から見たピアノ独奏曲に使用されるテクニックの傾向	84
第4節 様々なテクニックを用いた例—《4つの狂詩曲》Op.11 第1番	86
第5節 《古い形式による組曲》Op.24—舞曲の性格に合わせたテクニックの選択	90
第6節 《6つのピアノ曲》Op.41—一曲の性格に合わせたテクニックの選択	96
第7節 《3つの風変わりな小品》Op.44—曲名に合わせたテクニックの選択	100
第8節 ドホナーニが多用したテクニック	105
結論	115
後書き（博士論文審査委員会を終えて）	128
参考文献	129
巻末資料1 ピアノ作品一覧表	137
巻末資料2 教則本と練習曲4種比較表	141
巻末資料3 テクニックの割合表	157
巻末資料4 《4つの狂詩曲》Op.11 第1番分析譜	160
巻末資料5 《古い形式による組曲》Op.24 分析譜	179
巻末資料6 《6つのピアノ曲》Op.41 分析譜	209
巻末資料7 《3つの風変わりな小品》Op.44 分析譜	245

本論文における譜例は、以下の楽譜を用いた。

作品番号、曲名、作曲年、出版社〔初版情報〕の順で表記する。

Dohnányi, Ernő

Op.2 Vier Klavierstücke. 1895 (Vienna: Doblinger, 1996) [(Vienna: Doblinger, 1906)]

Op.6 Passacaglia für Klavier. 1899 (Vienna: Doblinger, 1904)

Op.11 Vier Rhapsodien. 1903-04 (Vienna: Doblinger, 1904)

Op.13 “Winterreigen” Zehn Bagatellen. 1905 (New York: Dover, 1999) [(Vienna: Doblinger, 1906)]

Op.17 Humoresken in Form einer Suite. 1907 (Berlin: Simrock, 1908)

Op.23 Drei Stücke. 1912 (Berlin: Simrock, 1913)

Op.24 Suite nach altem Stil. 1913 (Berlin: Simrock, 1914)

Op.28 Hat koncertetűd. 1916 (Budapest: Rozsavölgyi, 1916)

Op.29 Változatok egy magyar népdalra. 1917 (Budapest: EMB, 1961) [(Budapest: Rozsavölgyi, 1921)]

Op.32a Ruralia Hungarica. 1923-24 (Budapest: Rozsavölgyi, 1925)

Op.41 Six Piano Pieces. 1945-46 (London: Lengnick, 1947)

Op.44 Three Singular Pieces. 1951 (New York: AMP, 1954)

A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására. 1929 (Budapest: Rozsavölgyi, 1929)

Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist. Dumm, Robert W ed. 1960 (New York: Mills, 1962)

Twelve Short Studies for the Advanced Pianist. 1950 (New York: AMP, 1953) [(New York: AMP, 1951)]

Johan Strauss. Zwei Walzer. 1928 (Budapest: EMB, 1950) [(Budapest: Rozsavölgyi, 1930)]

Cortot, Alfred

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

Liszt, Ferenc

S.139 Études d'exécution transcendante. (Budapest: EMB, 1970) [(Leipzig: Breitkopf, 1852)]

S.171 Ballade No.2. (Budapest: EMB, 1981) [(Leipzig: Kistner, 1854)]

Pišna, Josef

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

Tchaikovsky, Pyotr

Op.23 Piano Concerto No.1. Teichmüller, Robert ed. (Leipzig: Peters, [1971]) [(Moscow: Jurgenson, n.d.)]

序

序

ドホナーニ・エルネー Dohnányi Ernő (1877-1960) は、ピアニスト、作曲家、指揮者として活躍したハンガリーの音楽家である。若い頃より卓越した技術を持ったピアニストとして世界的な名声を得て活躍しており、その一方で教育活動にも力を入れ、ベルリン高等音楽学校やハンガリー王立音楽院（現ハンガリー国立リスト・フェレンツ音楽大学）、さらにはフロリダ州立大学で教鞭を執った。ハンガリー王立音楽院では教育制度改革を進めた一方、門下生からはフィッシャー・アニー Fischer Annie (1914-95)、アンダ・ゲーザ Anda Géza (1921-76) などの優秀な音楽家を輩出した。

ドホナーニ研究において、ジェイムス・グライムズ James A. Grymes (生年不明) による *Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography* は非常に重要な資料であり、ドホナーニの作品、録音、著書などの目録となっている。作品はジャンル別に整理されており、作曲日時、出版社、自筆譜所在、献呈先などが記載されている。録音は、ドホナーニによる録音と他者によるドホナーニ作品の録音に分けて整理されている。著書については、ドホナーニのインタビューを含めた伝記系の資料と、作品目録や楽曲分析などの音楽に直接関係のある資料に分けられており、どの資料についても非常にわかりやすくかつ幅広く整理されている点から、すべてのドホナーニ研究者にとって有用な先行研究であることは間違いない。また、同氏が編集として関わっているイロナ・フォン・ドホナーニ Ilona von Dohnányi (1909-88) による *Ernst von Dohnányi: A Song of Life* は、ドホナーニの3番目の配偶者による伝記となっており、コンサートでの演奏曲目や初演情報などを含めたドホナーニの生涯を詳細に確認できる資料である。ドホナーニの没後、比較的早い段階で出版された、イムレ・ポドゥラツキ Imre Podhradszky (生没年不明) による *The Works of Ernő Dohnányi (July 27, 1877-Feb. 9, 1960): A Catalogue of His Compositions* も作品目録として貴重な資料となるが、すでに約60年前の情報であることから、自筆譜所在地などの情報について、現状は異なっている可能性が高い。

実際のところ、ドホナーニの資料は近年移動が見られた。ドホナーニがアメリカに渡ってから教鞭を執っていたフロリダ州立大学は、ドホナーニの相続人が所有していた資料の無期限貸し付けを受けていた。しかし、それらの資料をハンガリー国立博物館が2015年10月に取得したようであり、現在のフロリダ州立大学が保管しているドホナーニの資料は、ドホナーニの弟子であったエドワード・キレーニ Edward Kilenyi, Jr. (1910-2000) によって提供

されたものであるようだが、索引がないという状況である¹。

ドホナーニの研究において最も重要な出来事は、ハンガリーの文化遺産省とハンガリー科学アカデミー音楽学研究所によって、2002 年 1 月にブダペストにドホナーニ公文書館が設立されたことであり、近年になってその研究はより活発になってきている (Kusz 2020: 2)。しかしながら、教育作品に特化して詳述したものは存在していない。そこで本稿では、ドホナーニの教育作品に焦点を当てることとした。彼の教育作品の分析を行うことにより、それぞれの特徴を明らかにし、4 つの教育作品の関連性について検討する。また、教育作品で重視されたテクニックを導き出すことで、ドホナーニがピアノ学習者に何を練習させようとしていたのかということを明らかにする。さらに、教育作品で重視されたテクニックに着目して、ピアノ独奏曲全曲をテクニックの観点から分析および考察を行い、ピアノ独奏曲のテクニック上の特徴や傾向を明らかにするとともに、教育作品との関連性についても検討する。

なお、本稿における「テクニック」は、楽譜に書かれた作曲上の書法を扱うとともに、実際に奏者の手や指、腕などにどのような効果をもたらすかということにも目を向けながら考察を進めていく。

ここで、西洋音楽史における練習曲の歴史について概観しておこう。練習曲を取り扱った文献は非常に少ないので、各練習曲などの解説および、西原稔『ピアノ大陸ヨーロッパ：19 世紀・市民音楽とクラシックの誕生』、岡田暁生『ピアニストになりたい！ 19 世紀もうひとつの音楽史』などに基づいている。

鍵盤音楽の歴史において、「指をトレーニングする目的に特化した曲」という練習曲の出現は比較的新しいものであり、そのような練習曲が見られるようになったのは 19 世紀に入ってからのことである。それ以前にも当然ながら練習曲や教則本は存在しているが、19 世紀以降の練習曲とは異なる性格を持ったものである。

まず、バロック時代に目を向ける。この頃に作られた楽曲の多くは弟子の教育を意図して作られたものが多く、ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の《インヴェンションとシンフォニア Inventionen und Sinfonien》BWV 772-801 (1720-23) や《平均律クラヴィーア曲集 Das Wohltemperierte Klavier》BWV 846-893 (1722/1740ca.)、

¹ Florida State University, Ernst von Dohnányi Collection のウェブサイトより。
<https://music.fsu.edu/library/specialcollections/dohnanyi> (2020 年 9 月 22 日閲覧)

ドメニコ・スカルラッティ Domenico Scarlatti (1685-1757) のソナタのような楽曲を挙げることができる。これらは練習曲という性格を持っているが、指を鍛えることではなく、技術的な練習と同時にピアノや作曲の手ほどき、そして装飾法の習得などを目的としているものである。この点について、バッハは《インヴェンションとシンフォニア》の序文において次のように述べている。

「クラヴィーア愛好家、とくにクラヴィーアを熱心に学びたい学習者に対し、
(1) 2つの声部をきれいに弾きこなすだけでなく、さらに上達したならば (2) オブリガートの3声も正しく手際よく処理し、その際同時によいインヴェンション（着想）を得るだけでなく、それをたくみに展開し、何よりもカンタービレ（歌うよう）な弾き方を身につけ、そしてさらには作曲への関心を養うための（ダーデルセン 2010: 7）。」（饗場裕子訳）

また、ダーデルセンはバッハの《インヴェンションとシンフォニア》について以下のように指摘している。

「バッハの時代、クラヴィーアのレッスンといえば単に演奏技法習うだけでなく、作曲法を学ぶことも意味していた。（中略）その序文（7頁下段を参照）〔著者註：先に挙げたバッハ自身の序文の意〕の中でバッハは、この曲集に期待する教育的な目標を次のように掲げた。この作品集はクラヴィーアを熱心に学びたい学習者に対し、2声、3声の声部をきちんと弾き分けながら演奏することを学ぶための初歩の手引きである... と。基本はまず、ポリフォニックな曲の演奏に際して両手がきちんと独立して動くようにすることであり、練習が進んでいくにつれて、さらに他の技術的な要求が課されていく（ダーデルセン 2010: 4）。」

これは、この時代において「楽器に習熟することは、同時に作曲法を身につけ、様々な装飾法のルールに通じ、さらには即興演奏ができるようになることと同義であった（岡田 2008: iii）」ということも大きく影響していると考えられる。

18世紀には「教則本」という形の教育作品も存在する。これは理論の解説を含むが、代

表的なものとしてフランソワ・クーブラン François Couperin (1668-1733) の《クラウザン奏法 L'art de toucher le clavecin》(1717)、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) の《正しいクラヴィーア奏法 Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen》(1753)、そしてダニエル・ゴットロープ・テュルク Daniel Gottlob Türk (1750-1813) による《クラヴィーア教本 Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen》(1789) を挙げることができる²。このうち、クーブランの《クラウザン奏法》および C.P.E.バッハの《正しいクラヴィーア奏法》については楽譜が掲載されており、実際に弾くことのできる練習曲が含まれている。

バロック時代から古典主義の時代になると、ソナタやそれに関連する楽曲が増えてくる。代表的な例として、フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809) やヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) のピアノ・ソナタを挙げることができる。これらの練習曲は演奏に特化したものであり、多くの場合においてソナタを名乗っていることが多い。19 世紀の練習曲のような、特定の技巧に特化するということも見られず、音楽そのものを作っていくことを目指している練習曲である。

この流れに大きく変化が見られたのが 19 世紀である。これは、貴族や上流階級の市民のみでなく、音楽愛好者層の幅が広がったことが理由となっている。まず、音楽愛好者層が増えたことにより、自ら演奏したいと思う人々が増え、比較的容易に音を出すことができるピアノに取り組む人が増えた。またその一方で、音楽愛好者層が増えても、その全員が自ら演奏をして楽しむことができるわけではない。そこで、自ら演奏するのではなく、聴いて楽しむという「演奏会」が定着し、そこでヴィルトゥオーゾたちが活躍した(村田 2016: 189-198, 204-207)。

これらの背景により、アマチュア・ピアニストのための比較的容易な練習曲が必要となったため、多くの練習曲が作られた。またヴィルトゥオーゾたちの練習および技巧を見せるため、そして演奏家の養成のために、演奏会用練習曲やより高度な練習曲が作られたと考えられる。このように、19 世紀には練習曲が大きく発展し、様々な傾向を持った練習曲が誕生した。この時代には多くの作曲家が練習曲を作曲しており、「練習曲に取り憑かれた時代」(岡田 2008: 67) と言えるであろう。

19 世紀の数多くの練習曲の中には、様々な傾向を持つものがあるが、これまでの流れを受け継ぎ、「音楽を伴う練習曲」という傾向を強く持つものも存在する。「音楽を伴う練習曲」

²東川は「三大クラヴィーア教本」としている(東川 2000: i)。

とは、機械的な運動による手や指の訓練にとどまるものではなく、曲の構成、形式、フレージング、音色などを考えながら練習をする、楽曲としての形態を持った練習曲のことである。その例として、19世紀前半に作られたムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832) の《グラドゥス・アド・パルナッスム Gradus ad Parnassum》Op.44 (1817-26) やヨハン・バプティスト・クラマー Johann Baptist Cramer (1771-1858) の《ピアノフォルテのための練習曲 Studio per il Pianoforte》(1807-35) を挙げられる。また、フンメルの弟子であった、カール・ツェルニー Carl Czerny (1791-1857)、フリードリッヒ・ブルクミュラー Friedrich Burgmüller (1806-74)、フレデリック・ショパン Fryderyk Chopin (1810-49) やリスト・フェレンツ Liszt Ferenc (1811-86) らの練習曲も該当する。例えば、ツェルニーは多くの練習曲を残したことで有名であるが、決して技巧的な面のみに焦点を当てたわけではなかった。彼の練習曲には常に音楽が存在しており、《完全なる理論的かつ実践的ピアノ教程 Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule》Op.500 (1839) の第3巻の《ピアノ演奏の基礎 Von dem Vortrage》に至っては、音楽的な表現に焦点を当てているものであり、音楽的な弾き方を習得するための練習曲とされている。

最も音楽的な要素の強い練習曲として、リストの《超絶技巧練習曲 Études d'exécution transcendante》S.139 (1851) や《3つの演奏会用練習曲 Trois études de concert》S.144 (1845-49) に代表されるような「演奏会用練習曲」を挙げることができる。ショパンの練習曲集も、演奏会用練習曲とはされていないながらも、このグループに入れて良いであろう。これらはヴィルトゥオーゾたちが各々の技巧を見せるための練習曲であり、「音楽を伴う練習曲」の発展系であると考えられる。しかし、これらの音楽的な要素が強い練習曲でも、後述する「パターン練習」のような要素が含まれていることを忘れてはならない。

また、音楽的な要素の強い練習曲のうち、比較的容易なものとして、ブルクミュラーの《25の練習曲 25 Etudes faciles et progressives, composées et doigtées expressément pour l'étendue des petites mains》Op.100 (1852) のようなものが該当する。初心者から中級者向けのものであり、音楽愛好者でも演奏できるものである。

19世紀に入ると、「指のトレーニング (フィンガー・エクササイズ)」という新たな練習曲が誕生した。「フィンガー・エクササイズ」を目的とした練習曲を作った作曲家として、ルイ・プレディ Louis Plaidy (1810-74)、ヨセフ・ピシュナ Josef Pischna (1826-96)、シャルル＝ルイ・アノン Charles-Louis Hanon (1819-1900) などを挙げることができる。彼らの練習曲はいわゆる「フィンガー・エクササイズ」に特化したものであるが、その中でも特

に「指の速度」、「指の強度」、「大量の音符の処理能力」に焦点を当て、それらに限定して取り組むもの（岡田 2008: iii）であり、19 世紀に登場した練習曲の典型的な例である。

その中には、同じ音型を繰り返す「パターン練習」による練習が見られ、そのような練習を初めて取り入れた教本は、ヨハン・ネポムク・フンメル Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) による《ピアノ教本 *Méthode complète théorique et pratique pour le piano-forte*》である（岡田 2008: 68）。この教本は 400 ページ以上におよび、そのほとんどがパターン練習となっているが、単なる「フィンガー・エクササイズ」ではなく、それらが音楽を伴っていることがわかる。すなわち、この教本は様々な音型（パターン）を練習することによる「指を均質にするためのトレーニング」ではなく、「どのような音型であっても均質に弾けるようにするためのトレーニング」となっているのである（岡田 2008: 68）。その証拠として、この教本の最後には即興演奏についての心得が書かれており、前述したバロック時代の考え方との関連性を見いだすことができる。なお、ピシュナやアノンによる練習曲にも「パターン練習」の要素は強く見られるものであり、「フィンガー・エクササイズ」と「パターン練習」の結びつきは非常に強いと言える。

「フィンガー・エクササイズ」ということを追い求めるがあまり、機械的な指の訓練を目指した「指強化器具」が作り出されたことについても、西原、岡田は詳述している（西原 2013: 149-158）（岡田 2008: 112-141）。この「指強化器具」は現在でも存在するものであり、指を強くするものや、指の間を広げるものなど多岐に渡る。

19 世紀は練習曲が数多く残された時代であり、演奏会用練習曲に代表されるような「音楽を伴う練習曲」が発展していく一方、10 本の指の均質化、「フィンガー・エクササイズ」に特化した練習曲が誕生し、指を鍛えることに傾倒した時代でもあった。

さらに時代が進み、20 世紀になるとバルトーク・ベーラ Bartók Béla (1881-1945) による《マイクロコスモス *Mikrokosmos*》のような、初心者からある程度のレベルまでの幅広い層を網羅する練習曲が登場する。《マイクロコスモス》は 19 世紀に出現したような「フィンガー・エクササイズ」に特化した練習曲ではなく、前述してきた「音楽を伴う練習曲」である。バルトークは、1940～41 年にアメリカで行ったレクチャーコンサートで以下のように述べている。

「作曲家としての活動をはじめた当初から、私はピアノ学習者のために易しい曲を作るという考えをもっていました。これは、ピアノ教師としての私自身の

経験から発しています。私は、特に初心者のピアノ教材に、音楽的価値のあるものが、バッハの最も易しい作品やシューマンの《子供のためのアルバム》などの例外を除いて存在しないことを、常に懸念していました（パップ 他 2008: 67）。」

また、パップは《マイクロコスモス》について次のように述べている。

「《マイクロコスモス》は、バルトークの作曲理念が最も凝縮されたピアノ作品であり、生涯に獲得した技法の総合体である。（中略）こうしてバルトークは、活動の当初から終始一貫して、ピアノを学習するあらゆる段階の人たちへの芸術性の高い作品を提供し続けた。情熱に支えられたこれらの作品は、ピアノに携わるすべての人を心豊かにし、ピアノ教育のレベルをその質と量で確実に向上させた（パップ 他 2008: 68）。」

このように、バルトークの練習曲はそれまでのものとは大きく方針が異なり、包括的なものであるため、非常に価値の高いものである。

また、ドホナーニがバルトークの《マイクロコスモス》をどのように評価していたのか、とても興味深いことであるが、手を尽くして調べた限りにおいて、ドホナーニがこれに関する発言を残していないため、残念ながらわからなかった。

ここまで練習曲について見てきたが、19 世紀までは対象が限られている練習曲が多かったのに対し、20 世紀になると幅広いピアノ学習者のためのものが生まれ、それと同時に高い芸術性を持ったものが増えてきたといえることができるであろう。これは 19 世紀の「指をトレーニング」への執着に対して、音楽への原点回帰とも言える流れであり、ピアノ教育というものが見直された時代であるといえる。

本稿で扱うドホナーニオリジナルの教育作品は全 4 作品あり、1929 年に作られた《確かなピアノテクニック習得のための必須の教則本 A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására》（以下、《必須の教則本》）および 1960 年作曲の《上級ピアニストのための毎日の教則本 Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist》（以下、《毎日の教則本》）が、パターン練習を含む「フィンガー・エクササイズ」に属するものである。音楽を

伴うものは基本的に存在せず、指を鍛えることに特化したものとなっている。1950年の《上級ピアニストのための12の短い練習曲 Twelve short studies for the advanced pianist》(以下、《12の練習曲》)は「フィンガー・エクササイズ」の要素もあるが、そこには音楽も存在しており、2つの教則本よりは「音楽を伴う練習曲」の側面が強いものである。しかしながら、第3章第2節にて後述する《12の練習曲》の序文にドホナーニが残しているように、「第一の目的が教育的なものである」としていることから、人前での演奏ではなく、あくまでもテクニック習得の意味合いが強い。1916年の《6つの演奏会用練習曲 Hat koncertetűd》Op.28(以下、《演奏会用練習曲》)については、完全に「音楽を伴う練習曲」であり、人前での演奏を前提とされているため、楽曲として成立している。この楽曲についてはリストやショパンの練習曲に近い。しかし、発展的な練習曲でありながらも、パターン練習の要素も含んでいる。なお、これらの教育作品をドホナーニがどのように用いていたか知りたいと思い、彼の弟子や関係者の証言を探したが直接的に関係のあるものは見つからなかった。そのため、楽譜として残っているものに限定して考えることとする。

日本におけるドホナーニ研究はほとんど進んでおらず、伊東信宏(1960-)による《東欧採音譚 41 ドホナーニ家の群像》³の記事が見られる程度である。そこで第1章では、ドホナーニの生涯および作品について整理を行う。

第2章および第3章では、ドホナーニの教育作品に焦点を当てて考察を進める。第2章では《必須の教則本》と《毎日の教則本》、第3章では《12の練習曲》および《演奏会用練習曲》に焦点を当て、各教育作品において扱われるテクニックを細かく分析することで、それぞれの教育作品の特徴と方向性が明らかになるであろう。また、第3章第3節以降において分析の結果を比較することにより、4つの教育作品の関係性について考察を加える。ここでは2つの教則本および2つの練習曲がそれぞれ約30年差で作られていることにも着目し、ドホナーニのピアノ教育に対する考え方の変遷にも考察を広げている。同時に、4つの教育作品において重視されたテクニックに焦点を当て、ドホナーニがピアノ教育において重視したことについても検討する。この章では、ドホナーニの教育作品の整理、内容および特徴の分析、そして立ち位置が明確になるであろう。

第4章では、教育作品における考察から明らかになった「ドホナーニが重視したテクニック」を中心に、ピアノ独奏曲全曲において、どのようなテクニックが用いられているのかという視点から分析および検討を行う。まず冒頭において、ドホナーニのピアノ独奏曲の整理

³ 『レコード芸術』(音楽之友社)2019年5月号 p.55-58

を行った後、ピアノ独奏曲全曲をテクニックの観点から分析し、その分析結果から判明したことをまとめる。今回はピアノ独奏曲全曲を対象としたことから、まずは作曲年順に並べたときに見られる傾向に着目し、検討していく。その検討結果を受け、4つの楽曲に焦点を当てて、各楽曲に見られる傾向や特徴を詳述する。最後にテクニック別の観点から、ドホナーニの用いたテクニックについて考察を加える。ここではドホナーニの用いたテクニックのうち多用したものに焦点を当てて、どのような箇所に用いられているか、またそのテクニックを用いることでどのような演奏効果があるのかを検討する。教育作品とピアノ独奏曲の関連性およびドホナーニのピアノ曲におけるテクニックの傾向が明らかになるであろう。

本論文により、日本ではあまり知られていないドホナーニの基本情報を提供するとともに、研究されていない分野である教育作品の特徴および有用性を示し、ドホナーニの教育作品の普及を目指す。また、教育作品の分析や比較、またそれらを実際の楽曲と結びつけることにより、教育作品とピアノ独奏曲のテクニック面における関連性を示すとともに、ピアノ独奏曲において用いられているテクニックやその傾向を示すことができると考える。

第1章

ドホナーニの生涯

第1章 ドホナーニの生涯

ここでは、ドホナーニの教育作品およびピアノ独奏曲の分析に入る前に、彼の生涯についてまとめる。ドホナーニの作品についても一部触れているが、詳細は巻末資料1 (p.137) のピアノ作品一覧表を参照願いたい。現ハンガリー国立リスト・フェレンツ音楽大学は、時代と共に名称を変更してきているが、本論文では同じ学校であると考えられるものについてはその名称を統一するものとし、本章以降はリスト音楽院と表記する。なお、本章では、イロナ・フォン・ドホナーニによる *Ernst von Dohnányi: A Song of Life* を主な参考文献としている。

第1節 誕生～音楽院卒業 (1877~1897)

ドホナーニはハンガリーのポジョニ⁴に 1877 年 7 月 27 日に誕生した。ギナジウムの数学教師であり、優秀なアマチュア・チェリストでもあった父のドホナーニ・フリジェシュ Dohnányi Frigyes (1843-1909) の手ほどきを受け、6 歳でピアノを習い始めている。ドホナーニは 7 歳のクリスマスのときに五線紙を欲しいと父親に言い、最初の作品であるピアノ独奏曲、《祈り Gebet》を作曲した。8 歳になったとき、父フリジェシュはポジョニ大聖堂のオルガニストであったカーロイ・フォルストナー Károly Forstner (生没年不明) に指導を依頼した。その後、ドホナーニは急激に才能を現していく。

1886 年、9 歳にして初の公開演奏を行い、モーツァルトのピアノ四重奏曲第 1 番ト短調 K.478 (抜粋) を演奏している。1890 年にはポジョニ声楽協会のコンサートの中で、自作自演を含む初のピアノソロの演奏を行い、新聞紙上にて絶賛される。1894 年、ドホナーニはリスト音楽院に入学し、ピアノをトマーン・イシュトヴァーン Thomán István (1862-1940)、作曲をハンス・ケスラー Hans Koessler (1853-1926) のクラスにて学ぶ。音楽院在籍中である 1895 年にピアノ五重奏曲第 1 番 Op.1 が作曲され、同年 6 月の学校の終業式において自身のピアノによって初演を行った。その夏に師であるケスラーから、ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-97) がピアノ五重奏曲第 1 番 Op.1 に興味を持っており、すぐにバート・イシュルに来て欲しいと言っていることを伝えられる。しかし、高額な旅費を理由に断念し、その代わりに自筆譜を送付した。このピアノ五重奏曲第 1 番は他者によってブラーム

⁴ 現在のスロヴァキアの首都、ブラチスラヴァである。

スの前で演奏され、ブラームスからの称賛を得ている。後にブラームスがこの作品について、「私はこれより良いものを書けなかったであろう I could not have written it better myself.」とケスラーに伝えたほどである (Dohnányi 2002: 20)。同年 11 月、ブラームスの計らいにより、ドホナーニはウィーンにて同曲の演奏の機会を得ている。

1897 年 6 月、ドホナーニは音楽院を修了し、ピアノと作曲のアーティスト・ディプロマを得た。同年夏、自身のプロデビューのために、ピアニストのオイゲン・ダルベール Eugen d'Albert (1864-1932) のもとで 5 週間学び、10 月にベルリンにおいてプロデビューを果たした。

第 2 節 音楽家としての地位の確立 (1897~1905)

1897 年 10 月のベルリン・デビューは好評で、11 月には指揮者ハンス・リヒター Hans Richter (1843-1916) 率いるブダペスト・フィルハーモニーと、ベートーヴェンのピアノ協奏曲第 4 番 Op.58 を共演。この演奏会の評判を受け、リヒターはドホナーニにウィーンやロンドンでのコンサートにて共演する機会を提供した。1898 年 10 月、同じくベートーヴェンのピアノ協奏曲第 4 番をリヒターの指揮の下で演奏し、ロンドン・デビューを果たす。この演奏は The Times 紙によって大絶賛されるとともに、ドホナーニの名を一躍知らしめた。次第にベートーヴェンのピアノ協奏曲第 4 番はドホナーニのトレードマークのような存在となり、生涯において様々な場所で演奏している。作曲家としては 1899 年にピアノ協奏曲第 1 番 Op.5 によって、ベーゼンドルファー社主催の作曲コンクールにおいてベーゼンドルファー賞 (第 1 位) を受賞し、1900 年頃までには世界的な音楽家としての地位を確立した。

1900 年に 23 歳でエルザ・クンヴァルド Elsa Kunwald と結婚したドホナーニ⁵は、ヴァイオリニストであり、ベルリン高等音楽学校の校長であったヨーゼフ・ヨアヒム Joseph Joachim (1831-1907) と出会う。また、1902 年 2 月には自身の楽曲、《ズリーニ序曲 Zrinyi Overture》によって指揮者デビューを果たす。同年夏には、音楽院を修了したバルトーク・ベーラ Bartók Béla (1881-1945) がグムンデンにいたドホナーニを訪ね、ドホナーニのもとで研鑽を積んだ。これをきっかけとして両者の友好がより深まり、生涯の付き合いとなる⁶。

ドホナーニは 1904 年夏のウィーン滞在中に《4 つの狂詩曲 Vier Rhapsodien》Op.11 を作

⁵ ドホナーニは生涯において 3 度結婚している。

⁶ ドホナーニとバルトークはポジョニのギナジウムにおいて友人であった。

曲。同年 11 月に開催されたウィーンでのリサイタルにおいて初演を行い、聴衆のみならず新聞紙上でも称賛された。以降、この楽曲は世界中で演奏されるようになる。1905 年 5 月にはボンにおいて開催されたベートーヴェン・フェスティヴァルに参加し、室内楽とピアノソロの演奏を行った。また、このフェスティヴァルにおいて、有名なピアニストであったフェルッチョ・ブゾーニ Ferruccio Busoni (1866-1924) と出会っている。

第 3 節 ベルリン時代 (1905~1915)

ドホナーニは、ベルリン高等音楽学校ピアノ科主任であったエルンスト・ルドルフ Ernst Rudorff (1840-1916) やヨアヒムからの誘いを受け、1905 年 10 月からベルリン高等音楽学校で指導を始めた。学校において最年少の教員でありながら、1) 1 年間に 3 ヶ月の休暇、2) 週 6 時間の勤務、3) 学校が払える最高の給料 という破格の待遇で迎えられた。ドホナーニは同高等音楽学校において、自身の生徒を 6 人に制限し、それ以上は教えようとしなかった。各生徒に週 1 時間のレッスンのみを行っていたため、作曲活動、演奏活動を思い通りにできていたのである。毎年多忙な演奏活動を行っていたが、祖国ハンガリーでも演奏を行っており、1907 年 5 月にはリスト音楽院の新校舎のオープニングに際し、自身のピアノ協奏曲第 1 番 Op.5 を演奏した。1907 年 8 月には、室内楽のパートナーでもあったヨアヒムがこの世を去ってしまう。ヨアヒムとの最後の演奏は、1907 年 5 月のボンでの演奏であった。1908 年、ドホナーニはピアノ科教授となったが、その傍ら 1908-09 年のシーズンにおいて 50 を超えるコンサートをこなした。そのような中で、1909 年 11 月には父のフリジェフが亡くなってしまう。ベルリン高等音楽学校における 10 年間の指導のうちに、ドホナーニはヨアヒムやフリジェフといった大切な人々を失ってしまったのである。

1913 年、忙しい演奏活動の傍ら、《左手のためのフーガ Fugue for left hand⁷》や、バロック時代の組曲で用いられていた 6 種類の舞曲によって構成された《古い形式による組曲 Suite nach altem Stil》Op.24 を作曲。《古い形式による組曲》については、1914 年 2 月にベルリンにてドホナーニによって初演された。同年 7 月、第 1 次世界大戦が勃発し、世界を取り巻く状況は大きく変わってしまい、ヨーロッパ全土にて行われていたドホナーニのコンサートも制限されてしまった。

⁷ 楽譜には Fugue for Piano, left hand or two hands と書かれている。

第4節 ハンガリー時代 (1915~1937)

本節においては、伊東信宏『バルトーク―民謡を「発見」した辺境の作曲家』を主要文献としている。

1915年11月、ドホナーニはリサイタルのためにブダペストを訪ねた際に、そのままハンガリーにとどまることを選択。12月1日にはリスト音楽院院長からピアノ科教授への就任要請を受け、ブダペストに住むこととしている。

ドホナーニは母校に戻って教鞭を執ることをとても喜んでいたが、同時にベルリン高等音楽学校との指導方針の違いに気づかされる。ベルリン高等音楽学校では指導方針は完全に自由であり、生徒それぞれに合ったプログラムを指導者が選んでいた。しかし、リスト音楽院では全生徒が決められたプログラムのもとで学んでいたのである。ドホナーニはどちらの長所も短所も把握した上で、ベルリンで指導していた際の指導方針をリスト音楽院でも継続し、カリキュラムの包括的改革を進めたのであった。

母校に戻って指導を始めてからも、その傍ら作曲や演奏を活発に行い、多くの作品を残している。1916年には《演奏会用練習曲》を作曲、同年12月にセグドにて初演を行った。また翌年には、ドホナーニが初めて民謡をピアノ独奏曲に取り入れた作品である、《ハンガリー民謡による変奏曲 Válogatás egy magyar népdalra》Op.29が作曲された。これ以降、民謡を取り入れた作品が立て続けに作曲されており、その民謡の多くを友人であったバルトークやコダーイ・ゾルターン Kodály Zoltán (1882-1967) が収集したものから用いている。

タナーチ (ソヴィエト) 共和国成立直前である1919年2月、ドホナーニはリスト音楽院院長となった。しかし、この時代はハンガリーにおいて政府が何度も変わり、権力も革命側、反革命側、軍部というように激しく移り変わっていたため、ハンガリーは政治的に大きな混乱の下にあった。そのような非常に不安定な情勢下において、ハンガリーの芸術家たちは革命側に参加をしており、ドホナーニ、バルトーク、コダーイも例外ではなく、彼らは音楽監理委員会に籍を置いていた。院長就任からわずか半年後、ドホナーニは院長から解任されてしまう。これはホルティ・ミクローシュ Horthy Miklós (1868-1957) による体制のもとで行われたものであり、この体制下においてドホナーニ、バルトーク、コダーイは、それぞれが非常に苦しい立場に置かれていた。しかし、世界的に知られていた音楽家たちを冷遇し続けるわけにもいかず、ブダペスト市成立50周年記念の演奏会に向けて、市はドホナーニら3人に作品を委嘱。そして、ドホナーニの《祝典序曲 Ünnepi nyitány》Op.31、バルトー

クの《舞踏組曲 Táncszvit》Sz.77、コダーイの《ハンガリー詩篇 Psalmus Hungaricus》Op.13 が作曲され、1923 年 11 月 19 日に初演されたのである。

このような混乱の時期であってもドホナーニは創作活動を続けた。1920 年にはハンガリーの有名なクリスマスの歌を用いた楽曲として、《パストラーレ（ハンガリーのクリスマスの歌〈天上より天使が降りてくる〉による） Pastorale “Mennyből az angyal”》を作曲。また、様々なハンガリー民謡を用いた曲である《ハンガリー牧歌 Ruralia Hungarica》Op.32a (1923-24) など、民謡を用いたピアノ独奏曲をこの時期に集中的に作曲している。

1928 年、ドホナーニは再びリスト音楽院に戻り、ピアノ科、作曲科の主任として指導にあたった。そしてその翌年である 1929 年、ドホナーニの 1 つめの教則本である《必須の教則本》が作られる。1934 年 7 月には再びリスト音楽院院長に返り咲くが、その後まもなく血栓症を発症し、数ヶ月間活動ができなくなってしまった。そのため、その後 1 年ほど演奏活動は行わず、1935 年 6 月にコンサートに復帰した。しかし、この頃から体調が悪くなりはじめ、1937、1940、1943 年と立て続けに闘病している。

第 5 節 第 2 次世界大戦～祖国との別れ（1937～1949）

1937 年 7 月、ドホナーニの 60 歳の誕生日を祝う行事がブダペストを始めとして世界中で行われ、大々的に祝われた。1939 年に第 2 次世界大戦が勃発し、この頃からドホナーニはナチス勢力に対抗するようになっていく。1941 年には、彼の元生徒であったユダヤ系のピアノ科教員を解雇するよう求められたが、それを拒んで自ら音楽院院長の職を辞する。また、ブダペスト・フィルハーモニーにおいても同様であり、1944 年 4 月にドイツ軍がハンガリーを侵略した後も、2 ヶ月に渡ってユダヤ系の楽員を守り、最終的には彼らの解雇ではなく楽団を解散することを選ぶなど、徹底的にナチス勢力へ対抗した。しかし、1944 年 11 月には家族揃ってウィーンへ逃げ、この行動がハンガリーでは非難されることとなった。

ドホナーニ一家はウィーン、リンツと移動し、1945 年春にはノイキルヒェン・アム・ヴァルデに住んだ。そこでは同年から 1946 年にかけて《6 つのピアノ曲 Six Piano Pieces》Op.41 を作曲した。このうちの第 5 曲目までの楽曲には、なにかしらの山村の美しい眺めが反映されており、非常に陽気な雰囲気となっている。その中でも、第 2 曲スケルツィーノと第 4 曲カスカードはドホナーニのお気に入りのアンコール・ピースとなった。それに反して第 6 曲目は、ハンガリー軍の大尉であり、同年冬に囚われの身となった後に亡くなった息子

へ捧げた楽曲である。そのため、それまでの5曲とは異なる雰囲気、壮大な鐘の響きがある楽曲となっている。1947年から48年にかけては、ドホナーニはヨーロッパでの最後の演奏となるイギリス・ツアーを行い、ダブリン、アイルランド、ロンドン、ブライトンなどの都市において、ピアノ独奏曲からピアノ協奏曲まで幅広い演奏活動を繰り広げた。また1948年11月には大戦後初となるアメリカ・ツアーに赴いた。

第6節 アメリカ時代 (1949~1960)

1949年、ドホナーニはフロリダ州立大学からのピアノ科教授兼コンポーザー・イン・レジデンスというオファーを受け、フロリダのタラハシーに居を構えた。ドホナーニの演奏活動はアメリカにおいて継続され、フロリダ州立大学でのリサイタルの他、様々な場所でコンサートを行った。作曲活動も継続しており、1950年に《12の練習曲》、そして1951年に《3つの風変わりな小品 Three Singular Pieces》Op.44が作曲された。《3つの風変わりな小品》はアメリカに渡ってから作曲された唯一のピアノ独奏曲であり、1952年にフロリダ州立大学におけるリサイタルで初演された。

1953年11月、ドホナーニは76歳にしてカーネギーホールで自身のピアノ協奏曲第2番を演奏した。このコンサートは大きな感動を呼び起こし、ドホナーニの評判を再度復活させるものであった。それ以降、ドホナーニは再び世界中から演奏依頼を受け始めたが、1955年にアメリカの市民権を得るまで、これらの依頼を断り続けた。その後、1956年のエディンバラ音楽祭で大成功を収め、コンポーザー・ピアニストとしての地位を復活させたのである。

1957年、ドホナーニはフロリダ州立大学より名誉博士号を授与された。これは大学に対する貢献を記念したものであるが、この3年前にもオハイオ大学からも名誉博士号を授与されている。

この後も演奏活動および作曲活動を続け、1960年1月に《毎日の教則本》を完成させるとともに、ニューヨークにおいてレコーディングをしていたが、インフルエンザにかかってしまう。同年2月5日には病気であるにもかかわらず、病院に行くことを拒み、レコーディングを完成させることを頑なに主張した。しかしその希望は叶わず、4日後の1960年2月9日夜、ドホナーニは82歳でその人生に幕を下ろした。同年2月13日、彼はフロリダのローズローン墓地に埋葬された。

第 2 章

ドホナーニの教則本

第 2 章 ドホナーニの教則本

本章および第 3 章では、ドホナーニのピアノ教育作品に焦点を当てていく。まず、以下にドホナーニのオリジナルの教育作品をまとめる。

作曲年	曲名
1916	6 つの演奏会用練習曲 <i>Hat koncertetűd 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 <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 <i>Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist</i>

本章では、ドホナーニの教則本である、《必須の教則本》と《毎日の教則本》を分析してその特徴を明らかにするとともに、約 30 年差で作られた 2 つの教則本を比較することで、テクニックに対する考えの変遷について検討する。また、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、《必須の教則本》および《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。

第 1 節 《必須の教則本 Essential Finger Exercises》の分析

まず、《必須の教則本》についての分析を行う。この教則本は、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である。

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別の指を動かすという、保持音を伴う練習曲（譜例 2-1）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.2 は1小節に対して1つの保持音であり、その保持音が移動していくものである。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、和音や分散和音を用いた練習である。分散和音といっても単音によるものではなく、重音+単音や和音+単音による分散和音が多い。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 2-2、図 2-1) 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 2-1 p.7 No.1 より



譜例 2-2 p.11 No.9 より

No. 9

Bal kéz 2 oktávával mélyebben
Linke Hand 2 Oktaven tiefer
Left hand two octaves lower

図 2-1 p.11 下部より

譜例 2-2 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 ①	③ ①	④ ①	⑤ ①
			③ ②	④ ②	⑤ ②
				④ ③	⑤ ③
					⑤ ④
A bal kéznek: Für die linke Hand: For the left hand:	⑤	④	③	②	①
		④ ⑤	③ ⑤	② ⑤	① ⑤
			③ ④	② ④	① ④
				② ③	① ③
					① ②

No.12~13b が保持音を伴わない単音の練習であり、同じ音型を繰り返す。No.12 では、各小節において 5 本の指すべてにアクセントが来るようになっており、指の強化を目的としていることが明確である。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。

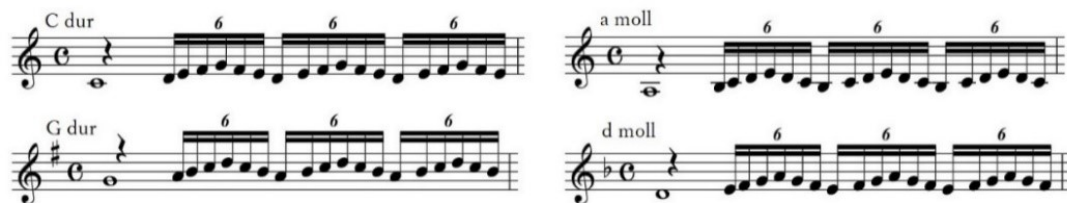
第 1 部では、「全調で練習すること to be practiced in all other keys (p.9 No.8)」と指定されている曲も存在するが、基本的に同じポジション⁸である調は練習が重複しないように考えられている。例えば、各調の主音から第 5 音までを用いる No.2~7 において、C: Des: D: Es: E: F: Fis: B: H: c: cis: es: e: f: fis: b: h:の各調で練習するようという限定が見られる。これらの調において、白鍵と黒鍵の位置関係や指のポジションは 1 つとして被るものがないが、すべてのパターンを網羅できている。したがって、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。

⁸ 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。

譜例 2-3 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、転回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 も和音の転回形を弾く練習であるが、1 オクターヴ以上の跳躍を含み、1 オクターヴ以下の跳躍しか見られない 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 〈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、さらなる指の独立と強化を目的としているものである。

No.26、27、32、33、36、37 は重音による指の独立・強化を目的とした練習であり、No.28~30、34、38、40 は音階練習、No.31、35 が重音アルペジオとなっている。No.26、27 は 3 度の重音、No.32 が 6 度、No.33 が 5 度と 6 度の混合、No.36 が 4~6 度、No.37 が 2 度、3 度およびオクターヴによるものである。音階練習については、No.28、29 が 3 度の重音であり、No.28 が様々な音階、No.29 が半音階の練習である。No.30 が 4 度と 5 度による半音階⁹、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

⁹ 楽譜の表記上では 4 度と 5 度の重音が混ざっているが、実際に弾く音を考えてと右手が完全 4 度、左手が増 4 度となっている。

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。

第2節 《毎日の教則本 Daily Finger Exercises》の分析

《毎日の教則本》は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、ドホナーニの没後である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¹⁰。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良い。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¹¹。

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るが、この練習は《必須の教則本》にも存在しており、そこではNo.1として扱われていた曲である。No.14~16は分散和音を用いた練習となっており、分散和音は単音よりも、重音+単音や和音+単音という組み合わせが多く用いられている。

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

¹⁰ 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。

¹¹ 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。

No.25~28 は、第 1 指を一切使わない練習となっている。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（譜例 2-5）¹²。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¹³。

20. a) R.H.

2 3 4 5

2 5

always with the same fin.

2

5 2

5

L.H. 2 Octaves lower

gering

[illegible]

13 ドホナーニは「ルドルフ・クロイツァーによる 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・クロイツァー 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。

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¹⁴、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見られない。その後手首の平行移動による音階（譜例 2-6）¹⁵、2 種類の指遣い¹⁶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 2-6 第 2 巻 p.12 上部より



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、3 度の重音を用いながらも指の独立・強化を目的としているものであり、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遣いで、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 種類の指遣いの提案が見られる。指遣い 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

¹⁴ 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。

¹⁵ 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。

¹⁶ 2 つめの指遣いについて「十分な練習の後、この指遣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。

3 回あるもの、指遣い 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 種類の指遣い（譜例 2-7）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。両方の指遣いで 3 度の音階全調を弾くことになるが、指遣い A は各調 1 種類ずつの指遣いが提示されているのに対し、指遣い 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 つの指遣いの違いは、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 種類の指遣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 2-7 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。丸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

A R.H. L.H.

B R.H. L.H.

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.

B **A**

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.

第3節 《必須の教則本》と《毎日の教則本》の比較（表1参照・p.36）

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）構成であり¹⁷、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》No.1はいきなり複数の保持音かつ両手で弾く練習¹⁸となっているが、《毎日の教則本》は保持音1つかつ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。

《毎日の教則本》No.1a~6bは、《必須の教則本》にはない練習である。ここでは、第2~4指のうち1つを保持音として、他の指をスタカートで弾いていく、片手ずつの練習となっている。第1指と第5指が保持音となる練習がない理由は、それらの難易度が比較的低いためであろう。難しい第2~4指を保持音とする練習のみ扱っていることから、弾きにくい指に焦点を当てて練習を行うという姿勢を垣間見ることができる。

《必須の教則本》No.2~6（譜例2-8）と《毎日の教則本》No.7a~12（譜例2-9）は基本的に同じ音型であり¹⁹、1つの保持音を伴うものがあるが、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により、保持音が変わる際に手首を落として弾き直すことができなくなるため、難易度が上がっていると考えられる。

¹⁷ 前述の通り、《毎日の教則本》の章題は筆者がつけた。

¹⁸ 《毎日の教則本》において同様の練習はNo.13に見られる。

¹⁹ 《必須の教則本》No.2のみ音型が異なるが、保持音1つという、同じ傾向を持った練習であるため、本稿では1つのグループとして扱う。

譜例 2-8 《必須の教則本》第 1 部 p.8 No.3



譜例 2-9 《毎日の教則本》第 1 巻 p.4 No.7a



《必須の教則本》No.9~11 と《毎日の教則本》No.14~16 は、保持音とともに和音や分散和音を弾くものである。分散和音は単音の分散和音よりも、重音+単音や和音+単音などの割合が高い。両教則本において構成音の違いは見られるが、同じ性格を持った練習と認められる。しかし、ここでは拍子の変更がされている。《必須の教則本》では 3 曲とも 4 分の 4 拍子で書かれている（譜例 2-10）のに対して、《毎日の教則本》では No.14 が 4 分の 6 拍子、No.15 と No.16 が 2 分の 3 拍子で書かれている（譜例 2-11）。一般的に細かい音価で書かれたものの方が、速く弾かなければならないと潜在的に感じやすくなると考えられることから、ドホナーニはゆっくり確実に練習させるために拍子の変更を行ったのではないかと推測できる。なお、これらの練習曲は非常に効果的な練習であるが、保持音が最大で 4 つであることや、常に和音を用いていることから、ある程度の手の大きさにないと弾く際に苦勞したり、根本的に届かなかったりする可能性がある。

譜例 2-10 《必須の教則本》第 1 部 p.10 No.9

Nº 9

Bal kéz 2 oktávával mélyebben
Linke Hand 2 Oktaven tiefer
Left hand two octaves lower

譜例 2-11 《毎日の教則本》第 1 巻 p.7 No.14

14. R.H.

L.H. 2 Octaves lower

《必須の教則本》No.12~13b および《毎日の教則本》No.18a~24 はいずれも同じ音型を繰り返す練習である。《必須の教則本》では 5 本の指をすべて用いる練習しか扱われていなかったが、《毎日の教則本》では 3~5 本の指に焦点を当てた練習となっており、3 本の指のための練習は第 3~5 指、4 本の指のための練習は第 2~5 指を鍛えるためのものである。これらのことから、いかに第 3~5 指を独立させるかという点を意識した練習になっていることがわかる。

《必須の教則本》では〈指の独立と強化〉だけでなく、No.14 以降に見られるような同音連打やトレモロの練習など、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。

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。したがって、《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度の指遣い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種類の指遣いとともに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。

第4節 ドホナーニ、ピシュナ、コルトーによる教則本の比較(表2参照・p.42)

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。

4-1 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、様々な形に組み立てるように構成されている。どの教則本にも、長調および短調の音階、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。

4-2 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²⁰、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。

4-3 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、減七や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遣いについても触れており、丁寧に示している。

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種類の指遣い（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遣いを提示している。

²⁰ I.B がすべて5本の指を鍛えるための保持音なしの練習である。

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遣いを提示しており、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種類の指遣いを提示しており、彼が考えた最も有効である指遣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、その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、演奏家ならば身に付けておきたいテクニックかつ演奏の際に有用な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。

4-4 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、ドホナーニの教則本は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、練習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、第1巻〈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。指をあげるという考え方はピアノ演奏において非常に大切であり、特に速いパッセージを弾く際に大切である。

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、フィンガー・エクササイズのみでなく、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。

第5節 《毎日の教則本》の有用性

《必須の教則本》では、Ⅰ〈指の独立と強化のための練習〉、Ⅱ〈音階と和音〉、Ⅲ〈重音奏法〉というタイトルが各部につけられているが、その内容は様々な要素を扱っていることが判明した。

その一方、《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。これらの特化による結果として、《必須の教則本》にあったものの中には省略されたものも多く、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遣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やそれまでの指導から、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明確に見られた。

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3節《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」と言う内容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える。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。様々なテクニックに取り組みたい場合には《必須の教則本》に取り組むのが良いであろう。

表2 ドホナーニ、ピシュナ、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。

各番号の右側に備考として、必要に応じて練習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〉		ピシュナ		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)
					IV . B	指間の拡張(和音)
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	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	ブ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指のぐぐり抜け
					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)
					I . C.6d	同音連打(単音・5本指で)
ポリフォニー	【15】	同音連打(単音・5本指で)			V . B.7	同音連打(和音)
	【17】	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〉		ピシュナ		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	(p.12前半)				II B.5	
半音階(片手ずつ)	(p.12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)		
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	V. A	手首のテクニック
※以下すべて単音・片手ずつ	8	16分6連符			II C.3	片手ずつ
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〉		ピシュナ		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	両手	III A予備(No.5の前)	
	【32】	6度重音	29左, 32右	6度重音(保持音あり)	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	(p.10~15)				III A.5b	
3度音階・指づかいB	(p.16~31)				III A.5b	
			26	3度+単音交互の音階		
	【38】	オクターヴ音階	35a, 35b 左 36a, 36b 右	オクターヴ音階(一部)	V. C.1d	オクターヴ
短3度半音階	(p.32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	(p.32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	非和音を伴う半音階		
			50, 50Var. 左			
			44, 44Var. 左	和音を伴う音階		
			45, 45Var. 右			
			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)

第3章

ドホナーニの練習曲

第3章 ドホナーニの練習曲

本章では、ドホナーニの練習曲である《演奏会用練習曲》と《12 の練習曲》の分析を行う。その後、《演奏会用練習曲》と2つの教則本、《12 の練習曲》と2つの教則本、そして《演奏会用練習曲》と《12 の練習曲》の比較を行い、4つの教育作品がどのような特徴を持ち、どのような立ち位置であるのかを明らかにする。また、これら4つの教育作品からテクニックに対するドホナーニの考え方を探るとともに、重点を置いていたテクニックについても検討を進めていく。

第1節 《6つの演奏会用練習曲 Hat koncertetűd》Op.28 の分析

《演奏会用練習曲》は1916年に作曲され、同年12月12日にセグドにて作曲者により初演、その数日後にブダペストでも同様の演奏が行われた。ハンガリーのロージャヴルジ社 Rózsavölgyi & Co.から同年に出版され、自筆譜はブダペストの国立セーチャーニ図書館（請求番号：Ms.Mus.2988）に存在している。

6曲の練習曲から構成されており、それぞれの楽曲からは「練習すべきテクニック」を明確に想定することができる。楽曲の特徴として、「練習内容が明確であること」、「基本的にどの曲でも左右の手が均等に扱われていること」、「基本的にペダルの指示がないこと」、「指遣いの表記が非常に少ないこと」、「発想標語が多く見られること」が挙げられる。

「練習すべきテクニック」の内容については、この後に各曲について検討する際に触れるが、これは各楽曲において扱われているテクニックが明確であるということを意味する。全く関係のない様々なテクニックを1曲の中に詰め込んでいるのではなく、ある程度似た傾向を持つテクニックで統一している。

「左右の手が均等に扱われていること」については、教則本でも見られた特徴であるが、この楽曲においてもドホナーニが最も重要視したものであると考えられる。どの曲でも、「練習すべきテクニック」を奏者が理解できるが、そのテクニックを基本的に左右両方の手において練習するように作られている。これは、ドホナーニが両手を均等に鍛える必要があると考えていたとすることができるであろう。両手を均等に鍛えるということについては、すでに分析を行った教則本でも見られたことであり、ドホナーニが教則本だけでなく練習曲であっても同じようなことを意識していたことがわかる。また、両手を均等に鍛えること

ができていれば、どのような楽曲を奏するときであっても困ることはなく、演奏することができるということは言うまでもないことである。まさにこのことはドホナーニがピアニストとして活躍していたことが大きく関係していると考えられ、またピアノ教育において彼が追い求めていたことではないだろうか。

「基本的にペダルの指示がないこと」という特徴について、まず第1、2、4番にはペダルの指示が一切見られない。第3、5、6番に指示が見られるが、非常に少なく、第6番に至ってはわずか3ヶ所しか指示していない。第3番や第5番についてはペダルの指示があるが、和声が変わるところであっても踏み替えの指示は見られず、大雑把な指示であると言える。第6番でわずか1小節のために指示をする細かさが見られる反面、第3、5番については大雑把な指示、そして第1、2、4番については一切指示がない点を考慮すると、ドホナーニがペダルの指示をし忘れたということは考えられない。また、第3番の冒頭に *senza Ped.* の指示があることから、ペダルについての指示がないということがペダルを踏まなくて良いという意味でないことも明らかである。すなわち、ドホナーニは自身の意図や演奏効果を出すために必要である部分、もしくは *senza Ped.* の後にどこからペダルを踏めばいいか不明瞭である場合などにペダルの指示を書いているということがわかる。したがって、ペダルについては響きや演奏効果を奏者自身が考えてペダルの使用を判断するべきであるというのがドホナーニの考えであろう。なお、ペダルの使い方については、《12の練習曲》でも大切にされている。

「指遣いの表記が非常に少ないこと」を特徴として挙げたが、ペダルの指示とは異なり、全曲に指遣いの表記は見られる。しかしながら、その指示は多くなく、指示がある部分については、主に2つのパターンに分けられるであろう。1つめのパターンは、指遣いを悩む部分に対する指示もしくは弾きやすくするための指示である。

2つめは、特殊な指遣いの指示である。例えば第6番において、右手の上を左手が跳躍して1オクターヴ以上離れた単音を弾く際に、ドホナーニは第5指と第2指という組み合わせの指遣い（以降、5-2）を指示している。常識的に考えれば、5-1という指遣いの方が距離という面から見ると跳躍がしやすいはずであるため、指示がなければ多くの奏者が5-1という指遣いを選択するであろう。しかし、ドホナーニの5-2という指示で練習をしていくと、その指遣いの方が速い跳躍には向いていることが感じられ、5-1という一般的な指遣いは最善の指遣いとは言えないことがわかる。このような「特殊な指遣い」というものは、より良い演奏をするために必要であると同時に、この楽曲が演奏会用「練習曲」であるため、ドホ

ナーニが練習させたい指遣いであると考えられる。すなわち、ドホナーニの指遣いの指示は、提案型と指示型の 2 種類の存在を感じ取ることができ、それらは必要最低限の指示となっている。指示されている場所以外については、奏者に委ねていると考えて良いであろう。

「発想標語が多く見られること」ということも特徴の 1 つとして先に述べたが、ここでの「発想標語」は *marcato* や *leggiere* といった音や演奏の性格を指示するもののみでなく、強弱記号や *poco rit.* のようなテンポに関するものを含んだものとする。人前での演奏を想定した「演奏会用練習曲」であるため、このような発想標語があることについて自然であると考ええるが、同じような音型を繰り返す「練習曲」の性格を持った楽曲を単調に弾かせないためにドホナーニは細かく指示したのではないだろうか。

ここからは各曲で扱われるテクニックに着目し、6 曲について考察を加えていく。なお、2 つの教則本について参照する場合には、《必須の教則本》の第 1 番を E-No.1、《毎日の教則本》の第 1 巻第 1 番の場合は DI-No.1 と示すこととする。

第 1 番は *a moll* の楽曲であり、テンポについての表記はない。曲の冒頭は、右手の「和音＋単音」と左手の「オクターヴを中心とした旋律」（譜例 3-1）になっており、片方の手が「和音＋単音」、もう片方の手が「オクターヴを中心とした旋律」という構造は、この曲を通して基本的に堅持される。この「和音＋単音」の要素は、E-No.17a で出てきた「重音＋単音」を発展させたものであると考えて良い。また、「和音＋単音」要素に関連して、重音や和音を含む音階が用いられており、その結果として「第 1 指と第 2 指の交互・連続」という要素が見られる（譜例 3-2）。したがって、この楽曲で主眼となっているテクニックは、「和音＋単音」、「第 1 指と第 2 指の交互・連続」と言うことができる。

譜例 3-1 《演奏会用練習曲》第 1 番 第 1～5 小節



譜例 3-2 《演奏会用練習曲》第1番 第3、4小節

四角で示した部分に重音と単音による音階があり、第1指と第2指の交互・連続が見られる。



第2番は Des dur で書かれており、Presto の表記が見られる。右手に重音、左手にレガートの単音という構造で始められるこの楽曲は、常にどちらかの手で重音を弾くように作られている。重音と言っても、「3度や6度を中心とした重音」（譜例 3-3）になっており、教則本において取り組む重音の中でも重視されていた、3度と6度の重音との関連が推測される。重音の要素と同時に、常に両手が異なるアーティキュレーションの音型を奏でるように作られている点にも注目したい。片方の手が重音をスタッカートで奏でるときに、もう片方の手は単音をレガートで奏でるという構造となっており、相反する奏法を同時に行わなければならない。したがって、この楽曲では「3度、6度を中心とした重音」と「単音レガート」が練習すべきテクニックとして扱われており、それにより「左右の手の弾き分け²¹」が求められている。

譜例 3-3 《演奏会用練習曲》第2番 第1～4小節



第3番は es moll の楽曲であるが、第1番同様にテンポ表記はない。この楽曲は「両手で交互に弾く」ということに特化した楽曲であり、その中で内容が少しずつ変化していく。曲の冒頭では「単音の両手交互」（譜例 3-4）を扱うが、途中から保持音を伴うようになる（譜例 3-5）。その後は、「単音とオクターヴを両手交互（保持音なし）」（譜例 3-6）、「3度重音の

²¹ この要素については、どのような楽曲でも求められるものであるが、この楽曲では顕著であったため敢えて取り扱った。

両手交互（保持音あり）」（譜例 3-7）、「オクターヴの両手交互」（譜例 3-8）という流れで様々な「両手交互のテクニック」が表れる。また、これらのテクニックは難易度順に並べられていると考えられる。「単音の両手交互」より「重音の両手交互」の方が高い難易度であることは当然であり、同じ「単音の両手交互」であっても、単音だけよりも保持音を伴う単音の方が難しいということも明白である。そして最後の要素である「オクターヴの両手交互」についても、保持できる音ではないが、楽譜上では保持音のような表記になっており、大きな跳躍と弾き分けの要素を持った難しい「両手交互」であるので、難易度順に並んでいると考えて良いのではないか。これらの要素の中で、「オクターヴの両手交互」については2つの教則本でも取り扱われており、E-No.40 が該当する。しかし跳躍や弾き分けの要素はなく、ここで取り扱われている「オクターヴの両手交互」より難易度は低い。また E-No.38a、38b、39a、39b および DII-No.12a、12b が分散オクターヴの練習であるが、それらをオクターヴの両手交互のための基礎と考えて良いであろう。この楽曲では常に両手が交互に動いており、「両手交互」という要素を主軸として扱っている楽曲である。

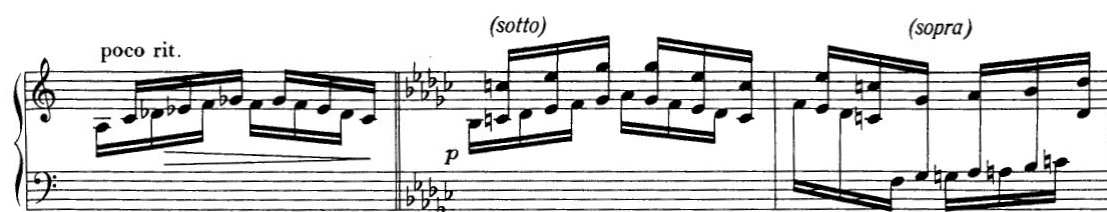
譜例 3-4 《演奏会用練習曲》第3番 第1～2小節



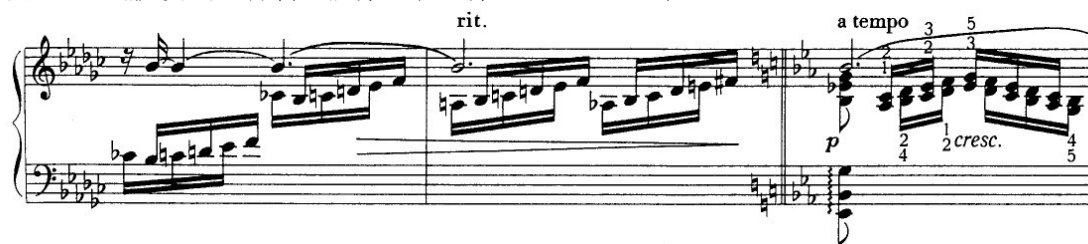
譜例 3-5 《演奏会用練習曲》第3番 第33～35小節



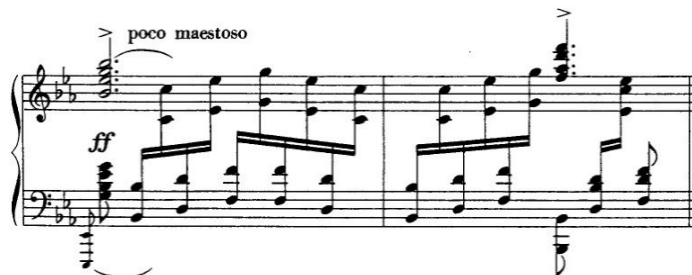
譜例 3-6 《演奏会用練習曲》第3番 第69～72小節



譜例 3-7 《演奏会用練習曲》第 3 番 第 105～107 小節



譜例 3-8 《演奏会用練習曲》第 3 番 第 123、124 小節



b moll で書かれた第 4 番は、Poco maestoso という指示が見られる。重音と和音に焦点を当てた楽曲であり、前半は付点のリズムで重音や和音を奏でる（譜例 3-9）。途中から「分散重音（分散オクターヴ含む）」や「重音＋単音の音型²²」が見られるようになり、それらによる音階的進行（譜例 3-10）が現れる。なお、「重音＋単音」の発展として「和音＋単音」という要素も一部認められる。これらの要素のうち、「分散重音」や「重音＋単音」、「分散オクターヴ」については、どちらの教則本にも関連する練習が見られる。詳細については、巻末資料 2 (p.141) を参照されたい。曲の後半はオクターヴと和音に焦点を当てており、「2 オクターヴに及ぶ和音＋単音」（譜例 3-11）に加えて、「オクターヴや和音の連続」（譜例 3-12）が見られる。曲の終わり 3 ページについては、主旋律（和音）とそれ以外（オクターヴ）を弾き分ける必要があるが、最も特徴的なことは、この楽曲の最後に 4 段譜（譜例 3-13）が見られることであろう。まとめると、この楽曲で扱われているテクニックは、「付点リズムの重音」、「付点リズムのオクターヴ」、「付点リズムの和音」、「分散重音」、「3 度重音＋単音」、「分散オクターヴ」、「2 オクターヴの和音＋単音」、「連続オクターヴ」、「旋律（和音）＋オクターヴ」となり、この楽曲の冒頭で述べたように、重音と和音を主に扱っている。また 4 段譜における跳躍を代表として、多くの箇所には大きな跳躍が見られる。

²² どちらも重音の構成音と単音でオクターヴとなるため、分散オクターヴの発展形と考えることもできる。

譜例 3-9 《演奏会用練習曲》第 4 番 第 1～3 小節



譜例 3-10 《演奏会用練習曲》第 4 番 第 25, 26 小節



譜例 3-11 《演奏会用練習曲》第 4 番 第 65、66 小節



譜例 3-12 《演奏会用練習曲》第 4 番 第 80、81 小節



譜例 3-13 《演奏会用練習曲》第 4 番 第 102～104 小節

第 5 番はテンポ表記のない E dur の楽曲である。この楽曲では常に分散和音が奏でられ、それらは両手交互かつ両手交差あるいは両手近接となるように書かれている（譜例 3-14）。また、ほとんどのスラーが 1 小節以上続くものとなっており、大きなフレーズを両手で演奏することを求められる。曲の途中から分散和音の中に保持音が見られるようになり（譜例 3-15）、それらの音が旋律として扱われるが、その保持音は単音、オクターヴというように発展した内容になるように作られている。分散和音が常に演奏されているとはいえ、この楽曲においては両手交互かつレガートで奏でられることが最も需要であるため、主眼として扱われているテクニックは「両手交互でレガート」であり、この要素は教則本には見られない。

譜例 3-14 《演奏会用練習曲》第 5 番 第 1、2 小節

譜例 3-15 《演奏会用練習曲》第 5 番 第 35、36 小節



《演奏会用練習曲》を締めくくる最後の楽曲である第 6 番は f moll であり、Vivace, e poco a poco più vivace al fine の表記があるが、これまでの 5 曲とは異なり、明確な「練習すべきテクニック」の傾向が見られない。冒頭から見ていくと、まず「3 度重音の連続」と「右手の上を左手が跳躍する練習」（譜例 3-16）、さらに第 5 番に似た内容である「両手交互のレガート」（譜例 3-17）、そして「手首を伴う和音＋単音」、「両手での同音連打」（譜例 3-18）が見られる。また、「平行移動」（譜例 3-19）や「重音、和音の両手交互」（譜例 3-20）、「大きな跳躍」（譜例 3-21）の要素も見られる。したがって、この楽曲では第 1、2 番で取り扱った「重音や和音系の練習」、第 3、5 番の「両手系の練習」、第 4 番の「重音や和音系の跳躍練習」の要素に加えて新たな内容が加えられていることがわかる。これらのことから、第 6 番は 6 つの曲の中でも他の 5 曲とは異なる位置づけであり、この曲集のまとめとして第 1～5 番のテクニックを用いていると考えることができるであろう。また、上述してきた通り様々なテクニックが盛り込まれており、ピアニストとしての力量を聴衆にアピールしやすい楽曲ではないだろうか。

譜例 3-16 《演奏会用練習曲》第 6 番 第 1～4 小節



譜例 3-17 《演奏会用練習曲》第 6 番 第 36、37 小節



譜例 3-18 《演奏会用練習曲》第 6 番 第 41～44 小節



譜例 3-19 《演奏会用練習曲》第 6 番 第 110～114 小節



譜例 3-20 《演奏会用練習曲》第 6 番 第 150、151 小節



譜例 3-21 《演奏会用練習曲》第 6 番 第 173～177 小節



ここまでの分析で明らかになったこととして、第1番が「和音+単音」、第2番が「重音」、第3番が「両手交互」、第4番「和音と重音」、第5番「両手交互でレガート」というように、練習内容が明確になっていることが挙げられる。また、第6番のみ立ち位置が異なり、第1～5番に出てきたテクニックが出てきているため、それまでの練習曲のまとめとして扱われていると考えられる。

そしてこの楽曲の特徴として、「練習内容が明確であること」、「基本的にどの曲でも左右の手が均等に扱われていること」、「基本的にペダルの指示がないこと」、「指遣いの表記が非常に少ないこと」、「発想標語が多く見られること」であると結論づけた。また、楽曲の特徴として挙げていなかったが、曲中で転調することも特徴の1つであるとする。楽曲において転調するということは当然であるため、ただ単に転調するだけでは特徴と言うことはできないが、《毎日の教則本》において弾き進めていくうちに転調し、弾き切れればすべての組み合わせを練習できるものが存在していることを思い出してほしい²³。《必須の教則本》では「全調で練習すること」という指示があったものの、その後の《毎日の教則本》において、弾き進めるうちにすべての組み合わせを練習するように曲を作ったことを考えると、この《演奏会用練習曲》においても、すべての組み合わせを網羅できるように考えた上で転調するように作っているということも十分に考えられる。しかしながら、実際に左右の手において均等に、かつすべての組み合わせに取り組んでいると断言することは難しい。なぜならそこには教則本と演奏会用練習曲の持つ方向性の違いという根本的な差異があるためである。しかしながら、各曲に基本となる調が存在している中で、多くの臨時記号を用いてそれぞれの曲の中で多くの調に転調させていることを考慮すると、すべての組み合わせの練習というものを意識していると言うことができるのではないだろうか。

第2節 《上級ピアニストのための12の短い練習曲 Twelve Short Studies for the Advanced Pianist》の分析

《12の練習曲》はドホナーニが亡くなる10年前の1950年にタラハシーにて作曲され、その翌年である1951年にAMP社より出版された²⁴。自筆譜の所在は不明。

以下のようなドホナーニによる序文が冒頭に書かれている（筆者訳）。

²³ p.28 参照。

²⁴ AMP社の楽譜におけるCopyrightは1953年であるが、各曲の最後に書かれている作曲年を見ると、1951年作曲となっている。

「ピアニストたちはこれらの練習曲がパフォーマンス（人前での演奏）に適していると感じるかもしれないが、第 1 の目的は教育的なものである。学生が取り組む練習曲の流れとして、クラマーとクレメンティが先行されるべきで、それにショパンとリストの練習曲が続く。

指遣いには特別な注意を払う必要がある。時によっては奇妙で不便のように見えるかもしれないが、ためになる基礎がそこには存在する。指遣いが書かれていないところは、どの指を使うかはその解決方法を学ぶべきである学生に委ねられ、版に頼るものではない。すでに指遣いを示したパッセージが再び現れる場合、指遣いは削除されている。10 番の練習曲において、白鍵によるオクターヴはすべて 1 と 5 の指で、黒鍵の場合は 1 と 4 の指で弾かれるのが良いであろう。

ペダルは練習曲を手中に入れたときに加えられるであろう。より良いコントロールのために、練習曲がマスターされるまではペダルは使われるべきではない。これが一般的なルールであるべきである。練習の際には、最初はゆっくりとしたテンポで弾かなければならず、次第に速くしていく必要があるが、完全に明確かつ正確に弾くためには速すぎではない。

明瞭さと正確さは良い演奏のための最初の要件である。」

原文

“Though pianists may find these STUDIES suitable for performance, their aim is primarily²⁵ pedagogical. In a student’s course of study, they should be preceded by the Etudes of Cramer and Clementi, and followed by the Etudes of Chopin and Liszt.

Special attention should be given to the fingering. Although it may seem somewhat strange and inconvenient at times, it has an instructive basis. Where no fingering is given, the choice is left to the student, who should learn to solve his own problems and not depend on overmarked editions. Finger indications have been omitted from already fingered passages which appear again. In Study No.10, the octaves may all be played

²⁵ primarily を意図するのではないかと推測されるが、出版譜にこの綴りで書かれているため、そのまま表記する。

with 1-5, or with 1-5 on the white keys and 1-4 on the black.

Pedal may be added when the STUDIES are in hand. For the sake of better control, no pedal should be used before a STUDY is mastered. This should be a general rule.

When practicing, the tempo must be slow in the beginning, and gradually accelerated, but never too fast for complete clarity and accuracy.

Clearness and correctness are the first requirements of good playing.”

この序文から、ドホナーニがこの楽曲を教育用作品として考えていたことは明確である。また、「指遣い」、「ペダル」、「テンポ」について言及しており、それらをドホナーニが大切にしていたことは言うまでもない。

指遣いについては 4 つのことをドホナーニは言及している。序文の中で指遣いについて「不便に見える指遣いであっても、ためになる基礎がある」と触れていることから、ドホナーニが普段は使わないような指遣いを意図的に配置しているということがわかる。この点は《演奏会用練習曲》でも行われていたことであり、ドホナーニが大切にしていたと考えれば良い。ドホナーニが亡くなる 9 年前に作られたこの練習曲において、一般的に不便に見える指遣いを示し、そこにためになることがあると触れているということは、ドホナーニの生涯におけるピアニストの活動の中から学んだことを反映していると考えられる。まさにピアニストとして活躍しながら教育にも力を入れていたドホナーニならではの特徴であろう。なお、コルトーについてもピアニストとして活躍をし、教則本を書いているため、ドホナーニと同様であると考えて良いであろう。しかし、ドホナーニについては教則本と練習曲を書いており、その点においてコルトーとは異なっている。

次に「指遣いが書かれていないところは、どの指を使うかはその解決方法を学ぶべきである学生に委ねられ、版に頼るものではない」という文について、ドホナーニは学生に対して自発的に指遣いを検討するように言っている。出版譜に書かれた指遣いをそのまま取り入れて練習するということは、もちろん悪いことではないが、ドホナーニは学生自身が試行錯誤をしながらより良い指遣いを探し求めるべきであると考えていたのであろう。指導者や作曲者がすべての指遣いを指定するよりも、学生が自ら探す方が学習効果も高く、経験値を積むことができると考えていたドホナーニの思考は、まさに現役の演奏家らしい発想である。

「すでに指遣いを示したパッセージが再び現れる場合、指遣いは削除されている」という

点については、補足的な意味合いが強いと考えて良いであろう。何度も同じことは表記しないという意図であり、前述してきた2つの言葉ほど深い意味はないと考えられる。

「10番の練習曲において、白鍵によるオクターヴはすべて1と5の指で、黒鍵の場合は1と4の指で弾かれるのが良いであろう」という言葉について、ここで連続するオクターヴに対する指遣いを序文に表記するということは、ドホナーニが連続するオクターヴの指遣いにこだわりを持っていたと考えることができる。しかし、ここで指摘されている第10番の楽譜を見てみると楽曲中に指遣いの指示は一切見られない。この練習曲に含まれる全12曲のうち、指遣いの指示が見られないものは第10番のみであり、ほとんどがオクターヴから構成されるものである²⁶。したがって、この序文において第10番の基本的な指遣いを示すとともに、その他の楽曲においても同様の指遣いを勧めていると考えられる。また、連続するオクターヴの指遣いという視点から《演奏会用練習曲》を見てみると、オクターヴに指遣いが書かれている箇所は一切存在しない。このことから、ドホナーニは《演奏会用練習曲》を弾くようなレベルのピアニストであれば、連続するオクターヴについて、黒鍵が1-4、白鍵が1-5という指の組み合わせで弾くのが良いということを知っているのは当然であると考えていたが、この《12の練習曲》に取り組むレベルの学生は、そのような知識がない可能性があると考え、丁寧に記述したのではないかと考えられる。

次にペダルについてであるが、「ペダルは練習曲を手中に入れたときに加えられるであろう。より良いコントロールのために、練習曲がマスターされるまではペダルは使われるべきではない。」ということから、ドホナーニはまず指で誤魔化さずに弾けるようになってからペダルを加えるべきであると考えていたことは明らかである。ドホナーニにとってペダルとはあくまで補助的なものであり、テクニック面ではどうしても必要なときに、表現の面では演奏効果を引き出すために用いるものであると考えていたのではないだろうか。ペダルの使い方を大切にしている点について、《演奏会用練習曲》にも見られたことである。

また、「練習の際には、最初はゆっくりとしたテンポで弾かなければならず、次第に速くしていく必要があるが、完全に明確かつ正確に弾くためには速すぎではない。」という文章において練習方法、とりわけテンポについて言及している。まずは確実にゆっくりとしたテンポで弾くことにより、すべての音を確実に弾くことを求めている。そして最終的なテンポについて速すぎではないと触れていることから、速く弾くことよりもしっかりと弾くことを重視している姿勢が見て取れる。テンポについて、この楽曲において4分音符＝

²⁶ 内容については後述する。

100 などという表記をしていないことから、ある特定のテンポを要求していないことがわかる。これは、弾く学生の手の大きさや熟練度によって弾けるテンポは様々であることを理解し、敢えて *Allegro* などの目安となる速度表記にしていると推測できる。

この《12 の練習曲》における特徴は、「練習内容が明確であること」、「基本的にどの曲でも左右の手が平等に扱われていること」、「基本的にペダルの指示がないこと」、「指遣いの指示がない箇所が多いこと」、「発想標語が見られること」である。

「練習内容が明確であること」という特徴は、《演奏会用練習曲》と共通した特徴である。しかしここでは、半数以上の曲において「1 つのテクニック」に集中的に取り組むように作られており、1 曲の中で様々なテクニックを扱っていた《演奏会用練習曲》とは異なっている。様々なテクニックが盛り込まれた曲より、1 つのテクニックを集中的に学ぶ曲の方が、より基礎的であるとともに、曲中で似たような音型が繰り返される傾向を持つことは明らかである。このことから、人前で演奏するような性格は弱くなると考えられ、そのために「この楽曲は教育的作品である」とドホナーニが序文で述べているのではないだろうか。

「基本的にどの曲でも左右の手が均等に扱われている」という特徴については、《演奏会用練習曲》と一致しており、差異はないと考えて良いであろう。しかし、ここでは第 7 番が左手のための練習曲であるため、その曲については例外である。ドホナーニが左手のためだけの楽曲を残す一方で、右手のための曲を書いていないということは、左手が一般的に右手より劣るということを理解した上で、この練習曲を書いていると推測できる。

「基本的にペダルの指示がない」ということについて、ドホナーニは序文においてペダルは曲を手中に入れたあとに用いるように言及していたが、この《12 の練習曲》の中でペダル表記があるものは第 7 番と第 11 番のみとなっている。その他の楽曲については一切指示がない。このペダルの指示が基本的にないという点について、《演奏会用練習曲》と一致する特徴であるが、この《12 の練習曲》においては、序文でペダルについてのドホナーニの考え方が書かれている。そこではペダルの使用については否定をしておらず、あくまでも手でしっかりと弾けるようになるまではペダルを使わないように述べているので、どの曲でも奏者が自ら考えてペダルを踏んで良いと考えるのが一般的であろう。したがって、序文でペダルについて触れており、自身の考えをドホナーニが述べているため、ペダルについて《12 の練習曲》の方が深く掘り下げていることは認められるが、ペダルの指示を多く書かないという点については、《演奏会用練習曲》と共通する。

「指遣いの指示がない箇所が多い」という特徴について、これも《演奏会用練習曲》と共

通した特徴である。しかしながら、上述したペダルと同様に序文で触れられており、「特別な注意を払う必要がある」としていること、また「奇妙で不便に見える指遣いにも、ためになる基礎が存在する」と述べていることから、この練習曲において指遣いにこだわっていたことは明らかであろう。その根拠として、指遣いを指示する度合いを挙げることができる。

《演奏会用練習曲》では提案型と指示型の指遣いが見られるとしたが、それらは完全に必要最低限であり、非常に少なかった。しかし、《12 の練習曲》では明らかに指遣いの指示が増えており、《演奏会用練習曲》よりも基礎的な部分まで指遣いの指示をしている。また、指遣いを示した数字の上に括弧書きで別の指遣いを指示している箇所が一定数見られる。これは《演奏会用練習曲》ではほとんど見られなかったことであり、この練習曲では指遣いにより重点を置いていることの表れであると考えられる。

「発想標語が見られること」についても、《演奏会用練習曲》と同様である。《演奏会用練習曲》はその名の通り、演奏会で弾くための練習曲であるため、発想標語が多いことはなんら疑問にはならない。しかし、《12 の練習曲》において、発想標語が多く見られることについては、ドホナーニが常に音楽性を重視していたことの表れであろう。また、テクニックの視点から考えると、強弱を伴う練習が2つの教則本に一部見られた。それらは音階の練習の際に見られたが、この《12 の練習曲》でも強弱を伴うフレーズを弾かせるという意図があると推測することができる。

また、テクニックに直接的に関連するものではないが、「各曲の最後に作曲された月と場所が書かれている」という特徴も見られる。しかし12曲の作曲された時期を比べてみると、12曲の練習曲の並びは作曲順ではなく、多少の入れ替えが見られる。ここにはドホナーニの意図が必ず存在するはずであると考え、その意図について検討したが、根拠となるものが出てこなかったため、意図はわからないという結果となった。

ここからは《12 の練習曲》の各曲について検討していく。本節において、《演奏会用練習曲》第1番をC-No.1と示すこととする。

第1番は「分散オクターヴ」（譜例3-22）と「重音＋単音」（譜例3-23）の練習である。これらのテクニックは一見関係ないもののように感じられるが、この曲においては「重音＋単音」のテクニックのほとんどの場合において「分散オクターヴ」の要素が含まれる。したがって、関連づけられるテクニックなのである。またこのテクニックは、C-No.1に見られた「和音＋単音」と深く関係するものであり、この楽曲中にも「和音＋単音」の要素は一定数

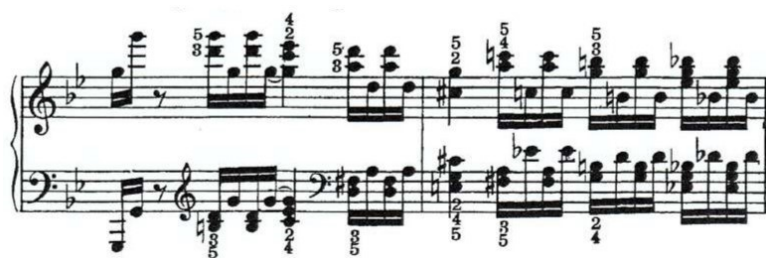
確認できる。

両手で演奏する箇所は、基本的に両手が同じリズムとなっている点にも注目したい。また、黒鍵の分散オクターヴには 1-4 の指遣いが書かれており、序文に書かれていた「黒鍵のオクターヴは 1-4 の組み合わせ」という言葉と一致していることが確認できる。このことから、序文では第 10 番の指遣いとして提示していたものであるが、他の曲においても同様の指遣いを勧めていることが裏付けられたと考えて良い。

譜例 3-22 《12 の練習曲》第 1 番 第 1、2 小節



譜例 3-23 《12 の練習曲》第 1 番 第 3、4 小節



第 2 番は第 1～4 指で同じ音型を同じ指遣いで弾く練習と、3、6 度重音の練習である。同じ音型を同じ指遣いで弾く練習は、分散 3 度を主とした分散重音（譜例 3-24）の練習であり、隣接した指ではなく、1-3-2-4 という指遣いで弾かれる。また、その対旋律として 3 度や 6 度の重音が配置されることもあり、音階的な進行を見せるものもある（譜例 3-25）。分散重音において同じ指遣いが繰り返されるということから、平行移動の要素を含んでいるということでもあるため、黒鍵であっても第 1 指を用いることが多い。したがって、「分散重音、平行移動」と「重音」の練習であると位置づけられることができ、これらの要素はそれぞれ、C-No.4 の「分散重音」、C-No.2 の「3 度、6 度を中心とした重音」に関連のあるものである。

譜例 3-24 《12 の練習曲》第 2 番 第 1、2 小節



譜例 3-25 《12 の練習曲》第 2 番 第 10～12 小節



第 3 番は旋律とともに細かい音を弾く練習（譜例 3-26）である。旋律は保持音の要素を持ったものであり、4 分音符以上の音価である。それに対して、旋律と同じ手で弾かれる細かい音は、5 連符ないしは 16 分音符で書かれている。伴奏形は 3 連符+8 分音符という組み合わせであることが多い。中間部ではその伴奏形がなくなり、両手に旋律（保持音）と順次進行をする細かい音が見られ、その細かい音については両手で反行形となっている。

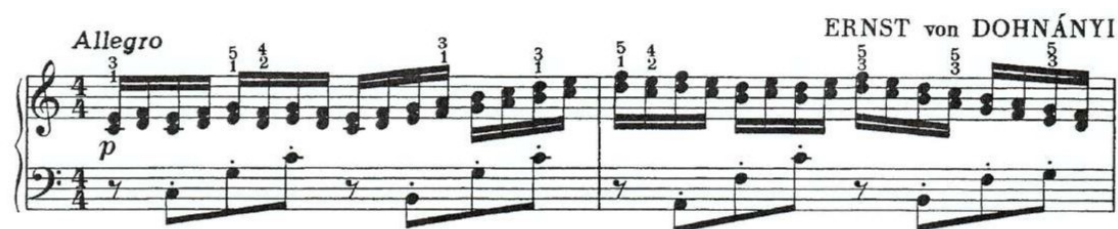
したがって、「旋律（保持音）を伴う細かい音」とそれに伴って生じる「親指のくぐり抜け」がこの曲の練習内容である。「親指のくぐり抜け」については C-No.1 に見られた「第 1 指と第 2 指の交互・連続」との関連性が認められる。

譜例 3-26 《12 の練習曲》第 3 番 第 1、2 小節



第4番はひたすら「3度重音」(譜例 3-27) の練習である。3度重音に特化した楽曲であり、そこには3度重音の音階や半音階(譜例 3-28) も含まれている。右手だけにその要素が見られるのではなく、他の曲と同様に両手にその要素が見られる。なお、「3度重音」のテクニックは、C-No.6の冒頭に用いられたテクニックである。

譜例 3-27 《12の練習曲》第4番 第1、2小節



譜例 3-28 《12の練習曲》第4番 第6、7小節



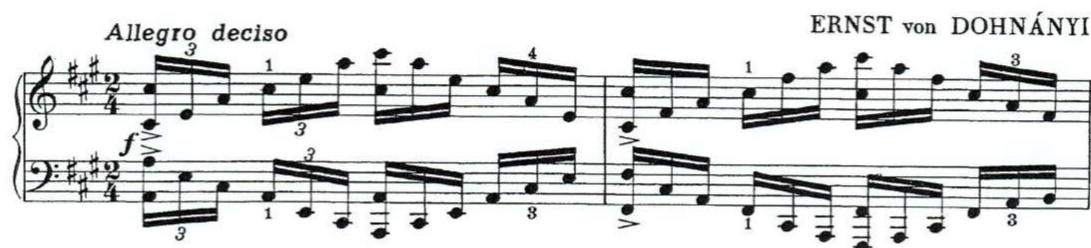
第5番は分散和音を主に扱った曲であるが、冒頭右手のような単音の分散和音は基本的に同じ指遣いで弾かれ、半音階的進行が見られる(譜例 3-29) ため、手首を多少使った方が弾きやすくなると考えられる。なお、この曲の単音の分散和音は1オクターヴを以内のものが扱われている。その反対の手では和音や重音、単音の混ざった分散和音(分散オクターヴ)が弾かれており、こちらは1オクターヴより広い分散和音を主に扱う。したがって、この曲では「分散和音」と「跳躍(和音や重音など)」を練習することになる。C-No.6に出てきた「右手の上を左手が跳躍」が、ここでの「跳躍(和音や重音など)」に近いものになっている。

譜例 3-29 《12の練習曲》第5番 第1、2小節



第6番はアルペジオの練習（譜例3-30）であり、拍頭はほぼ例外なくオクターヴになっている。また、そのオクターヴにはアクセントがつくものが多く、アルペジオは反行形となっている。したがって、「オクターヴを含むアルペジオ」が練習内容となる。

譜例 3-30 《12の練習曲》第6番 第1、2小節



第7番は左手のための練習曲であり、2声を弾き分けるもの（譜例3-31）である。12曲の練習曲の中で左手のみを使う唯一の楽曲となっているが、「左手による2声の弾き分け」という観点からすると、その内容はとても充実したものであり、和音や重音も扱うため、難易度は高い。なお、左手のみの曲は2つの教則本にも数多く存在している。基礎的な部分を学ぶ教則本であるため、片手ずつ練習する曲が多いのは当然であるが、クロイツァーの旋律を引用した DI-No.29b は2声の弾き分けの曲であり、この第7番と近い内容である。

譜例 3-31 《12の練習曲》第7番 第1小節



第8番は第5番と同様に分散和音の練習（譜例3-32）である。しかし、ここではオクターヴ以上を含む分散和音が多くなっており、その点で第5番と異なっている。また、分散和音は左右で反行形となる。オクターヴ以上の跳躍が見られるため、跳躍の練習も兼ねていると考えて良いであろう。したがって、この曲では「跳躍を含む分散和音」を取り扱う。

譜例 3-32 《12 の練習曲》第 8 番 第 1、2 小節



第 9 番は第 4 番と同じく重音に焦点を当てている。ここでは 4～7 度の重音を中心に扱うが 5 度、6 度の重音が多い（譜例 3-33）。3 度、6 度の重音の半音階的進行も見られ、第 4 番との関連が強いと考えられる。「4～7 度の重音」がこの楽曲における主なテクニックとなる。

譜例 3-33 《12 の練習曲》第 9 番 第 1～3 小節



第 10 番は「連続するオクターヴ」（譜例 3-34）の練習となっている。基本的に両手のリズムは同じであり、反行形でオクターヴを弾く箇所や音階的な部分などが含まれる。序文でこの楽曲についてドホナーニが触れているが、オクターヴばかりのこの楽曲において、譜面上では一切指遣いが示されていない。楽曲中には付点リズムにおけるオクターヴや和音の要素も出てくるが、主なテクニックは「連続するオクターヴ」として良いであろう。なお、ここで出てきた練習内容は、C-No.4 でも見られるものである。

譜例 3-34 《12 の練習曲》第 10 番 第 1～3 小節



第 11 番はトリルに着目した楽曲である。トリルと言っても、常に保持音を伴うものであり、和音の中の 1 音をトリルとして扱い、他の音は保持音として弾くもの（譜例 3-35）がほとんどである。さらにはトリルを弾きながら単音の声部を弾くという箇所（譜例 3-36）もあり、非常に難易度が高い。したがって、この楽曲の練習内容は「保持音を伴うトリル」である。

譜例 3-35 《12 の練習曲》第 11 番 第 1、2 小節

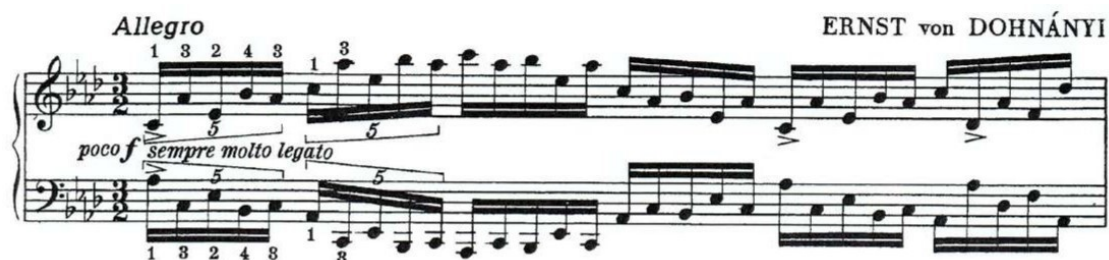


譜例 3-36 《12 の練習曲》第 11 番 第 9、10 小節



第 12 番は分散和音を繰り返し弾く練習（譜例 3-37）であり、第 5、8 番に近いものである。しかしここでは 5 本の指を使い、反行形で分散和音を弾く。また、同じ音の繰り返しが見られ、平行移動の練習も兼ねていると考えられる。「平行移動を伴う分散和音」がこの曲において主なテクニックになっていると言える。

譜例 3-37 《12 の練習曲》第 12 番 第 1 小節



ここまでの検討の結果、第 1 番が「分散オクターヴ」と「重音＋単音」、第 2 番が「分散重音」と「重音」、第 3 番が「旋律（保持音）を伴う細かい音」と「親指のくぐり抜け」、第 4 番「3 度重音」、「分散和音」と「跳躍（和音や重音など）」が第 5 番、「オクターヴを含むアルペジオ」が第 6 番、第 7 番「左手による 2 声の弾き分け」、第 8 番「跳躍を含む分散和音」、第 9 番「4～7 度の重音」、第 10 番「連続オクターヴ」（「付点リズムのオクターヴならびに和音」も現れる）、第 11 番「保持音を伴うトリル」、そして 12 番が「平行移動を伴う分散和音」という内容をそれぞれ取り扱うことが判明した。

この結果から、《12 の練習曲》の楽曲におけるテクニックは、《演奏会用練習曲》よりも「練習内容が明確であること」という特徴が際立つものであることがわかり、目的が非常に明確かつシンプルになっている。また、《演奏会用練習曲》のように曲集のまとめのような曲は存在しておらず、12 曲それぞれが独立した目的を持っていると判断できる。

そしてこの楽曲の特徴として、「練習内容が明確であること」、「基本的にどの曲でも左右の手が均等に扱われていること」、「基本的にペダルの指示がないこと」、「指遣いの指示がない箇所が多い」、「発想標語が多く見られること」であると結論づけた。これらの特徴は、《演奏会用練習曲》と重なるが、その中でも相違点があり、「基本的にどの曲でも左右の手が均等に扱われること」としていても第 7 番に左手のための練習曲があること、「ペダル」や「指遣い」について序文で触れており、それぞれについてこの練習曲でよりこだわっていることがわかる。特に「指遣い」については《演奏会用練習曲》よりも多く指示しており、指遣いの大切さを認識できるものである。

また、《演奏会用練習曲》の際と同様に、楽曲の特徴として挙げていなかったが、曲中で転調されることも特徴の 1 つであると考ええる。この楽曲においてもすべての組み合わせで

練習することを意識していると考えられるが、練習曲と教則本の方向性の違いから、左右の手において完全に均等かつすべての組み合わせを取り組むということは難しい。

しかしながら、《演奏会用練習曲》と同様に、多くの臨時記号を用いてそれぞれの曲の中で様々な調に転調させていることを考慮すると、すべての組み合わせの練習を意識していると言えるのではないだろうか。

第3節 《6つの演奏会用練習曲》Op.28と2つの教則本の比較

ここでは《演奏会用練習曲》と2つの教則本を比較する。楽曲のタイトルからして方向性が異なることは明らかであるが、その中にも共通点は見られた。

この節では《演奏会用練習曲》の第1番を前節の通り C-No.1 と示し、《必須の教則本》の曲を E-No.1、《毎日の教則本》の第1巻第1番を DI-No.1 と示すこととする。

C-No.1 で扱われていた要素は、「和音＋単音の交互」と「第1指と第2指の交互・連続」であるが、これは「和音と単音の交互」が E-No.17a、そして「第1指と第2指の交互・連続」が E-No.38a、38b、39a、39b および DII-No.12a、12b に出てきている要素であり、この《演奏会用練習曲》のみで扱う要素は第1番には見られない。

C-No.2 では「6度を中心とした重音」と「左右のアーティキュレーションの弾き分け」が求められているが、「6度を中心とした重音」については、E-No.31、33、35、36、37 が該当し、より基礎的な段階のものが EIII-No.3、4 に見られる。その一方で、「左右のアーティキュレーションの弾き分け」という要素は教則本には見られず、《演奏会用練習曲》オリジナルのものである。

C-No.3 は「両手で交互に弾く」ということに特化した楽曲であるが、その内容は「単音」、「単音（保持音あり）」、「単音＋オクターヴ」、「3度重音（保持音あり）」、「オクターヴ」と段階に分かれていた。これらの中で「オクターヴ」の両手交互の要素については E-No.40 が該当するものであり、より基礎的な段階として E-No.38a、38b、39a、39b および DII-No.12a、12b を挙げられる。その他の「単音」、「単音（保持音あり）」、「単音＋オクターヴ」、「3度重音（保持音あり）」の要素については、2つの教則本に該当するものがない。すなわち、《演奏会用練習曲》オリジナルの内容である。

C-No.4 は重音と和音に焦点を当てたものであるので、他の楽曲よりも比較的教則本と共通するものが多い。「分散重音」や「重音＋単音」、「分散オクターヴ」および「連続オク

ーヴ」が教則本に見られる要素であろう。「分散重音」は E-No.26a、26b、31a、31b、32a、32b、33a、33b および DII-No.5a、5b、「重音＋単音」は E-No.17a、38a、38b、39a、39b、DII-No.12a、12b、「分散オクターヴ」が E-No.38a、38b、39a、39b、DII-No.12a、12b、そして「オクターヴの連続」は E-No.38、39、40 が対応する。他の楽曲よりも比較的教則本と共通する要素が多いと述べたが、それでも一致するものは半分以下であり、この C-No.4 と 2 つの教則本の内容は異なるテクニックが多いということがわかる。またそれと同時に、《演奏会用練習曲》と 2 つの教則本の立ち位置の違いを認識することができる。

C-No.5 では常に分散和音が奏でられ、両手交互かつ両手交差（近接）となるように書かれている楽曲であり、この要素は教則本には一切見られない。また、両手で大きなフレーズをレガートで演奏することについても教則本では扱われていない要素であるため、《演奏会用練習曲》ならではの要素であると言える。

C-No.6 は様々な要素が詰め込まれた楽曲であるが、その中で教則本と対応するテクニックは「3 度重音の連続」「手首を伴う和音＋単音」「平行移動」であろう。「3 度重音の連続」は E-No.26、27 および DIII-No.2、そしてより基礎的な段階として DIII-No.1、「手首を伴う和音＋単音」は E-No.17a、「平行移動」については E-No.14（前半）、22、25b、DII-No.9a、9b、10、11、p.12 の前半がそれぞれ対応する。それ以外の要素については対応するものが存在していない。

ここまで比較してきた結果として、C-No.1 が教則本の要素のみで構成されていた唯一の楽曲であり、C-No.3、5 についてはほとんど一致するものは存在していない。また、C-No.2、4、6 はそれぞれに程度の差はあれども、一致するテクニックが一定数存在する。しかしその割合は高くはない。

テクニックについて整理すると、《演奏会用練習曲》と 2 つの教則本に共通していたテクニックは、「和音＋単音」、「第 1 指と第 2 指の交互・連続」、「重音」、「オクターヴの両手交互」、「分散重音」、「重音＋単音」、「分散オクターヴ」、「連続オクターヴ」、「3 度重音の連続」、「平行移動」の要素であった。その一方、《演奏会用練習曲》にしか存在しないテクニックは、「左右弾き分け」、「単音の両手交互」「保持音を伴う単音の両手交互」、「単音とオクターヴの両手交互」、「保持音を伴う 3 度重音の両手交互」、「付点リズムの重音、和音」、「2 オクターヴの和音＋単音」、「旋律（和音）＋オクターヴ」、「両手交互でレガート」、「右手の上を左手が跳躍」、「両手で同音連打」、「重音、和音の両手交互」、「跳躍（単音、和音混合）」と

いう結果となった。これらのことを考慮すると《演奏会用練習曲》と2つの教則本は、根本的な立ち位置が異なることは明確であり、《演奏会用練習曲》は発展的内容、2つの教則本は基礎的な内容を扱っていることは言うまでもない。

共通しているテクニックについては、一言で共通と言ってもその難易度には差が見られるため、内容に共通性は認められるが、その難易度はかけ離れていると言えるであろう。その一方で、《演奏会用練習曲》にしかないテクニックについて考えると、それらのほとんどは複数の要素を組み合わせたテクニックであるということがわかる。最もわかりやすいものとして、「保持音を伴う単音の両手交互」に着目すると、このテクニックは「保持音を伴う単音」というテクニックと「単音の両手交互」という2つの要素から構成された、「複合テクニック」である。教則本において同時に「複合テクニック」を習得するということは、教則本に取り組むレベルのピアノ学習者にとっては難しいことであり、この比較結果は当然と言えば当然の結果である。

これまでの考察をまとめると、《演奏会用練習曲》と2つの教則本の関係は、取り扱っているテクニックの共通性は部分的に認められるが、その難易度についてはほとんどがかけ離れたものであるという結論に至った。また、《演奏会用練習曲》のみで用いられているテクニックは、そのほとんどが複数のテクニックを組み合わせた「複合テクニック」である。これは上級向けのテクニックであるため、教則本で出てくるテクニックより難易度の高いものであるという傾向が認められた。したがって、《演奏会用練習曲》と2つの教則本の在り方はかなりかけ離れたものであり、類似点はあるとしてもその内容は似て非なるものである。

第4節 《上級ピアニストのための12の短い練習曲》と2つの教則本の比較

次に《12の練習曲》と教則本を比較する。この節では《12の練習曲》の曲をA-No.1と示し、教則本については前節と同様の表記とする。

A-No.1において扱われるテクニックは、「分散オクターヴ」と「重音＋単音」ならびにその発展的内容である「和音＋単音」であった。「分散オクターヴ」に関連する練習はE-No.38a、38b、39a、39b、DII-No.12a、12bで扱われており、「重音＋単音」および「和音＋単音」については「分散オクターヴ」において該当するとした曲に加えて、E-No.17aを挙げることができる。したがって、この曲におけるテクニックの要素は、すべて2つの教則本に存在するも

のである。

A-No.2 では「分散重音、平行移動」と「3 度、6 度の重音」がこの曲を構成するテクニックとしたが、これらについても 2 つの教則本に対応する練習が見られる。「分散重音、平行移動」については、E-No.26a、26b、31a、31b、32a、32b、33a、33b および DII-No.5a、5b、そして「3 度、6 度の重音」は E-No.31、32、33、35、36、37、また基礎的なものとして DIII-No.3、4 を挙げることができる。この楽曲における主なテクニックについても、2 つの教則本に見られる要素であることがわかる。

「旋律（保持音）を伴う細かい音」とそれに伴って生じる「親指のくぐり抜け」が A-No.3 における練習内容であった。このうち、「旋律（保持音）を伴う細かい音」について該当するものは存在しないが、強いて言うのであれば E-No.1～6 や DI-No.1～12 のような保持音を伴う練習を行う楽曲が最も近い存在であろう。しかし、これらの練習は「指の独立・強化」という目的のために保持音を用いて練習するものであり、その保持音が旋律の役割を果たすものではない。このことから、ここでは共通する練習内容ではないとして判断した。もう 1 つの要素である「親指のくぐり抜け」については、E-No.14（冒頭）との類似性が認められる。したがってこの楽曲で扱われるテクニックのうち、半分が教則本と共通する内容であるという結論に至った。

A-No.4 はひたすら「3 度重音」の練習であった。3 度の重音については 2 つの教則本で扱われており、E-No.26、27 および DIII-No.1、2 が該当する。

A-No.5 では「分散和音（手首）」と「跳躍（和音や重音など）」を練習するが、どちらも 2 つの教則本にはないという判断となった。「分散和音」も「跳躍」も教則本に存在するテクニックのジャンルである。しかしながら、この A-No.5 ではその教則本では見られなかった音型や「手首の要素」、また教則本にある跳躍とは異なる「跳躍」の要素が求められている。故にここでは該当するテクニックは存在しないとした。

A-No.6 は「オクターヴを含むアルペジオ」の練習となっており、これは E-No.22、26 および DII-No.9a、9b、10 と共通する内容である。ここで扱われるアルペジオは単なるアルペジオではなく、オクターヴを含むアルペジオであるが、大部分は一般的なアルペジオであるため、共通する内容であるとした。

A-No.7 は左手のための練習曲であり、「2 声を弾き分け」を求められるものである。2 つの教則本において、左手のみで弾く曲は多く存在するが、2 声を弾き分けるという点に着目して絞り込むと、唯一 DI-No.29b が一致する。

A-No.8 は、A-No.5 と同じく「分散和音」を扱うが、ここでは「跳躍を含む分散和音」となっている。そのため、教則本にある分散和音とは方向性が異なると考え、教則本には存在しない練習であるとした。

A-No.9 は「4～7 度中心の重音」の練習であり、A-No.4 のテクニックと類似するものである。したがって、共通するテクニックも似たものとなり、E-No.30～36 および DII-3 が該当すると思った。

「連続オクターヴ」を主なテクニックとする A-No.10 と似た練習は、E-No.38～40 で見られる。E-No.40 については、「両手交互」の要素が入っているため難易度は高くなっているが、弾かれる音に着目するとオクターヴの連続であるため、ここでは似たものとして扱った。「付点リズムのオクターヴ」ならびに「付点リズムの和音」については、該当する曲は2つの教則本に見られない。

A-No.11 は「トリル」に着目した楽曲である。「トリル」を用いた練習は DI-No.17 に存在しているが、保持音を伴うものではない。したがって、A-No.11 で扱われているトリルと教則本のトリルの練習は難易度に差が見られるため、DI-No.17 については基礎的な内容とした。

最後の楽曲である A-No.12 は、A-No.5、8 と関連する内容であり、「平行移動を伴う分散和音」を扱っている。これに近いものとして E-No.22 と DII-No.11 を挙げることができる。

ここまでの比較についてまとめると、2つの教則本の内容と共通するテクニックは、「分散オクターヴ」、「重音＋単音」、「分散重音」、「重音」、「親指のくぐり抜け」、「3 度重音」、「アルペジオ」、「4～7 度中心の重音」、「連続オクターヴ」、「トリルの練習」、「平行移動を伴う分散和音」となった。これは《12 の練習曲》に出てくる「練習すべきテクニック」のうち7割近くを占めており、高い一致率といえるであろう。

その一方で、2つの教則本のいずれにも該当しない内容は「保持音を伴う細かい音」、「分散和音（手首）」、「跳躍（和音や重音など）」、「跳躍を含む分散和音」のみであった。これを曲単位に換算すると、2つの教則本に見られるテクニックを使っていない曲は12曲中わずか2曲である。これは前節の「《6つの演奏会用練習曲》Op.28 と2つの教則本の比較」でも述べたことであるが、2つの教則本のいずれにも該当しないテクニックは、「複合テクニック」ばかりである。すなわち、《12 の練習曲》と2つの教則本のテクニックに共通するものが多いということは、《12 の練習曲》で扱われているテクニックの多くが「複合テクニック」

ではないためであり、それ故に練習内容についても《演奏会用練習曲》よりさらにシンプルになっているのである。

その他の 10 曲では教則本にある内容とかなり類似しており、《12 の練習曲》と 2 つの教則本は内容的に近いと言えるであろう。

第 5 節 《6 つの演奏会用練習曲》Op.28 と《上級ピアニストのための 12 の短い練習曲》の比較

ここではドホナーニの教育作品の中で、「練習曲」と彼が名付けた《演奏会用練習曲》と《12 の練習曲》を比較していく。これまでに、《演奏会用練習曲》と《12 の練習曲》をそれぞれ 2 つの教則本と比較してきたが、練習曲同士を比較することにより、各練習曲の立ち位置を明確にするとともに、その特徴と関連性について検討することを目的とする。ここでは《演奏会用練習曲》を基準として考察を進めるものとし、楽曲の表記については《演奏会用練習曲》、《12 の練習曲》ともに前節までの表記方法を継続する。

C-No.1 に見られる要素である「和音＋単音」と「第 1 指と第 2 指の交互・連続」に該当するものは、「和音＋単音」が A-No.1 の「重音＋単音」と「分散オクターヴ」、「第 1 指と第 2 指の交互・連続」については A-No.3 の「親指のくぐり抜け」となっている。なお、本章第 2 節《上級ピアニストのための 12 の短い練習曲》の分析で触れたが、A-No.1 には C-No.1 と同様である「和音＋単音」の要素も見られる。

C-No.2 では「6 度を中心とした重音」と「左右のアーティキュレーションの弾き分け」に焦点が当てられているが、「6 度を中心とした重音」には A-No.2 の「重音」の要素が対応すると考えられる。「左右のアーティキュレーションの弾き分け」については、《12 の練習曲》にはアーティキュレーションにこだわっていると明確に考えられる楽曲が存在しないため、対応するものはない。

C-No.3 は「両手で交互に弾く」ということに特化しており、「単音の両手交互」、「保持音を伴う単音の両手交互」、「単音とオクターヴの両手交互」、「保持音を伴う 3 度重音の両手交互」、「オクターヴの両手交互」というように、様々な「両手交互」の要素が見られたが、《12 の練習曲》にはそもそも「両手交互」の練習は見られないため、C-No.3 に対応するテクニックは存在しない。

C-No.4 では「付点リズムの重音」、「付点リズムのオクターヴ」、「付点リズムの和音」、「分

散重音」、「3 度重音＋単音」、「分散オクターヴ」、「2 オクターヴの和音＋単音」、「連続オクターヴ」、「旋律（和音）＋オクターヴ」の要素が見られ、重音と和音に焦点を当てたものであることはすでに指摘済みである。これらの要素のうち、「付点リズムのオクターヴ」が A-No.10 の「付点リズムのオクターヴ」、「付点リズムの和音」も同じく A-No.10 の「付点リズムの和音」、「分散重音」が A-No.2 の「分散重音」、「3 度重音＋単音」が A-No.1 「重音＋単音」、「分散オクターヴ」が、A-No.1 の「分散オクターヴ」、「連続オクターヴ」が A-No.10 の「連続オクターヴ」にそれぞれ該当する。この楽曲においては、《12 の練習曲》と一致するものが多く、C-No.4 を構成する 10 のテクニックのうち 6 つが《12 の練習曲》と共通している。

C-No.5 では常に両手交互かつ両手交差（近接）となるように書かれている楽曲であり、「両手交互のレガート」に主眼を置いているが、C-No.3 で述べたとおり、《12 の練習曲》において「両手交互」の要素は存在しないため、この楽曲についても対応するテクニックはない。

《演奏会用練習曲》のまとめであると結論づけた C-No.6 は、様々な要素が詰め込まれた楽曲であった。「3 度重音の連続」、「右手の上を左手が跳躍する練習」、「両手交互のレガート」、「手首を伴う和音＋単音」、「両手での同音連打」、「平行移動」、「重音、和音の両手交互」、「跳躍」の要素で構成されているが、その中で「3 度重音の連続」、「右手の上を左手が跳躍する練習」、「跳躍」の要素が《12 の練習曲》に見られる。「3 度重音の連続」が A-No.4 の「3 度重音」、「右手の上を左手が跳躍する練習」と「跳躍」が A-No.5 の「跳躍（和音や重音など）」と一致する。

《演奏会用練習曲》を軸として考えた場合、C-No.3 と C-No.5 には《12 の練習曲》と一致するテクニックが存在しないことが明らかになった。また、C-No.1、No.2、そして No.4 においては過半数のテクニックが《12 の練習曲》で扱われるテクニックと一致、また C-No.6 は一部が一致するという結果となった。

2 つの練習曲に共通したテクニックは、「和音＋単音」、「第 1 指と第 2 指の交互・連続」、「重音」、「付点リズムのオクターヴ」、「付点リズムの和音」、「分散重音」、「分散オクターヴ」、「連続オクターヴ」、「3 度重音の連続」、「跳躍」となった。これは《演奏会用練習曲》と 2 つの教則本を比較した際の結果とほぼ一致している。すなわち、《演奏会用練習曲》から見ると、《12 の練習曲》と 2 つの教則本は似たような立ち位置であると言える。また、すでに前述していることではあるが、この一致したテクニックは「複合テクニック」ではないもの

が多いという傾向が見られる。したがって、《演奏会用練習曲》と《12 の練習曲》に共通するテクニックは、2つの教則本とも一致するものが多いと言えるであろう。

第6節 2つの教則本と2つの練習曲の位置づけおよび重視されたテクニック

これまで2つの教則本と《演奏会用練習曲》、《12 の練習曲》を比較してきた。その比較から明確になったことは、《12 の練習曲》と2つの教則本は比較的に扱っているテクニックが近いということである。7割近くのテクニックが一致しているということは、その方向性も近いと考えて良いであろう。その一方、《演奏会用練習曲》と2つの教則本は一致するテクニックが少なく、その数は《演奏会用練習曲》に出てくるテクニックの半分にも満たなかった。これらの詳細については、巻末資料2 (p.141) を参照願いたい。

今回、2つの練習曲と2つの教則本について、「練習すべき内容」という観点からテクニックについて検討を行ってきた。しかしここで忘れてはならないことは、これらはあくまでも「テクニックの種類」の一致であり、難易度の一致ではないということである。言うまでもなく、教則本の内容は基礎的なものであり、それに次いで《12 の練習曲》、《演奏会用練習曲》というように難易度が上がっていく。その根拠の1つとして、《演奏会用練習曲》になると「複合テクニック」が多くなってくることが挙げられるであろう。

それぞれの教育作品の分析の項においてすでに触れてきたが、1916年に《演奏会用練習曲》、1950年に《12 の練習曲》が作曲され、教則本についても1929年に《必須の教則本》、1960年に《毎日の教則本》が作曲された。《12 の練習曲》と《演奏会用練習曲》はそもそも想定している状況が異なるため、単純に比較はできないと考えることもできるが、練習曲と教則本のどちらのジャンルにも作曲された年代に30年以上の差が見られることから、この間にドホナーニのピアノ教育に対する考え方に変化が見られたということは言うまでもないであろう。特に、晩年である1950年に《12 の練習曲》、1960年に《毎日の教則本》が書かれたことから、晩年になるにつれてドホナーニの中でピアノ教育に対する考え方がより確固たるものになり、練習曲や教則本の内容が洗練されていったと考えられる。

最後に、これらの4つの教育的作品において共通して見られたテクニックならびにドホナーニが重視したテクニックについて考察を加えたい。4つの教育作品において明確に一致しているテクニックは、「重音」、「和音」、「分散和音（分散オクターヴ含む）」、「第1指の扱い」であろう。そして指というよりも手首に関連のあるテクニックとして「平行移動」も挙

げることができる。しかし、この「平行移動」については「第1指の扱い」に関するものであり、その関連性については認識をしておかなければならない。また、ドホナーニが重視したテクニックとしては、「保持音」、「弾き分け」、「音階」「跳躍」を挙げることができるであろう。「保持音」、「弾き分け」、「音階」については、教則本ではかなり重点を置いていることは述べてきた通りであるが、《演奏会用練習曲》と《12の練習曲》では主なテクニックとして出てこなかった。これは、それらの要素が初歩的であるが故に、一定のレベル以上の楽曲である2つの練習曲では主要要素として取り上げられなかったと考えることができる。またそれとは逆に、「跳躍」については教則本では主要要素として取り扱われなかった。「跳躍」の要素が見られる練習はあっても、それは別の目的のために発生した副次的なものであり、「跳躍」のための練習ではないと判断できるものであった。これは「跳躍」というものが「平行移動」の要素と同様に、指というよりは手首のポジションに関連が強いものであり、「跳躍」は基本的に単独で扱われるテクニックではなく、「重音」や「和音」などの他のテクニックと同時に存在するものであるということが影響していると考えられる。そのため、基本的な「重音」や「和音」などの練習段階である教則本では焦点が当てられなかったのではないか。

次章からは、ドホナーニが教則本や練習曲で重視したと判断したテクニックである、「保持音」、「弾き分け」、「重音」、「和音」、「分散和音」、「音階」、「跳躍」、「平行移動」に着目しながら、ドホナーニのピアノ独奏用の楽曲中にどのようなテクニックが使われているのか考察を行う。

第4章

ドホナーニのピアノ独奏曲におけるテクニック

第4章 ドホナーニのピアノ独奏曲におけるテクニック

本章では、前章までの2つの教則本と2つの練習曲で導き出した、「ドホナーニが重視したテクニック」である「保持音」、「弾き分け」、「重音」、「和音」、「音階」、「分散和音」、「跳躍」、「平行移動」などに着目しながら、彼のピアノ独奏曲においてどのようなテクニックが用いられているのか検討を行う。

第1節 ドホナーニのピアノ独奏曲の整理（詳細は p.137 の巻末資料1 を参照）

分析に入る前に、今回扱う楽曲について整理する。ドホナーニのピアノ独奏曲の中には、出版されなかった曲や彼の没後に出版された曲もあるが、今回はドホナーニの意思によって出版されたオリジナルの楽曲を扱う。ドホナーニの生前に出版されたものは以下の通りである。

作曲年	曲名
1895	4つのピアノ曲 <i>Vier Klavierstücke</i> Op.2
1898	ガヴオットとミュゼット <i>Gavotte und Musette</i>
1897	E.G.の主題による変奏曲とフーガ <i>Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.</i> Op.4
1899	パッサカリア <i>Passacaglia</i> Op.6
1903-04	4つの狂詩曲 <i>Vier Rhapsodien</i> Op.11
1905	冬の輪舞（10のバガテル） <i>“Winterreigen” Zehn Bagatellen</i> Op.13
1907	組曲の形式によるユモレスク <i>Humoresken in Form einer Suite</i> Op.17
1912	3つのピアノ曲 <i>Drei Stücke</i> Op.23
1913	古い形式による組曲 <i>Suite nach altem Stil</i> Op.24
1917	ハンガリー民謡による変奏曲 <i>Változatok egy magyar népdalra</i> Op.29
1920	パストラレー（ハンガリーのクリスマスの歌「天上より天使が降りてくるによる」） <i>Pastorale “Mennyből az angyal”</i>
1923-24	ハンガリー牧歌 <i>Ruralia Hungarica</i> Op.32a
1945-46	6つのピアノ曲 <i>Six Piano Pieces</i> Op.41
1951	3つの風変わりな小品 <i>Three Singular Pieces</i> Op.44

《演奏会用練習曲》については、その曲名から人前での演奏を前提としていることは明白であるが、本論文においては教育作品の1つとして扱っており、また前章までにテクニックの偏りが見られることがわかっているため、本章においては取り扱わない。また、《3つの風変わりな小品》については、アメリカにわたってから作曲された唯一の楽曲である。

第2節 テクニックの整理および分析方法の提示

分析を進めるにあたり、テクニックの整理を行いたい。前述したテクニックを扱うことは当然であるが、さらに《必須の教則本》では取り扱われていたが、《毎日の教則本》では練習内容の特化のために省略されてしまったテクニックについても検討する必要があると考えたため、扱うテクニックの追加を行う。

ここで追加するテクニックは《必須の教則本》第15、17、17a番において扱われた「トレモロ」と「連打」のテクニック、また、同じく第40番において扱われた「両手交互」である。これらのテクニックは決して不要なものではなく、《毎日の教則本》における内容の特化のために省略されてしまったものであるため、実際に楽曲で使われるテクニックについて検討する本章では、検討の対象とする。またそれに伴い、「トレモロ」と「連打」に関連するテクニックとして「トリル」の要素²⁷、「両手交互」に係るテクニックとして「両手近接²⁸」ならびに「両手交差」の要素についても追加するものとし、「トリル、トレモロ、連打」ならびに「両手交互、両手交差、両手近接」として、それぞれを同じ系列のテクニックとする。また、2つの教則本において練習番号を与えられていないが、「トレモロ」や「連打」に付随してくるテクニックである、「手首」の要素を追加するものとする²⁹。

前章において「ドホナーニが重視したテクニック」としてまとめたテクニックに加えて、前段落において追加したテクニックをグループ分けすると、まず「保持音」、「弾き分け」、「音階」、「分散和音」、「重音」については、ドホナーニが2つの教則本の各章あるいは各巻につけた章題として用いている要素である。したがってこれらはドホナーニが重視したテクニックの中でもより大切であると考えることとする。《必須の教則本》第1章および《毎日の教則本》第1巻では「保持音」と「弾き分け」のテクニック、第2章および第2巻では

²⁷ 《毎日の教則本》第1巻第17番にて扱われる。

²⁸ 《必須の教則本》第40番のようなオクターヴの両手交互の練習は、両手が近接する。

²⁹ ドホナーニは「手首」に特化した練習を作っていないが、コルトーは《ピアノテクニックの合理的原理》において、「手首」に特化した練習を第5章Aに取り入れている。

「音階」と「分散和音」、第3章および第3巻では「重音」という明確なテクニックの要素を示す章題がつけられていたため³⁰、ここでもその順に従う。

なお、ここで「弾き分け」とした場合には、単なる片手の中での弾き分けのみでなく、片手での旋律と伴奏形の弾き分けや「ポリフォニー」のような多声音楽の弾き分けも含むものとする。また、「音階」と「分散和音」については、《必須の教則本》の第2章、《毎日の教則本》の第2巻にそれぞれまとめて扱われていたことから、「音階、分散和音」として扱う。

他のテクニックについて考えると、「重音」がそれぞれの教則本の最後の章（巻）において扱われているのに対し、「和音」に特化した章や巻は存在していない。そのため、「音階、分散和音」のようにまとめたものとして扱わずに独立したものとして扱う。「重音」のテクニックにさらに音を増やしたものが「和音」であることから、「和音」の方がより難易度の高い傾向にあるため、「重音」の次に「和音」を並べる。

ここまでに整理した、「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」の5つの要素は指に直接的な関係のあるテクニックであるが、「平行移動」、「跳躍」、「トリル、トレモロ、連打」、「両手交互、両手交差、両手近接」、「手首」については、他のテクニックと同時に存在するものや手のポジションに関係あるものなど、ドホナーニが《必須の教則本》で扱っていないながらも《毎日の教則本》では省略されたものとなっている。

まず、前章において重視されていたと結論づけたテクニックである「平行移動」と「跳躍」については、「和音」の要素に次いで大切なものとして扱って良いであろう。その次に2つの教則本で比較的前半に出てきた「トリル、トレモロ、連打」、そして《必須の教則本》の最後に出てくる「両手交互、両手交差、両手近接」、最後に練習内容によって付随してくるテクニックである「手首」の要素を順に並べたい。したがって、本章にて扱うテクニックは、「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」、「平行移動」、「跳躍」、「トリル、トレモロ、連打」、「両手交互、両手交差、両手近接」、「手首」の要素となる。

これらの要素に基づき、ドホナーニのピアノ独奏曲に用いられているテクニックの分析を行った。巻末資料4～7に分析を行った楽譜を例として示しているが、前述したテクニックの所在を明確にするため、楽譜に色付けを行った。その際の色分けの要素および基準については次の通りである。

³⁰ すでに指摘しているが、《毎日の教則本》における章題は筆者がつけた。

分析要素一覧

- 保持音³¹
- 弾き分け³²
- 音階³³ 表記例： 音階、分散 2 度、分散 3 度、分散和音 など
半音階 / 音階（その他）、分散³⁴（3 度 / 6 度 / オクターヴ / 和音 / その他）
- 重音³⁵ 表記例： 重音（3 度）、重音（オクターヴ）、重音＋単音 など
3 度 / 6 度 / オクターヴ / その他重音 / 重音＋単音
- 和音³⁵
和音 / 和音＋単音 / 和音＋重音（オクターヴ含む）
- 平行移動
- 跳躍³⁶
- トリル / トレモロ / 連打³⁷
- 両手交互³⁸ / 両手交差 / 両手近接
- 手首³⁹

³¹ 1 オクターヴ以内を保持できるものとする。1 オクターヴを超えている音程については、保持音のように記譜されていても保持できないものとし、保持音とみなさない。

³² 保持音を伴う弾き分けに加えて、片手での旋律と伴奏形の弾き分け（譜例 4-1）、ポリフォニーなども取り扱うものとする。

³³ 音階は 4 音以上が順次進行する場合と定義する。しかし、4 音以上の順次進行が見られても、その意義が音階にないと判断する場合には音階とみなさない。

³⁴ 分散和音以外の分散の要素（3 度等）は 2 組以上連続される場合のみ対象とする。しかし、オクターヴについては例外とし、1 組であっても取り扱う。（譜例 4-2）

³⁵ 同時に音が鳴る場合のみを重音、和音として認め、それらが連続する場合のみを取り扱う。また、連続する和音の中に重音が含まれていても、その部分において和音が主であると判断する場合には、和音を優先して色分けする。逆の場合も同様である。弾き分けの要素を持つ部分において各声部の音価が同じ場合には、その部分のみを重音もしくは和音として扱うことがある。

³⁶ 単音同士の場合は 10 度以上の音程差があるものを跳躍とする。単音と重音もしくは和音、重音同士および和音同士、単音同士であるが同じ指を連続して使用する場合には、最低音同士もしくは最高音同士の音程差（単音同士の場合はその音程差）が完全 4 度以上であり、かつ手のポジション移動がある場合を跳躍と定義する。その他の場合は、手のポジション移動を考慮した上で判断する。

³⁷ 同じ音を 3 回以上連打するものを単音連打と定義する。

³⁸ 1 音ずつ交互に演奏する場合に加えて、譜例 4-3 のような複数音を 1 つのまとまりとして、それを交互に弾く場合も取り扱うものとする。なお、これらの両手系の要素は、楽譜の中央に色付けする。

³⁹ 演奏において常に手首を意識する必要があるということは明白であるが、今回は細かいスラーのような、特に手首を使うことを求められるもののみを要素として取り扱う。

譜例 4-1 《冬の輪舞》 Op.13 第 2 曲 第 35～37 小節

四角で囲った部分において、左手は旋律と伴奏形を弾き分ける必要があるため、「弾き分け」とする。



譜例 4-2 《ハンガリー牧歌》 Op.32a 第 2 曲 第 338～341 小節

左手に 1 組の分散オクターヴが見られるが、オクターヴについては連続していても「分散オクターヴ」として取り扱う。



譜例 4-3 《親しき仲 Du und Du⁴⁰》 第 102～104 小節

2 小節目において四角の部分左手、それ以外の 5 音のかたまりを右手で演奏することになると考えられるが、このような場合も「両手交互」とする。



⁴⁰先のピアノ独奏曲一覧には載せていないが、ヨハン・シュトラウス 2 世 Johann Strauss II. (1825-99) からの編曲であり、両手交互の例として提示した。

また、色分けした楽譜をもとに、それぞれのテクニックの要素が主要な楽曲において、どの程度の割合を占めているかということを計算した。原則としてそれぞれのテクニックが用いられている小節数を数え、その小節数を楽曲の全小節数で割ることにより割合を出す。しかし、ここで得た数値は、あくまでも大まかな傾向を把握するためのものであって、個別の作品の特徴を表すものではない。

なお、アウフタクトなどが原因で、要素の一部が短い音符として前後の小節にはみ出ている場合には、原則として4分音符1拍分以上の場合のみ考慮する。しかし、拍子によっては4分音符1拍分以上とすると小節の50%を占めなければ数えられないという状況がでてしまうため、「小節に占める割合」がある程度近い値となるように考慮するものとする。以下に設定した音価以上となる場合、その小節を1つとして数える。

3/2→4分音符1つ（小節に対する割合16%）

2/2→4分音符1つ（25%）

5/4→4分音符1つ（20%）

4/4→4分音符1つ（25%）

3/4→4分音符1つ（33%）

2/4→8分音符1つ（25%）

6/8→8分音符1つ（16%）

5/8→8分音符1つ（20%）

4/8→8分音符1つ（25%）

3/8→8分音符1つ（33%）

2/8→16分音符1つ（25%）

なお、上記基準を下回る音価でありながら、小節をまたぐように要素がある場合（4分の4拍子において8分音符2つが小節をまたぐように配置されている等）、それらをまとめて1小節として数える。

「保持音」についてはその音を保持している間で数えるものとする。例えば、前の小節からタイで伸びている保持音があり、その次の小節において別の音が弾かれない（前の小節からタイで保持される保持音しか残らない）場合でも、これらの2小節を2つと数え、保持音を含む小節として扱う。

「跳躍」の要素については、必ず2音間に存在するという性質のものであり、他の要素とは異なる性格である。したがって、同じ基準で計算を行うと1小節に跳躍が1回でもあった場合、その小節は1つとして数えられてしまう。その一方で、「音階」のような要素については1小節間続くものもあり、これらを同じ1小節と扱うことに疑義を抱かざるを得ない。そこで「跳躍」については、その性質上、例外として回数で数えるものとする。

繰り返しが存在する場合、同じ小節は重複して数えず、実際に楽譜として示されている小節のみカウントする。

第3節 年代から見たピアノ独奏曲に使用されるテクニックの傾向

まずは全体的な傾向について検討を行う。実際に分析した楽譜については巻末資料4～7(p.160～264)を参照願いたい。ドホナーニのピアノ独奏曲を作曲年順に並べて、テクニックの観点から検討を行うと、大まかに4つに分けることができる。

第1の時期は、1903～04年に作られた《4つの狂詩曲》Op.11までである。この時期の楽曲は、教育作品で重視されていたテクニックのうち、「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」（以下、「5種類のテクニック」）を全体的に使用している様子が見られる。楽曲によってその度合いに差はあるが、25%以下しか用いられていないテクニックは少なく、傾向として認められるものであろう。また、それらの要素の中で突出して用いられていると考えられるテクニックは非常に少ない。したがって、教育作品において重点が置かれていた「5種類のテクニック」が、比較的満遍なく用いられていると結論付けることができる。

第2の時期である1905年に作られた《冬の輪舞》Op.13からは、用いられるテクニックに偏りが見られる。巻末資料3(p.157)において、楽曲の小節数に対して75%以上の割合で用いられているテクニックを赤い網掛けで示しているが、例えば《冬の輪舞》では、ほとんどの楽曲において赤い網掛けのテクニックが見られる。また、それと同時に、全く色がついていない25%以下しか用いられていないテクニックも目立ち始めている。すなわち、第1の時期では扱うテクニックの度合いに大きな差が見られなかったが、第2の時期では用いないテクニックは用いず、用いるテクニックの中には集中的に用いるテクニックがあるという傾向になっている。各楽曲において集中が見られるテクニックは異なるが、いずれも教育作品において重点が置かれていた「5種類のテクニック」のいずれかであり、そのほとんど

どが「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」のいずれかである。なお、「保持音」と「弾き分け」の両方に赤い網掛けがかかっているものがあるが、これは「保持音」と「弾き分け」が密接に関係しているテクニックであるためだと考えて良いであろう。また、「5 種類のテクニック」であっても、楽曲中でほとんど使用されないテクニックが見られ始めている。したがって、第 2 の時期をまとめると、あるテクニックを集中的に用いるもしくは、あるテクニックを用いないという手法によって、特定のテクニックに集中が見られる時期となっている。

第 3 の時期は、1917 年に作られた《ハンガリー民謡による変奏曲》Op.29 から 1923～24 年にかけて作曲された《ハンガリー牧歌》Op.32a までである。この時期の楽曲においては、《冬の輪舞》Op.13 から見られた、あるテクニックを多用するという極端なテクニックの集中があまり見られない。1 つのテクニックを全体の小節数の 75%を超えて用いることはほとんどなくなっている。すなわち、第 2 の時期に見られた、あるテクニックを集中的に用いることによる極端なテクニックの集中というものはなくなっていると考えて良いであろう。その一方で、「5 種類のテクニック」のうち、ほとんど楽曲中で使用されないテクニックがあるという、第 2 の時期に見られた傾向は受け継いでいる。これらのことから、第 1 の時期のような「5 種類のテクニック」をバランスよく扱うという傾向は見られず、テクニックの集中が見られるという第 2 の時期の傾向は受け継がれている。しかし、その集中させる方法がこれまでとは異なり、あるテクニックを明確に用いないことにより、相対的にテクニックの集中や偏りを作っていると認めることができる。極端なテクニックの集中は見られなくなるが、扱うテクニックには偏りが見られるというのが第 3 の時期の特徴と言えるであろう。

《6 つのピアノ曲》Op.41 およびアメリカに渡ってからの作品である《3 つの風変わりな小品》Op.44 が、第 4 の時期を形成する。第 2 の時期に見られたようなテクニックの集中が再び見られるが、その度合いはより強くなり、さらに極端な集中となっている。

まず第 1 の時期に見られた、バランスよく 5 種類のテクニックを用いるという傾向は、ほとんど感じられない。その一方、第 2 の時期に見られた極端なテクニックの集中については、より顕著に見られる。50%以上用いているテクニックが多くなると同時に、50%以下であるテクニックも増えている。言い換えれば、用いるテクニックと用いないテクニックの差が明確になっているということである。特に Op.41, 2 や Op.44, 3 ではその傾向が顕著に見られており、「保持音」や「弾き分け」が全く用いられていないのに対し、「音階、分散和音」、

「和音」、「重音」の要素のほとんどが 50 パーセント以上用いられている。これらのことから、晩年の作品である Op.41 と Op.44 においては、テクニックの取捨選択が明確になされており、テクニックの極端な集中が特に顕著に表れているとすることができるであろう。

ここまでをまとめると、ドホナーニのピアノ独奏曲は 4 つの時期に分けることができ、《4 つの狂詩曲》Op.11 (1904) までを第 1 の時期、《冬の輪舞》Op.13 (1905) から《古い形式による組曲》Op.24 (1913) を第 2 の時期、第 3 の時期を《ハンガリー民謡による変奏曲》Op.29 (1917) から《ハンガリー牧歌》Op.32a (1924)、そして第 4 の時期を《6 つのピアノ曲》Op.41 (1945) から《3 つの風変わりな小品》Op.44 (1951) とすることができる。

第 1 の時期は、「5 種類のテクニック」をバランス良くテクニックを用いていることが特徴であり、第 2 の時期では特定のテクニックに集中する。第 3 の時期では、第 2 の時期のようにテクニックの度合いが集中することはないが、用いるテクニックの種類に偏りが見られる。そして第 4 の時期になると第 2 の時期よりもさらに極端にテクニックが集中し、テクニックの取捨選択が明確な時期と言える。

なお、この結論を導くにあたって、複数の楽曲から構成されている曲については、個々の曲に焦点を当てて傾向を探ってきた。しかし、視点を変えて複数の曲をまとめて作品番号ごとという見方で傾向を探ると、「5 種類のテクニック」の各要素は、ほとんどの場合において一定程度用いられている。すなわち、例外はあるが、これらのテクニックは初期から晩年までの楽曲において常に用いられているということができ、それは教則本や練習曲で重視されたテクニックと一致している。

それぞれの楽曲まで細かく見て導き出した傾向と、作品番号でまとめて考察を行った傾向を統合すると、ピアノ独奏曲で多用されるテクニックは、教育作品において重視されたテクニックと同じであり、それらのテクニックをドホナーニが各曲において使い分けていたと言えるであろう。次節からは、実際にいくつか楽曲を取り上げて詳述していく。

第 4 節 様々なテクニックを用いた例―《4 つの狂詩曲》Op.11 第 1 番

ドホナーニの作品のうち、初期の作品には様々なテクニックが使われていることについて述べたが、ここでは《4 つの狂詩曲》第 1 番を例に検討をしていく。

《4 つの狂詩曲》は 1903 年から 1904 年にかけて作曲され、出版されたドホナーニのピアノ

独奏曲としては6番目の楽曲⁴¹となり、ベルリン高等音楽学校にて教鞭を執るようになる直前に作曲された楽曲である。

この楽曲において用いられているテクニックは、2つの教則本や2つの練習曲で重視されていた、「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」である。他の要素に比べて、これらの要素が多く含まれていることは、分析結果からも明白である。その中でも、特に「音階、分散和音」、「重音」、「和音」の割合が高い。

「音階、分散和音」については、ほぼ全ページに用いられており、用い方は様々である。最も多く用いられているのは、分散和音であろう。曲の冒頭に見られるような、3オクターヴ（場所によっては2オクターヴ）にわたる分散和音が特に多用されており、大きな手のポジション移動を求められることも多い。その他、ポジション移動を必要としない分散和音など、基本的な要素も見られる。

音階は、そのほとんどが「複合テクニック」として用いられている。オクターヴによる音階がこの楽曲中において最も用いられる音階であり、これは「重音」と「音階」の要素を組み合わせたものである。

次に「重音」の要素について検討をすると、ここにも大きな特徴が見られる。「重音」の中でも、3度、6度、オクターヴの割合が高く、特にオクターヴの要素が非常に多い。この3つの重音の要素は、教則本において重視してきた要素と一致するものである⁴²。オクターヴは前述した通り、「音階」の要素と組み合わされていることが多い（譜例4-4）。どの重音も順次進行で動くか、あるいは大きな跳躍を伴わないことが多いが、中間部およびコーダにおいては「重音+単音」、「3度+オクターヴ」という組み合わせが多く、1オクターヴの跳躍を求められる（譜例4-5）。したがって、この楽曲における「重音」の用い方には、跳躍の少ない重音の連続、跳躍を伴う重音、そして「重音」と「音階」を組み合わせたものという3つのパターンを挙げることができるであろう。

⁴¹ ドホナーニ没後に出版されたものも含む。

⁴² ドホナーニは《必須の教則本》の第3部、《毎日の教則本》の第3巻を重音に特化したものとしており、そこでは3度、6度、オクターヴを中心に扱っている。

譜例 4-4 《4つの狂詩曲》Op.11 第1番 第91～93小節

右手にオクターヴの音階が見られる。



譜例 4-5 《4つの狂詩曲》Op.11 第1番 第128～130小節

右手に重音の連続が見られる。



「和音」については、「和音+重音」の要素が強い。和音が連続する箇所も見られるが、「和音+重音」の組み合わせが多く、その重音はオクターヴであることが多い（譜例 4-6）。すなわち「和音+オクターヴ」という要素が多く含まれているということである。また、ドホナーニは同じ「和音+オクターヴ」であっても、スラーありとスラーなしのものを使い分けているので、その点も着目すべきであろう。

譜例 4-6 《4つの狂詩曲》Op.11 第1番 第5、6小節



「保持音」と「弾き分け」については、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」よりも用いられる割合が低いですが、それは「重音」や「和音」の多さが影響していると考えられる。「重

音」や「和音」が連続すればするほど、一般的には「保持音」の要素は含まれにくくなると考えて良いであろう⁴³。しかし、「保持音」がなくても、「弾き分け」の要素が見られることもあり、その典型的な例が、低音の支えの上に別の旋律を奏でる場合である（譜例 4-7）。このような場合、低音と旋律は別のものであるとして弾き分ける必要があるため、このような場合には「保持音」がなくても「弾き分け」の要素が存在することとなる。この楽曲においては、第2主題に該当する箇所にもそのような保持音を伴わない「弾き分け」が見られる。「保持音」が用いられている箇所も一定数見られるが、これは「保持音」の特性から、多声的に扱われている部分に多いと言える。

譜例 4-7 《4つの狂詩曲》Op.11 第1番 第51～55小節

四角で示した部分は、全音符とそれ以外を弾き分ける必要がある。



ここまで《4つの狂詩曲》第1番における「5種類のテクニック」の扱いについて検討を行ったが、程度の差はあれど、どの要素についても30%以上の割合で用いている。また、2つの要素を組み合わせる「複合テクニック」の存在も確認された。この楽曲における特徴は、最も多く用いられている「音階、分散和音」の要素である、「幅広い音域にわたる分散和音」と「重音の音階」であろう。また「重音」の内容に目を向けると、3度、6度、オクターヴがほとんどであるということがわかり、これが教則本にて重視されている内容と重なることに着目しなければならない。同様の傾向を示すため今回詳述しないが、《4つの狂詩曲》の他の曲についても似たような傾向が見られる。教則本と練習曲において重視されたことが、実際の楽曲においても重視され、それらが大きな偏りなく用いられていることが認められ、この傾向がドホナーニの初期の楽曲の方向性であると考えられる。

⁴³ 保持音を伴う重音や和音の連続も考えられるが、そのような場合には「保持音」として表記されている音が、手の都合により保持できないことが多いと考えられる。本稿においては、保持できないものは「保持音」と認めないため、このような考えとなった。

第5節 《古い形式による組曲》Op.24

―舞曲の性格に合わせたテクニックの選択

《古い形式による組曲》は6曲からなる楽曲であり、第1曲〈プレリュード Prelude〉、第2曲〈アルマンド Allemande〉、第3曲〈クーラント Courante〉、第4曲〈サラバンド Sarabande〉、第5曲〈メヌエット Menuet〉、第6曲〈ジグ Gigue〉となっている。「古い形式による」という言葉が曲名に使われているが、この言葉がバロック時代の楽曲を意図していることは、構成する楽曲から明瞭である。ここではそれらの楽曲の性格とテクニックの関連性を検討するため、それぞれの曲について性格をまとめておく。

プレリュードは、他の楽曲や一連の楽章などに先立って演奏されるものであり、導入的性格を持った楽曲である。鍵盤楽器奏者が楽器のタッチや音を確認するための「試し弾き」から発達したため、即興的な意味合いが強い。「トッカータ」に近いものがあるが、これは舞曲の形式と言えるものではない。なお、トッカータはその性格から、分散和音や速いパッセージを中心として構成される (Ledbetter 2001)。

アルマンドはバロック時代に器楽曲の形式として栄えた。組曲の第1曲もしくは前奏曲に続く第2曲として置かれることが多く、短いアウフタクトを持つ4分の4拍子の舞曲である。17世紀フランスのリュート様式から強い影響を受けており、対位法的な手法によって展開される (Little 2001c)。

クーラントは軽快なテンポを持つ2分の3拍子もしくは4分の6拍子の楽曲である。もともとイタリア風とフランス風に分かれており、イタリア風のは「コッレンテ」、フランス風のは「クーラント」と呼ばれていた。イタリア風「コッレンテ」は速い3拍子の舞曲で、4分の3拍子もしくは8分の3拍子で書かれるものである。フランス風「クーラント」は堂々とした性格を持ち、2分の3拍子であることが多い。対位法的な書法で書かれることが多く、組曲においてはアルマンドとサラバンドの間に置かれる (Little 2001d)。

4曲目に置かれているサラバンドは、バロック時代の最も一般的な舞曲の1つである。荘厳な雰囲気を持った舞曲であり、一般的にアウフタクトを用いない。もともとはラテンアメリカとスペインに由来する急速な踊りであったが、17世紀初めにフランス宮廷に広まると次第にテンポが遅くなり、優雅な踊りとなった。速いテンポのサラバンドはイタリア、イギリス、スペインで好まれ、遅いテンポのものはフランスとドイツで好まれた。和音中心で楽曲が進められ、第2拍に長い音符を置くことが多い (Hudson 2001)。

メヌエットは中庸または遅い 4 分の 3 拍子で、2 小節が 1 つの単位となって進められる。フランスを発祥としており、17 世紀中期から 18 世紀後期において貴族社会で最も人気のあった社交ダンスである。宮廷音楽として様式化されてからは、よりゆったりとしたテンポになった。しばしば 2 つのメヌエットが組み合わされ、最後にもう 1 度最初のメヌエットが繰り返されることが多い (Little 2001b)。

ジグはイギリス諸島起源と考えられているものである。ほとんどが複合 3 拍子で付点のリズムが特徴的であるが、8 分の 12 拍子のものも存在する。一般的にフランス型とイタリア型に分かれ、前者は付点リズムならびにフーガの要素が強く、跳ねる音型が特徴である。後者はフーガの要素は少なく、軽快さが特徴であり、和声的音型と大きな跳躍が見られる。通常は組曲の最後に置かれ、急速なテンポを持つ (Little 2001a)。

さて、ここからはこれらの古典組曲において、ドホナーニがどのようなテクニックを用いているか検討を行う。

第 1 曲目であるプレリュードでは、ドホナーニは「音階、分散和音」の要素を多く取り入れているが、ここでは音階よりも分散和音を多用していることは楽譜から明確である (譜例 4-8)。また、分散和音を主に扱う部分においては同じ音型を少しずつずらして音を変えていくという手法をとっており、即興的な要素が表れている。また、対位法的書法で書かれた部分 (譜例 4-9) も見られ、3 声ないしは 4 声で書かれている。即興的な部分と対位法的な部分が交互に現れるようになっており、トッカータの性格を持ち合わせているプレリュードと考えて良いであろう。したがって、この楽曲ではプレリュードの持つ即興的要素を作るために「音階、分散和音」のテクニックを多用し、また対位法的部分においては「保持音」、「弾き分け」のテクニックにおいて複数の声部を弾き分けるように作られている。

譜例 4-8 《古い形式による組曲》Op.24 第 1 曲 第 1、2 小節



譜例 4-9 《古い形式による組曲》Op.24 第1曲 第12～15小節

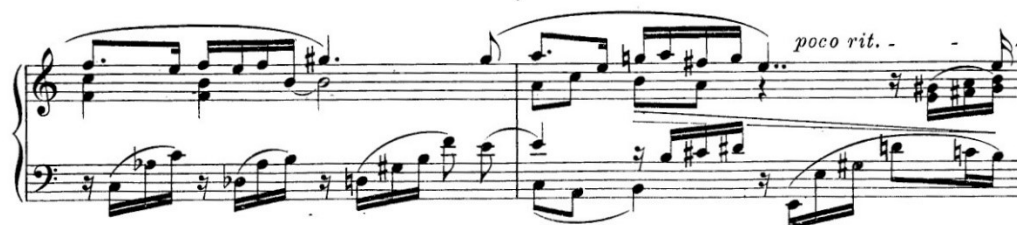


第2曲のアルマンドにおいては明確に「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」のテクニクが多用されている。対位法を持つことの多いアルマンドの性格を反映するため、「保持音」と「弾き分け」の要素は非常に多くなっていると考えられる（譜例 4-10）。また、伴奏形は分散和音の形がとられていることが多く、音階の要素も現れることから、「音階、分散和音」の要素が多くなっている。それに加え、対位法的部分においてある声部に重音を置いたり（譜例 4-11）、対位法的要素が少ない部分では純粹に重音を用いたりするなど、「重音」を用いることも比較的多い。そのため、重音の割合も一定数あると考えられる。

譜例 4-10 《古い形式による組曲》Op.24 第2曲 第1、2小節



譜例 4-11 《古い形式による組曲》Op.24 第2曲 第7、8小節



第3曲クーラントは2分の3拍子が用いられていることから、フランス風の「クーラント」を意識していると考えられる。3度、6度、オクターヴの「重音」が目立ち、常に何ら

かの重音が鳴っているように作られているため、重音の比率は他のテクニックに比べて圧倒的に高い。また、音階についても一定数用いられており、単音の音階はもちろん、重音による音階も見られる。重音を多く用いることによって、フランス風クーラントの持つ堂々とした性格を出そうとしていると考えられる。しかしその一方、スラーのついている部分以外は *sempre staccato* もしくは *non legato* と書かれており、フランス風の堂々とした雰囲気为重音で表しながらも、もともとクーラントの持つ軽快な雰囲気を出そうとしていることがわかる（譜例 4-12）。

譜例 4-12 《古い形式による組曲》Op.24 第3曲 第1、2小節



第4曲のサラバンドにおいては、すべての小節に「弾き分け」の要素が見られることが大きな特徴である。特に1つの旋律を右手と左手で奏でる部分が多々見られ、単に保持音とそれ以外の音を弾き分けるという単純な弾き分けのテクニックだけではない（譜例 4-13）。また、「和音」についても多用されており、特に4分音符に見られることが多い。長めの音符に和音を持ってくことで、全体的に厚みのある響きを作り出しており、サラバンドの荘厳な雰囲気を表していると考えられる。それらに伴い、「保持音」の要素や「重音」の要素も一定数見られ、「和音」の要素と共に厚みを作り出すためのテクニックとして用いているのではないかな。

譜例 4-13 《古い形式による組曲》Op.24 第4曲 第24～27小節



第5曲目に置かれているメヌエットでは「保持音」と「弾き分け」、そして「音階、分散和音」の要素が圧倒的に多くなっている。「音階、分散和音」については伴奏形に分散和音が多用されていたり、付点のリズムにおいて分散2度が用いられたりしていることから、音階よりは分散和音の要素が強い（譜例4-14）。メヌエットでありながらも対位的に書かれていることから、「保持音」と「弾き分け」の要素が多くなっていると考えられるが、この点についてはメヌエットの舞曲としての特徴も関係していると考えられる。舞曲メヌエットには活発な跳躍が見られず、非常に優雅な踊りとなっている。その雰囲気を楽曲において踏襲するために、ドホナーニはあえて「保持音」の要素を多用し、クーラントやジグのような活発な跳躍をできないようにしているのではないかな。当然ながら、舞曲であるため跳躍の要素がないわけではない。その点については、ドホナーニはスラー付きのスタッカートや付点のリズムで表現をしていると考えられる（譜例4-15）。

譜例 4-14 《古い形式による組曲》Op.24 第5曲 第1～3小節



譜例 4-15 《古い形式による組曲》Op.24 第5曲 第39～42小節



第6曲ジグにおいては「音階、分散和音」が最も多用されているテクニックとなっている。今回、音階と認める条件として、4音以上としてしまったため該当しないことになってしまっているが、順次進行する3音の塊が連続することがこの楽曲の特徴の1つでもある（譜例4-16）。ジグは本来、跳躍が多い舞曲であるが、この楽曲においてはテクニックの「跳

躍」は突出して多いということは認められない。また、「重音」の要素が見られる部分のみにスタッカートが用いられているが、その部分においてもテクニックの「跳躍」は見られない。したがって、ドホナーニは舞曲の要素である跳躍を、テクニックの「跳躍」によって実際に手が動く距離で表すのではなく、同じ音型の繰り返しやスタッカートにより表し、それによって軽快さが表現されていると考えられる。なお、このジグはフーガの要素を一切持たないことから、イタリア風ジグを意識して作られたものと考えて良いであろう。イタリア風ジグは強く跳ねる音型を持たず、軽快さが特徴であることから、すべての面で合致している。

譜例 4-16 《古い形式による組曲》Op.24 第6曲 第11、12小節



ここまで各曲について見てきたが、それぞれに多く用いられていたテクニックは、それぞれの楽曲の持つ性格、特に舞曲の性格と一致するものがほとんどであった。第1曲目のプレリュードでは、トッカータ的要素があるため、「音階、分散和音」を多用し、第2曲アルマンドでは、対位法の要素を出すために「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」のテクニックを多用している。第3曲では「重音」、第4曲サラバンドでは「弾き分け」と「和音」を多用することにより、その重厚感を表そうとしていると考えられる。第5曲メヌエットでは「保持音」によって激しい動きを控えめにするとともに、「弾き分け」ならびに「音階、分散和音」によって、一定の躍動感を表現し、第6曲ジグでは「音階、分散和音」を用いながら、スタッカートや同じ音型の繰り返しを取り入れることで、細かい動きを表現している。このように、古典組曲に含まれる楽曲の性格を追い求めるために、それに合致したテクニックを用いていると考えることができる。このことは、伝統的に受け継がれてきた古い形式を維持したまま、ドホナーニの音楽とその形式に適したテクニックを組み合わせていると考えられ、曲の性格に適したテクニックを選択していると考えて良い。

第 6 節 《6 つのピアノ曲》 Op.41

一曲の性格に合わせたテクニックの選択

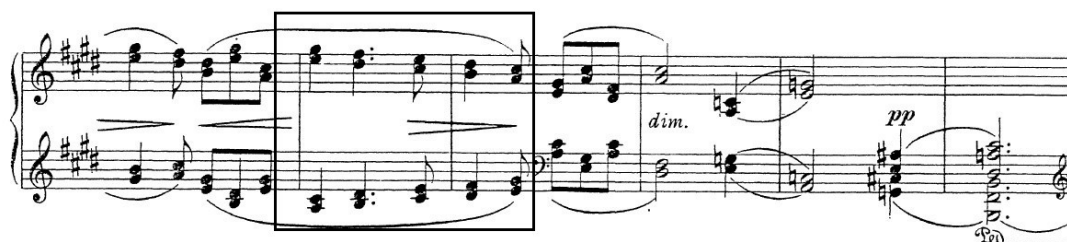
《6 つのピアノ曲》は、ドホナーニがヨーロッパで作曲した最後のピアノ独奏曲である。1945～46 年に作曲、出版は Alfred Lengnick & Co.社より 1947 年にされた。

この楽曲は 6 曲から構成されており、第 1 曲目が〈即興曲 Impromptu〉、第 2 曲目が〈スケルツィーノ Scherzino〉、第 3 曲目〈カンツォネッタ Canzonetta〉、第 4 曲〈カスカード Cascades〉、第 5 曲〈レントラー Ländler〉、そして第 6 曲目が〈クローシュ Cloches〉となっている。第 4、6 曲目の曲名については音楽の形式にないものであるが、音楽には関係のある言葉である。第 4 曲カスカードは、「連なった小さな滝」や「噴水」という原義から「連続したもの」という意味を持つようになった言葉であり、第 6 曲クローシュについては鐘を意味する言葉である。

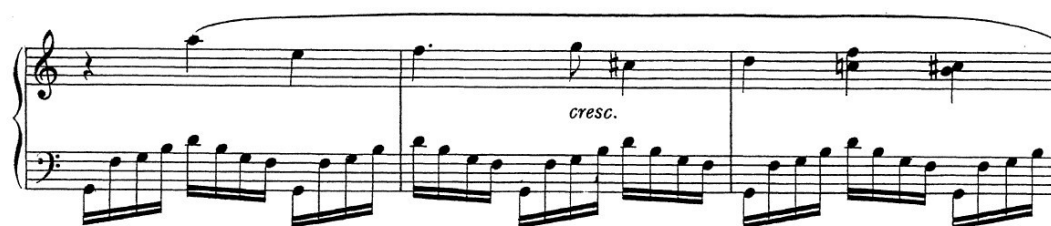
第 1 曲目において「重音」の要素が最も多く用いられ、次いで「音階、分散和音」が用いられている。また、それ以外の「保持音」、「弾き分け」、「和音」についても一定数以上の使用が認められる。大きなテクニックの集中は見られないように感じられるが、「音階、分散和音」と「重音」に着目してみると、重音による音階的進行（譜例 4-17）および分散和音（譜例 4-18）の使用が目立つことがわかる。これらの要素は、即興的要素に即したテクニックの選択であると考えられる。

譜例 4-17 《6 つのピアノ曲》 Op.41 第 1 曲 第 10～15 小節

四角で示した部分に重音の音階が見られる。



譜例 4-18 《6つのピアノ曲》Op.41 第1曲 第53～55小節



第2曲目のスケルツィーノは小スケルツォの意であるが、この楽曲においては、「音階、分散和音」、「和音」、「手首」の要素が高くなっていることが明確である。「音階、分散和音」については、単音による音階的進行が多いこと、そして伴奏形として分散和音が用いられていることが影響している。「和音」についてはそのほとんどが「和音+単音」の要素であり、それらが短いスラーを伴っていることから、「手首」の要素も多くなっている（譜例4-19）。

「和音」と「手首」の組み合わせは、スケルツォの性格を表すために選択したテクニックであると考えられ、曲の性格に合わせてテクニックを選択したと言って良い。また、「保持音」と「弾き分け」の要素が一切ないことにも着目したい。これは、「保持音」のテクニックがスケルツォの性格や動きに対して不適切な要素であるため、全く使わなかったと考えて良いであろう。「保持音」が全く用いられていないことにより、それと関連する「弾き分け」の要素もないと推測される。

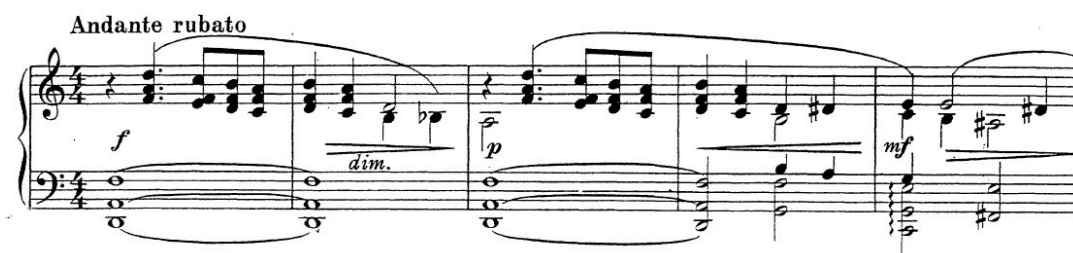
譜例 4-19 《6つのピアノ曲》Op.41 第2曲 第1～4小節



第3曲目のカンツォネッタは、小カンツォーネという意味であり、もともとカンツォーネは歌を意味する言葉である。歌とその伴奏の形を奏でていることから、「保持音」と「弾き分け」の要素が多くなっている（譜例4-20）。また、ドホナーニがメロディーに該当する部分に重音や和音を用いていることから、「重音」と「和音」の要素が多い。「音階、分散和音」

については、旋律が音階的進行を見せていることによって 50%以上用いられる結果となっている。この楽曲においては、歌と伴奏という意味で、「保持音」と「弾き分け」の要素が多用され、また、旋律と同じ動きをする器楽伴奏を意識して和音や重音を多用していると考ええると、この曲においても曲の性格に合わせたテクニックを選択していると言って良いであろう。

譜例 4-20 《6つのピアノ曲》Op.41 第3曲 第1～5小節



第4曲目はカスカードと名付けられており、この言葉の原義が「連なった小さな滝」や「噴水」であり、そこから「連続したもの」という意味に派生したことはすでに指摘した通りである。ここでは「音階、分散和音」の要素が突出していると同時に、「両手交互、両手交差」の要素も多く見られる。実際に楽譜を見ると、この楽曲ではほぼ全小節において分散和音や音階が用いられており、それが両手交互や両手交差の要素を伴っていることがわかる（譜例 4-21）。したがって、このカスカードという連続性を示すタイトルの通り、「分散和音」の要素を多用することによって、曲の性格やイメージに合わせた曲を作ったと考えられる。また、楽譜の音型を見ると波のような形になっており、カスカードの原義である「連なった小さな滝」や「噴水」をイメージしているとも考えることもできる。なお、この楽曲については後述する《3つの風変りな小品》Op.44, 3のように曲の最後まで動き続けることも指摘しておきたい。

譜例 4-21 《6つのピアノ曲》Op.41 第4曲 第1、2小節

符尾の向きにより、どちらの手で弾くのかを示している。



第5曲目はレントラーであり、ワルツと非常に関係が強い舞曲である。「音階、分散和音」、「重音」、「和音」の要素が多くなっており、伴奏形に「和音+単音」や「重音」の要素が用いられていること（譜例4-22）、そして「音階、分散和音」については旋律中に音階の要素や分散和音が用いられていること（譜例4-23）が要因であろう。旋律において、円運動をイメージさせる音型の分散和音や飛び跳ねる様子を見て取れる音型（譜例4-22）も存在する。レントラーの伝統的な3拍子の中に伴奏形として「重音」や「和音」を採用するとともに、分散和音の音型によって円運動を示しているが、曲の性格に合わせたテクニックの選択という意味では、その傾向が弱いものである。

譜例 4-22 《6つのピアノ曲》Op.41 第5曲 第1～4小節

左手の伴奏形に「和音+単音」が見られる。

aの部分は円運動、bの部分は飛び跳ねる様子をイメージした音型であると考えられる。



譜例 4-23 《6つのピアノ曲》Op.41 第5曲 第4～8小節

四角で示した部分において半音階と分散和音が見られる。



最後の曲である第6曲目はクローシュであり、これは鐘を意味する言葉である。この楽曲では、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」、「弾き分け」の要素が多く用いられている。このうち、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」については、鐘をイメージして用いたテクニ

ックであると言うことができる。半数以上の小節において、4分休符と2分音符（オクターヴもしくは和音）の組み合わせ（譜例 4-24）が用いられており、そこに重音や和音を用いることで厚い響きを作りだし、鐘の鳴り響く様子を表していると考えて良い。また、それらと組み合わせて分散和音や音階を用いている箇所が見られ（譜例 4-25）、大きな鐘と小さな鐘の対比のように感じられる。「弾き分け」については、左手において鐘をイメージするリズムとそれ以外の声部を弾き分ける必要があるため、結果として多くなっていると考えられる。

譜例 4-24 《6つのピアノ曲》Op.41 第6曲 第17～21小節

左手に鐘をイメージした音型が現れる。



譜例 4-25 《6つのピアノ曲》Op.41 第6曲 第82～84小節

譜例 4-24に見られた鐘の音型に加えて分散和音が加えられている。



第7節 《3つの風変わりな小品》Op.44

一曲名に合わせたテクニックの選択

本節で扱う《3つの風変わりな小品》は、ドホナーニの生涯において唯一アメリカで書かれたピアノ独奏用作品であり、ドホナーニ最後のピアノ独奏曲である。作曲は1951年、出版はAMP社より1954年にされている。

この楽曲は、第 1 曲目が〈茶番劇 Burletta〉、第 2 曲目〈夜想曲（屋根の上の猫たち）Nocturne (Cats on the roof)〉、第 3 曲目〈無窮動 Perpetuum mobile〉という曲名がつけられており、これまでの他のピアノ独奏曲とは異なる趣向を持っている。なお、第 1 曲茶番劇については、18 世紀後半から 19 世紀初頭にかけて栄えた、イギリスのオペラコメディの一種である（Temperley 2001）。

第 1 曲目においてテクニックの観点から特徴的なことは、「重音」が多用されていることであると考えられる。重音の傾向として、3 度とオクターヴが目立ち（譜例 4-26）、《4 つの狂詩曲》に見られた重音の特徴とは異なっていることがわかる。6 度の重音が目立たなくなっており、これはドホナーニの《必須の教則本》（1929）にあった 6 度重音の要素が《毎日の教則本》（1960）では省略されていることと関連しているのではないかと推測できる。また、3 度の重音による音階が何度も出てくる点についても⁴⁴、《毎日の教則本》で重点が置かれていた 3 度重音の音階との関連性が推測される。この楽曲においては「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」の「5 種類のテクニック」を一定数以上用いていることから、傾向としては《4 つの狂詩曲》で扱ったような傾向が見られるということもできる。しかしながら、この楽曲においてはその「5 種類のテクニック」ではなく、別のテクニックに焦点が当てられていると考えられる。

譜例 4-26 《3 つの風変わりな小品》Op.44 第 1 曲 第 51～55 小節

左手に 3 度重音の音階が現れる。



この楽曲において最も注目すべきは、「拍子」である。教則本にも練習曲にもない練習ではあるが、拍子の変更が頻繁に行われており、ほぼ毎小節と言って良いであろう（譜例 4-27）。基本的には 5 拍子→4 拍子→3 拍子→2 拍子の順で拍子の変更され、それが繰り返されるが、さらにその拍子の中の強拍ではない部分に *sf* がつけられたり、2 音間にスラーが見られ

⁴⁴ 表記上、4 度の重音で書かれている箇所もあるが、実際に弾く音は 3 度の音階となっている箇所がある。

る際に後ろの音に *sf* がつけられるなど、徹底的に「拍子」と「拍子感」を崩すということに焦点を当てている。したがって、この楽曲において、今回本稿にて設定したテクニックにおける集中は見られないが、「拍子」という点に着目して作られた楽曲と言える。また、この「拍子」による音楽づくりは、冒頭で触れた〈茶番劇〉という曲名に合致するものであり、舞曲でも指摘したようにドホナーニが楽曲の性格によってテクニックを使い分けている様子が明確になった。

譜例 4-27 《3つの風変わりな小品》Op.44 第1曲 第1～4小節



第2曲目においては明確なテクニックの集中が見られる。用いられるテクニックは「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」に圧倒的に集中しており、他の要素はすべて10%以下となっている。この傾向は、夜想曲の性格を考えると理にかなったものであろう。後述するが、この傾向は常に動き続ける第3曲目とは正反対のものである。

最も多く扱っている「音階、分散和音」について、「音階」の要素は基本的に主旋律の対旋律、すなわち「保持音」や「弾き分け」とともに見られる（譜例4-28）。したがって、音階を主旋律に用いることはほとんどない。「分散和音」は伴奏形に頻出しており、それらに常にスラーがつけられていることから、ドホナーニが主旋律を邪魔せず、長いフレーズを作り出すためにスラー付きの分散和音を選択したと考えられる（譜例4-29）。この楽曲の左手には多少の例外はあれど分散和音ばかり用いていることから、意図したものであると考えて良いであろう。

譜例 4-28 《3つの風変りな小品》Op.44 第2曲 第13～16小節

右手の対旋律に音階が用いられている。



譜例 4-29 《3つの風変りな小品》Op.44 第2曲 第9～12小節

左手の分散和音に約1小節に及ぶスラーがつけられている。



夜想曲は通常は静かで瞑想的な性格を持つもの（Brown 2001）であるため、大きな動きや跳躍のあるジャンルではない。その性格を引き出すために「保持音」と「弾き分け」を用いたと考えられる。保持音を用いることによって息の長いフレーズを作ることができる一方、長い音符ばかりでは音楽の流れが停滞してしまう。そこで、前述した「音階」の要素や他の要素を対旋律として用いて、音楽の流れを作ろうとしたのではないか。それによって「弾き分け」の要素が必要となり、必然的にテクニックの集中が見られるのである。これは「保持音」ならびに「弾き分け」の要素が見られる部分において、長い音符の旋律と8分音符などの短い音符が組み合わされていることがほとんどであることから、意図した構造であると推測できる。

第3曲目は、第2曲目とは正反対の性格を持った楽曲である。〈無窮動〉という曲名の通り、この楽曲は動き出したら曲の最後まで、フレーズを分けるような休符は一切置かれていない。また、動きを止めないようにするためか「保持音」および「弾き分け」の要素が全くないことが大きな特徴である。この特徴は《6つのピアノ曲》Op.41 第2曲〈スケルツィーノ〉および第4曲〈カスカード〉にも見られ、〈スケルツィーノ〉に至っては譜面も似てい

る（譜例 4-30）。しかし、〈スケルツィーノ〉にあった休符や *rit.* がここでは見られないことが相違点である。また、〈スケルツィーノ〉は単音の「音階」や「分散和音」が多かったが、この楽曲ではそれに加えて「重音+単音」、「和音+単音」の要素が非常に多く、その結果として「音階、分散和音」、「重音」、「和音」のそれぞれにテクニックが集中している。なお、「重音+単音」、「和音+単音」の要素については、《演奏会用練習曲》の第 1 番に見られた、「重音+単音」および「和音+単音」による音階的進行が見られることも指摘しておきたい（譜例 4-31）。

譜例 4-30 《3つの風変わりな小品》Op.44 第3曲 第1～8小節



（参考）《6つのピアノ曲》Op.41 第2曲 第1～4小節



譜例 4-31 《3つの風変わりな小品》Op.44 第3曲 第29～31小節

四角で示した部分において、音階的進行が見られる。



(参考)《演奏会用練習曲》Op.28 第1番 第1小節



そして〈無窮動〉において、「両手交互」の要素が一定数見られることについても相違点であろう。曲の後半になるにつれて多用していることから、曲を盛り上げるために用いることが推測される。もう1つ着目したい点は「手首」の要素が全く用いられていないことである。〈スケルツィーノ〉においては滑稽な性格を表現するために「手首」の要素を頻繁に用いていたため、非常に高い割合であるという結果が出ていたが、この楽曲では一切見られない。この点からも、曲の流れを止めかねない「手首」の要素を使わないようにすることで、ドホナーニがこの楽曲において動き続けるということを意識していることは明白である。ここでは楽曲の性格を表現するために不要な要素である「保持音」、「弾き分け」、「手首」、「トリル」は敢えて用いなかったのではないか。また、「平行移動」については不要な要素ではないが、そのテクニックを用いるような音型が出てきていないため、用いられていないという結果となったのであろう。この楽曲と Op.41,2 が似たような譜面であったが、曲名からも異なるものを目指していることが明らかであると同時に、その性格の違いを楽曲において表現するために、テクニックの取捨選択を行っているということが判明したとして良いであろう。

このようにドホナーニの最後のピアノ独奏曲である《3つの風変わりな小品》においても、曲名や曲の性格に合わせてテクニックを取捨選択している様子が明確となった。これは晩年の楽曲になるとテクニックの集中が見られるという傾向を裏付ける結果である。

第8節 ドホナーニが多用したテクニック

本節ではこれまでとは視点を変え、ドホナーニが多用したテクニックについて、そのテクニックごとに述べることにする。

・重音による音階

ドホナーニのピアノ独奏曲によく見られるテクニックとして、重音による音階を挙げることができる。これは、「重音」と「音階」の2つのテクニックを用いているため、本稿では「複合テクニック」としているものである。重音による音階は難易度が高いものとなっているが、このテクニックをほとんどのピアノ独奏曲で確認できた⁴⁵。重音による音階と言っても様々な重音があるため、どのような種類のものが用いられているのかという視点でピアノ独奏曲全曲を検討したところ、3度重音、4度重音、6度重音、オクターヴのみであることが判明した。その他には「重音+単音」による音階や、一般的には重音による音階よりさらに難易度の高い、和音による音階も見られた。これらのうち、3度重音による音階が用いられている楽曲が特に多く、それに次いでオクターヴや6度重音によるものとなっている。また、4度重音による音階はそこまで多くなく、Op.24以降には見られないという結果になった。

さて、ここで挙げた重音、すなわち3度、4度、6度、オクターヴという重音は、ドホナーニの教則本においても重視されたものであった。重音は教則本や練習曲でも重視されたテクニックの1つであることは間違いないが、教則本においてはその傾向が特に顕著であった。《毎日の教則本》では第3巻が重音の練習となっており、その大部分が3度重音による音階という徹底した内容になっていることは、第3章までで指摘してきた通りである。内容の洗練のために多くの要素が省略されたため、扱われた重音の音階は3度のみとなっているが、その代わりに全調における練習が扱われており、ドホナーニの3度重音へのこだわりや、3度重音の音階への考え方が明確に見られた。《必須の教則本》においては《毎日の教則本》ほど3度重音への集中的な練習は見られないが、その代わりに扱っている重音の種類は多く、3度重音の音階ならびに半音階（No.28）、3度重音の半音階（No.29）、4度重音の半音階（No.30）、6度重音の半音階（No.34）オクターヴの音階および半音階（No.38）、オクターヴによる両手交互の半音階（No.40）となっていた。これらの教則本において扱われていた重音の音階と、実際にピアノ独奏曲で用いられた重音音階の種類が完全に一致しており、意図的であると考ええる。ドホナーニが最も重視していた3度の重音による音階が最も多く楽曲中に現れることも、それを裏付ける証拠である。

しかしながら、《必須の教則本》が作られた1929年をきっかけとして、ピアノ独奏曲にお

⁴⁵ 作品番号単位で考えるとほぼ100%、楽曲単位で考えると約65%の曲で重音による音階が用いられている。

ける重音音階の傾向が大きく変化しているとは言い難い。このことから、教則本が重音の音階に対して大きな影響を与えたということではなく、楽曲に出てくる重音音階のために《必須の教則本》において重音練習が用いられたと考える。

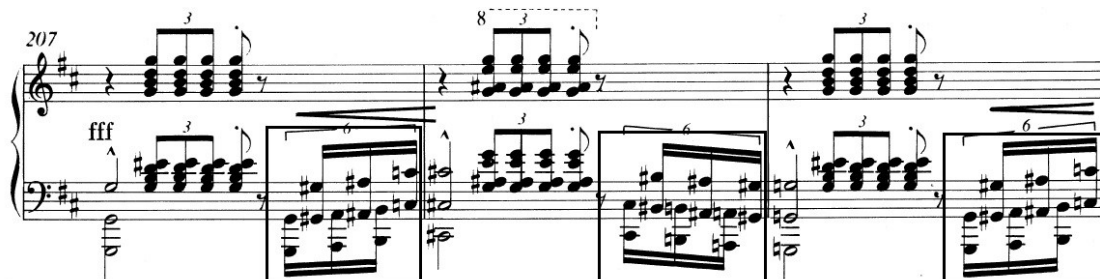
重音による音階について別の視点から考え、オクターヴによる両手交互の半音階（譜例 4-32）に着目したい。これは《必須の教則本》No.40 の内容であり、ドホナーニと同じハンガリーの音楽家であるリスト・フェレンツ Liszt Ferenc（1811-86）が好んで用いたものであるが、ドホナーニの楽曲においてはこの音型は多用されていないことが判明した。リストは楽曲の随所にこの音型を用いることにより、奏者の超絶技巧を見せるとともに、楽曲をより華やかにしていたが、ドホナーニのピアノ独奏曲においてこの音型が見られたのは、《4 つのピアノ曲》Op.2 第 4 曲のわずか 8 小節間のみであり、ドホナーニが好んで用いなかったことがわかる。このことから、ドホナーニとリストのオクターヴによる両手交互の音階に対する考え方は異なっており、ドホナーニは純粹に片手の中で奏でられるオクターヴの音階に焦点を当てていたと考えられる。

譜例 4-32 《4 つのピアノ曲》Op.2 第 4 曲 最後 9 小節



（参考）リスト《バラード Ballade》第 2 番 S.171 第 207～209 小節

四角で囲んだ部分にオクターヴによる両手交互の音階が見られる。



・音階および分散和音

ドホナーニの楽曲において、音階と分散和音が大切な要素の 1 つであるということは教則本や練習曲、また実際の楽曲で多用されていることから明らかであるが、その用い方には 2 つの種類がある。それは①純粹に伴奏形や旋律の中で用いる方法、そして②弾き分けの要素と共に、別の声部として用いる方法である。①については、基本的なものであり、最もシンプルな音階と分散和音の用い方である。ここで注目したい用法は②の弾き分けの要素と共に用いられる音階ならびに分散和音である。これはさらに 2 種類に分けられ、1) 保持音を伴う場合（譜例 4-33）と 2) 保持音を伴わない場合（譜例 4-34）に分けられる。1) 保持音を伴う場合には保持できる範囲内で弾くということになるため、広い音域とはならないこと、また手を鍵盤から離すことができないなどの理由から、華やかさや音量を求めることは期待できない。そのため、比較的小となしい部分や長いフレーズが重視される部分に使われている。それに対して、2) 保持音を伴わない場合には、様々な制約がなくなり手を自由に使えるため、その性質は全く異なるものとなり、表現の幅が広がっている。

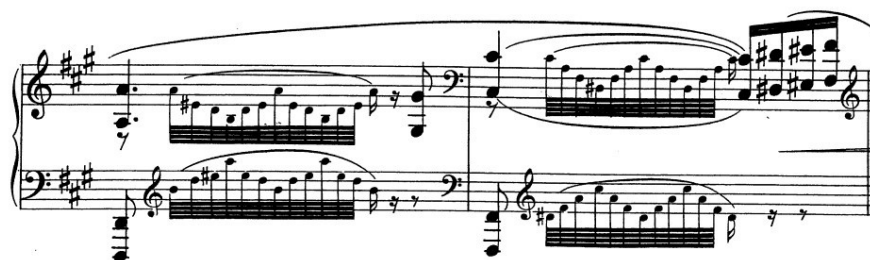
ドホナーニは 2) のように、保持音などの制約のない状況において、主旋律ではない声部に音階や分散和音を配置し、曲に華やかさや厚みを持たせている。またこの用法には、譜例 4-34 のように音域を広げる役割もあると考えられる。

譜例 4-33 《3つのピアノ曲》Op.23 第1曲 第1～3小節



譜例 4-34 《4つの狂詩曲》Op.11 第2番 第18～20小節

左手が保持音を伴わない分散和音となっている。



・弾き分け

「保持音」と関連のある要素としてきた「弾き分け」の要素であるが、弾き分けには保持音を伴うものと伴わないものが存在するのは前出の通りである。ドホナーニの楽曲において「弾き分け」の要素は多く見られるが、楽曲を構成する上で効果的に用いられている弾き分けの要素は後者となっている。そこでは「弾き分け」の要素に、「音階」、「分散和音」、「重音+単音」、「両手交互」などの別のテクニックを組み合わせしており、ここでも「複合テクニック」の要素が見られる。それによって音楽をより重厚にしていると考えられ、保持音を伴わない「弾き分け」によって音楽の厚みを追求した結果として、《演奏会用練習曲》第4番における4段譜や《パッサカリア》Op.6の3段譜（譜例4-35）が見られるのであろう。

譜例 4-35 《パッサカリア》Op.6 第136～138小節



教育作品における弾き分けの練習については、各教則本の保持音を伴う指の独立のための練習⁴⁶を除くと、保持音を伴うものが《毎日の教則本》第1巻No.29aと29b、《12の練習曲》第3番、第7番、第9番、保持音を伴わないものが《演奏会用練習曲》の第1番の後半、第3番後半、第4番後半を中心に見られる。第3章第6節において、教則本が最も基礎的な内容であり、それに次いで《12の練習曲》、《演奏会用練習曲》の順で難易度が上がっていくとしたことを考えると、保持音を伴う弾き分けが基本的な段階として扱われ、保持音を伴わないものがより難易度が高いものとして扱われている様子がわかる。

ドホナーニが保持音を伴わない「弾き分け」と「音階、分散和音」や「両手交差」を組み合わせている例として、《冬の輪舞》Op.13の第5番（譜例4-36）を、また「両手交互」や

⁴⁶ 《必須の教則本》第1部および《毎日の教則本》第1巻が該当する。ここにおける「保持音」は、指の独立のためにあえて負荷をかけるという意味で保持しており、2つ以上の声部を弾き分けるという意味での「弾き分け」の要素はないと判断した。

「和音」との組み合わせとして《ハンガリー民謡による変奏曲》Op.29 の第 5 変奏（譜例 4-37）を挙げることができる。いずれの該当箇所において、主旋律が明確であることから、弾き分けの要素と共に扱われるそれぞれの要素は旋律のために存在するのではなく、特定の音域を補強したり、さらに音域を広げたりする目的のものであると考えることができるであろう。なお、リストが《超絶技巧練習曲》の第 4 番（譜例 4-38）などで用いている弾き分けのテクニックは同様のものである。

譜例 4-36 《冬の輪舞》Op.13 第 5 曲 第 1～4 小節

Adagio ma non troppo.

The musical score for Example 4-36 is in 3/4 time and D major. It consists of four measures. The right hand plays a melody with a grace note in the first measure, marked with a forte (f) dynamic. The left hand provides a bass line with chords, marked with piano (p) and mezzo-forte (m.f.) dynamics. The tempo is 'Adagio ma non troppo.'

譜例 4-37 《ハンガリー民謡による変奏曲》Op.29 第 5 変奏冒頭

Tranquillo

The musical score for Example 4-37 is in 3/4 time and D major. It consists of four measures. The right hand plays a melody with a grace note in the first measure, marked with a forte (f) dynamic. The left hand provides a bass line with chords, marked with piano (p) and mezzo-forte (m.f.) dynamics. The tempo is 'Tranquillo.'

譜例 4-38 リスト《超絶技巧練習曲》S.139 第 4 番 第 7、8 小節



・両手交互

ドホナーニがオクターヴによる両手交互の音階を多用しなかったことについてはすでに触れたが、その一方で、両手交互という要素については取り入れていたことをここでは主張しておきたい。《演奏会用練習曲》の第 3 番ならびに第 5 番において、両手交互のテクニックに重点を置いていることは前出の通りであるが、他のピアノ独奏曲においても用いている。典型的な例として《組曲の形式によるユモレスク》Op.17 第 2 番を挙げる（譜例 4-39）。ここは、「和音」や「和音と単音」による両手交互であり、いずれも強奏される箇所である。すなわち、ドホナーニは音量を求めるために両手交互の要素を用いていた可能性が高く、これはピョートル・チャイコフスキー Pyotr Tchaikovsky (1840-93) のピアノ協奏曲第 1 番 Op.23 の第 3 楽章の最後（譜例 4-40）のように、ロシアの作曲家の楽曲にも用いられているという傾向があるテクニックである。

譜例 4-39 《組曲の形式によるユモレスク》Op.17 第 2 番 第 35～37 小節



譜例 4-40 チャイコフスキー ピアノ協奏曲第1番 Op.23 第3楽章 第303～305小節

この部分は *fff* で強奏される部分である。



本章においては第3章までで判明していたことを基本として、ドホナーニのピアノ独奏曲全曲に焦点を当て、テクニックの面から検討を行ってきた。

第1、2節において基本的な事項をまとめた後、第3節において作曲された年代別に見られる傾向を探ると、ドホナーニのピアノ独奏曲は4つの時期に分けることができた。1895～1904年が第1の時期となり、この時代の楽曲は「5種類のテクニック」をバランス良く用いている。1905～13年の第2の時期は、あるテクニックを集中的に用いるもしくは、あるテクニックを用いないという手法によって、特定のテクニックに集中が見られ、1917～1924年の第3の時期は、テクニックの度合いが集中することはないが、用いるテクニックの種類に偏りが見られる時期である。そして1945～51年を第4の時期とし、この時期は第2の時期よりもさらに極端にテクニックが集中する時期とした。また、複数の曲をまとめて作品番号ごとという見方で傾向を探ると、「5種類のテクニック」の各要素は、ほとんどの場合において一定程度用いられており、これは教則本や練習曲で重視されたテクニックと一致している。

第4～7節では、具体的な楽曲について考察を加えた。《4つの狂詩曲》Op.11第1番、《古い形式による組曲》Op.24、《6つのピアノ曲》Op.41、《3つの風変わりな小品》Op.44に着目したが、そこでは楽曲の性格によってテクニックを使い分けていることが判明した。その性格は題名に表れていたり、舞曲の種類によって現れたりしており、音楽的な表現を追求するために、テクニックの選択を行っていると言って良いであろう。

また、楽曲においてどのようなテクニックが使われているかということを、教則本および練習曲から抜き出したテクニックに着目して見ていくと、両者に求められているテクニックはほぼ一致していることがわかる。教育作品、特に教育的な意義のみを持つ、2つの教則

本と《12 の練習曲》が作曲された年代を考慮すると、ドホナーニは実際の楽曲において、音楽的表現の追求のためにそれらのテクニックを重視して使うだけでなく、重要であると考えられるテクニックによって楽曲を構成しているのであり、そこに至るための道筋をつけるものとして、教則本および練習曲を準備している。すなわち、テクニックの面から考えると、ドホナーニの楽曲と教育作品は密接に関係しており、実際に演奏する場合も、また演奏に至る過程である教育作品においても同じようなテクニックを重視し、習得できるようにしているのである。

第8節では、ドホナーニが多用したテクニックについて検討を行った。ここでは、「重音による音階」、「音階および分散和音」、「弾き分け」、「両手交互」の要素を挙げた。

「重音による音階」については、ピアノ独奏曲の大部分で用いられていることが判明し、教育作品との関係性を強く感じるものである。また、ドホナーニはリストが多用したオクターヴによる両手交互の音階はほとんど用いず、純粹に片手で奏でられる音階に焦点を当てていた。

「音階および分散和音」では、その用法を①純粹に伴奏形や旋律の中で用いる方法と、②弾き分けの要素と共に、別の声部として用いる方法の2つに分類し、②をさらに細分化し、1) 保持音を伴う場合と 2) 保持音を伴わない場合に分けた。ドホナーニはこれらを楽曲の性格に合わせて使い分けている。

「弾き分け」では、「保持音を伴わない弾き分け」が楽曲を構成する上で効果的に用いられ、その多くが他の要素を組み合わせられる「複合テクニック」であった。その特徴的な例が、《演奏会用練習曲》第4番の4段譜や《パッサカリア》Op.6の3段譜であり、これによって音楽により厚みを持たせている。

そして、「両手交互」については、音量を求められる場面において用いられていることから、ドホナーニは音量を求めるために両手交互の要素を用いていた可能性が高いとした。

本章において、ピアノ独奏曲を年代別、曲別、そして多用したテクニックについて検討を行ったことにより、ピアノ独奏曲において重視されたテクニックやその傾向が判明し、それは教育作品と強く関係があることがわかった。また教育作品は、ピアノ演奏に必要なテクニックを身につけるためのものだけではなく、ドホナーニのピアノ独奏曲を演奏するための準備をしていると位置づけ、教育作品の存在意義が明確になった。

結論

結論

ここまで教則本を含む楽譜を中心に検討してきたが、結論に入る前に、ドホナーニがわずかに残した練習や教育に関わる言葉を確認しておく（以下、筆者訳）。

「当然ながら、初期の段階では、フィンガー・エクササイズ、スケール、アルペジオ、オクターヴにおいて基礎がしっかりしていなければならない。 Of course, in the early stages, one must be well-grounded in finger exercises, scales, arpeggios and octaves (Brower 1926: 258).」

1926 年出版の文献において、このような明確な言葉が残っているということは、ドホナーニがピアノ教育に対して早い段階から確固たる考え方を持っていたことを示している。また、ここで挙げられている「フィンガー・エクササイズ」、「スケール」、「アルペジオ」、「オクターヴ」という内容は、《必須の教則本》の内容と重なるものである一方、晩年の《毎日の教則本》には含まれない「オクターヴ」を含んでいることから、筆者がすでに主張してきた「《必須の教則本》から《毎日の教則本》を作るまでの約 30 年の間に考え方に変遷が見られる」という主張を裏付けるものである。

また、ドホナーニのピアノ教育に対する考え方として、以下の言葉が残されている。

「ある生徒に対して素晴らしいメソッドが、他の生徒にとってはとてもひどいものであるということはある。 What is a fine method for one pupil is very likely to be a very poor method for another (Dohnanyi Erno 1921: 431).」

「ある生徒に適しているピアノ・メソッドは、他の生徒には最も良いものではないかもしれない。 A piano method which works well for one pupil might not be the best for another (Brower 1926: 258).」

これらのことから、ドホナーニはピアノ教育に対して明確な考え方を持っていた反面、「生徒それぞれにあったメソッドを選択するべきである」というベルリン高等音楽学校に

において行っていた教育を重要視し、個を尊重する教育を行っていたことがわかる。

さて、本稿ではハンガリーの音楽家であるドホナーニ・エルネーの4つの教育作品とピアノ独奏曲に焦点を当てた。第1章においてドホナーニの生涯をまとめた後に、第2章において《必須の教則本》と《毎日の教則本》、第3章では《演奏会用練習曲》、《12の練習曲》を取り扱い、ドホナーニの4つの教育作品を比較した。第4章では、第3章までの結果を踏まえて、テクニックの観点からドホナーニのピアノ独奏曲全曲の分析および考察を行った。

第2章では、冒頭にてドホナーニの教育作品をまとめた後に、《必須の教則本》と《毎日の教則本》の分析を行い、それぞれに明確な特徴が見られることが判明した。約30年差で作られた2つの教則本は、どちらも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た。

《毎日の教則本》では、《必須の教則本》より基本的な練習内容から取り組むように作られており、次第に段階的発展を意識しながら、難易度の高い練習に進んでいく。いずれの巻においても、この方針は明確であった。また、《必須の教則本》では様々な要素を取り扱うという方針が見られたが、そこから方針転換がされており、それぞれの巻に適した練習のみを取り扱う内容となっていた。第1巻では「指の独立と強化」のために、保持音を伴う練習と伴わない練習の2種類を中心に扱い、第2巻では「音階と分散和音」を重視して、様々な調の音階と分散和音を弾くように作られている。そして第3巻は「重音奏法」に特化しているが、3度重音のみに焦点を当てており、3度重音による全調の音階と半音階を扱うという、非常に徹底したものになっている。《必須の教則本》では3度、6度、オクターヴが中心であったことを考えると、《毎日の教則本》第3巻の徹底している様子がわかるであろう。

以上のように、《毎日の教則本》では、それぞれの巻において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や、実践で使うテクニックや指遣いにより重点を置いている点も特徴の1つである。したがって、《毎日の教則本》は《必須の教則本》より「フィンガー・エクササイズ」に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、ピシュナの《60の革新的練習曲》、コルトーの《ピアノテクニックの合理的原理》と比較し、そこでは共通点と相違点が明確に見られた。共通していた点は、どの教則本にも「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。しかし、比較を進めていくと、《毎日の教則本》は片手での練習が多いのに対し、ピシュナは両手が多いことが判明した。コルトーに目を向けると、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のに対し、ドホナーニは効率も重視して内容を洗練しているなど、それぞれの教則本の相違点が明らかになった。

その一方で、ドホナーニとコルトーの教則本に共通する優れた面が存在した。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」ということを両者が意識している点である。これにはピアニストとして活躍した 2 人のそれぞれの経験が活かされていると考えることができ、演奏家によって作られた教則本ならではの特徴と言えるであろう。ピシュナには見られない練習や指遣い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た。

第 2 章では、《毎日の教則本》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たと結論づけた。また、《必須の教則本》では扱っていたにもかかわらず、《毎日の教則本》において削除された練習は、手首の使い方や跳躍の練習といったように、指以外の部分に練習意義があるものであることがわかった。これらのことから、《毎日の教則本》が「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いること、そしてさらに練習効率も考慮していることなどから、あらゆるピアニストにとって有用であるとした。

次に、第 3 章では《演奏会用練習曲》と《12 の練習曲》の分析を行った。

《演奏会用練習曲》では楽曲の特徴として、「練習内容が明確であること」、「基本的にどの曲でも左右の手が均等に扱われていること」、「基本的にペダルの指示がないこと」、「指遣いの表記が非常に少ないこと」、「発想標語が多く見られること」が挙げられた。

練習内容については、各楽曲において扱われているテクニックが明確であると同時に、それぞれの楽曲内で扱われるテクニックは、ある程度似た傾向を持つテクニックで統一されている。

左右の手が均等に扱われているという点については、楽曲中において、練習すべきテクニックが左右両方に現れることを意図しており、ドホナーニが最も重要視したことであるとした。両手を均等に鍛えておけば、どのような楽曲を演奏する際にも困ることはないため、ドホナーニがピアニストとして活躍していたことが大きく関係しているとともに、ピアノ教育において追い求めていたことであると考えられる。

ペダルの指示は見られる箇所もあるが、わずかである。その指示は、ドホナーニの意図や演奏効果を出すために必要な部分、もしくはペダルをどこで踏めば良いか不明瞭な場合に見られるものとわかり、指示がない場所については奏者自身で考えるべきであるとドホナーニが示していると判断した。

指遣いについてもペダルと同様に指示が少ないが、少ないながらも全曲に指遣いが見られる点がペダルの扱いとは異なっている。また、指遣いの表記には2つのパターンがあると考えられ、1つめは「指遣いを悩む部分や弾きにくい箇所を弾きやすくするための提案」である。2つめは「特殊な指遣いの指示」であり、一般的には選択しないであろう指遣いを指示しているものである。これは一見弾きにくいように見えるかもしれないが、「特殊な指遣い」の方が弾きやすくなるということもあり、より良い演奏をするために必要なものであると考えられると同時に、ドホナーニが練習させたい指遣いであると考えられるであろう。ドホナーニの指遣いについては、提案型と指示型の2種類の存在を感じ取ることができ、それらは必要最低限の指示となっている。指示されている場所以外については、奏者に委ねていると考えて良い。

発想標語が多いということは、演奏会用練習曲であれば当然であるが、同じ音型を繰り返すことの多い練習曲を単調に弾かせないための指示として考えた。

また、一般的には当然のことである曲中の転調についても特徴の1つであるとした。《毎日の教則本》において、弾き進めていくうちに転調し、弾き切れればすべての組み合わせを練習できるものが見られたが、この《演奏会用練習曲》においても、同様の考え方をしていた可能性がある。そのため、各曲において多くの臨時記号を用いて頻繁に転調させていることを考慮すると、すべての組み合わせの練習というものを意識していると言ったことができる。しかしながら、実際に左右の手において均等に、かつすべての組み合わせに取り組んでいると断言することは難しい。それは教則本と演奏会用練習曲の持つ方向性の違いという根本的な差異があるためである。

この練習曲における練習内容は、第1番が「和音+単音」、第2番が「重音」、第3番が「両手交互」、第4番「和音と重音」、第5番「両手交互でレガート」というように、明確になっていた。その中で第6番は異なる傾向を持ち、第1番から第5番に出てきたテクニクが出てきていることがわかった。したがって、第6番についてはそれまでの練習曲のまとめとして扱われていると考えた。

次に《12の練習曲》について分析を行った。この練習曲にはドホナーニによる序文がつ

いており、この楽曲を教育用作品として考えていたことは明らかである。また、序文において「指遣い」「ペダル」「テンポ」について言及しており、それらをドホナーニが大切にしていたことは言うまでもない。

指遣いについては、1) 不便に見える指遣いの有効性、2) 指遣いの書かれていない箇所については学生が考えること、3) 1 度指遣いを示したものと同様のパッセージが現れる際には再度表記しないこと、4) オクターヴの指遣いの計 4 つが書かれているが、特に 1) と 2) には、現役の演奏家らしい発想が込められていると考えた。

ペダルについては非常にシンプルであり、指で弾けるようになる前にペダルを踏むべきではないということを述べている。ペダルで誤魔化さず指でしっかり弾くことを主張していることから、ペダルは補助的なものであり、演奏効果を引き出すために用いるものであるとドホナーニが考えていたと判断した。

テンポについては、1) 練習の際にはゆっくりしたテンポから次第に速くすること、2) 完全に明確かつ正確に弾くために速すぎてはならないことの 2 つに言及している。1) からは、すべての音を確実に弾くことを求めており、2) からは速く弾くことより、しっかり弾くことを求めていると考えた。そのために、速度表記については明確なテンポを示すのではなく、ある程度幅のある *Allegro* などの表記を用いていると結論づけた。

この《12 の練習曲》における特徴は、《演奏会用練習曲》と同じく、「練習内容が明確であること」、「基本的にどの曲でも左右の手が平等に扱われていること」、「基本的にペダルの指示がないこと」、「指遣いの指示がない箇所が多いこと」、「発想標語が見られること」、「転調が見られること」である。しかし、細かい違いが見られ、《12 の練習曲》ではテクニックの洗練が見られた。

「練習内容が明確であること」という特徴は、半数以上の曲において「1 つのテクニック」に集中的に取り組むように作られていることから、《演奏会用練習曲》とは異なる。様々なテクニックが盛り込まれた曲より、1 つのテクニックを集中的に学ぶ曲の方が、より基礎的であるとともに、曲中で似たような音型が繰り返される傾向を強く持つことは明らかである。このことから、人前で演奏するような性格は弱くなると考えられ、そのために「この楽曲は教育的作品である」とドホナーニが序文で述べているのではないかと考えた。

左右の手を均等に扱うという特徴は基本的に《演奏会用練習曲》と同様であるが、第 7 番のみ左手のための曲となっており、右手よりも左手の方が思い通りに扱いにくいことが多いということをドホナーニが考えた上で、練習曲を書いているとした。

ペダルの指示についても、《演奏会用練習曲》と多少の差異が見られる。ペダルの指示が基本的でないという点については一致する特徴であるが、この《12の練習曲》においては、序文でペダルについてのドホナーニの考え方が書かれており、そこでペダルの使用について否定していないことから、どの曲でも奏者が自ら考えてペダルを踏んで良いとした。また、ドホナーニのペダルに対する考えが序文に載せられていることから、この練習曲においてはペダルについて深く掘り下げていると認められる。

指遣いの特徴についても《演奏会用練習曲》と共通した特徴である。しかしながら、ペダルと同様に序文で触れられており、この練習曲において指遣いにこだわっていたことは明らかである。《演奏会用練習曲》より指遣いを指示する度合いが増えており、基礎的な部分まで指遣いの指示をしていること、また、複数の指遣いを示している箇所もあることから、この練習曲では指遣いにより重点を置いていることの表れであると理解できる。

発想標語については《演奏会用練習曲》と完全に一致する特徴である。発想標語を人前で演奏を想定していない《12の練習曲》においても表記しているということから、人前で演奏でなくても常に音楽性を重視していたことの表れであるとした。また、特徴として挙げている転調についても同様であり、様々な組み合わせを練習させようとしていると判断した。

各曲の練習内容は、第1番が「分散オクターヴ」と「重音+単音」、第2番が「分散重音」と「重音」、第3番が「旋律（保持音）を伴う細かい音」と「親指のくぐり抜け」、第4番「3度重音」、「分散和音」と「跳躍（和音や重音など）」が第5番、「オクターヴを含むアルペジオ」が第6番、第7番「左手による2声の弾き分け」、第8番「跳躍を含む分散和音」、第9番「4～7度の重音」、第10番「連続オクターヴ」（「付点リズムのオクターヴならびに和音」も現れる）、第11番「保持音を伴うトリル」、そして12番が「平行移動を伴う分散和音」となっている。この結果から、《12の練習曲》の楽曲におけるテクニックは、《演奏会用練習曲》よりも「練習内容が明確であること」という特徴が際立つものであることがわかり、目的が非常に明確かつシンプルである。

《演奏会用練習曲》と《12の練習曲》の分析の後には、それらを2つの教則本と比較した。

《演奏会用練習曲》と2つの教則本の比較では、《演奏会用練習曲》の第1番のみが教則本の要素のみで構成されている唯一の楽曲であり、第3、5番には一致するテクニックはほとんど存在せず、第2、4、6番には割合は低いながらも、一致するテクニックが見つかった。

共通していたテクニックは、「和音+単音」、「第1指と第2指の交互・連続」、「重音」、

「オクターヴの両手交互」、「分散重音」、「重音＋単音」、「分散オクターヴ」、「連続オクターヴ」、「3度重音の連続」、「平行移動」の要素であった。その一方、《演奏会用練習曲》にしか存在しないテクニックは、「左右弾き分け」、「単音の両手交互」「保持音を伴う単音の両手交互」、「単音とオクターヴの両手交互」、「保持音を伴う3度重音の両手交互」、「付点リズムの重音・和音」、「2オクターヴの和音＋単音」、「旋律（和音）＋オクターヴ」、「両手交互でレガート」、「右手の上を左手が跳躍」、「両手で同音連打」、「重音・和音の両手交互」、「跳躍（単音・和音混合）」という結果となった。これらのことから、《演奏会用練習曲》と2つの教則本は根本的な立ち位置が異なることは明確であり、《演奏会用練習曲》は発展的内容、2つの教則本は基礎的な内容を扱っていることは間違いない。

共通しているテクニックについては、その難易度に大きな差が見られる一方で、《演奏会用練習曲》にしかないテクニックについて考えると、それらのほとんどは複数の要素を組み合わせたテクニックであるということがわかった。

したがって、《演奏会用練習曲》と2つの教則本の関係は、取り扱っているテクニックの共通性は部分的に認められるが、その難易度についてはほとんどがかけ離れたものであるという結論に至った。また、《演奏会用練習曲》のみで用いられているテクニックは、そのほとんどが複数のテクニックを組み合わせた「複合テクニック」であるため、難易度が高く、《演奏会用練習曲》と2つの教則本の立ち位置は、かなりかけ離れたものであると結論づけた。

次に《12の練習曲》と2つの教則本の比較をすると、共通するテクニックは、「分散オクターヴ」、「重音＋単音」、「分散重音」、「重音」、「親指のくぐり抜け」、「3度重音」、「アルペジオ」、「4～7度中心の重音」「連続オクターヴ」、「トリルの練習」、「平行移動を伴う分散和音」となった。これは《12の練習曲》に出てくる「練習すべきテクニック」の7割近くを占めており、共通する内容を取り扱っていることがわかった。その一方で、2つの教則本のいずれにも該当しない内容は「保持音を伴う細かい音」、「分散和音（手首）」、「跳躍（和音や重音など）」、「跳躍を含む分散和音」のみであり、これらは「複合テクニック」であることが判明した。

これらの結果から、《12の練習曲》と2つの教則本にある内容はかなり類似しており、内容的に近いものであると判断した。

最後に《演奏会用練習曲》と《12の練習曲》を比較した。ここでは《演奏会用練習曲》の

第3、5番において一致するものがなく、第1、2、4番においては過半数が一致、第6番が一部一致するという結果となった。

共通したテクニックは、「和音+単音」、「第1指と第2指の交互・連続」「重音」、「付点リズムのオクターヴ」、「付点リズムの和音」、「分散重音」、「分散オクターヴ」、「連続オクターヴ」、「3度重音の連続」、「跳躍」となり、これは《演奏会用練習曲》と2つの教則本を比較した際の結果とほぼ一致するものであった。すなわち、《演奏会用練習曲》から見ると、《12の練習曲》と2つの教則本は似たような立ち位置であった。したがって、《演奏会用練習曲》と《12の練習曲》に共通するテクニックは、2つの教則本とも一致するものが多いと言える判断した。

第2章から第3章にかけての計4曲の教育作品の分析および比較から、それらの特徴や関係性について検討した。《12の練習曲》と2つの教則本は近い方向性を持っているが、《演奏会用練習曲》はそれらとは大きく異なることが明らかになった。また、難易度は《演奏会用練習曲》が最も高く、それに次いで《12の練習曲》、教則本という順となっている。また、これらの教育作品においてドホナーニが重視したテクニックは、「保持音」、「弾き分け」、「重音」、「和音」、「分散和音」、「音階」、「跳躍」、「平行移動」であるとした。

第4章では、前章において導き出した、ドホナーニの重視したテクニックを中心として、「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」、「平行移動」、「跳躍」、「トリル、トレモロ、連打」、「両手交互、両手交差、両手近接」、「手首」の要素の観点から、ドホナーニのピアノ独奏曲全曲のテクニックの分析を行った。

第3節においてドホナーニのピアノ独奏曲全曲を年代順に並べると、4つの時期に分けることができ、用いられているテクニックには一定の傾向が見られた。

第1の時期は、「保持音」、「弾き分け」、「音階、分散和音」、「重音」、「和音」の「5種類のテクニック」をバランス良く用いていることが特徴となっており、《4つの狂詩曲》Op.11（1904）までとなる。第2の時期は《冬の輪舞》Op.13（1905）から《古い形式による組曲》Op.24（1913）までであり、特定のテクニックを集中的に用いる。《ハンガリー民謡による変奏曲》Op.29 から《ハンガリー牧歌》Op.32a までの第3の時期では、第2の時期のようなテクニックの度合いの集中は見られないが、用いるテクニックの種類に偏りが見られる。そして、第4の時期が《6つのピアノ曲》Op.41（1945）と《3つの風変わった小品》Op.44（1951）であり、この時期は第2の時期よりもさらに極端なテクニックの集中が見られ、テクニックの取捨選択が明確になっている。

この傾向は、複数の楽曲から構成されている曲においては、個々の曲に焦点を当てたことにより見られるものだが、複数の曲をまとめて作品番号ごとに見ると、教育作品において重視された「5種類のテクニック」を初期から晩年までの楽曲で常に用いていることが判明した。これらのことから第3節では、ピアノ独奏曲で多用されるテクニックと教育作品において重視されたテクニックは一致しており、それらのテクニックをドホナーニが使い分けているとの結論を導き出した。

第4節から第7節では実際の楽曲における考察として、《4つの狂詩曲》Op.11 第1番、《古い形式による組曲》op.24、《6つのピアノ曲》Op.41 ならびに《3つの風変わりな小品》Op.44 について具体的に検討を行った。

《4つの狂詩曲》第1番では、「5種類のテクニック」のいずれのテクニックも一定数用いられていることを確認し、教則本と練習曲で重視されていたことが実際の楽曲においても偏りなく重視されていることを確認した。また、「音階、分散和音」と「重音」を特徴としたが、「重音」については教則本において重視されていた、3度、6度、オクターヴの重音がほとんどであった。

《古い形式による組曲》はバロック時代の舞曲の要素が非常に強いが、ドホナーニが舞曲の性格に合わせてテクニックの選択をしていることが明らかになった。それぞれの舞曲の性格を出すためにそれぞれに適したテクニックを多く用いており、それによってテクニックの集中が見られた。ここでは、伝統的に受け継がれてきた古い形式を維持し、曲の性格、形式に合わせたテクニックを用いながら、ドホナーニならではの音楽を作っているとした。

《6つのピアノ曲》は、古い形式の楽曲ではないが、曲の性格もしくは具体的なイメージを示す曲名がつけられている。《古い形式による組曲》のように明確な形式があるものではないが、ここでもドホナーニはその性格やイメージに合わせてテクニックを選択していることが判明し、伝統的な形式のみにテクニックを当てはめるのではなく、曲の性格や具体的なイメージにもテクニックの選択を行っていることが明らかになった。

《3つの風変わりな小品》では、音楽の形式に直接関係のない曲名がつけられているが、第1曲〈茶番劇〉では、これまで扱ってきたテクニックだけでなく拍子を用いて曲の性格を表そうとしていること、また第2曲、第3曲においては曲の性格に合うテクニックを徹底的に用いるという、非常に明確な意思を見ることができた。

これら4つの作品を検討したことにより、第3節で述べた時代ごとの傾向を改めて確認するとともに、曲の形式、性格、イメージに合わせてドホナーニがテクニックを取捨選択し

ていることがわかった。

最後にドホナーニが用いたテクニックとして、「重音による音階」、「音階および分散和音」、「弾き分け」、「両手交互」に着目して、検討を行った。

「複合テクニック」である「重音による音階」は、ドホナーニのほとんどの楽曲に見られるテクニックであるが、その大部分が3度、6度、オクターヴの重音による音階であり、最も用いられているものは3度の重音による音階であることが判明した。これらは教則本において重視された重音であり、特に3度の音階については内容が洗練された《毎日の教則本》において集中的に取り組む内容である。この結果から、実際の楽曲との関連性が見えた。また、最初の教則本である1929年の《必須の教則本》をきっかけにドホナーニの重音音階に対する傾向が変わったとは認められないことから、楽曲に出てくる重音音階の準備のために《必須の教則本》において重音練習が扱われたと結論づけた。さらに重音の音階の中でも、リストが好んだオクターヴによる両手交互の半音階に焦点を当てると、ドホナーニはこの用法をほとんど用いていないということも明らかになった。

「音階および分散和音」については、2種類の用法を確認することができた。1つめは、伴奏形や旋律の中で用いる方法、2つめは弾き分けの要素とともに用いる方法である。弾き分けの要素とともに用いる場合、保持音ありと保持音なしに分類できるが、保持音を伴わない場合には手の制約がなくなり、表現の幅が広がる。ドホナーニはこのような保持音を伴わない弾き分けの際に、音階や分散和音を主旋律ではない箇所に配置し、それによって音楽に厚みを持たせたり、華やかにしたりする手法をとっている。

「弾き分け」の要素は、保持音を伴わないものの場合は「音階」、「分散和音」、「重音+単音」、「両手交互」などと組み合わせられることが多く、それにより音楽の厚みを増している。3段譜や4段譜は、弾き分けによって音楽の重厚さを出そうとした結果であろう。これはリストの《超絶技巧練習曲》第4、6番などにも見られる手法であり、特定の音域を補強したり、音域を広げたりするためのものであると考えた。

最後に「両手交互」のテクニックであるが、すでに「音階および分散和音」で触れたとおり、ドホナーニがオクターヴによる両手交互の音階を用いなかったにもかかわらず、「両手交互」という要素については多用している。ドホナーニが「両手交互」を用いるときは、ほとんどの場合において強奏であり、音量を求めるために用いていた可能性が高いとした。

ドホナーニの音楽は、ハンガリーの民俗音楽の要素を取り入れながらもブラームスなどの伝統的なクラシック音楽の影響を受けたとされているが（Vázsonyi 2001）、テクニック面

から見ても、リストの後を追うようなテクニックのみの選択ではなく、様々な要素を取り入れていることが判明した。

本稿では、ドホナーニの 2 つの教則本と 2 つの練習曲の分析および比較から、ドホナーニはピアノ学習者に何を練習させようとしていたのかを明らかにするとともに、教育作品におけるテクニックの傾向を探し出し、その要素が実際の楽曲においてどのように活かされているのか検討を行った。また、教育作品からは、ドホナーニが「ペダル」「指遣い」「テンポ」に特にこだわっていることが判明した。その中でも、意図的に弾きにくい指遣いを指定し、そこには多くの学ぶことがあると《12 の練習曲》の序文においてドホナーニが述べていることを考えると、指遣いにかかなりこだわりがあったと判断できる。一般的に、作曲者が書いたペダルの指示は守られることが多いが、指遣いについては奏者の手の大きさの問題やそれぞれが弾きやすい指を選択するということもあり、ペダルほど重視されるものではないという一面があるように思われる。しかし、ドホナーニはあえて普段使わないような指や、弾きにくそうに見える指を指定するなどしていることから、ペダルの扱い以上に指遣いに重点を置いていと考えられる。そのため、ドホナーニの教育作品に取り組む際には、指遣いに非常に注意しながら取り組む必要があるであろう。

また、2 つの教則本、《12 の練習曲》、《演奏会用練習曲》という順で難易度が上がっていくため、これらの教育作品すべてに取り組むのであれば、この順に取り組むべきである。教則本については、取り組む内容を特化して効率よく学びたいのであれば《毎日の教則本》、様々な要素を学びたいのであれば《必須の教則本》を選択するのが良いであろう。しかし《毎日の教則本》は効率が良い反面、指を鍛える「フィンガー・エクササイズ」に特化したものであるため、その点については認識した上で取り組まなければならない。

実際のところ、筆者は自分がピアノの練習をする際には可能な限り毎回、2 つの教則本の第 1 巻〈指の独立と強化のための練習〉から抜粋して取り組んでいるが、その効果は実感できるように感じる。当然ながら毎日練習できることが最善の環境であるが、演奏活動に加えて指導をするようになると、思うように練習できない日も存在してしまう。毎日練習しなければテクニックが衰えてしまうのは言うまでもないが、そのような状況になってしまった際に、教則本から必要であるものを抜粋して取り組むと、比較的早くテクニックを戻すことができるように感じるのである。

ピアノ独奏曲全曲に目を向けると 4 つの教育作品においてドホナーニが重視したテクニ

ックが多用されていたことから、彼の教育作品に取り組めば彼のピアノ独奏曲もほとんど対応できる。晩年の曲になるほどテクニックの集中が見られるという傾向が確認できたが、これはドホナーニの晩年の録音と関連付けて考えると、ドホナーニが自作自演をすることを前提として、自身の得意なテクニックを多用して作った可能性も否定できない。しかし、現状ではあくまで推測の域を出ないため、この点については今後の研究課題としたい。

ドホナーニの楽曲に取り組む際には、用いられているテクニックの傾向と奏者自身の得意とするテクニックを考慮した上で取り組む楽曲を決めると、弾きやすい楽曲を選択できると考えられる。特に、あるテクニックが突出して得意である場合は、ドホナーニの後期の作品を選択すると良いであろう。しかし、ドホナーニのほとんどのピアノ独奏曲には、重音による音階が用いられている。したがって、重音の音階については必ず取り組んでおいた方が良い。3度、6度、オクターヴによる音階が主であるため、この点については、それらの音階を扱っているドホナーニの教則本を用いると比較的容易に習得できると考えられる。

また、ドホナーニの楽曲では2つ以上の内容を同時に行う「複合テクニック」が多く用いられていることから、彼の楽曲は初級者には手に負えないであろう。前述した「重音による音階」だけでなく、「分散和音」と「弾き分け」の要素が同時に存在するなど、上級ピアニストでないと弾くことのできない内容が多いからである。したがって、筆者はドホナーニの教育作品で基本的なテクニックを身につけた後、ドホナーニのピアノ独奏曲に取り組むことを勧める。

そしてピアノ独奏曲とテクニックについての考察から見えてきたもののうち最も特筆すべきことは、ドホナーニが曲の形式や性格、曲名に合わせて、用いるテクニックを決めていたことである。曲によっては、教育作品で重視されたテクニック以外に、スタッカートや拍子の変更なども効果的に活かしている。このことを考慮すると、ただ楽譜に書かれている音を弾くだけでなく、それぞれのテクニックの持つ音楽的特徴を把握した上でドホナーニの楽曲に取り組むことが、よりドホナーニの楽曲の魅力を引き出すこととなるであろう。

ドホナーニについての先行研究は、楽曲形式やその音楽についてのものが多く、教育作品や用いられているテクニックに焦点を当てたものは存在しなかった。本研究によって、ドホナーニの教育作品がさらに脚光を浴びることを期待するとともに、テクニックに対する考え方や教育作品とピアノ独奏曲の関係、さらにはドホナーニのピアノ独奏曲の魅力が広まっていけば幸いである。本稿では「教育」と「テクニック」の視点からの研究が主であるため、ドホナーニの音楽について詳述することはできなかった。今回、ピアノ独奏曲全曲を研

究対象として、全ピアノ独奏曲の楽譜を収集したことから、それらを活かしながらドホナーニのさらなる研究を進めていく決意と共に筆を置くこととする。

最後になったが、本研究にあたり、ハンガリー科学アカデミー学芸研究センター音楽研究所 20、21 世紀ハンガリー音楽公文書館の研究員であり、ドホナーニ研究家の Kusz Veronika 氏、ならびにハンガリー国立セーチェーニ図書館でお世話になった Kelemen Éva 氏に感謝申し上げます。

後書き（博士論文本審査委員会を終えて）

博士論文本審査委員会を終えて振り返ってみると、博士後期課程での 3 年間はあっという間であった。ハンガリー留学中からドホナーニ研究を始め、博士後期課程に入ってからハンガリーの国立セーチャーニ図書館や音楽学研究所、大英図書館などを訪ねていたが、留学時代からの研究を継続できたことは大きかったように感じている。

博士論文を執筆するにあたり、研究したいことはいろいろあったが、その中でも持ち出し不可となっている現地の資料を用いての研究は、海外への渡航が容易ではない状況になってしまったことにより難しくなってしまった。そのため、内容を一部検討し直したという経緯もある。そのような状況で、ドホナーニのピアノ教育とテクニックに着目し、教育作品およびオリジナルのピアノ独奏曲全曲を研究対象とした。全曲ということにこだわって深く掘り下げていったが、なかなか大変な作業であったことを今でもはっきりと覚えている。

博士論文を審査していただいた先生方からは、ドホナーニの教育作品 4 つの検討を特に評価していただいた一方、再考すべき点など様々なご指摘をいただいた。これらのご指摘は、今後の研究活動において大切にしていかなければならないと考えている。特にテクニックの捉え方については、作曲家が作曲する際にどの程度意識的に用いるテクニックを選択しているのかという点を含め、より柔軟かつ多角的に考えていかなければならないと感じた。

また、私がこれまで長年ピアノを学ぶ中で培ってきた、「ピアニストとしての感覚」を本論文において十分に活かすことができなかったという点についても反省している。今回徹底的に行った分析や比較のような、根拠に基づいた論理的思考による検討は大切であることは言うまでもないが、感覚的な部分が大切になってくる「音楽」を研究する立場であるので、今後はこれまで以上にピアニストとしての経験も大切にしていきたい。

今回研究対象としたドホナーニが残した教育作品やピアノ独奏曲は、リストのように膨大な曲数ではない。しかし、本論文のために分析した楽譜は 600 ページ超であることから、教育作品およびオリジナルのピアノ独奏曲の全曲分析は非常に骨の折れる作業であり、挫折しそうなことは事実である。そのような中でも常に的確なご指導をいただいた、指導教員の先生方に改めて感謝申し上げたい。

まだまだ未熟ではあるが、博士号授与にふさわしいとして認めていただいた以上、音楽博士として独り立ちしていかなければならない。今後は演奏者としてのみでなく、研究者としても引き続き活動を続け、日本の音楽文化に貢献していく決意である。

参考文献

参考文献

バッハ, カール・フィリップ・エマヌエル (Bach, Carl Philipp Emanuel)

- 2014 『正しいクラヴィーア奏法』 東川清一 訳 (東京: 全音楽譜出版社)
[*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* (Berlin: C.F.Henning,
1753/1762)]

パップ 晶子 他

- 2008 『[バルトーク] ミクロコスモス 1&2』 (東京: 音楽之友社)

Brower, Harriette

- 1926 “Modern Masters of the Keyboard.” Grymes, James A ed. *Perspectives on Ernst von Dohnányi.* (Lanham: Scarecrow Press) 257-260.

Brown, Maurice J.E. a.o.

- 2001 “Nocturne.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (London: Macmillan) vol.18, 11-12.

Clementi, Muzio

- 1898 *Gradus ad Parnassum Op.44.* Max Vogrich ed. (New York: Schirmer)

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)]

クーブラン, フランソワ (Couperin, François)

- 1976 『クラヴサン奏法 = L'Art de toucher le clavecin』 山田貢 訳 (東京: シン
フォニア) [*L'art de toucher le clavecin.* (Paris: Boivin, 1717)]

Cramer, Johann Baptist

- n. d. *Studio per il Pianoforte.* (Paris: Mlles Erard)

Czerny, Carl

- n. d. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule Op.500.* (Vienna: A.
Diabelli)

ダーデルセン, ゲオルグ・フォン(Dadelsen, Georg von)

- 2010 『[バッハ] インヴェンションとシンフォニア』 饗場裕子 訳 (東京: ヤマハミュージックメディア) [*Inventionen und Sinfonien*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1971)]

Dohnányi, Ernő

- 1904 *Passacaglia Op.6* (Vienna: Doblinger)
1904 *Vier Rhapsodien Op.11* (Vienna: Doblinger)
1908 *Humoresken in Form einer Suite Op.17*. (Berlin: Simrock)
1913 *Drei Stücke Op.23*. (Berlin: Simrock)
1914 *Suite nach altem Stil Op.24*. (Berlin: Simrock)
1916 *Hat koncertetűd. Op.28*. (Budapest: Rozsavölgyi)
1921 “Freedom in Music Teaching Methods.” Cooke, James Francis ed. *The Etude* 39/7, 431-432.
1922 *Pastorale “Mennyből az angyal”* (Vienna: Doblinger)
1925 *Ruralia Hungarica Op.32a*. (Budapest: Rozsavölgyi)
1929 *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására*. (Budapest: Rozsavölgyi)
1947 *Six Piano Pieces Op.41*. (London: Lengnick)
1950 *Johan Strauss. Zwei Walzer*. (Budapest: EMB) [(Budapest: Rozsavölgyi, 1930)]
1950 *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására*. (Budapest: EMB)
1953 *Twelve Short Studies for the Advanced Pianist*. (New York: AMP) [(New York: AMP, 1951)]
1954 *Three Singular Pieces Op.44*. (New York: AMP)
1961 *Változatok egy magyar népdalra Op.29*. (Budapest: EMB) [(Budapest: Rozsavölgyi, 1921)]
1962 *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist*. Dumm, Robert W ed. (New York: Mills)
1996 *Vier Klavierstücke Op.2*. (Vienna: Doblinger) [(Vienna: Doblinger, 1906)]

- 1999 “Winterreigen” *Zehn Bagatellen Op.13*. (New York: Dover) [(Vienna: Doblinger, 1906)]
- 2002 *Gavotte und Musette*. (Vienna: Doblinger) [(Vienna: Doblinger, 1905)]
- n. d. *Variationen und Fuge über ein Thema von E. G. Op.4*. (New York: Belwin-Mills) [(Vienna: Doblinger, 1904)]

Dohnányi, Ilona von

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

フランク, オスカー (Frank, Oszkár)

- 1993 『バルトーク ミクロコスモスの世界』 照澤惟佐子 訳 (東京: 全音楽譜出版社) [*Bevezető Bartók Mikrokosmoszának Világába*. (Budapest: EMB, 1977)]

グリフィス, ポール (Griffiths, Paul)

- 1996 『改訂新版 バルトーク : 生涯と作品』 和田旦 訳 (東京: 泰流社) 11-32, 277.

Grymes, James A

- 2001 *Ernst von Dohnányi: A Bio Bibliography*. (Westport, Connecticut: Greenwood Press)

フンメル, ヨハン・ネーポムク (Hummel, Johann Nepomuk)

- 1998 『フンメルのピアノ奏法 : クラシックからロマン派へ』 朝枝倫子 訳 (東京: シンフォニア) [*Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. (Vienna: Tobias Haslinger, 1828)]

Hudson, Richard a.o.

- 2001 “Sarabande.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan) vol.22, 273-277.

Institute for Musicology of Hungarian Academy of Sciences Research Centre for the Humanities Budapest

- 2014 “The Homepage of The Dohnányi Collection”
http://www.zti.hu/mza-dohnanyi/index_en.asp?pg=e10 (2021 年 1 月最終閲覧)

伊東 信宏

- 1997 『バルトーク—民謡を「発見」した辺境の作曲家』 (東京: 中央公論社)

2019 「東欧採音譚 (41) ドホナーニ家の群像」 『レコード芸術』 68/5, 55-58.

Kiszely-Papp, Deborah

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

Kusz, Veronika

2020 *A Wayfaring Stranger. Ernst von Dohnányi's American Years* (Oakland: University of California Press)

Ledbetter, David a.o.

2001 “Prelude.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan) vol.20, 291-293.

Liszt, Ferenc

1970 “Étude d'exécution transcendante No.4 S.139/4.” Gárdonyi, Zoltán a.o. eds. *Neue Liszt-Ausgabe*. (Budapest: EMB) 1/1. 15-28.

1981 “Ballade No.2 S.171.” Imre Mező a.o. eds. *Neue Liszt-Ausgabe*. (Budapest: EMB) 1/9. 125-139.

Little, Meredith

2001a “Gigue.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan) vol.9, 849-852.

2001b “Minuet.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan) vol.16, 740-746.

Little, Meredith a.o.

2001c “Allemande.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan) vol.1, 394-398.

2001d “Courante.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan) vol.6, 602-606.

村田 千尋

2016 『西洋音楽史再入門：4つの視点で読み解く音楽と社会』（東京：春秋社）

西原 稔

2010 『ピアノ大陸ヨーロッパ：19世紀・市民音楽とクラシックの誕生』（東京：アルカスパブリッシング）

- 2013 『ピアノの誕生』(東京: 青弓社)
- 岡田 暁生
- 2008 『ピアニストになりたい! : 19 世紀もうひとつの音楽史』(東京: 春秋社)
- Pišna, Josef
- 1971 *Exercices progressifs: für vorgeschrittenere Spieler*. Sauer, Emil von ed. (Leipzig: Peters) [Leipzig: Eulenburg, 1887]
- Podhradszky, Imre
- 1964 *The Works of Ernő Dohnányi (July 27, 1877-Feb. 9, 1960): A Catalogue of His Compositions*. (Budapest: Akadémiai Kiadó)
- 鈴木 啓資
- 2019 「コンポーザー・ピアニストに見られる時差—Ernő Dohnányi 最晩年の演奏」『2018 年度東京音楽大学大学院博士後期課程博士共同研究 B 報告書』(東京: 東京音楽大学) 42-54.
- 2019 「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—」『東京音楽大学大学院論文集』(東京: 東京音楽大学) 3-19.
- 2020 「民謡を取り入れた音楽による表現—Ernő Dohnányi の民謡に対する姿勢に基づく考察—」『2018 年度東京音楽大学大学院博士後期課程博士共同研究 B 報告書』(東京: 東京音楽大学) 18-30.
- Tchaikovsky, Pyotr
- [1971] *Piano Concerto No.1 Op.23*. Teichmüller, Robert ed. (Leipzig: C.F. Peters) [Moscow: Jurgenson, n.d.)]
- Temperley, Nicholas
- 2001 “Burletta.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan) vol.4, 634-635.
- テュルク, ダニエル・ゴットロープ (Türk, Daniel Gottlob)
- 2000 『テュルク クラヴィーア教本』 東川清一 訳 (東京: 春秋社)
- [*Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*.(Leipzig und Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke, 1789)]

Vázsonyi, Bálint

- 2001 "Dohnányi Ernő." Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan) vol.7, 425-427.