

シューベルト 《魔王》 演奏への道

ーピアノパートのオクターヴ連打奏法についての一考察ー

友清 祐子*

The Road to a Performance of Schubert's "Erlkönig":
A Study of the Octave Repetition Technique in the Piano Part

TOMOKIYO Yuko*

(Received September 26, 2025)

本稿では、F. シューベルトの歌曲《魔王》のピアノパートにおける急速なオクターヴ連打に伴う技術的課題について検討した。その絶え間ないオクターヴによる反復音は、多くのピアニストにとって身体的な負担となる場合も少なくない。この技術的課題に対処するため、20世紀初頭に提唱された「重量奏法」を現代の科学的知見に基づいて再解釈した。運動学における「相互作用トルク」の概念や、身体の協調的利用に関する理論を統合し、重力や慣性力を活用することで筋活動の負担を最小限に抑える合理的な奏法を考察した。さらに、これらの理論に基づいた具体的な練習方法を提示し、《魔王》の演奏を効率的かつ身体的負担を軽減しながら行うための新たな手がかりを示した。

はじめに

シューベルト (Franz Peter Schubert, 1797-1828) の《魔王》は、音楽史上、歌曲の分野において新たな境地を切り開いた傑作である。中学校の音楽科鑑賞教材としても教科書に長く採用されており、多くの人々に強烈な印象を与えてきた。この作品は、ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) の詩に描かれた劇的な世界観を、ピアノパートの革新的な書法によって見事に具現化している。特に右手によるオクターヴの急速な同音連打は、楽曲全体の緊張感を高め、聴衆を物語の世界へ引き込む上で不可欠な要素である (譜例1)。

しかし、この絶え間ない反復音は、多くのピアニストに技術的、そして何よりも大きな身体的負担を強いることも事実である。手の大きさなど身体的条件が技術的困難さに影響を与えることは否めない。このパッセージを無理なく、長時間の演奏を通して疲労なく弾きこなすことは、長年にわたり多くの演奏家を悩ませてきた課題であった。シューベルト自身もこの曲の難しさについて触れており、当時のピアノの性能を考慮してもなお、その技術的困難さは特筆すべきものであったと示唆される。



譜例1 シューベルト：《魔王》冒頭部分

ピアノ奏法の歴史を振り返ると、シューベルトの時代は、鍵盤に指を乗せたまま、手首や腕をほとんど動かさずに指先のみで打鍵する「指奏法」が主流であった。この奏法は、当時の軽いアクションを備えたピアノには適していた。やがて、19世紀後半に流行した「ハイフィンガー奏法」(丸く曲げた指を高く上げて垂直に打鍵する奏法)が多くの演奏家に腱鞘炎などの障害をもたらした反省から、20世紀初頭にはブライトハウプト (Rudolf Maria Breithaupt, 1873-1945) をはじめとする提唱者によって「重量奏法」が理論化された。重量奏法(重力奏法)は、指の独立した動きに過度に依存せず、腕の重みと身体全体の弛緩を利用することで、より効率的で無理のない演奏を目指すものである。

* 山口大学教育学部, 〒753-8513 山口市吉田1677-1, yukotomo@yamaguchi-u.ac.jp

本稿は、この重量奏法の考え方を現代の運動科学の視点から再解釈し、それを《魔王》のオクターヴ連打に応用する方法を論じる。これにより、シューベルトの《魔王》を深く理解し、その技術的課題に直面するピアニストにとって、より合理的で身体に優しい演奏法の可能性を模索したい。

1. 《魔王》におけるピアノパートの構造と演奏上の課題

1-1 《魔王》にみるシューベルトのピアノ書法の特徴

シューベルトのピアノ書法は、その表現の豊かさから「歌」に満ちた抒情性を備える一方で、その内実を深く考察すると、意外なほどに「硬派」で「冷徹」な側面を併せ持つことがわかる。彼は、連続する分散和音や果てしないオクターヴ連打、執拗な反復音を躊躇なく用いており、その典型例が《魔王》である。全148小節のうち、最後の3小節のみが怒涛の三連符から解放されている。また、1回目の魔王の呼びかけ（14小節）と2回目の魔王の呼びかけ（10小節）の計24小節は、三連符の動きを保ちながらも、オクターヴの絶え間ない連打は行われていない。これらを除くと、実に121小節にわたってオクターヴや和音による同音反復が続くのである。

これは単なる技巧の誇示にとどまるものではなく、劇的な表現と結びつくことで、それまで考えられなかったピアノ演奏に新たな技術的開拓を促すものとなった。右手のオクターヴ連打は、左手の急速なパッセージと相まって、風のうねりや疾走する馬が巻き起こす土埃を描き出すと同時に、恐怖におびえる子の心理と、それを必死にだめようとする父の緊迫した対比をも表現している。

また、この書法は、シューベルトが使用していた当時のピアノ、ウィーン式アクションの特性と深く関連しているとも言えよう。当時すでに、より鍵盤が重く、深い打鍵を要するイギリス式アクションのピアノも登場していたが、シューベルトの身の回りにあった楽器はウィーン式アクションのピアノであった。ウィーン式ピアノは、鍵盤が比較的軽く、華奢な手でも「はっきりと機敏に音を出すことができ」「流暢」に弾くことが可能であったと、同時代のピアニスト、フンメル（Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837）は述べている（フンメル、1998：79-80）。打鍵にどれほどの重量が必要かといえば、現代のピアノでの打鍵では平均して約50gであるのに対し、当時のウィーン式ピアノでは20～30gとされる（ヤンケ、2016：204）。現在よりも鍵盤が軽かった当時のピアノが、この革新的な書法を支えたと考えられる。

1-2 演奏上の困難とピアニストの挑戦

シューベルトの《魔王》には、現在知られているだけ

でも4つの稿が存在する。1815年に作曲された後、3度の改訂を経て、1821年に作品1として出版された第4稿が今日広く演奏されている。ゲーテに献呈された第2稿では、三連符のオクターヴが八分音符で記されている（譜例2）。この事実は、当時のピアノが今日のグランドピアノと比べてはるかに軽い鍵盤であったことを考慮しても、《魔王》のピアノパートが作曲者自身にとっても相当な技術的負担であったことを示唆している。



譜例2 シューベルト：《魔王》冒頭部分（第2稿）

この技術的困難さを象徴する逸話として、友人であるラントハルティンガー（Benedikt Randhartinger, 1802-1893）は、シューベルトが自ら《魔王》を演奏した際に、三連音を八分音符に置き換えて弾いていたことを回想している。その際、シューベルトは「三連音はほくには難しすぎるんです。名人ならば演奏できるんですが」と語ったという（ドイッチュ、1978：247）。

歌曲伴奏の名手と知られるジェラルド・ムーア（Gerald Moore, 1899-1987）は、右手の負荷を軽減するため、左手で補助する方法を幾つか提案している。しかし、131小節目以降に登場する両手によるオクターヴの同音連打に関しては、「どうにも救援の手を差しのべることができない」と述べており（ムーア、1960：189）、この箇所の技術的・身体的な困難さが、歌曲伴奏のスペシャリストにとっても大きな課題であったことを示している（譜例3）。ムーアはさらに、終盤の135小節目以降、右手が「もうそろそろ崩れそう」になるほど疲労した局面で、楽譜上ではさらなる速度の上昇（accelerando）を要望されていることを指摘し、この場面の極限的な困難さを語っている（同：187）。にもかかわらず、彼がバリトン歌手フィッシャー＝ディースカウ（Dietrich Fischer-Dieskau, 1925-2012）と共演した1958年の録音では、131小節目“Dem Vater grauset's, er reitet geschwind（父親は恐怖におそわれ、急いで馬を駆りたてる）”以降、実際にテンポを速めている。その焦燥感を誘うような圧倒的なテクニックと音楽的構成力には、まさに息を呑むばかりである。



譜例3 シューベルト：《魔王》131～133小節目

なお、三連符の動きを保ちながらもオクターヴ連打が用いられていない魔王の呼びかけの場面が2箇所あり、これらは演奏者にとって一時的に手を休めることのできる貴重な箇所でもある。ムーア自身も、この部分について「この後又、元気に騒々しく弾かねばならないときに、きっと爽快に感じられるであろう」「歌手の囁きに呼応すればよい」と述べている（同：190）。

こうした身体的、技術的な挑戦は、ピアニストのイェルク・デームス（Jörg Demus, 1928-2019）がフィッシャー＝ディースカウと《魔王》を演奏した際の逸話にも表れる。リハーサルでは要求されたテンポに対応しきれず、途中で疲労から手の硬直に苦悩したデームスであったが、本番ではフィッシャー＝ディースカウの卓越した歌唱にリードされることで、疲れを感じることなく演奏できたと述懐している（デームス、1970：115-116）。

次章では、こうした課題を克服する手がかりとして、伝統的な重量奏法を現代の科学的知見に基づいて再検討し、その合理性を明らかにしていく。

2. 重量奏法の現代的再解釈

2-1 先行理論に基づく重量奏法の理解

重量奏法は、その抽象的な概念から、やみくもな脱力と誤解されることもあったが、ブライトハウプトの理論は、指の独立性を重視した従来の奏法とは一線を画し、腕の重みと身体全体の自然な弛緩を積極的に利用することを特徴としていた。彼は、筋肉の過度な緊張が演奏の妨げとなることを指摘し、演奏者は身体の各部位を無駄なく協調させるべきだと説いた。しかし、彼の理論は体系的な解剖学的知識に基づいたものではなく、感覚的で曖昧であったため、後世の演奏家や教育者によって様々な解釈を生んだ。この曖昧さこそ、重量奏法が「脱力」という言葉と結びつき、「ただ力を抜くだけ」という誤解の一因ともなってきたと考えられる。

この概念をより明確化したのが、ジョルジ・シャンドール（György Sándor, 1912-2005）である。シャンドール（2005）は、音楽の練習は運動競技のトレーニングとは異なり、強靱な筋肉を作り上げる必要はないと述べてい

る（pp.14-15）。重要なのは、筋肉を鍛えることではなく、「コーディネート（＝組み合わせる）」することだと説いた。これは、弱い筋肉を助けるために、強い筋肉を協調的に利用する方法を身につけることを意味する。練習の目的は、最も無理のない形で筋肉を「シンクロナイズド（＝同期）」させる方法を習得することであるという。このシャンドールの見解は、単に「脱力する」という曖昧な助言を越えて、ピアノ演奏が身体全体の協調的な動きであることを示唆している。同様に、リーベルマン（Evgenii Iakovlevich Liberman, 1978）は、「目的にかなったピアノ奏法は、演奏に参加する種々の筋肉群（指、手の先、下膊、上膊）の間の合理的な機能の分化、およびそれら筋肉群の間の相互の助け合いと常に関連している」と述べており（p.87）、シャンドールと共通の視点を示している。

さらに、この身体の協調的利用をより具体的に示したのが、アンスガー・ヤンケ（Ansgar Janke, 1941-2005）の「腕を縦に振動する動き（vertikale Schüttelung）」である。ヤンケ（2016）は、《魔王》を例に挙げ、オクターヴ連打における奏法として、このテクニックを提唱した。これは重力奏法に基盤を置き、その創始者たちが説明しきれなかった「腕の重力」と「指の動き」との関係を明確に解き明かしている。この「腕を縦に振動する動き」は、速いテンポにおける同音反復、オクターヴ、和音を演奏するための独自のテクニックであり、手首だけを振るのではなく、肩から指先までの腕全体を使って行う。大胸筋も同時に振動し、動きは肩の三角筋から始まり、上腕を経て前腕、手、指へと伝わり、瞬時に肩から指までが一体となって震える。そのイメージは「ドアを勢いよくノックする」といった素早い反復動作に近い。実際には、腕全体を大きく振るというよりも、「肩の三角筋を痙攣させる」ような感覚で動きを生み出すという。打鍵の瞬間に緊張を加え、次の瞬間には直ちに弛緩させ、腕の重力を利用して元の位置に素早く戻る「緊張と弛緩の瞬時の交換」が重要な点だと述べている。この動きは、1秒に約5回の打鍵（ $\downarrow = 76$ での16分音符1個分）の速度以上になったときに始動するという。ヤンケは従来の「手首による打鍵」を「全く使い物にならないもの」として完全に否定している。

そして、この身体の協調的利用を科学的に裏付けたのが、音楽演奏科学者である古屋晋一氏の運動学的な知見である。古屋（2012）は、熟練したピアニストが「省エネ」しながら演奏することで、筋肉を疲れさせないようにしていることを明らかにし、これを「同じように質の高い音楽を、より少ないエネルギー消費量で創り出すこと」と定義した（p.151）。私たちの身体は、胴体に近いほど太く疲れにくい大きな筋肉（三角筋前部、大胸筋な

ど)をもち、指先に近づくほど細く疲れやすい構造になっているという。熟練したピアニストは、この身体の特徴を理解し、疲れやすい肘から先の筋肉に頼るのではなく、疲れにくい肩や胸の筋肉を積極的に使って打鍵動作を行っていると言われる。さらに、ピアノ演奏で活用されるのは重力だけではなく、慣性力や遠心力も巧みに利用されていることが示されている。

古屋の研究は、熟練したピアニストが初心者 비해、肩の筋肉を強く収縮させることで上腕の動きにより強いブレーキをかけ、その結果として肘から先を加速させる「しなり」の力を増大させていることを実証した。この「しなり」によって生じる回転力は、運動学において「相互作用トルク」と呼ばれ、単に関節を直接動かす筋肉の収縮によってではなく、隣接する関節の動きや筋活動から間接的に生まれる力である。これは「運動連鎖」と呼ばれる現象の一部であり、複数の関節が連動して働く際に発生する複雑な力の伝達を意味する。古屋ら(2007)は、この相互作用トルクを利用することで、上腕部および前腕部の筋肉の仕事量を初心者約3分の2程度にまで軽減できることを明らかにした。これは、演奏時の筋疲労を回避する方法として、重力を利用して打鍵時の筋肉の仕事量を軽減するという、重量奏法の本質を科学的に裏付ける成果である。さらに古屋ら(2008)は、熟練ピアニストが腕を振り下ろす際に、肘の抗重力筋である上腕二頭筋(「力こぶ」)を作ることで腕を弛緩させていることを明らかにした(図1参照)。

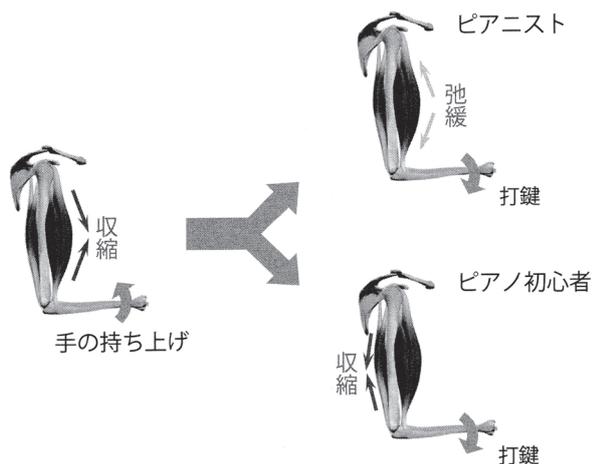


図1 打鍵時におけるピアニストとピアノ初心者による上腕二頭筋と上腕三頭筋の働き
 古屋晋一(2012)『ピアニストの脳を科学する 超絶技巧のメカニズム』、春秋社：p.163より引用

これは、打鍵において重力を最大限に活用するための重要な身体操作である。上腕二頭筋は、重力に抗して肘を曲げる役割を持つが、これを弛緩させることで腕の重みが自然に鍵盤へと向かう「自由落下」の状態を作り出

し、余分な筋活動を抑えているのである。この知見は、重量奏法における「脱力」が、特定の筋肉を意識的に弛緩させることで実現される、高度に制御された動作であることを裏付けている。この一連の動作は「腕をしなやかに打鍵する」(古屋、2012：168)という表現に要約できる。

2-2 重量奏法の再解釈と現代的意義

シャンドール、ヤンケ、古屋の理論は、それぞれ異なる角度からピアノ演奏の合理性を追究している。シャンドールは身体全体の「コーディネート」を強調し、筋肉を協調的に働かせるという包括的視点を示した。ヤンケは《魔王》のオクターヴ連打を例に、「腕を縦に振動する動き」という具体的なテクニックを提示し、打鍵における緊張と弛緩の瞬時の切り替えの重要性を説いた。そして古屋の運動学的研究は、こうした直感的・技術的知見に科学的根拠を与え、重力や慣性力の活用が筋活動の効率化に直結することを実証した。

これらの理論は、個別の奏法論を超えて、重力や慣性力といった物理法則を最大限に利用し、筋活動の負担を最小限に抑えるという、現代ピアノ奏法の共通の本質を示している。したがって、これらを総合的に捉えることで、ピアニストは《魔王》のような高度なパッセージを、無理なく、より効率的に演奏できる方法を見出すことが可能となるのではないだろうか。

3. 《魔王》演奏のための実践的練習方法

3-1 既存理論と練習方法の概観

ピアノ演奏における「脱力」とは、単に「力を抜く」ことではなく、「無駄な力を抜く」ことである。無駄な力とは、演奏に本来必要のない、あるいは動きを妨げる筋肉の緊張を指す。ピアノは下方向への打鍵によって音が発する楽器であり、この下方向の動きを最も効率的に生み出す方法が、重力を利用することである。これこそが「重量奏法(重力奏法)」の基本概念であり、鍵盤を「押す」という意識ではなく、腕の重さを「乗せる」という意識を持つことが、この奏法の第一歩となる。

ここで留意すべきは、演奏に関わる「腕」の範囲である。一般に「腕」と聞くと肩から先を指すように思われがちだが、解剖学的には、胸骨と鎖骨をつなぐ「胸鎖関節」を起点とされる(マーク、2006：75-83)。つまり、腕の動きには鎖骨や肩甲骨も一体となって関与しているのである。これらの連動を妨げないことは、腕全体の自然な落下運動を導くうえで重要であり、重量奏法の根幹をなす「重力の利用」にも直結する。すなわち、腕の重みを効率的に鍵盤へ伝えるためには、肩周囲を固めず、上半身全体をしなやかに連動させる意識が求められる。

この点をさらに体系的に発展させたものが、大野 (2019) が「ロシアピアニズム」と称して論じている奏法である。この奏法は、非常に合理的で身体に優しいとされ、人間の自然な運動機能に基づき、指を動かす筋肉だけでなく、より大きな筋肉群や腱を効率的に活用することに注目している。リーベルマン (1978) が「手の先あるいは下膊 [= 前腕] だけによる演奏では、我々の弱い筋肉が固定され、動きにくくなり、そのため早急に疲労が生ずる」と指摘しているように (p.119)、指の筋肉のみで支えるのではなく、全身のより大きな力を協調的に働かせることが重要である。

大野 (2019) によると、具体的には、まず指の支えと手首の腱が大きな役割を果たす。演奏に必要な指の動きを妨げないためには、指を支える筋肉を長期的に鍛えることが重要である。この奏法では、指を上げる筋肉と下げる筋肉の両方を働かせるのではなく、指を下げることに専念させることが求められる。特に手首の裏側にある腱を強化し、その腱で指全体を支えることにより、関節が柔らかい場合でも指が安定した打鍵が可能となる。さらに、演奏時の姿勢においては、「丹田」で上半身を支え、背中をわずかに丸めて体幹を安定させることが推奨される。肩甲骨の間を軽く開き、肩を緩めた状態で、胸を少し前に出すことで胸筋に自然な支えが生まれ、これが腕の重みを効率的に鍵盤に伝える。

手の内側の支点と関節の動きもまた重要となる。理想的な手のアーチは手のひらの中央にくぼみを作り、そこを支点とすることを可能にする。この状態では、本来の腕の重さをMP関節 (第3関節: 指の付け根) で受け止め、DIP関節 (第1関節: 指先に一番近い関節) を固定して支えることで、各指の第2関節までの内側に強固な支えが形成される。これにより、指の支えが確保されている場合、腕は「自由落下」させて打鍵する、すなわち重力を効率的に利用した奏法が可能となる。

さらに馬場 (2018) によると、打鍵には手の骨間筋を用いることが有効であり、手の中手骨と基節骨をMP関節で屈曲 (= 二本の骨を折り曲げる方向に動かす動き) させ、MP関節を凸状態にすることが重要であると述べている (p.46) (図2参照)。この時、PIP関節とDIP関節は伸展 (= 二本の骨を伸ばす方向に動かす動き) させる。手の中にある骨間筋は、長時間使用しても疲労しにくい強い筋肉であるため、この動きを利用することで、より効率的で負担の少ない打鍵が実現するのである。

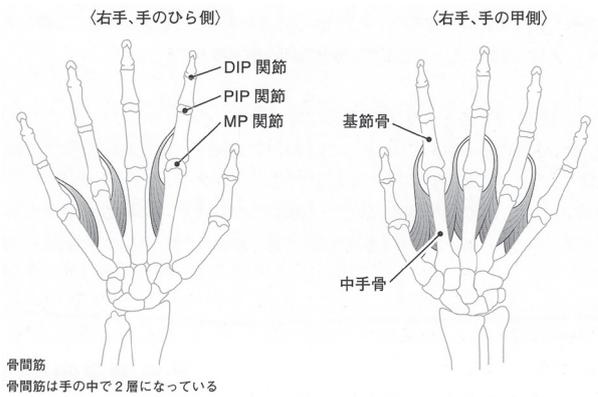


図2 手の骨間筋と関節

馬場マサヨ (2018) 『目からウロコのピアノ脱力法』: p.74 より引用

岳本 (2015) が「脱力奏法」として提唱する奏法は、重量奏法の考え方を踏まえつつ、演奏時に無駄な力を取り除くために「どこに力を入れるべきか」を明確にし、そのための具体的な方法を示している点に特徴がある。その中で示される手の形や配置は、ショパン (Frederic Chopin, 1810-1849) が弟子に示していた指の置き方を推奨している。具体的には、長い指 (第2、3、4指) を黒鍵に、短い指 (第1、5指) をその下の白鍵 (ミ、ファ・ソ[#]・ラ[#]・シ[#]) の配置) に置くことで、手全体に自然なアーチを形成する。この配置は、柔軟な手や手首、腕全体の連動を可能にする安定した形であり、ロシア・ピアノ楽派の中心的存在であったネイガウス (Heinrich Neuhaus, 1965) も「まさしくこの位置よりも妥当で『自然な』ものを鍵盤の上で見いだすことはできない」と述べているように (p.98)、極めて合理的なものとして評価されている。

1821年にフランスのエラール社が特許を取得した「ダブル・エスケープメント・アクション」は、グランドピアノに特有の機構で、素早い同音連打を可能にした点で画期的であった。この仕組みによって、打鍵後に鍵盤が完全に元の位置まで戻らなくとも、レペティション・レバーの機能により、鍵盤が約3分の2程度戻った時点で、再び同音を打鍵して音を出すことが可能となった。理論上は1秒間に最大15回ほどの連打が可能とされ、この発明は、ピアノ音楽における表現の幅を飛躍的に広げる契機となった。岳本 (2015) の「脱力奏法」の練習では、このダブル・エスケープメント・アクションの特性と、鍵盤が元に戻ろうとする力 (アップリフト) を意識することが重要であると述べている。常に指先が鍵盤に接触していることを確認しながら、鍵盤が自ら持ち上がろうとする力に身を委ねることで、奏者は余分な筋肉の緊張を避け、無駄な力を使うことなく効率的な同音連打を行うことが可能となる。

ヤンケ (2016) は、《魔王》のような急速な同音反復に効果的な練習方法について、従来の「ゆっくりから始めて徐々に速くする」練習法は必ずしも有効ではないと指摘している (p.139)。彼の提唱する「腕を縦に振動する動き」は、腕の重力を利用して瞬時の打鍵を可能にするが、この動きは一定以上の速度でなければ十分に機能しないため、この奏法を習得するには、最初から速いテンポで練習する必要があるという。練習方法としては、まず3音の単音反復から始め、徐々に6音まで音数を増やし、さらに重音や和音、オクターヴでの連打へと発展させていくことを推奨している。特にオクターヴは鍵盤上では約165.5 mmの幅となり、指間の拡張による負荷を伴うため、重音は5度や6度から始めて徐々に音程を広げていくなど、段階的な対応が必要となる。

リーベルマン (1978) もまた「オクターヴの練習は、腕全体 (肩からの) を関与させるような基本的なものから始めること」と述べているように (p.119)、オクターヴは指だけで弾くのではなく、腕全体の動きが不可欠である。さらに、「指をゲンコツに固めてテーブルをたたいてみるとよい。こうすると非常に長く、速く、疲れないで『弾くこと』ができる」(p.119) という彼の練習法は、ヤンケ (2016) の「ドアを勢よくノックする」といった素早い反復動作の考え方と類似しており、古屋ら (2008) が指摘する「熟練ピアニストが腕を振り下ろす際に、上腕二頭筋を弛緩させる」動きにもつながるものと考えられる。リーベルマン (1978) はさらに「オクターヴは完全に伸びきった腕で弾く」と助言しているが (p.119)、これはヤンケ (2016) の「腕から指までが一直線になければ、腕の振動を鍵盤まで伝えることができない」(p.135) という主張と同様に、腕全体の動きを指先へ効率的に伝えることを重視したものといえる。

連打しながら音の移動を伴うパッセージでは、ヤンケ (2016) は「腕を縦に振動する動き」を行いながら、横方向の動きを同時に行う必要があると述べている (p.141)。腕の外転 (鍵盤の外側に向かう場合) または内転 (鍵盤の中央に向かう場合) を組み合わせることにより、鍵盤上での滑らかな移動が可能となる。その際、リーベルマン (1978) は「第1指の位置に特に気をつけなければならない」と述べているが、「白鍵を弾く場合は黒鍵の先端近くを弾き、黒鍵を弾く場合はその先端を弾く」ことによって、「速いテンポでは、鍵盤に沿った困難な『横運動』が容易となる」と指摘している (p.119)。

このように、重量奏法は重力の効率的な活用を軸に、解剖学的知見やピアノ構造の特性を踏まえて深化してきた。その理論は、身体の協調的な使い方を重視し、無理のない演奏動作を導く点において、現代ピアノ奏法の重要な指針となっている。本節で取り上げた理論や知見の

うち、とりわけ《魔王》におけるオクターヴ連打のような持続的・反復的な動作には、その原理がより直接的に応用されると考えられる。

3-2 《魔王》演奏に向けた練習方法の実践的提案

本節では、第2章および前節で検討したピアニストや研究者の知見を踏まえ、3つの観点に整理する。シューベルト《魔王》のオクターヴ連打を効率的かつ持続的に演奏するためには、次のような練習方法が有効であると考えられる。

第一に、肩から腕全体の重みを自然に鍵盤へ伝える感覚を養うことである。打鍵時には上腕二頭筋を意識的に弛緩させ、腕の落下を妨げないようにすることで、重力の作用をそのまま指先に伝えることができる。オクターヴを指先のみで処理しようとする過度な緊張を招きやすく、持続的な演奏が困難となるため、局所的な力を避け、身体全体の連動によって支えることが重要である。さらにこの時、手の内在筋、特に骨間筋を活用する打鍵を意識することが有効である。中手骨と基節骨を屈曲させてMP関節をわずかに凸状に保ち、PIP関節とDIP関節を伸展させることで、疲労の少ない支えを作り出せる。骨間筋は持久力に優れた筋肉であり、この構造的な支えを形成することで、長時間のオクターヴ連打にも安定して対応できる。

第二に、ピアノの構造的特性を理解し、それを演奏動作に取り込むことが重要である。特に、ダブル・エスケープメント・アクションの仕組みと鍵盤が元に戻ろうとする力 (アップリフト) を積極的に体感する練習を行うと効果的である。鍵盤が完全に戻る前でも再び打鍵できる特性を利用し、指先を常に鍵盤に接触させながら、その反発を感じ取って反復を行うことで、腕の持ち上げ動作を最小限に抑え、余分な力を使わずに高速連打が持続可能となる。

第三に、腕全体の自然な動きを体得するために、「ドアをノックする」あるいは「テーブルをたたく」といった単純で素早い動作を練習に応用する。この動きによって、腕の落下と反発を体感し、局所的な筋緊張を避けながら、筋肉の「しなり」を活かして重力と反動による反復動作の感覚を養うことができると考えられる。

以上のような方法を段階的に組み合わせることで、シューベルト《魔王》に要求されるオクターヴ連打に対しても、身体的合理性に基づき、音楽的表現を損なうことなく取り組むための有効な手がかりとなることが期待される。

おわりに

本稿では、20世紀初頭に提唱された重量奏法の合理性が、現代の運動学的な知見によって裏付けられることを再確認した。加えて、《魔王》の音楽的内容や演奏解釈そのもの、あるいは演奏心理や共演者との相互作用といった要素には踏み込まず、作品の音楽的意図を具体的に再現するために不可欠な身体的・技術的側面の要素として、オクターヴ連打奏法に焦点を当てた。

筆者自身のこれまでの演奏経験から振り返ると、《魔王》に見られるような技術的な困難は、先入観によって手が硬直してしまうことや、楽器そのものの構造を十分に理解していなかったことから生じるものだと思う。オクターヴを急速に同音連打することに意識が集中しすぎてしまい、鍵盤に触れた直後の、手や指の引き上げ動作が過剰になり、そこに無駄な力を使っていたことによりやく気づかされた。実際には、指先は鍵盤に触れたままの状態、鍵盤が完全に戻らずとも、次の打鍵が可能となる位置まで戻ればよいのである。このような理解は、ピアノという楽器の特性と音の発生メカニズムを深く考察することで得られたものであり、今後の演奏への向き合い方にも変化をもたらしてくれると感じている。

今回の考察を通じて、《魔王》に内在する課題が、理論的には克服可能であると認識できたことは、大きな収穫であった。筆者の手はオクターヴを掴むことにそこまで苦労はしていないものの、オクターヴの和音となると負荷がかかる。すぐに成果が現れるとは考えにくい、まずは5度や6度の重音から始め、打鍵時に上腕二頭筋の弛緩を意識した実践を長期的に継続し、検証していきたい。

本稿が、より合理的な奏法を模索するピアニスト、あるいはこの難曲に挑む演奏者にとって、新たな視点や解決の糸口となるかは未知数である。しかし、ヤンケ(2016:2)が述べるように、「ピアノ・テクニクとは、作品に秘められた芸術性を演奏によって表現するための手段である」という本質的な認識に改めて至ったことは、筆者にとって何よりも大きな成果であったと考える。

引用・参考文献

エーゲルディンゲル、ジャン＝ジャック (2005) 『弟子から見たショパン そのピアノ教育法と演奏美学 (増補・改訂版)』 米谷治郎、中島弘二訳、音楽之友社
大野真嗣 (2019) 『「響き」に革命を起こすロシアピアニズム 色彩あふれる演奏を目指して』、ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス
シャンドール、ジョルジ (2005) 『シャンドールピアノ教本 身体・音・表現』 岡田暁生監訳、春秋社
岳本恭治 (2015) 『ピアノ・脱力奏法ガイドブック Vol. 1

- 理論と練習方法 -』、日本フンメル協会

デームス、イェルク (1970) 『演奏のよろこび』 渡辺健訳、白水社
ドイッチュ、オットー・エーリヒ編 (1978) 『シューベルト 友人たちの回想』 石井不二雄訳、白水社
ネイガウス、ゲンリッフ (1965) 『ピアノ演奏芸術について』 園部四郎訳、音楽之友社
馬場マサヨ (2018) 『目からウロコのピアノ脱力法』、ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス
フィッシャー＝ディースカウ、ディートリヒ (1976) 『シューベルトの歌曲をたどって』 原田茂生訳、白水社
古屋晋一、木下博 (2007) 「一流ピアニストの打鍵動作における相互作用トルクの利用」、『音楽知覚認知研究』 Vol. 13, Nos. 1 & 2 : pp. 1-7
古屋晋一、片寄晴弘、木下博 (2008) 「ピアノ打鍵動作の熟練技能：「重量奏法」の科学的検証」、『人工知能学会第二種研究会資料』 2008巻、SKL-01号
古屋晋一 (2012) 『ピアニストの脳を科学する 超絶技巧のメカニズム』、春秋社
フンメル、ヨハン・ネーボムク (1998) 『クラシックからロマン派へ フンメルのパiano奏法』 朝枝倫子訳、シンフォニア
マーク、トーマス (2006) 『ピアニストならだれでも知っておきたい「からだ」のこと』 小野ひとみ監訳、古屋晋一訳、春秋社
ムーア、ジェラルド (1960) 『歌手と伴奏者』 大島正泰訳、音楽之友社
ヤンケ、アンズガー；ヤンケ晴美 (2016) 『ピアノ・テクニクの科学 プロフェッサー・ヤンケのピアノ・メソッド』、アルテスパブリッシング
リーベルマン、エフゲーニ・ヤコブレヴィッチ (1978) 『現代ピアノ演奏テクニク』 林万里子訳、音楽之友社

楽譜

Schubert, Franz. *Erlkönig, op. 1, D 328, Vierte Fassung*. Kassel: Bärenreiter, 1970. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV: Lieder, Band 1, pp. 3-9)
Schubert, Franz. *Erlkönig, D 328, Zweite Fassung*. Kassel: Bärenreiter, 1970. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV: Lieder, Band 1, pp. 180-186)

音響資料 (CD)

Schubert, Franz. *Erlkönig*. Baritone by Dietrich Fischer-Dieskau; Piano by Gerald Moore; Schubert 21 Lieder. EMI Classics: 5 099923 228023 (CD), track 21. Recorded 1958, released 2012.