

1920—30年代ソ連のピアノ奏法理論にみる、意識による身体 の統御可能性をめぐる議論について

安達大輔

1920—30年代のソ連において、人間身体と機械の関係がガスチェフやケルジェンツェフらによって問題化されていたことは佐藤正則¹などの研究によって明らかになったが、この時代、ピアノを演奏するさいに身体をいかに統御するかをめぐる、意識と無意識の役割が議論されていたことはあまり知られていない。しかしこの議論は、同時代の芸術・身体・機械の関わりを考察する上で狭義のピアノ奏法史のみにはとどまらない重要性を持っている。本稿は、日本のロシア文化研究においてあまり注目されているとは言えない、ピアノ演奏のさいの身体運動に関する当時の議論を紹介する。それとともに、この論争を“重量奏法”を受容するか否かという事実的なレベルからもう一步踏み込み、ピアノ演奏における意識・無意識と身体との関係のありかたという分析軸によって再構成することを試みる。

1. 意識による身体運動の個別化と操作——ブライトハウプトの“重量奏法”

指の機械的なトレーニングを重視する従来の理論に対して、腕の筋肉を弛緩させ、重力や腕の重量を利用する奏法が20世紀初頭にドイツのブライトハウプトにより広く紹介された。この通称“重量奏法”は現在まで近代的なピアノ奏法の基礎とされている。指の筋肉を不自然に酷使するのではなく、肩や胸・背中といった「大きな筋肉」を使い疲労を少なくすることで「自然な」運動を得るとするのがその要点と言ってよい。²

その主著『自然なピアノ奏法』（初版1905年）は、ソ連においては抄訳というかたちで紹介された。まず1927年に「運動についての学説」の章が『自然なピアノ奏法』³として、続けて翌年「自然奏法の初期段階にとって本質的で決定的なものを短く述べた」、理論に

¹ 佐藤正則著『ボリシェヴィズムとく新しい人間> : 20世紀ロシアの宇宙進化論』水声社、2000年。

² ジョルジ・シャンドール（岡田暁生監訳、佐野仁美・大久保賢・大地宏子・小石かつら・筒井はる香訳）『シャンドール ピアノ教本：身体・音・表現』春秋社、2005年にブライトハウプトの“重量奏法”についての紹介と批判的な検討がある。岡田暁生の「訳者あとがき」「付記」も参考になる。近代日本における“重量奏法”の受容状況については、大地宏子「鍵盤を「打つ」指——ハイフィンガー奏法と近代日本の精神風土」岡田暁生監修、岡田暁生・伊東信宏・近藤秀樹・大久保賢・小岩信治・大地宏子・筒井はる香著『ピアノを弾く身体』春秋社、2003年が問題提起を行っている。

³ *Брейтгаупт Р.М. Естественная фортепианная техника/пер. М. Мейчика. М., 1927.*

おける結論への実践面での補足」とされる『ピアノ奏法の基礎』⁴が出版されているが、全体の翻訳には至っていない。しかしブライトハウプトの有力な批判者であり、本論で主題的に取り扱うピアノ奏法理論家であるグリゴリー・プロコフィエフが『ピアノ奏法の基礎』の編集・批判的注釈に携わっているなど、当時のソ連におけるピアノ奏法をめぐる論争において、この二著は中心的な役割を果たしているといつてよい。そこでまずこのロシア語訳された二著をもとに、ブライトハウプトによる指のみによる奏法の批判を、意識による身体の統御という観点から見てみたい。

そもそも、ピアノを演奏するプロセスにおいてなぜとくに打鍵という作業がクローズアップされるのだろうか。従来の指のみによる奏法のうち特に問題となるのは、楽曲の解釈とは別に、指を機械的に鍛え強化することを重視する点であった。本稿で扱う打鍵をめぐる一連の議論において、指による奏法は美学的な見地から必要なケースでは許容されており、それを全面的に排除することが目的となっていたのではないことに注意したい。論者たちにとって指奏法が許容しえないとすれば、それは本来の目的（と彼らが考える、楽曲の解釈）にとって必然性があるとはいえない運動が追及されることで、指に過度の負担がかかり、場合によっては手に故障をもたらすケースもありうるからであった。⁵

ブライトハウプトは「指と手首が押さえるさいの絶対的な力を、極限まで、腕、肩、背中を用いることなく一面的に発達させることが、過ぎ去った世紀では盛んであった。しかしそれこそが、方法の面でも実践においても、等しく致命的なものとなったのだ。」⁶などと「旧奏法」を繰り返し批判する。またブライトハウプトのいわゆる“自然奏法”を生理学の観点から概説する小冊子をすでに1922年に出版していたクルィジャノフスキイは、そこで次のように述べている。「以前のシステムの要求するところは、つまるところ最大の力とスタミナという点において筋肉を特別に養成することに帰着する。筋肉にはアクロバットすれすれの要求が課されていたのだ。生理学者たちの観点からはこうした要求はノーマルなものの限度を超えていた。小さい筋肉に、その力と大きさにそぐわない膨大な作業を遂行することが求められていたからだ。」⁷指に力を入れて弾く奏法は、腕の筋肉を過度に緊張させることを要求し、エネルギーの莫大な消費をもたらすとされる。ひどい場

⁴ *Брейтхаупт Р.М. Основы фортепианной техники* / пер. В. Португаловой, Н. Ракипиной и М. Итина. М., 1928. 引用は *Брейтхаупт. Основы фортепианной техники*. С. 1, 編集・注釈を担当したグリゴリー・プロコフィエフによる序文から。

⁵ 手の障害とピアノ奏法理論とのかかわりについては、酒井直隆『ピアニストの手：障害とピアノ奏法』音楽の友社、1998年に詳しく、本稿で扱う「重量奏法」についての議論の歴史的前提を知ることができる。序文では、「ピアノ奏法の研究そのものが手の障害から出発したという歴史をもっていたのである」と端的に述べられている。酒井『ピアニストの手』4頁。

⁶ *Брейтгаупт. Естественная фортепианная техника*. С. 80.

⁷ *Крыжановский И.И. Физиологические основы фортепианной техники*. П., 1922. С. 17–18.

合には、「筋肉の痙攣的な収縮、腱鞘炎や筋肉の炎症、ガングリオン（球状の腫瘍）の形成、神経の痛み、楽器を弾くことができなくなる」⁸等の症状を呈するという。

したがって、指という、疲労しやすく相対的に弱い小さな筋肉ではなく、肩、胸、背中といった、より疲労しにくい大きな筋肉を使うことで、エネルギーの節約が目指される。具体的には、力を抜いて腕の緊張を解き、その重さを感じ、自在に利用して打鍵する奏法が基礎となる。指の役割は、動作の唯一の主体——ブライトハウプトの用語によれば「能動的な運動」——から、究極的には手の重さを鍵盤に伝達するための支点（「受動的な運動」）へと劇的に転換されるのである。

ピアノ演奏という作業において人間身体は避け難く疲労する、という前提から、エネルギーを節約し、より効率よく伝達するための“自然に則った”法則を発見することが課題として導き出された。“重量奏法”はその理論的な回答とまとめることができる。

このとき、ブライトハウプトは指のみを使う奏法を禁止しているわけではないことを見過ごしてはならない。例えば腕の重さを使わず、指自体の重みにまかせて力を入れずに指を上げ下ろす運動は、「テクニックの基礎ではなく、特殊な手段」とはいえ、「重量奏法が第二の自然となっているような」熟達したピアニストなら使用してもよいという。

「ここでぜひ、指奏法が現代のテクニックからすっかり排除されなければならないかのような、誤ったイメージを未然に防いでおくことが必要だろう。[...] 自由な腕を持ち重さを利用することができる者は、必要なだけ必要なところで指を使ってよい。[...] けっきょく指奏法というのは——純粹に美学的なことであらであり、響きのニュアンスなのだ [...]」⁹ ブライトハウプトが注意深く強調しているように、彼は「指奏法か重量奏法か」といった二者択一を提起しているのではない。

指奏法が問題になるとすれば、それは腕や手首が**過度**にこわばり、関節が固定してしまうことで、演奏する身体の可動性が失われる場合だ。常に脱力している状態が身体に要求されているわけではない。基本的には“自然な”演奏所作によってエネルギーを節約しつつ、必要な場合には筋肉や関節を**適度**に緊張させることができるように、意識が発する指示を抵抗なく受け入れる態勢を整えておくことが肝要なのだ。緊張でこわばった身体は意識に抵抗し、その指示をスムーズに実行しえない。

「思い浮かんだ音がそれぞれ、楽器において具体化されるためには、ただひとつの、唯一の、主要な運動だけが要求される。」¹⁰『自然なピアノ奏法』のロシア語訳者メイチクをして「運動形式の百科事典」と評価させるほど多様な（彼はいかなる運指法も与えてい

⁸ Крыжановский. Физиологические основы. С. 53.

⁹ Брейтхаупт. Основы фортепианной техники. С. 55.

¹⁰ Брейтхаупт. Основы фортепианной техники. С. 39.

ないか、あるいは多く与えているかだが、これは実質的には同じことだ¹¹⁾ 演奏所作を
ブライトハウプトは提示している。しかしそのピアノ奏法理論にとって決定的に重要なこ
とは、そうしたともすれば雑多な運動のうち、演奏の目的にふさわしい運動はただひとつ
であり、その都度選択されてゆかなければならないということだ。

だとすればピアニストの意志は、運動においてできるだけ純粋に、夾雑物や抵抗がない
状態で具現化されなければならない。意志を身体に伝達するルートは、できるだけ短く、
シンプルで絶対に欠くべからざるもののみへと切り詰められる必要がある。だからこそ、
一例を挙げれば、多声部を扱うさいなどで両手を各々独立させて演奏することが要求され
る場合、演奏目的とは関係のない、運動における余剰は排除されなければならない。それ
らはすなわち、①一致する運動（片手がある運動をしていると、もう片方の手も思わず同
じ運動をしてしまう）、②中間の運動（一方の手が跳躍などの小さく、短い基本運動をし
ているさいに、別の手が時間と力をロスする不経済な運動をしてしまう）、③副次的な運
動（手がある決まった運動を遂行しなければいけないときに、その運動とは何ら関係がな
いばかりか、むしろ邪魔になるような別の運動をしてしまう）である。¹²⁾

このような意識—身体関係の理解を前提として、ピアノ演奏のさいの動作における目標
が導き出される。それは、①エネルギーの節約——最小の力による最大の効果を伴う意図
の実現、②動作の無意識化＝自動化であり、両者は互いに関連している。すなわち、動作
を練習によって「意識から無意識へ」（ブライトハウプト）自動化することにより、意識
から身体への伝達経路がより簡略なものとなるため、エネルギーが節約される、というこ
とになる。“自然で自由な”脱力した身体は、演奏者の意志が伝達される上で何の抵抗も
障害も与えないメディアとして要請されるわけである。

繰り返すが、ブライトハウプトの理論においては筋肉の弛緩そのものが最終的な目標だ
ったわけではない。演奏者が楽曲のイメージを何ものにも遮られることなく、正確かつ効
率よく表現するために、演奏する身体を余分な運動から解放することこそもっとも重要な
課題であった。この課題は、運動への意識の伝達過程をより純粋なものにするために、科
学、なかでも生理学に基づいた理想的な唯一の運動の集合体をデザインし、それにあわせて
身体をコーディネートしてゆくことで達成される。

意識による運動の選択と制御というモーメントは、最終的には無意識化され、楽曲の解
釈の純粋な具体化であるべき（とされる）演奏のプロセスにおいてはできる限り意識に浮
かばないことが目標とされてはいる。しかし“重量奏法”を批判するグリゴリー・プロ
コフィエフにとっては、目的を表現するための理想的な唯一の運動というものがデザイン

¹¹⁾ *Брейтхаупт*. Естественная фортепианная техника. С. vii.

¹²⁾ *Брейтхаупт*. Основы фортепианной техники. С. 58.

され、意識的に身体化されることで、意識が運動の多様で複雑な可能性を限定してしまうことがすでに問題であった。このような問題設定が、演奏者の意識—身体の関係にいかんにかラジカルな変更を迫っているかを見てゆく。

2. 「生きた運動」を求めて——プロコフィエフの“重量奏法”批判

音楽学者のコーガンは1929-30年に発表した一連の論考において、科学と結びついた新しい“解剖・生理学派”（ブライトハウプトのほか、デッペがその先駆者としてあげられている）をロシア語の文献によって紹介する作業が進んだのは、ようやく近年のことであると歴史的な脈を規定している。彼の見解によれば、ソ連では19世紀を一貫する“古い流派”（①教師の権威の絶対化、②機械的なトレーニング、③指のみによる奏法、を特徴とする）からの脱却が遅れていたが、¹³ 状況の改善に一定の役割を果たしたのが“解剖・生理学派”である。その紹介にあたっては国立出版所の音楽部門が大きな役割を果たしているとされ、その『ピアニスト文庫』シリーズの総合編集者として、またこの学派のなかで特に重要なシュタインハウゼンの理論の普及につとめている人物として、グリゴリー・プロコフィエフが評価されている（その評価はまた批判的なものでもあるが、これについては後で見る。）

プロコフィエフ¹⁴ は当時国立音楽学研究所（ГИМН）のピアノ方法論部局の局長の座にあり、ブライトハウプトの上記『ピアノ奏法の基礎』（露訳1928）のほか、シュタインハウゼン『ピアノ演奏のテクニック』¹⁵（露訳1926）、ベレゾフスキイ、バルダスの同名の論文をまとめた『ピアノ演奏テクニックの心理学』¹⁶（露訳1928）へのコメントを行うなど、活発に活動していた。またこのピアノ方法論部局からは、1930年に論集が発行されている。¹⁷ 以下では、彼の主著である『ピアノ演奏』を主なテキストとして扱う。¹⁸

プロコフィエフもまた、ピアノ演奏とはまずはじめに演奏者の芸術的な構想、音の像があり、それがテクニックによって具体的な音として表現される過程だと考える点では、ブ

¹³ 革命以前のロシアにおける“解剖・生理学派”の文献紹介状況について、ただ三、四の翻訳作品があっただけで、そのうち主なものは Сушкова によるカラント『デッペの学説』の翻訳（1911年）、Малькина によるシュタインハウゼン『ピアノ演奏のテクニックにおける生理学的な誤り』の翻訳（1909年）であるが、無批判でひどい誤りだらけの翻訳だとコーガンは述べている。ロシア語のオリジナル文献については、「数も価値も少なかったので、話すには及ばない。」*Коган Г. Современные теории пианизма // Пролетарский музыкант. 1929. №6. С. 24.*

¹⁴ 作曲家の Сергей Сергеевич Прокофьев とは別人であり、本稿でセルゲイ・プロコフィエフに言及する機会はないので、以後プロコフィエフという呼称はグリゴリー・プロコフィエフを指す。

¹⁵ Штейнхаузен. Техника игры на фортепиано. М., 1926.

¹⁶ Березовский И. и Бардас В. Психология техники игры на фортепиано / пер. А.С. Шевеса. М., 1928.

¹⁷ Сборник работ фортепианно-методологической секции. Вып. 1. М., 1930.

¹⁸ Прокофьев Гр. Игра на фортепиано. М., 1927. 以下同書からの引用は（ ）内に頁数を示す。

ライトハウプトと同様である。「この像が明確であればあるほど、ピアニストの器官はたやすくそれに従うし、像を具体化するテクニックも完全なものとなるのです。」(31)したがって演奏する身体の可能性を利用するさいには、ピアニストはもっとも簡潔で自然な運動を探さなければならない。演奏のさいの「視覚に訴え、聴衆の注意を聴覚からそらす」大げさなジェスチャーは、ピアノ演奏を機械的で体操のようなもの、外面的なヴィルトゥオージティへと変えてしまう。視覚・外面性・機械的なテクニックが聴覚・内面性・自然なテクニックに対置され、排除されるという構図は、批判の対象となっている19世紀的な(ものとされる)“旧奏法”を念頭に置いたものであり、ブライトハウプトと共通である。

目的を欠いた反復は、練習においても実演においても、生命のない、機械的なものとして退けられる。プロコフィエフはある作曲家や書かれた曲に特有の様式、すなわち「真の内容」の存在を前提し、その伝統にしたがう演奏観を否定する。音符という音楽の記録がある約束に従った、不完全なものであるがゆえに、そうした暗号の解読者であるピアニストの解釈＝演奏は常に一次的なものであり、そのたびごとに作品に「反復しえない、常に新しい生命」(15)を与える、いわば再創造の行為として捉えられる。

ここから、演奏行為は究極的には音楽的記号の解釈へと還元されるはずである。ブライトハウプト同様、身体とそれが可能にする演奏上のテクニックは、あくまで演奏者の作品解釈を具現化するためのメディアと位置づけられている。身体には、演奏者の音楽的イメージを具現化するその純度をできるだけ高めること、すなわち演奏者が伝えようと意志する情報に余分なノイズを混入させないことが求められる。¹⁹ ピアノ演奏を、演奏者の思考において潜在的な音を現実化する過程と設定した上で、身体を思考という情報を伝達するための媒体として捉え、それをできるだけノイズの少ない透明なものにすることを志向する点では、ブライトハウプトとプロコフィエフのあいだに大きな齟齬はないといってよいだろう。

両者の差異が明確に浮かび上がってくるのは、意識による身体の統御可能性、言い換えれば身体の自律性をめぐってである。

プロコフィエフはピアノの構造の変化の歴史を振り返り、クラヴサンからフォルテピアノという前身を経て、ピアノには、大きなホールでの音響上のより広いダイナミクス(強い力による大きな音)と高度な技巧とが作曲家と聴衆の双方から要求され、また新しいピアノの構造がそうした需要そのものを生み出してきたとする。その需要に応じてきた“指奏法”がピアニストの身体にとってもはや大きな負担となってしまった時期にデッペたち

¹⁹ 「ピアニストの心理に存在する、音像とそれが運動において実現されることとの不可分な関係を表現するために」、「音-運動 *звучо-движения*」という造語が用いられている。(82)

の学派によって生み出された“重量奏法”理論には、その歴史的役割に一定の評価が与えられる。しかし、彼によればデッペ主義者は生徒に個々の運動のいちいちのディテールを意識させた上で、新たに運動プロセスを構築したのであり、これは「生きた、生理学的なプロセス」を「[腕の] 受動的な落下という、物理学的プロセス」(46)に置き換えることにほかならない。「デッペ主義者に共通する過ちとは、運動の問題に一面的に夢中になってしまったことでした。彼らすべてには、運動という課題がピアノ演奏において最も根本的なものにうつっていたのです。」(44)

「[“重量奏法”を支持する] ピアノ演奏の理論家たちは、健全な、長年にわたってはぐくまれた運動のオートマティズムの場所を、ピアニストによって意識的に導かれる、純粹に受動的な重さの運動に置き換えようと望んでいるのです。つまり、ピアノ演奏のために特別に考案された、何か新しい運動プロセスを生み出すことによって、不必要な、ただ不調和だけを持ち込む作業を脳の上層部に課そうと望んでいるのです。」(47)

プロコフィエフのいう「運動の生きたプロセス」、それは「生活に徐々に適応されてゆくなかで人体が身につけるもので」(46)、運動を個々に細分化してコントロールしようとする意識のはたらきからは逃れてゆくものだ。したがって意識がこのプロセスに介入することは身体にとって大きな負担となる。“自然な奏法”を提唱するという“重量奏法”の理論化たちの主張とは裏腹に、「脱力せよ」という指示自体が、運動の自然さを損なっているとされる。意図的に「弱められた、受動的な身体は、ただ敏捷にすばやく動くことができないというだけでなく、総じて動くことが難しい、ということがあるのです。」(46)

ブライトハウプトが、腕の重さを配分するという行為を、合目的な運動へと意識によって身体をコーディネートする局面に基礎づけていたことについてはすでに触れた。プロコフィエフが問題視するのも、まさにこの意識による身体と運動の制御という契機である。²⁰彼によれば、人間は重さの配分を自動的に行っており、通常腕の重さを意識しない。意識的に腕の重さの支えを鎖骨・肩甲骨の筋肉へ移そうとすれば、そうした筋肉の過労をもたらす。(49) 大きな筋肉の疲労が考慮に入れられていない点が批判の対象となるのは、指の筋肉という局所的な疲労を避けるあまり、全身の筋肉・関節・腱・靭帯等が連動するという、運動の有機的で総合的な関連性が見過ごされているとプロコフィエフが考えるからだ。(5)

²⁰ ГИМН によって発行された論集（前掲）所収の *Фейгин М. Э. Два пути преподавания игры на ф-п. (педагогическое учение Брейтхаупта — идеи Штейнхаузена) // Сборник работ фортепианно-методологической секции.* においても、同様の見解が述べられている。すなわち、意識的なものから無意識へとテクニックを発展させ、運動を自動化することで音楽に集中させようとするブライトハウプトの方向性は評価されるが、彼によって与えられる具体的な運動の指示こそが、生徒の運動の自動性をさまたげる、とされる。*Фейгин. Два пути. С. 147.*

すでに引用した「思い浮かんだ音がそれぞれ、楽器において具体化されるためには、ただひとつの、唯一の、主要な運動だけが要求される。」というブライトハウプトの文章に対して、生きた運動は個々の要素に細分化することはできず、したがって唯一ではなく多様なものであるとするプロコフィエフの批判も、ここから理解される。ブライトハウプトの著作が理想的な運動モデルの図解を多数含んでいるのに対し、プロコフィエフの『ピアノ演奏』には、この本が講演の速記録に基づいているという事情を考慮するにしても、運動の図解が一枚も掲載されていないのは非常に対照的である。プロコフィエフのいう「生きた運動」は、物理学、あるいは解剖学による計算や、ピアノ理論から導き出すことはできない。さまざまな筋肉と関節の、それぞれの状況に応じた多様で複合的な運動を個々の要素に分解することは不可能だからだ。生きた運動は意識によって考え出したり、それを身体に教え込んだりすることはできず、ただ観察することだけができる。しかし、意識によっては把握できない身体の運動をいかにして観察することができるのだろうか？

このときピアノ演奏における無意識の領域を記録しようとするのは、中枢神経系に関する諸学および、生理学による観察である。

3. 無意識の運動を可視化する——神経学と生理学という視覚メディア

プロコフィエフは解剖学、脳の組織学、神経学、パヴロフやベフテレフの反射学などの名を挙げ、中枢神経系と運動との関わりを説明している。それによれば、自動化された運動の要素の割合が増えるほど、運動は容易で敏捷に、経済的なものとなる。このとき意識（大脳皮質中枢）は個々の運動に介入せず、運動の総合的なプロジェクトを立て、その実現のための監視を行うという、自らの主要な課題に専念できる。反対に意志がこの自動化されたプロセスに介入すると、運動は遅くごちないものになってしまう。以上をピアノ演奏にあてはめれば、音のイメージをピアノで再現しようとする運動プロセスのうち、いくらかは意識のコントロールの下に置かれるが、もっとも主要な部分は意識の外で、自動的、無意識に行われる、ということになる。つまり、理想的な状態では、音のイメージを具体化する運動プロセスは演奏者によって意識されない。

以上のような中枢神経系の働きが、演奏するピアニストの姿からは読み取ることができないのは言うまでもないが、実はピアニストが演奏するさいの身体運動さえも、肉眼による観察では十全に知覚しえていないのだという。「観察という方法で」、「私たちは運動の空間的な欠点について、時には、運動の各部分が目的にそって運行されていないことについて、多くのことに気づくのですが、運動の時間——この運動の最も重要な要素——は観察者から避けがたく滑り抜けてゆきます。もし一般的に言って人間には時間の小さな間隔をうまく思い浮かべる力がないのであれば、ピアニストのすばやい運動のあいだの本当に

わずかな時間的間隔は、知覚という手段によってはまず捉えることができないでしょう。」
(84)

かといって演奏者が特定のテクニックにおける運動を選び出し、わかりやすく示すという方法でも「生きた運動」の観察は可能にならない。その時演奏者が運動の全体と細部の関係を見失うことで、「運動のバランスあるいはフォルムの諸部分の相互関係を破壊して」
(85) しまう。

人間の知覚の不十分さを補うのが、写真である。1920年代にガスチェフが所長を務めたモスクワの中央労働研究所（ЦИТ）では、「サイクログラフ」と呼ばれる連続写真による労働作業の撮影・分析が行われていた。²¹ プロコフィエフは生理学者のマレーから ЦИТ にいたる「サイクログラフ」の発明・改良の歴史を手短かにまとめつつ、「サイクログラフ」が労働研究の現場で利用されていることに言及し、ピアニストの演奏のシステムチックで科学的に設計された観察がこれまで行われてきていない以上、ピアニストは当分「人間身体一般の科学的分析か、ほかのタイプの労働運動の科学的分析から実践的な結論を下さなければならぬのです」（85）という。人間身体を自動制御装置として捉え、サイバネティクスの先駆となったとされる生理学者のベルンシュテインを ГИМН に迎え入れたのはほかならぬプロコフィエフであった。²² ベルンシュテインはそこでピアニストの演奏する身体を連続写真に撮影し、分析結果を同所発行の論集に発表している。²³ ところで ГИМН に入る以前、ベルンシュテインは ЦИТ で働いていた。そこを去るきっかけとして、「生きた運動」の観察・分析を重視する彼の姿勢が、実践的な観点から理想的な労働の「規範化」へより関心を向けていた所長ガスチェフとの軋轢を生んだ、という記述が見られるが、²⁴ この点はプロコフィエフの「生きた運動」への関心と照らしあわせて今後考察してゆく必要があるだろう。

だが同時に、少なくとも現状では科学は人間身体の運動を完全に理解しえていないとプロコフィエフは繰り返し述べており、運動を科学的理論によって意識的に制御することは不可能であると認識している。科学に対するこうした両義的な態度は、そのままプロコフィエフのピアノ演奏理論における意識と身体の間を、二重に読む可能性を提供している。

²¹ 佐藤『ボリシェヴィズムと＜新しい人間＞』、第7章「テイラー・システムと人間機械」参照。

²² *Фейгенберг И.М.* Николай Бернштейн: от рефлекса к модели будущего. М., 2004. С. 37.

²³ *Бернштейн Н.А. и Попова. Т. С.* Исследования по биодинамике фортепианного удара // Сборник работ фортепианно-методологической секции. この実験については、*Курселл И.* Piano mécanique и piano biologique: исследования Н.А. Бернштейна о фортепианном ударе // Советская власть и медиа / под ред. Х. Гюнтер и С. Хэнсен. СПб. 2005 がベンヤミンの「視覚的無意識」概念によって分析しており、参考になる。この実験とプロコフィエフのピアノ奏法理論および身体観との関連については別稿で詳しくとりあげたい。

²⁴ *Фейгенберг И.М.* Николай Бернштейн. С. 34-37.

すなわち、人間身体は意識が方向づける目的を遂行する、無意識的な「高度に完成されたメカニズム」(140) だという仮定を大前提として、①無意識の身体運動は科学によって完全に解明することはできない。代わりに、個々の運動を隅々まで統御するのではなく、運動の方向づけ、合目的な運動の総合を行う器官としての中枢神経（意識）に注目する。②科学の進歩可能性を信じ、無意識の身体運動を科学によって完全に解明しようとする。この二局面が同時代のピアノをめぐるどのような言説とどのように関係しているのかは後に見るが、ひとまずプロコフィエフ自身は、無意識的でさしあたりは科学にとっても完全には解明しえぬ領域としてとどまる身体が、ピアノ演奏において意識とどのような関係を結んでいると考えていたのかを見てみたい。

4. 意識と無意識の相対的な自律性

ピアノ演奏において、身体は、運動能力の跳躍を経験する——もちろん、それはあくまで身体にとって「自然」な範囲でだが。プロコフィエフにとって、ピアノ演奏において「疲れないこと」を追求した“重量奏法”はないものねだりをしている。生理学・衛生学・労働の組織化事業の研究成果によれば、労働はすべからず疲労をもたらす。なかでもピアノ演奏は「特別な素質、豊富な健康とスタミナ」を必要とする激しい重労働とされている。ベルリンの音楽学者ライフの実験によれば、指の運動の極限值は一秒間に5～7回と、もっとも快適で達成しやすい数値とされる2～3回とはかけ離れている。にもかかわらず、ピアニストの数値は一般人のものより高くはなかったという。(54-55) だからオクターヴをヴィルトゥオーゾらしく速いテンポで演奏することが求められると、傑出したピアニストにとってすら、演奏可能な範囲を超えてしまう。ピアノ作品の芸術性を表現するには、「普通の人間の運動のレベルをはるかに超える、特殊な生まれつきの運動能力が要求される。」(56)

ピアノ演奏における運動は、日常生活での運動とは異なる特殊な性質のものなのであるうか。単純に鍵盤を指で叩く速度では、ピアニストと一般人に差がないどころか、むしろピアニストが劣ってすらいる。しかし、ピアノ演奏においては、単純な作業では隠されている、ピアニストに先天的に備わっている特殊な運動能力が発揮され、常人のレベルをはるかに凌駕するというのだから。だがそのように考えることは、ピアノ演奏とは「生活に徐々に適応されてゆくなかで人体が身につける」、「生きた運動」(46)によって構成されているという、プロコフィエフのピアノ演奏理論の中核と齟齬をきたすのではないか。

この矛盾は次のように解決される。「私たちの意志が体にたいしていかなる障害も置かないとき、ピアノ演奏のプロセスにおいて全身が運動し、演奏するとき、人間の身体は、自分の最大限の運動能力を獲得するのです。」(59) つまり、ヴィルトゥオーゾの持つ「特

殊な生まれつきの運動能力」とは、筋肉の強度がうみだす高い数値のことではない。人間身体に共通する一般的な運動能力を、意志の介入によって妨げることなく、全面的に解放する才能のことなのだ。(したがって「ピアニストが生まれつき持つその人の指回りの速さは、もちろん、一生のあいだに伸びはしますが、しかし科学のデータによれば、ピアニストたちが考えているほど著しく伸びはしません。」(78)という挑発的な一文は、すでに限界まで人間身体の解放が達成された状態について言われているのであって、ただちに練習を否定するものではない。「余分で目的に合わない運動というかたちをとるあらゆる欠点」が残存している場合には、練習によって指回りの速さを向上(プロコフィエフにとってはもともと身体が備える能力を発揮するための「正常化」)させる余地があるとされていることに注意しておきたい。)

意識によって運動を統御することに無関心であればあるほど運動の目的はスムーズに達成される。優れたピアニストの持つ運動能力とは、「運動の目的」すなわち「ピアニストによって絶えず考察される、彼の演奏する芸術作品の音像を再現すること」(59)に没頭する能力のことである。この「創造的なファンタジー」の性質と発達については、運動の領域とは異なり、科学はほとんど情報を与えていないという。しかし、プロコフィエフによれば、科学の視線によって少なくともある程度は把握できる無意識の身体運動とは異なり、そこから常に逃れてしまうこの創造性こそが、ピアノ演奏においてもっとも重要な要素であり、演奏の性質を決定づける。ここにおいて、意識と無意識=身体の領域相互の相対的な自律性という関係が打ち立てられると同時に、ピアノ演奏という運動におけるドミナントである意識は、科学によって把握不可能な場所に置かれるのである。

結語. プロコフィエフ以後——身体抹消か、機械化か

ブライトハウプトの“重量奏法”理論とプロコフィエフの奏法理論とを比較した場合、演奏する身体を、ピアニストの音楽イメージをできるだけ透明に具体化するための媒体と捉えることでは一致をみている。そうした目的から逸脱した身体の使用、すなわち演奏する動作そのものをヴィルトゥオーゾ的な身振りとして捉えたり、あるいは機械的な指回りを誇示するためだけの訓練を迫及したりするピアノ奏法理論は、19世紀的なものとして厳しく退けられる。ブライトハウプトは、腕の重さを目的に合わせて調節・配分する奏法を提唱しているように、目的に合った唯一の運動の集合体をデザインし、それにあわせて身体を意識的にコーディネイトしてゆくことを目指した。プロコフィエフの革新性とは、意識と身体の関係を相対的に自律的な領域同士の相互作用として捉えている点である。すなわち、無意識的な身体は運動の自動制御装置として、その状況における目的に最も適した運動を選択する。これに対して意識はあくまで身体の外部位にとどまり、個々の運動を統

御するための直接的な干渉は可能な限り避けながら、個々の運動を総合する演奏の目的を与える。

この無意識的な身体の自律性という概念は、1930年代のソ連で行われたピアノ奏法をめぐる議論において、いくつかの批判的な応答をよびおこした。まずは、1929年から30年にかけて『プロレタリア音楽家』に掲載された、すでに言及済みの一連の論文におけるコーガンの批判を見てみたい。²⁵

そこでは、運動の科学的データを用いることで「19世紀的な」「旧奏法」を克服すべく闘っている「解剖・生理学派」の歴史的意義は認められつつも、この流派は運動の問題にこだわりすぎ、「テクニクの階級様式的な性質」や、「社会的に条件づけられたピアニストの意識の内容」を捨象していると批判される。このような「形式主義」に対し「マルクス主義的方法論の諸原則と一致する」「心理工学派」が提唱される。解剖学・生理学から心理学・反射学へという奏法理論における科学的ベースの転換とともに、「運動の明確なイメージ」をもたらす「解剖・生理学派」から、「運動の目的の明確で目的に沿って分解されたイメージ」をうみだす「心理工学派」への移行の必要が謳われている。ここで言われる「解剖・生理学派」にはブライトハウプトも、シュタインハウゼンおよびその支持者としてのプロコフィエフも一括りにされてしまっているが、両者の差異は認められており、シュタインハウゼン＝プロコフィエフはピアノ演奏における意識の役割を定式化したとして評価される。しかし、コーガンによれば彼らも、「身体に学ぶ」という主張に反して科学的に正しい運動を探求しようとしており、自らの所説と矛盾をきたしている。

以上のようなコーガンの見解は、個々の運動そのものではなく運動の目的を総合的に方向づけるものとしての意識の重要性を説いていることなど、多くの点においてプロコフィエフの主張と重なっている。例えばコーガンは、シュタインハウゼンがその著書の5、6章において、腕の「飛行運動」というモデルを最も効率的として特権化しているために、身体の無意識的な運動に意識が干渉することをできるだけ抑制しようとする画期的な試みを自ら裏切っていると批判しているが、これは同書でのプロコフィエフのコメントを踏襲しているといつてよい。²⁶ 重要な違いは、身体の自律性という問題は、もはや問題でずらなく、研究者の視野の枠外へと投擲されていることである。「打鍵のさいの運動のあれこれの形式についての問題は、もはや20世紀初頭のようにピアニズムの最前線における中心的な問題ではない。」²⁷

コーガンはこのように“無意識の身体運動”という問題をいわば宙吊りにすることでピ

²⁵ Коган Г. Современные теории пианизма // Пролетарский музыкант. 1929. №6, №7-8, 1930. №1.

²⁶ コーガン自身このことを明文化している。Коган. Современные теории пианизма. 1929. №7-8. С. 63.

²⁷ Коган. Современные теории пианизма. 1930. №1. С. 27-28.

アノ演奏を意識の問題へ置き換えようとしたのだが、ピアノ演奏における意識のはたらきの重視という観点からの批判は、まったく別の身体観を持つ論者によっても提出されることになる。1934年から36年にかけて『ソヴィエト音楽』誌に寄稿してこの問題を扱ったC. B. クレシヨフは、同誌の編集部から「パヴロフの協力者の一人」として紹介されている。²⁸ なかでも35年発表の「ピアニストの運動の問題に寄せて」では、プロコフィエフを名指しで取り上げ、彼が「生理学者ではなく」、「あまりにも不注意に生理学のデータを扱っている」として、その批判を主題に論を展開している。

クレシヨフによれば、意識のコントロールの埒外にある大脳皮質下部のメカニズムは、自動的に最適な運動を選択するというプロコフィエフの主張とは反対に、不必要な緊張や運動を手元に課すことでむしろ効果的な運動を阻害しており、練習によって除去されなければならない。「テクニックの発達という課題は、大脳皮質の運動部分を、下位に位置するあらゆる運動中枢に対して最大限に優越させるという課題である」²⁹ (強調クレシヨフ)。クレシヨフはピアノ演奏を意識によって個々の運動の連鎖を生み出し、制御することと考えており、運動感覚の知覚がより先鋭になるほどイメージされた音は実際の音と一致するという。³⁰ したがって、運動形式ははっきりと個別化され、明確な感覚を与えるものでなければならない。また、現在行われている行為への注意の集中という要求を満たすために、運動はゆっくり継起する必要がある。速いテンポの演奏においても、運動のこうした性格自体は維持されなければならないという。³¹

以上のプロセスによって、無意識の身体を演奏者の意識に従えることが目標となっている。クレシヨフの別の論文においてこの過程が「闘争」³² のメタファーで語られているように、意識と無意識の身体との自律性を保ちながらの協働という発想はすでにここにはない。

無意識的な身体やピアノ演奏における運動という問題を宙吊りにしたコーガンの思考

²⁸ *Клешов С. К вопросу о механизмах пианистических движений // Советская музыка. 1935. №4. С. 73.*

²⁹ *Клешов. К вопросу о механизмах пианистических движений. С. 78.*

³⁰ ここから、脳から指へという意識の伝達をできるだけ省略し、「指の運動の感覚へ意識を集中すること」が要求される。*Клешов С. О методе воспитания пианистических движений // Советская музыка. 1936. №9. С. 64-65.* 同種の見解として、*Алявдина А. К проблеме фортепианной техники // Советская музыка. 1934. №2.; Алявдина. А. Практические вопросы исполнительской техники // Советская музыка. 1936. №9.*

³¹ *Клешов. К вопросу о механизмах пианистических движений. С. 80.*

³² 「運動の養成の第一歩は、錐体外路性運動系との闘争である。」錐体外路とは、「何世代にもわたって徐々に蓄積されてきた、生まれつき備わった運動メカニズムのシステム」で、「個体の個別の訓練によって置き換えることができる一方で、新しい運動のコンビネーションの発生を妨げる」とされる。すなわち、自動化された無意識の身体運動に関わるものとして捉えられている、と見てよいだろう。*Клешов. О методе. С. 64.*

と、意識による運動過程の個別化と完全な知覚を主張するクレシヨフとでは共通する論点はほとんど見出せないが、しかし1930年代ソ連でのピアノ奏法理論の領域において、運動から意識へと、20年代の論点を移動させようとする動きがあったことがこの両者の論考からうかがえる。しかし意識の働きを、ピアノ演奏における最も重要なものでありながら、科学にはほとんど知られていない領域として位置づけることで、プロコフィエフ自身のピアノ奏法理論に、こうした移動を促す側面があったことも確かである。「1939年に書かれた未刊行の学位論文の断片」³³である、バレンボイムの「音楽家—演奏家の養成の諸問題とスタニスラフスキー・システム」を見てみよう。

「最初に指の訓練、それから頭の訓練」という指導法が批判され、テクニックと想像力の相互作用が強調されるなど、³⁴この論文は一連の“解剖・生理学派”批判と、運動形式の極端な重視の問題化という論点を共有している。³⁵ピアノ演奏において芸術的なイメージを発展させるために、注意力、集中力という能力を高める必要性が説かれる一方で、過度の集中——うまく自動化された心理的プロセスに意識が介入しすぎる——こと——もまた、ステージでピアニストが自制できなくなる原因である。したがって作品解釈の実現という、適切な対象だけに注意力を向ける能力がピアニストには要求される。このようにバレンボイムの論文では「創造する想像力、創造する注意力、ステージでの創造的な気分を養成する助けになるような方法」を検討することが目的とされており、こうした方向からピアノ奏法理論を捉える見解は、演奏を方向づける「創造的なファンタジー」の重視というプロコフィエフの姿勢の延長線上にあるものといえる。

けれどもプロコフィエフの理論にはもうひとつ別の可能性、無意識の身体の自律性を追求していく道もあった。その可能性が最もよく見て取れるのは、自動ピアノという機械の身体においてであろう。プロコフィエフの奏法理論において演奏者の主観と自動的に最適な運動を選択する無意識の身体とが描く風景は、20世紀初頭、ピアニストの演奏を完全に再現する機械というよりは、むしろ主にある種の楽器と見なされていたらしい自動ピアノを想起させる。ドイツのフォノーラ社のピアノが開発当初自動的に再現していたのはピアニストの演奏の音の高さとリズムのみで、音域、ペダル、音量を調節する機能はあとから付け加えられたが、それもオペレーター（かつなかば演奏者）の主観によって調節されていたという。³⁶「トリフォフォン」「ヴェルテ=ミニョン」といった製品が巨匠ピアニス

³³ *Баренбойм Л.* Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969. С. 3.

³⁴ *Баренбойм.* Некоторые вопросы. С. 32.

³⁵ “解剖・生理学派”について、短いながらも直接的な言及がある。*Баренбойм.* Некоторые вопросы. С. 4.

³⁶ *Стеглов Ю.* Из истории звукозаписи: от механического фортепиано к компьютеризированному роялю // Фортепиано. М., 2006. №3-4. С. 46-47.

トの演奏の個性をかなりの程度完全に伝えるようになるのは、さらにあとの1920年代半ばであった。³⁷

演奏者の主観的な意識と無意識的・自動的に動く機械の身体が、決して相克することなく、かといってたがいに自律性を保ちながら、協働する独特な言説のありかた。その様相を見事に照射したものとして、音楽芸術の分野での機械化の進行をいささか楽観的過ぎるほどに歓迎する次の文章を引用して、結びとしたい。「メカニズムと、記憶の酷使とから演奏家を自由にするので、演奏家は自分の演奏の芸術的な側面にもっと注意を向けることができるようになる。ヴィルトゥオージティが器械に積み換えられれば未熟な聴き手にとっての魅力と価値を失うだろうし、一般の注意はより高度な芸術面に集中するようになるだろう。」³⁸ この文章の著者はГИМНの創設者であり所長であった。

Как сознание управляет телом: о спорах в области теории игры на фортепиано в СССР в 1920–30х гг.

АДАТИ Дайсукэ

Цель данной статьи состоит в том, чтобы, во-первых, осветить содержание споров по вопросам техники фортепианной игры, имевших место в СССР в 1920-30-х гг. и до сих пор мало известных в Японии. Во-вторых, мы пересматриваем эти споры о теории «весовой игры» с точки зрения того, как сознание управляет телом. Подобная постановка вопроса должна иметь существенное значение для исследования культурного комплекса такого времени, когда проблемы связи человеческого тела с машиной привлекали к себе особое

³⁷ Стеглов. Из истории звукозаписи. С. 48.

³⁸ Leonid Sabaneev, “Mechanisation in the Musical Art,” tr., S.W. Pring, *The Nineteenth Century and after* No.DCXXVII (1928), p. 110.

внимание в различных областях науки и искусства.

В начале XX века немецкий теоретик фортепианной игры Брейтхаупт развивал идею т. н. «весовой игры» против «пальцевой игры», распространенной в XIX веке. Считая то, что одностороннее развитие абсолютной силы нажима пальцев и кисти без участия руки, плеча и спины является причиной явлений усталости и заболеваний рук, он предлагает всестороннее применение тяжести руки, чтобы пальцы играли роль подпорок, поддерживающих тяжесть руки. Но его окончательная цель заключается не в расслаблении мышц, а в освобождении тела исполнителя от лишней затраты силы, чтобы без помехи реализовать цель движения, т. е., воспроизводить созерцаемый пианистом звуковой образ исполняемого им произведения.

Самый главный и резкий критик «весовой игры» в СССР, Гр. Прокофьев, однако, также имеет своей целью автоматизацию движений при игре на фортепиано и считает творческую фантазию важнейшим элементом исполнения. Разница в том, что он совершенно не признает вмешательства сознания в двигательный процесс вроде создания нового двигательного процесса, специально сконструированного для игры на фортепиано, так как он понимает движения рук при игре на фортепиано как живой процесс, усвоенный телом человека в его постепенном приспособлении к жизни. Движение такого рода наилучшим образом выполняется, по его теории, когда оно относительно самостоятельно от сознания, которое должно фиксироваться на художественной стороне исполнения. Лишь современная наука умеет наблюдать естественные движения, т. е., работу подсознания, которая неизбежно ускользает от непосредственного наблюдения: анатомия, гистология мозга, неврология, рефлексология, с одной стороны, изучают центральную нервную систему, с другой стороны физиология посредством циклографии позволяет воспринимать тончайшие движения человека.

Все же движения рук при игре на фортепиано, по мнению Прокофьева, пока остаются не вполне понятными и исследованными даже в современной науке. Отсюда вытекают две возможности развернуть его теорию: первая – наука должна изменить предмет своего исследования. Новый предмет – не подсознательное, автоматическое движение, а сознание, которое определяет установку движения. Это путь, который ряд теоретиков, критически относящихся к теории Прокофьева, выбрали сами. Вторая возможность заключается в продолжении научного исследования подсознательного, автоматического движения. Подобная идея воплощена в механическом фортепиано.