

アレクサンドル・スクリャービンと共感覚

石川 洋行

1. はじめに

アレクサンドル・スクリャービン (1872-1915) は、神秘和音とよばれる調性を無視した独自の和声語法を確立した作曲家として知られる。彼の作品は交響曲第4番《法悦の詩》(1908年)で調性音楽から大きく離脱し、晩年には色光ピアノを象徴的に使用した交響曲第5番《プロメテ——火の詩》(1910年)や神秘思想に基づいたミステリヤと呼ばれる総合音楽劇の構想へ至る。そしてこれらの創作の根底には、多くの思想的影響にとどまらず、音・調性に対して色が見えるという彼自身の「色聴」、つまり共感覚の存在があったことが分かっている。

共感覚とはある物理的刺激に対して、通常とは異なる感覚が同時に感じられる感覚現象のことであり、認知心理学的視点からそのメカニズムを解明しようとするアプローチも多い。しかしながら、彼と親しかった音楽学者のレオニード・サバネーエフが「スクリャービンの創作を分析するにあたって、個々の作品を一般的理念から、すなわち、今ではこの作曲家の意識にとって完全に明確なものとなった最終的な「芸術理念」から切り離すのは難しい」と述べるように¹、彼の芸術観やそれへの思想的影響をぬきにしては彼の共感覚を語ることはできない。本論では、彼の共感覚とその創作への実践について、どのような意図と思想を持って行われたのか、という立場を明らかにすることを目的としている。

2. 《プロメテ》における共感覚の表出

スクリャービンは1914年にロンドンへの演奏旅行をしているが、このとき心理学者チャールズ・マイヤーズは、滞在中のスクリャービンに対してインタビューを行っている²。マイヤーズによれば、スクリャービンはパリ滞在中の1904年、リムスキー＝コルサコフと一緒にコンサートに行った際に自らの色聴に気

づき、D-dur が黄色に聴こえることを自覚したそうである（因みに、リムスキー＝コルサコフも色聴を保有しており、D-dur を金色だと称した）。このやりとりにおいて明らかにされるスクリヤービンの色聴は、C-dur から Fis-dur までの5度圏上の音階を、赤 (red) から紫 (violet) に至る光のスペクトル上に順番に配置することで説明されている。そして、彼が色を感知しない Des-dur から F-dur までのフラット系の色に関しては一貫して「スペクトル外である」とみなしている。また、最後の調 F-dur に関しては「赤色のふちに位置する」メタリックカラーであると表現していることから、この色聴を、調性と同じように、C 音から始まって C 音に帰結する「円環」として完成させることを意図していたことがみてとれる。

	Myersによる色彩対応表
C-dur	赤
G-dur	赤から橙—赤の間
D-dur	橙から黄の間
A-dur	黄から緑の間
E-dur	緑から青の間
H-dur	青から紫の間
Fis-dur	紫
Des-dur	スペクトル外の色
As-dur	スペクトル外の色
Es-dur	スペクトル外の色
B-dur	スペクトル外の色
F-dur	スペクトル外の色

表1: Myersによるスクリヤービンの色聴調査の結果

このような色聴感覚が具体的に実践へとされた作品が、1910年に出版された最後の交響曲《プロメテ》である。《プロメテ》のスコアに書かれた楽器編成には、イタリア語で Tastiéra per Luce (光の鍵盤) と記されていて、色光ピアノの使用が構想されていたことが明らかとなる。ただし当然ながら現実に色光ピアノを使用するのは難しいため、普通のピアノによって代用されることが多く、初演においても色光の効果は捨

象され、色光ピアノを用いた初演はニューヨークでの上演を待たなければならぬ。

《プロメテ》に反映された彼の色彩論は直接スコアから読み取れるわけではないが、サバネーエフによって後世に伝えられている³ (表2)。この表をみれば明らかかなように、スクリヤービンは赤橙黄緑青藍紫という光のスペクトル配列におおむね準ずる形で5度圏上に配色を施している。また、音楽学者の野原泰子は、スクリヤービン自身が色光ピアノの上演に関する指示を書きこんだ初版譜の解説をし、そこに記された調性と色光の対応表も明らかにしている (表2)⁴。この書き込みは1913年3月16日にモスクワのレストラン「プラハ」で行われたことが明らかにされている。対応表の内容はサバネーエフによる紹介よりもより具体的に色彩感覚が標記されているものの、スペクトル配列に基づいた色彩環はおおむね同じである。

そして、これらの資料から明らかになる《プロメテ》の色彩環は、先に述べ

たマイヤーズによる共感覚調査の結果とは完全には一致していないこと、Es-dur、B-durの色彩にメタリックという「色相外」の色をあてることで色彩環を閉じようと意識していることなどから、本人の生理的な共感覚の表出というよりは創作のために恣意的に考えだされたものであると考えるのが妥当だろう⁵。

	サバネーエフによる対応表	野原による初版譜への色彩対応表の解説
C-dur	赤	赤い、単純な
G-dur	橙—バラ色	オレンジ色の(赤味がかった黄色の、火のような)
D-dur	鮮やかな黄	黄色い、太陽の
A-dur	緑	緑の、草の
E-dur	白みがかった青	緑がかった青の(空色の)
H-dur	白みがかった青(ホ音に似ている)	淡青色を伴った青の(空色の)
Fis-dur	鮮やかな青	すみれ色に近い深い青の
Des-dur	菫	すみれ色の 純粋な
As-dur	紫—菫	ライラック色の(赤味がかった)
Es-dur	メタリックの鋼色	青味がかった 鋼鉄色の 金属の
B-dur	メタリックの鋼色	金属の 灰色の 鉛色の
F-dur	赤、暗い	赤い 真紅の(円環は閉じる)

表2:《プロメテ》における色彩対応表

3. 思想的影響

このようなスクリャービンの共感覚的な感性には多くの思想的影響が考えられる。スクリャービンはすでに1900年頃からニーチェ哲学に傾倒しており、そのなかでも超人思想に魅かれていた。創作などことあるごとに「私は特別な存在である」ことに言及していた彼は、その選民思想的な救世主観の根拠の1つをそこに求めていたと考えられる。さらに、『悲劇の誕生』において呈示されるアポロンに対するディオニュソスの対比は、本書に象徴主義芸術のバイブルとしての確固たる地位を保証していたが、スクリャービンがトリスタン和音を発展させたライトモチーフともいえる神秘和音⁶を多用していたことなどからも、象徴主義者としての彼の立場が伺える。

さらに、スクリャービンが生きた時代はロシア象徴主義運動がさかんになった時期とも重なる。1890年代末、ブリューソフ、バリモント、ソグロープなどの象徴詩に端を発するロシア象徴主義は、彼の作曲家としての最盛期である1900年代に隆盛する。ロシア象徴主義運動はフランス象徴派やデカダンの流れを汲むだけでなく、ニーチェ、ワグナー、ショーペンハウエルといったドイツ思想の影響を色濃く受けていた。また、反理性・反合理主義による美学とオカルティズムを特徴としていた哲学者ヴラディーミル・ソロヴィヨフ(1853-

1900) が当時ロシアのほぼ唯一の哲学者として芸術運動にも大きな影響をあたえており、彼が神秘主義を模索する土壌がすでに形成されていたのである。例えば、スクリャーピンは交響曲第3番《神聖な詩》によせてのパンフレットに対し「神人」の概念を使用しているが、これはソロヴィヨフの思想に多くみられる概念である。また、スクリャーピンは、古典文化に精通し、ペテルブルクで知識人を集め1905年に「ディオニュソス派」のサロンを開いたヴァチュスラフ・イヴァーノフ(1866-1949)をはじめ、アンドレイ・ベールィ(1880-1934)、コンスタンチン・バリモント(1867-1942)らと交友を深めるようになる。スクリャーピンは1904年から1910年までブリュッセルをはじめ国外に滞在していたためこの時のサロンには参加しなかったものの、翌年、神秘劇のテキストの執筆をしている際も、彼らの詩集をモスクワから持ち込んでいたことが分かっている⁷。

『悲劇の誕生』においてニーチェは、ディオニュソス的な芸術は秘儀として密教化されることによって実現され、普遍へと至りうると考えていた。一方、イヴァーノフはアポロンとディオニュソスを対等に扱うニーチェを批判しつつも、ディオニュソスの秘儀性を推し進め、陶酔体験を連続的に可能にする宗教に対して大きな意義を見出した。両者のデュオニュソス観の違いはあれ、ここで呈示される、ディオニュソスを体現する秘儀としての芸術は、まさにスクリャーピンが目指した芸術理念と同じものであった。

ニーチェ＝ワグナーに代表されるロマン主義とその芸術観・哲学は、宗教の復権・神的世界の回復と近代批判を特徴としていたが、結果としてそれに付随して神秘主義運動やオカルティズムをもたらすことにもつながった。イヴァーノフが、その宗教への傾倒とともに「忘我体験によって(ディオニュソス的な)抑圧された無意識下の精神世界を表出させる」という、オカルティズムに結び付く思想を表出させていたことも興味深い⁸。そのような中でスクリャーピンはエレナ・ブラヴァツキー(1831-91)の神智学へ傾倒するようになる。

スクリャーピンは1908年からブリュッセルに滞在していたが、このとき神智学協会⁹の会員数名と接触している。当時彼はブラヴァツキーの教典的名著、『シークレット・ドクトリン』の仏語版を読み耽っていたが、この第一巻は、「宇宙発生論」と称し、宇宙の誕生と変化をたどった内容である。ここで重要なのは、ブラヴァツキーの考える宇宙誕生がわたしたちの生命に端を発するという点にある。生命が宇宙と連動しながら進化していくという彼女の思想は、当時社会的に大きな潮流となっていたダーウィンの進化論(1859年)及びそれに

付随する社会進化論を、宇宙界にまで拡大したものである。そして、宇宙すなわち普遍と連関させながら自己の進化（神化）をおこなうという点に、スクリャービンの神秘的宗教観との関連性をみることがができる。ブラヴァツキーはもとある内的世界のことを「アーカーシャ」とよぶが、これはつまり私たちの生命の中を満たしながら巡っているエネルギー、つまりエーテル空間のことである。マイクロコスモスとしての生命は、「エーテル」が存在することによって、物質からエネルギーをもった生命へと昇華されるが、エーテルに満たされた私たちの生命もまた、外界すなわち宇宙の運動と相まって次の物質層（エーテル層）へと開けて行くのである。

このような思想は、主体がエネルギーを放出し脱我の状態に至ることで神のような超越性へと一体化するという神秘思想に対して非常に親和性をもっており、《法悦の詩》以降の作品に強く見られるスクリャービンの脱我思想、エクスタシー、そして神との合一といった考え方と、明らかな類似性をみせるのである。

4. 感覚統合への道

スクリャービンが《プロメテ》の完成のあと、晩年に構想していたのが神秘劇（ミステリヤ）である。この構想は、1902年の時点から既に構想されていたことが明らかになっており、その内容は音楽、詩、色彩、芳香、舞踊、建築に至るまでを含むものだった。《プロメテ》で模索され、聴覚と視覚で部分的に実現された感覚の統合を、神秘劇においてあらゆる感覚へと拡張し、総合芸術性を推し進めることを彼は望んだのである。さらに、彼は神秘劇の上演に際して、インドの山奥の寺院を想定し、周りに水を張った高いドーム型の建物で上演されることを望み、投射機の映し出すイメージや芳香の「カーテン」も配置、太陽の動きや動物たちの音も想定するなど、単なる五感の融合のみならず周囲の環境も想定した、全感覚を巻き込むトポスの空間を再現しようとした。

しかし、彼は神秘劇を完成することはできなかった。最晩年に、神秘劇の導入とみられる55ページの《序儀》のエスキスを残し、彼は43歳の若さで夭逝したのである。未完となった《序儀》は、作曲家アレクサンドル・ネムティンが補筆の上、管弦楽版として完成させている。また、スクリャービン研究者のマンフレード・ケルケルもピアノ曲への編曲を行っており、《序儀》の作品化は少なくともこの2例が知られている。

スクリャービンの意図した神秘劇の構想はあまりにも壮大なものであり、は

じめから実現不可能な構想であった。そのため《序儀》の構想と創作に関してスクリヤービンがかなりの妥協を強いられたことは間違いないが、それでもなおその特異性は目を見張るものがある。舞台とホールを分離するフットライトやプロセニウム・アーチの構造は廃止され、観客は周囲の環境とともに「秘儀」の行為への参加者として上演に携わる。また、彼は登場人物や仮面を廃することも想定し、観客と舞台の間の境界を廃することで完全に観客一体型の儀礼的音楽の道を開こうとした。このような革新的手法も、現実的にはコンサートホールで演奏されることを作曲者が妥協することとなるのだが、このような《序儀》の構想には、スクリヤービンの意図した総合芸術のイメージを明確にみてとれる。

1911年に、サバネーエフは『ミュージカ』誌に「スクリヤービンの《プロメテ》」という論文を寄せている（太字は原文まま）。

ばらばらになった、これらすべての芸術の再統合の時代が到来した。すでにヴァーグナーによって不明確な形で表現されていたこの理念は、今日スクリヤービンによってはるかに明確な形で捉えられている。それぞれが巨大な発展を達成したすべての芸術が、ひとつの作品のなかで統合されて、圧倒的な昂揚の気分をあたえなければならないのであり、この昂揚に無条件に、高次元領域での霊視というほんとうのエクスタシーがつづかなければならない。¹⁰

「芸術は彼のもとで再統合を果たされなければならない」というサバネーエフのつよい主張には、本人のみにとどまらない、象徴主義の理念の根幹をなす芸術礼讃を垣間見ることができる。神秘劇への段階的模索におけるスクリヤービンの思想を象徴的に示すのが自我の放出と外在化、すなわちエクスタシーであるが、この体験の端緒となるのは「感覚への愛撫」、つまり芸術のあらゆる手段によって感覚を研ぎ澄ますことであった。

スクリヤービンは《法悦の詩》の初演に寄せて書かれた膨大なテキストに、ひたすら「私は神だ Je suis Dieu」と書き綴っているが¹¹、このような彼のオカルティズムやメシア思想は、「自己が進化していく」という革命的な理念と、それを実現する恍惚の実践に大きく支えられていた。このテキストで端的に示されるのは、意識を失い恍惚となった「何者でもない」存在である〈私〉が、絶頂を感じながら神秘の炎と化し、普遍である〈神〉および〈世界〉へと吸い込ま

れていくという、エクスタシーの実現イメージである。神へと同化された自我は、ただ宇宙に存在するエネルギー、つまりエーテルと化して、その情熱を世界へと発散していくのである。また、ここでは理性 Raison が大文字で書かれているが、そこにはエクスタシーの実現によって近代理性とその象徴である科学に抵抗しようとする、彼なりの追求と意図が見てとれるのである。

《法悦の詩》でセンセーショナルに提示されるエクスタシーは、前述したように諸感覚を研ぎ澄ますことを端緒としており、そこで求められる愛撫の「感覚」とは、単純に視覚や聴覚によって受容されるいわゆる「五感」ではなく、事物、そして世界に存在する霊性をも自覚するものであり、それはまさに、神および超感覚による近代理性及び科学の超克を示している。この意図は《プロメテ》と《序儀》において試みられる総合芸術化において顕現する。単なる科学的な感覚記述にとどまらない、科学という言葉で自我や身体を語っていても語りつくせない残余の部分、それをスクリヤーピンは諸感覚の統合とエクスタシーにおいて実現しようとしたのである。

5. おわりに

スクリヤーピンはその神秘主義的思想と言動から狂信的なオカルティストであったというイメージが強い。確かにその面は否めないだろう。しかし一方で、彼をそこに突き動かしたブラヴァツキーの思想をみてとって分るように、その根底には当時拡大しつつあった帝国主義や資本主義の根柢とされた西洋近代理性への抵抗があり、そこに彼が芸術家としてどう世界における自らの位置を認識していたかを理解することができる。

共感覚という言葉は現在ではもっぱら心理学的な現象として描写される傾向にあるが、一方でそれは人間の感覚（器）が1つずつ個別のものとして考えた結果である。古来から哲学者たちは良く研ぎ澄まされた均整な諸感覚の統合と使用を「共通感覚」と名付けて論じてきた¹²。それは諸感覚を統合することによっておのれを作り上げ、より豊饒な知覚をもって世界および他者との共有空間に存在するための感覚、いわば自己の総体的なオーラのようなものである。これをスクリヤーピンはより神秘的な体験へと昇華させたのであり、そこには彼が前革命期の激動期において求めた反理性主義的な救済の方法がみられる。そしてさらには、現代の意味で使われる「共感覚」という言葉がいかに科学的叙述に偏っており、本来の共感覚（共通感覚）にはそれのみでは収まらない幅広い意味を包含する可能性があることを示唆している。

注

- 1 サバネーエフ「スクリャービンの《プロメテウス》」岡田素之・相澤正己訳『青騎士』p.87
- 2 Charles Myers “Two cases of synaesthesia”, *The British Journal of Psychology*. vol.7, Cambridge, 1914. p.114
- 3 *Музыка* vol.9. Moskow. 1911. p.199
- 4 野原泰子「A.スクリャービンの《プロメテウス》作品 60——色光ピアノパートに基づく構造と解釈の研究」『音楽学』第47巻3号
- 5 この《プロメテ》の色彩対応表を、マイヤーズの行った（生理的な）色聴結果と混同して、矛盾を表出させたまま論じるものも少なからず存在する。本論でもふれたように、《プロメテ》に込められた色彩感覚は、作曲者の世界を体現するために意図的につくられた部分が大きく、それと彼自身の共感覚とは分けて考える必要がある。
- 6 Cを根音とし、その上に順に Fis, B, E, A, D音を配置した和音。
- 7 野原泰子『スクリャービンの後期作品——その音楽語法と思想の表出をめぐる考察』東京芸大博論、2008年
- 8 北見論「ディオニュソスと認識：ヴァチェスラフ・イワノフのニーチェ批判」『神戸外大論叢』第55巻6号、2004年
- 9 神智学協会は1875年、ブラヴァツキーによってニューヨークで設立され、反人種差別と世界市民主義を掲げて霊性復興運動を開始した。ここでの「反人種差別」とはおもに反キリスト教を意識したものであり、協会は79年にボンベイに移り住んで近代合理主義、そして帝国主義の象徴となったキリスト教を否定し、積極的にインド思想を取り入れた。
- 10 サバネーエフ「スクリャービンの《プロメテウス》」岡田素之・相澤正己訳『青騎士』p.88
- 11 Scriabin, Alexandre, *Notes et réflexions—Carnets inédits*, pp.20-21
- 12 このような共通感覚に関する詳しい思索は、中村雄二郎『共通感覚論』にみられる。