

スクリャービン ピアノ音楽語法の変遷

—小品からのアプローチ—

志賀真知子

はじめに

スクリャービンはロマン派から近代にかけての作曲家として、ラフマニノフと並んで最もその作品群に難渋な作品が多い作曲家である。

1965年頃よりその作品は世界中で頻繁に演奏されるようになってきたが、それは取りあげられる第二の波である。しかし依然として難解、演奏困難と感じさせることに変わりはない。

彼は色彩への強い関心、宗教、革命、私生活等からの影響から作風が大きく変化していった作曲家である。しかし忘れてはならないのがワグナーの作品との出逢いではないだろうか。スクリャービンは他の多くの秀れた作曲家よりも数多く、感情、官能を音楽に表わそうとし、最晩年には彼独特の宗教感、宇宙感をも音楽と結びつけようとした。彼の作風の中軸をなす音楽語法の変遷を、重要な作品であるピアノソナタ、そして数多くの小品、特に前奏曲、練習曲を通してたどり、同時にその多くの作品が難解、演奏困難と感じさせる要因をもつきとめたい。

1. スクリャービンの生涯と音楽活動

アレクサンドル・ニコラエヴィチ・スクリャービンは、1872年1月10日モスクワに生まれ、1915年4月27日同地に没した。法律家の父と高名なピアノ教師レシェティッキーに師事したピアニストの母の間に生まれたが、間もなく母は没し、伯母に育てられピアノの手ほどきを受けた。12才でコムスに師事して本格的に学び、翌年に

はズヴェリエフとタネーエフという当時のモスクワでの一流の教師についた。1888年モスクワ音楽院ピアノ科に入学し、ピアノをサフォノフ、作曲をタネーエフとアレンスキーに学んだ。1891年ピアノ科を小金メダルを得て卒業、大金メダルは1才年下のラフマニノフが受けた。スクリャービンは学校に残りアレンスキーにフーガを学ぶが試験に失敗し、作曲科を卒業せず学校を去った。この頃彼は自作のピアノ曲によるリサイタルをたびたび開催し出版者に認められた。それはユルゲンソン社とベリャーエフ氏であり、とりわけベリャーエフは小品より大作を評価し、出版の便宜を計り年金まで支給して、スクリャービンを有望な作曲家として扱い、作曲に専念させた。又、彼の後援で1896年24才のスクリャービンは、ベルリン、パリ、ブリュッセル、アムステルダム、ハーグに演奏旅行し成功をおさめた。この旅行中パリでワグナーの「トリスタンとイゾルデ」を聴き、心酔してしまう。この時ワグナー(1813～1883)はすでに没しているが、後にスクリャービンの作品に少なからず影響を与えることとなる。当時直接交流のあった人も含めて同時代の著名な作曲家を挙げると、チャイコフスキー(1840～1893)、ドビュッシー(1862～1918)、ラフマニノフ(1873～1943)、メトネル(1880～1951)、プロコフィエフ(1891～1953)、リャードフ(1855～1914)、グラズノフ(1865～1936)、リムスキー・コルサコフ(1844～1908)の面々である。リャードフ、グラズノフ、リムスキー・コルサコフは前述の裕福な材木商で楽譜出版社「ロシア音楽出版所」を経営していたベリャーエフに出版を託す「ベリャーエフ・サークル(ベリャーエフ派)」の作曲家である。

1897年スクリャービン 25 才の時、若いピアニスト、ヴェラ・イヴァノヴナと結婚し、1897～1898年パリでジョイントリサイタルを開き帰国した。その後 1903年まで 6 年間、モスクワ音楽院でピアノを教え、退職後、富裕な弟子モロゾヴァの援助を受けスイスに行き、北イタリアやローザンヌ、ブリュッセルなど転々としながら作曲活動が続け、1905年パリに移り、5月末には交響曲第3番「神聖な詩」（1903年の作）がドイツの大指揮者ニキシュの指揮で初演された。

1903年ベリヤーエフが亡くなり、その会社とも 1906年出版契約を打ちきったあと、経済的困窮を解消する目的で 1906年 12月、ニューヨークのロシア交響楽協会の招きで渡米し、演奏旅行を始めた。ニューヨークをふり出しに、シカゴ、シンシナティ、ワシントン、デトロイトなどで演奏したが、1907年 1月、愛人タチアナとニューヨークで合流し、大スキャンダルとなった為、予定された「法悦の詩」初演の会はキャンセルされてしまった。ヨーロッパに戻ったあと 5月にはパリで 5回連続のロシア音楽祭「歴史的コンサート——グリムカからスクリャービンまで」が催された。スクリャービンは指揮者として参加し、その作品は第3回と第5回で演奏されている。この時スムスキー・コルサコフと交遊し、「光の鍵」について長い激しい論争をしたが、ラフマニノフ、グラズノフによって調停されている。この「光の鍵」であるが、次の章で述べる光の鍵盤、「色光ピアノ」をとり入れる音楽についてではないかと私は考える。

スクリャービンの作品の作曲年代で中期と考えられる 1900年頃から、彼は多くの試みをし、神秘和音とよばれた和音を多用した。「法悦の詩」「プロメテウス——火の詩」を作ったのもこの時期である。スクリャービンは 10代から熱心なロシア正教徒であった。1902～1903年にかけてモスクワ大学哲学教授の S・トルベッコイの招きでモスクワ宗教哲学協会に出席し、1890年代に生まれたロシア象徴派の詩や詩人の神秘主義的思想に直接接触した。1905年西ヨーロッパ滞在中に神智学協会の設立者ヘレナ・ブラヴァツキーの著作「神秘への鍵」に出会う。ブラヴァツキーは 1831年ロシアに生まれ、18才より 24間エジプト、インド、チベット、アメリカを放浪、太古

の秘教も含め宗教を研究し、1875年ニューヨークに神智学協会を設立した。1877年「ヴェールをはがされたイシス」を出版、古今東西の秘教を集大成した。翌 1888年、「シークレット・ドクトリン」を出版、これは秘教教典「ジャンの書」の釈義書であり、宇宙と人類という視点で秘教を考えた。その第 1巻にある宇宙発生論の中で、光、光線について書かれた部分があるが、「色光ピアノ」や最後のピアノソナタ、彼自身それを光と昆虫のソナタとよんだが、それらと結びつけるのは浅薄だろうか。彼は元来読書家であり、ニーチェ、ショーペンハウエル、マルクスの著作も読んでいたので、難解なブラヴァツキーの著作も熟読したであろう。又、1908～1910年ブリュッセルですごした間にベルギー象徴派の画家や詩人と交流し神智学の影響をここでも受けたようである。

1908年ベルリンのロシア音楽出版協会のリーダーであった指揮者クーセヴィツキーと知りあい、1910年彼の指揮するオーケストラと共にヴォルガ地方を演奏旅行し、翌 11年 3月 2日にスクリャービンのピアノで「プロメテウス——火の詩」を初演した。続いて 1912年までメンゲルベルクとアムステルダム・コンサートヘボウ交響楽団に同行して、オランダ、ロシアを旅した。1914年初旬ロンドンを初めて訪れ、ヘンリー・ウッド指揮で「プロメテウス——火の詩」を再演しセンセーションをまき起こした。しかし 1911年の初演と共にこのロンドンでの再演でも、曲中で「色光ピアノ」（カラーオルガン）を使うことはとうとう実現されなかった。その後、再びロシア国内の演奏旅行を考えたが病に倒れ果たせず、口唇の悪性腫瘍が悪化し、1915年 4月 27日、第 1次ロシア革命直前のモスクワで 43年の短い生涯を閉じた。

2. スクリャービンの音楽

スクリャービンは後期ロマン派最後のもっとも個性的な作曲家であった。時代的にはロシア五人組、ドビュッシーと同時代であった。大指揮者の援助のもとに世界的名声を博したが、あまりの個性的、個人的な様式と神秘思想に裏うちされた大げさな作風のため、死亡後はほと

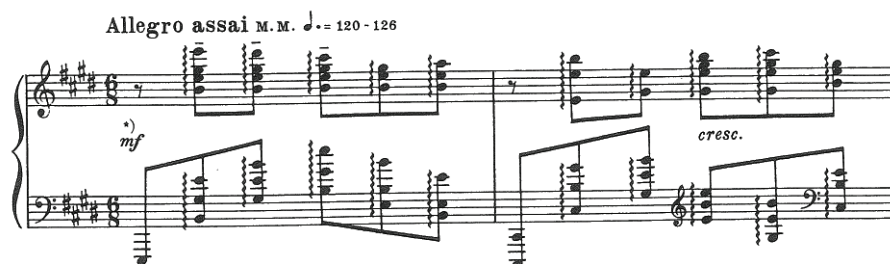
んど忘れられた状態であった。その後半世紀たった頃より再評価されるようになり、西ヨーロッパ、ロシアでも1960年代からは盛んに演奏されている。例をあげれば1968年にロベルト・シドンがピアノソナタ集を、1972年にはアシュケナーズがピアノ協奏曲と「プロメテウス——火の詩」をレコード録音し、その後多くのピアニストが取りあげている。

スクリャービンは初めコンサートピアニストとして出発した後、数多くのピアノ曲を作った。そしてコンサートを充実すべく小品をそのつど作り、演奏旅行中にも作り続けた。彼の音楽語法の変遷は、1892～1913年にわたって作られた12曲のピアノソナタで明瞭にたどることができる。そしてその素材は200曲以上の小品に数多く現れている。「夜想曲」「前奏曲」「練習曲」ではショパンの影響、ショパンを意識していたことが見られるが(譜例1、2)、音型やリズムだけでなく、ショパンのOp.10とOp.25のそれぞれ「12の練習曲」、Op.28の「24の前奏曲」を、タイトルと数、曲の並べ方も強く意識して、スクリャービンは1895年に「12の練習曲」、1896年に「24の前奏曲」を完成させている。又、ショパンは遺作(譜例1)

を含めてワルツを17曲、終生作り続けたマズルカは51曲作ったが、スクリャービンもワルツを5曲、マズルカを23曲作っている。これはモスクワ音楽院で多くのショパンの作品を学んだ彼が抱いた、ショパンへの敬意と憧れによるものではないだろうか。その後、リストからは、英雄的な旋律に力強い和音連打の伴奏形がつくといったスタイル、ワグナーからは、その無限旋律のように、フレーズが長く、なかなか主和音へ向かって進まない、小品では短い動機を執ようくり返して曲を構成するというように構成面で影響を受けた。

第6番以後のソナタにおいては思想的には神智学に基づく神秘主義が現われ始め、音楽語法の上では神秘和音と呼ばれる特有の和音が頻出する。それは死の前年の1913年に作られた第9番、10番のソナタにおいて頂点に達する。神智学とは「セオソフィ」の訳とされるが、他にも見神論、接神論、接神学、神知学と辞書にはあげられている。はたして学問であろうか。それは宇宙観であり世界観であり宗教観であるのみではないだろうか。作曲家戸田邦雄氏は、「神智学」という教義は芸術体験と宗教体験の合一を説き、自然を一つの神秘と感じ、その

Five Preludes, Op.15 № 3



(譜例2)

Twelve Etudes, Op.8 № 12



秘密の内奥に没入し、人々を太陽に向かって上昇させ、ついには自ら太陽そのものとなり、法悦の境地のうちに宇宙と合体して神人合一の境地に達せしめるとするもので、感性を通じ至高の境に自ら入り、また、人を解脱せしめるとすることに特色がある、又、スクリャービンにとって芸術とは、娯楽や技術や思弁のためのものではなく、感性を通じる直観により、このような神秘を実現するためのものであった、又、その為こそ高度に考え抜かれた新たな音の体系が必要なのであり、芸術家たる彼自身はこのような神秘の司祭であり、またそのメシアであるべき崇高な使命をになうものとさえ考えたのだった、と「スクリャービン生誕 100 年によせて」の中で述べておられる。この神智学とイコールではないが多くのつながりの見える神秘主義は、彼と交流のあったロシア象徴派やベルギー象徴派の画家や詩人の目ざすところであり、ロシア象徴派の画家バクストは「正常な心理状態を超越した感覚をよびます」ことが神秘主義の目ざすことであると述べている。このロシア象徴派は、ボードレールに代表されるフランスの象徴派が 19 世紀末ロシアに流入して発展したものである。

1903 年の交響曲第 3 番「神聖な詩」から「法悦の詩」を経て最後の「プロメテウス——火の詩」に至る作品群において、管弦楽の大編成化から、ついには「プロメテウス——火の詩」における「色光ピアノ（カラーオルガン）」の使用を考えるまでに到達し、神秘主義的思想と独自の和声との一体化の跡をたどることができる。この「色光ピアノ」は英国人レミントンの発明で、現実には存在してはいなかった物だが、虹の 7 色が鍵盤を弾くこととの連動によりスクリーンに投射されるように考えられた。「プロメテウス——火の詩」は 4 管編成の大管弦楽とソロ・ピアノ・パイプオルガン、ハミング又は母音唱をする合唱と色光ピアノの為に作られた巨大な単一楽章の曲であり、約 30 分間、神秘和音が移動していく形で構成されている。又、合唱団に白い長上着を着せ、そこにも光があたる効果を考えたり、総譜中に色光ピアノ用の音符での記譜をしたりして色と光を音と同様に重要視した。日本においても 1965 年スクリャービン没後 50 年記念「光と影の交錯コンサート」と銘うってピアノを井口基成氏

が受けもち、日生劇場にて演奏された。音と光、音と色彩が神秘的に交感するという考えはフランス象徴主義でもうたわれているところだが、スクリャービンによる音と色の照応というものは次のようである。ドイツ音名を用いて言えば、C は赤、D は黄、E は青白、F は赤、G は橙、A は緑、H は空色、B は鋼色、Des は紫、Es は金属の色、Fis は青、As は堇色。又、色は意味や情景を表わすとして、青は神秘やヴェール、黄は喜びや活気、赤は苦痛のない快樂、緑はゆっくりもやがかかる、と考えた。又、偉大なる文学者ゲーテも、著作「色彩論」の中の第 6 編—色彩の感覚的精神的作用の項で、「個々の色彩は、それぞれ独特の気分を心情に与える」と述べ具体的に色をあげて情緒面への作用を主張している。色の数としては少ないが、黄色—暖かい快い印象、光にもっとも近い。緑—安らぎ、現実的満足。青—何か暗いものを伴う、空虚で寒い感情を与える、陰影を与える、眼に対して作用する。赤—高い品位、厳粛で華麗、(暗い赤でない場合は愛らしさと優美。)としている。又、黄、橙、赤は強烈な効果を、青緑、堇、深紅は温和な効果をもたらすとも述べている。ゲーテは自然研究者でもあり、形態学、化学、地質学、気象学、解剖学にも造詣が深く、色については情緒的などらえ方だけでなく科学的にも考察している。スクリャービンの考えた色の意味と少し合致するところもあるが、我々もまた、各色について印象や感情を持ち、各音についても調についても同様に、音感覚や調性感と呼ばれる印象や感情を持つ。それを実際に音楽と結びつけることにほとんどの作曲家が距離をおいてきただけである。

スクリャービンはその後、音楽劇「神秘」において音楽と色光ばかりでなく舞踊や香気までも取りいれようとした。インドのダージリン地方の湖にはり出した半円形舞台で上演するべく、ヨガ、サンスクリット語まで彼は学習し始めていたが、実現させることはできなかった。しかし、Op.72~74 (1914 年作) の最終小品群、「焰に向かって—詩曲」「2 つの舞曲」「5 つの前奏曲」はこの構想からの稔り多い産物である。

3. ピアノ音楽語法の変遷

スクリャービンの全作品は、その内容的特徴から見て、初期・中期・後期の3つの区分に分けて考えることができる。初期では個性的な部分が少し現れるが、伝統的な従来の音楽語法を越えず、美しい旋律と和音伴奏が多く、形式を踏襲し、中期は調性にとどまりながらも変容させていき、神秘和音を使い始めたり多くの試みをしている。そして後期では同時期のドビュシー、シェーンベルクと共に、それぞれ異国で調性からの離脱を大いに試み、スクリャービンは神秘和音を充満させ、又スケールの大き

い神秘主義的作品を生み出した。年代別にみると、初期は1898年まで、中期は1899年から1908年、後期は1908年後半から没年までとなる。

次に、スクリャービンの全作品の中で数の上でもっとも多いピアノ用作品の中核をなすソナタを通して、ピアノでの音楽語法の移り変わりをたどっていくが、終生作り続けた小品からもアプローチして、関連を実証していく。今回は特に前奏曲、練習曲の内容を考証した。又、春秋社世界音楽全集のスクリャービン全集既刊分第1巻～第3巻の巻末に掲載のスクリャービン作品表を並べ変え、ピアノソナタと前奏曲、練習曲を中心に見た作品表を作成した。(表1)

(表1)

スクリャービン作品表〈ピアノソナタと前奏曲・練習曲を中心として〉

	ソナタ	前奏曲・練習曲	同時期の作品
初期	幻想ソナタ gis : (1886年 14才)		ワルツ gis :、Des :、ノクターン As :
	ソナタ es : (1887~1889年 17才完)	3つの小品 Op.2、1.練習曲 2.前奏曲	エゴロワの主題による変奏曲、10のマズルカ マズルカ F :、h :、幻想曲 (2台のピアノ)
	ソナタ第1番 f : Op.6 (1893年 21才)	24の前奏曲 Op.11 (1888~1896年)	アレグロ・アパッショナート Op.4 2つの夜想曲 Op.5、フーガ e :、声楽曲
	ソナタ第2番 gis : Op.19 (幻想ソナタ) (1892~1897年 25才完)	12の練習曲 Op.8 (1894~1895年) 6つの前奏曲 Op.13、5つの前奏曲 Op.15 5つの前奏曲 Op.16、7つの前奏曲 Op.17	左手の為の2つの小品、2つの即興曲 Op.10とOp.14、演奏会用アレグロ Op.18 ピアノ協奏曲 Op.20、室内楽曲
	ソナタ第3番 fis : Op.23 (1897~1898年 26才完)	4つの前奏曲 Op.22	アレグロ (交響的詩曲)、弦楽合奏の 為のアンダンテ、ポロネーズ b : Op.21
中期	ソナタ第4番 Fis : Op.30 (1899~1903年 31才完)	4つの前奏曲 Op.31、4つの前奏曲 Op.33 3つの前奏曲 Op.35、4つの前奏曲 Op.37 4つの前奏曲 Op.39、8つの練習曲 Op.42	悲劇的詩曲 Op.34、悪魔的詩曲 Op.36 ワルツ Op.38、2つのマズルカ Op.40 交響曲第1番、第2番
	ソナタ第5番 Op.53 (1907年 35才)	4つの前奏曲 Op.48 3つの小品 Op.49、1.練習曲 2.前奏曲 4つの小品 Op.51、2.前奏曲	2つの詩曲 Op.44、3つの小品 Op.52 交響曲第3番「神聖な詩」 「法悦の詩」
後期	ソナタ第6番 Op.62 (1911年 39才)	4つの小品 Op.56、1.前奏曲 4.練習曲 2つの小品 Op.59、2.前奏曲	2つの小品 Op.57、アルバムのパージ Op.58 プロメテウスー火の詩 Op.60
	ソナタ第7番 Op.64 (1911~1912年 40才完)	3つの練習曲 Op.65	ポエム・ノクテュルヌ Op.61 2つの詩曲 Op.63
	ソナタ第8番 Op.66 (1913年 41才)	2つの前奏曲 Op.67	
	ソナタ第9番 Op.68 (1911~1913年 41才完)		2つの詩曲 Op.69、2つの詩曲 Op.71
	ソナタ第10番 Op.70 (1913年 41才)	5つの前奏曲 Op.74	焰に向かってー詩曲 Op.72 2つの舞曲 Op.73

スクリャービンは1883年11才でカノン、12才でノクターンを作り、作曲家の道を歩み始めたが、1886年14才でもう「幻想ソナタ 嬰ト短調」を作り、翌年から1889年にかけて「ソナタ 変ホ短調」を続けて作っている。初期の中でのソナタはこの2つと第1番Op.6へ短調、第2番Op.19（幻想ソナタ）嬰ト短調、第3番Op.23 嬰へ短調である。第1番は4楽章でできており、モスクワ音楽院での修業の成果の作品であるが、彼独特の上昇する和音の第1主題と小さい山型をなす第2主題とポリリズムの現れる第1楽章、フレーズの終わりは従来の和音進行であるが、それ以外は彼独自の少し異様な感じを出させる和音進行で成る第2楽章、両手ともオクターブを使った快活な第3楽章、ここではクロスフレーズとシンクペーションによるリズムの饗宴があり、「葬送」と標語のつけられたテンポの遅い悲しさにあふれる第4楽章、ここで彼が終生好んで使用した「♯」が現れる、という構成である。このソナタの作られた約2年前の1891年夏、彼は級友の華麗な演奏に感銘し、その曲、リストの「ドン・ジョバンニ幻想曲」を夏休み中猛練習し、右手をひどく痛めてしまい、完全なマヒ状態になってしまった。その後しばらくは医者にも見放され、左手だけの練習をしながら徐々に回復させ、翌1892年音楽院を同じ曲と自作曲を弾いて卒業したが、完全に治ったのではない右手の障害に悲しみ、絶望的になったり教会に熱心に通って祈ったりもした。彼は自分のノートにこう書き残している。「20才の時、生涯最大の不幸—手の痛み。究極の目的—栄光、名声—への障害。医者によれば不治。これは生涯最初のほんとうの挫折だった。初めて真剣に考え込み、自己分析が始まる。暗い日々のなか、僕は決して治らないだろうと思った。初めて、人生の価値や宗教や神について思いをめぐらした。なおさらのように、神（キリストよりむしろエホバ）への信仰は強まる。教会へ通い、熱烈に心から祈った。運命に、神に、叫んだ。僕は「葬送行進曲」つきのソナタ第1番を書いた。」第4楽章の中には「おおよそ空虚に」と標語の書かれたPPPから始まるコラールが中間部にはさまれている。又、それをはさむ部分の左手には2度の下降音型がくり返し現れ、第1楽章第1主題開始と終始の2度上昇音型と対をなし、悲しく沈うつな気分を作っている。又、短い部分

での半音階も見られ、暗い気分を表す要素として役立つ。

スクリャービンはこの1番のソナタのあと1894年にベリャーエフに認められ、1896年まで多くの小品を作っている。1894年には「左手のための2つの小品」と「2つの即興曲」を作っていて、どちらも美しく叙情的な作品であるが、巧妙なペダル使いが不可欠である。又、「左手のための2つの小品」の「1. 前奏曲」はショパンの前奏曲Op.28のNo.6に左手旋律と全体の気分とで僅似している。翌1895年にかけて作られた「12の練習曲」Op.8では3度や6度の重音、オクターブでの右手旋律の跳躍や長く続く順次進行、小指でのアクセントづけ、連続する和音等の右手の修練が要求されていて、自身の回復を匂わせている。左手だけの練習をしていた時期をはさんで1888年～1896年に作られた「24の前奏曲Op.11」は、ドーバー社版では4つの区分に分けられナンバーが付けられているが作曲年は前後している。もっとも早く作られたのはNo.4でモスクワで、その次はNo.6でキエフで(1889年)、である。又「10のマズルカOp.3」「2つの夜想曲Op.5」「フーガホ短調」を作曲したり、練習にあけくれ手を痛めたり、音楽院を卒業したりして、1893年11月に再びモスクワでNo.1とNo.2を作るまで、前奏曲を作ることを休んでいる。その後1894年にモスクワでNo.10を作り、1895年には5月にハイデルベルクでNo.3とNo.19、No.24を、ドレスデンでNo.14を作り、6月にピツナウでNo.12とNo.17、No.18、No.23を作り、11にはモスクワでNo.7、No.9、No.11、No.13、No.15、No.16、No.20、No.21を作っている。その最後の年1896年は、ベリャーエフの後援で西ヨーロッパに演奏旅行した年で、パリでNo.8とNo.22を、アムステルダムでNo.5を作っている。この年の演奏旅行は成功したようであるので、右手も、もう全快していたのであろう。No.8、No.11、No.12、No.19の左手の広範囲の分散和音形はしかしながらこの1895～1896年の産物で、少し前までの左手集中練習で得た技術力によるものであろう。彼は終生、左手のオクターブ連続と広範囲の分散和音を使っている。ラフマニノフの作品にもそれが多く見られるが、それは彼の末端肥大症とも言われた、長い指の大きな手より来たるものではないだろうか。スクリ

チャービンは手が小さく重量感や力強さに欠けるが、柔かい音色や夢心地の世界を描くのに適した音を出した。

ソナタ第2番は1892年に構想を始めたが、なかなか完成させられず、1897年10月にやっとできあがっている。この時期は前出の「12の練習曲」や初の管弦楽曲「交響的詩曲」をも並行して作っているのではそれはやむを得ない。そしてソナタ第1番から長足の進歩をとげコンパクトであるが、力強さと豊かな旋律にちりばめられた第1楽章、左手オクターブ使いの力強い歩みに支えられた右手の無窮動が若い力強さを感じさせる第2楽章、この組み合わせは後続するソナタとは異質の、すっきりと光り輝く初期のソナタの中の傑作であろう。このソナタ第2番でも、クロスフレーズ、ポリリズム、好んだリズムマルカ、小さい山型をなす第2主題と水平に細かく泡立つように動くその確保など、ソナタ第1番と同じ要素を使い、更に発展させ、短かく形を整えた。彼自身、第1楽章について「海の力。最初の部分は南国の海辺の夜の静けさを表わしている。展開部は深い深い海の暗い動揺だ。ホ長調の部分は宵闇の後に現れる、愛撫するような月の光を表わしている」と書き、第2楽章を「嵐に波立つ海の広大なひろがり」とたとえている。次のソナタ第3番でも各楽章について標題の様な文章がつけられているが、これほど感情や情景を具体的に想像し、述べている作曲家がかつていたのだろうか。

ソナタ第3番は1897年秋から1898年夏にかけて作られた多楽章のソナタとしては最後の作品である。次の第4番は切れ目のない2楽章で構成され、それ以降のソナタはすべて1楽章制をとっている。このソナタ第3番も、第3楽章の終わりに第4楽章の第1主題が予告され、切れ目なしに第4楽章に続かせる指示がある。又、全楽章を通じて♩のリズムが使われ、第2楽章で出てきた左手オクターブ使いのリズムが第4楽章で細分化されて顔を出すなど、緊密性を感じさせる内容である。又、第1楽章で彼の好んだリズムの変型、♩が使われ、第2楽章でクロスフレーズ、左手のオクターブ使い、第4楽章でポリリズムと左手の広範囲の分散和音が又もや使われている。このソナタ第3番が作られたのはピアニストのイヴァン・フナと結婚し長男が生まれ、しかしベリヤーエフ

からは年金を半減されたりして経済的に困り、心理的に強い不安を感じた時期であった。彼は自ら、このソナタを「心理状態」と呼んだ。又、ソナタ第1番が右手の障害という肉体的苦悩を、この第3番が結婚生活の不安という精神的苦悩を表わしているとも考えられる。そして全楽章ともそれぞれの中でテンポが変わるという彼のソナタでは初めての手法も、不安を表わしているのではないだろうか。

ソナタ第1番から第3番までを通して見て、初期のソナタの語法の構成要素をあげたが、他にも重要な要素がいくつかあるので、前奏曲、練習曲との関連を検証しながら、例を挙げてまとめていきたい。初期のソナタに現れた目に見えやすいリズムや旋律の特徴以外で大切な内容構成要素には、まず従来の機能と和声崩壊、がある。その小品での例は、逆進行の見えるOp.11とOp.13の前奏曲集であるが、転回形の彼独特の連結により特異結果を見せているものもある。又、ドミナント D⁺ や サブドミナント S⁻ D⁻ 系を長く続けて主和音での終止を先へひきのばすことは、Op.11の「24の前奏曲集」のNo.2とNo.4、No.11、No.18、又同じ時期に作られた「12の練習曲Op.8」のNo.6でもしている。又、動機の執拗なくり返しは、ソナタ第3番に多く見られるが、「24の前奏曲集」のNo.1、No.2、No.8、No.22にも見られる。そしてすばやい転調がこのNo.1、No.2でも、又、「12の練習曲」のNo.5でもなされている。先に述べた初期のソナタの語法の構成要素と小品とのつながりも見てみよう。小さい山型をなす旋律は、「24の前奏曲」のNo.2、「4つの前奏曲Op.22」のNo.3、「練習曲Op.2」のNo.1、「12の練習曲Op.8」のNo.2にも使われているが、少し拡大変化したものが中期にも見られる（譜例3）。旋律が細かく水平に泡立つように動く形はショパンの影響を否めないが、「5つの前奏曲Op.15」のNo.1、「4つの前奏曲Op.22」のNo.3、「12の練習曲Op.8」のNo.8の後半にも見ることができる。ソナタによく見られたクロスフレーズとは、1つの音型の始まりが拍頭よりずれており、スクリチャービンは伴奏部分に多く使っているが、その音型の初めの音にアクセントをつけ、旋律は本来のアクセントをつけるという困難な手法である。「24の前奏曲」のNo.1とNo.19、「7

つの前奏曲 Op.17」の No.2、「12の練習曲 Op.8」の No.7、中期でも「4つの前奏曲 Op.31」の No.4、「8つの練習曲 Op.42」の No.2 等に使われている（譜例 4）。もうひとつ演奏困難なポリリズムという手法は、異なる分割のリズムを同時に重ね合わせるということであるが、非常に多くの曲に使われている。この時期で挙げれば「24の前奏曲」の No.3、No.18、No.24 「12の練習曲 Op.8」の No.2 と No.4、No.7 に使われ、中期でも「8つの練習曲 Op.42」の No.1、No.4、No.6、No.7、No.8 と使われ、これら中期の作品では、音が細かい網の目にかかるかのように細密画的に、しかしダイナミックな音域使いで展開されている（譜例 5）。又、彼は 3 連音符を多く使ってきたが、変形した $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{3}{16}$ の形を好んだ。「5つの前奏曲 Op.16」の No.1、「24の前奏曲」No.4、No.8、「4つの前奏曲 Op.22」の No.2 と No.3、中期の Op.45 と Op.48、Op.56 の前奏曲にも使われている（譜例 6）。半音階も又、彼の好んだ素材であるが、ソナタ第 1 番と同様に短い部分に使っているのは、「24の前奏曲」の No.4、No.17、「練習曲 Op.2」No.1、中期の「練習曲 Op.49」の No.1、「12の前奏曲 Op.27」の No.1 等で、後期の第

(譜例 3)

9、10 番のソナタへと続いて使われていく。長く旋律的に使ったのは、前奏曲、練習曲の中では「24の前奏曲」の No.22 のみである。こうして小品との素材の使われ方と時期を見てみると、初期ではソナタ第 2 番が、同じ時期に作られた多くの前奏曲から素材を吟味し、結実させていったと考えられる。又、この初期に使われた素材や手法のうち、ポリリズム、3 連音符とその変形、半音階は、後期までずっと使われていく。

次に中期のソナタである第 4 番と第 5 番がどのように変貌をとげているかを見てみよう。

ソナタ第 4 番は 1899 年に着想されたが、モスクワ音楽院教授を前年からひきうけた為の多忙と心労で、この曲も含めてピアノ曲の大作をなかなか書けなかった。そして 1902 年 5 月、音楽院を辞職してから大いに作曲に励み、1903 年夏に完成させた。この曲はロシア象徴派に触れていた時期で、その象徴派の音楽評論家シュレーゼルの妹、タチアナと激しい恋におち、妻と 4 人の子を捨てて西ヨーロッパへ移りたいと願っていた頃に作られている。又、「交響曲第 3 番 神聖な詩」もこのすぐあとに作られている。曲は切れ目のない 2 つの楽章で構成さ

24 Preludes, Op.11

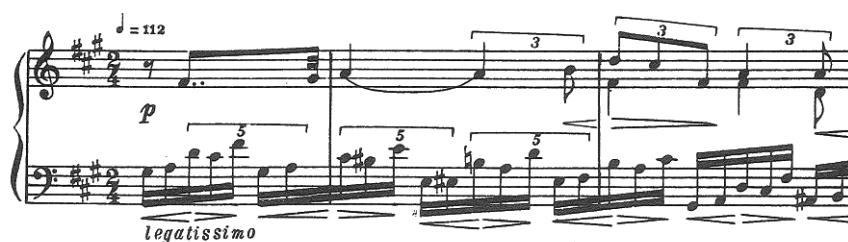
No. 2



(譜例 4)

Eight Etudes, Op.42

No. 2



れているが、短い第1楽章は第2楽章の序ともとれる。第1楽章には依然としてポリリズムが使われ、新しくはトゥルルが現われている。第2楽章は5度と6度の重音を使った美しい曲で、初期の「24の前奏曲」No.10、「6つの前奏曲 Op.13」のNo.5、「7つの前奏曲 Op.17」のNo.7、「12の練習曲 Op.8」のNo.6で重音使いを充分試みた結実であろう。又、その終止部分で第1楽章の主題が使われていて、突然ショパンかリストが書いたような分厚い和音連打の伴奏形が現れるが、これも又、「12の練習曲 Op.8」のNo.12で後半に同じような和音伴奏形が現れ、ソナタと同じように右手旋律にも分厚い重音や

和音が加えられていた、その結実か、それへの回帰ではないか。もしくは、この力強い和音伴奏形はスクリーバーンが14才の年、1886年に亡くなったリストへのオマージュであり、少し古い時代やスタイルへのつかの間の回帰とも私には思える。この和音伴奏形はソナタでは、この中期の2つにだけ使われ、後期の最初のソナタである第6番にはわずかしか現れない。後期の最後の練習曲集「3つの練習曲 Op.65」のNo.3にもう1度だけ華々しく現れはするが。そしてこの4番に神秘和音のソナタでのもっとも早い出現がある。

(譜例5)

8 Etudes, Op.42

Presto ♩ = 192-200

1

Esaltato ♩ = 100

6

(譜例6)

24 Preludes, Op.11

⁹⁾ No 4

Lento M.M. ♩ = 72-80

2)

ソナタ第5番は1907年12月、スイスでわずか1週間で書きあげられたが、構想は前年の末のアメリカ旅行中から練られていた。冒頭に「法悦の詩」からの引用である自作の詩の一部が添えられており、強い関連を示している。佐野光司氏の訳を借りて理解の助けにしたい。

私はお前を生へと招く、おお神秘の力よ！

創造の精神の模糊とした深みに沈む。

生のおどおどした胎児。

そのお前に、私はいま大胆さをもたらず。

このソナタ第5番も、第4番と同じように曲の多くの部分が属七や属九の和音、その第5音のさまざまな変化を持つ和音でできていて、機能と声法ではない彼独特の和声語法というものでできている。彼はロシア象徴派に触れたあと、ブラヴァツキーの提唱する神智学に出会い、宗教的哲学的理念と音楽を結合させようとした。それまで考え描いていた法悦は幾分官能的な面からであったが、この頃からは神との合一の法悦と考える方向に向かい神秘主義につき進んでいった。1905年から1907年にかけて作られた「法悦の詩」も当然この方向の「神との法悦」を詩った交響詩である。この「法悦の詩」で神秘和音が

(譜例7)

創始されたとも言われるが、神秘和音とはどんな和音であるか明らかにしよう。スクリャーピンは、従来の伝統的な3度音程の積み上げによる和声や調性の世界を離れた新しい音響世界や音楽構築原理こそ、神秘主義に必要だと考え「自然倍音から音を選び、4度音程で組み立てよ」と彼自身言ったといわれる方法で「神秘和音」を創った。今では、先にも述べた属九の和音の第5音の半音下行、半音上行、二重変位音を含む和音と解釈されている(譜例7)。この神秘和音は第4番の後「4つの前奏曲 Op.33」のNo.2、「3つの小品 Op.45」のNo.3前奏曲でも使われてソナタ第5番以降の大作で、作品に充満する。又、このソナタの後1909年から1910年にかけて作られた管弦楽曲「プロメテウス—火の詩」は全曲この和音でできていることから、神秘和音はプロメテウス和音と当時よばれたりした。この第5番のソナタは冒頭からトゥリルで始まり、前打音がつけられたり、調や拍子がひんばんに変わったり、メロディや和音に4度の跳躍が多く現われるなど、次の新しいソナタ群の萌芽を予感させる。この時期「4つの前奏曲 Op.39」のNo.2、「4つの前奏曲 Op.48」のNo.4にも前打音がつけられている。

Prelude, Op.45, No.3 (1904)

又、中期の後半、Op.45あたりから楽譜に「詩的に歓喜をもって」「法悦のうちに」とかが出てくるが、このソナタ第5番では従来の楽語は少なく、「途方もなく激しく」「愛撫するように」「熱狂的に騒乱して速く」「羽根つきの羽根のように軽く」「空想に酔って」「輝いて」「烈しく眩惑して」「恍惚として」がイタリア語でつけられている。

中期から時代は20世紀に入るが、彼が独自の作品を次々に産み出した、この20世紀初頭は、ドビュッシーやシェーンベルクが調性を崩壊させ、R・シュトラウス、ブゾーニ、レーガーらが不協和音を大胆に用いた改革の時期であった。

後期には第6番から第10番のソナタが列されるが、中期よりもまして神秘和音を多用し、音楽がすべて神秘和音かそれに類する和音、又はその変形から成るといっても過言ではない程である。大きくみるとそれらの和音はドミナントであるので、機能和声の持つ緊張と弛緩、ひろがりや収縮がなく、とりとめなく巨大な広がりや浮遊感を感じさせる。彼の音の使い方は、ドビュッシーの作品の中の六全音階の音や、メシアンの提唱した「移調の限られた旋法」と合致するところもあるが、メシアン自身、スクリャービンの影響を受けていないことを断言している。

後期の最初のソナタである第6番は1911年に作られた1楽章のソナタで、トゥリル、前打音やアルペジオで飾られ、ポリリズムもまだ使われているが、クロスフレーズはもう見られない。これらの要素は第10番まで続いて使われる。この作品の前に「プロメテウス——火の詩」の初演をクーセヴィツキーの指揮で行っており、彼の設立した出版社ルス・ド・ムジク（ロシア音楽出版）、その後はユルゲンソン社と契約し金銭的にも安定し前衛作曲家として認められていた良き時代が始まっていた。このソナタ第6番やOp.56の小品から伝説の楽語や指示が多く、それは1904～1909年タチアナと彼女との子供と共に西ヨーロッパへ長い旅をしていた痕跡である。なおこの第6番は悪魔的すぎるとスクリャービン自身恐れて自演していない。

ソナタ第7番は1911年、第6番とほとんど同じ時期に作曲されたが、それとは対照的な澄明さを持ち、「悪魔

的」な第6番に対し「白ミサ」と自ら命名し、たびたび演奏会でとりあげた。芸術体験と宗教体験の合一が神秘主義、神智学よりきたる彼の目的で、1回の演奏が1回の神秘体験であることを願っていたことからそう命名したのであろう。そして演奏する彼自身は司祭であると考えていたのである。この対照的な2つのソナタを構成する和音は同じであり（譜例8）、中期までにはなかった軽やかな音型も共通して現れる。この時期作られた最後の「練習曲 Op.65」は、属九の和音やその変型である神秘和音の構成音程である長9度、完全5度、そして不協和な長7度のそれぞれ連続する3つの無調作品だが、長9度、長7度の連打が、左手の属七や属九、短七の和音に支えられて不思議と美しいムードを作っている。しかしスクリャービンはこの作品について「世間は何とだろうか」「何と墮落的な」、そして長7度の為のNo.2には「神の恩寵を決定的に失う」と語っている。又この作品にもポリリズムがまだ少し現れている。

ソナタ第8番は1913年秋に完成され、第9番、第10番より實質上は遅く最後に作られたソナタである。ここには神秘和音と属七、属九以外に長七や短七の和音も使用されている。この曲は第6番、第7番よりもダイナミックスをおさえ、さまざまな主題の断片が交錯する静かな内向的な豊かさに満ちている。スクリャービンは「第8番を瞑想すると、私は物理世界や力学法則、つまり光や闇、暑さ寒さ、夜のリズム、大洋の波とその鼓動や嘆息、炎や空気感覚といったものを想起する」と語った。第10番のソナタについても語られるが、神との合一という法悦から、自然の現象そのものが神秘であるという見方をするように彼は変わってきている。このソナタの中では第7番にある軽やかな音型は広い範囲に広げられ、4度の重音も連続した下降形で執拗にくり返される。これは同時期に作られた「前奏曲 Op.59」No.2、「2つの前奏曲 Op.67」のNo.1、No.2に使われているが（譜例9）、神秘和音の音を4度音程で組み立てよと彼自身言ったことへの回帰であろうか。このソナタ第8番も難しすぎるといってスクリャービン自身、演奏会では弾いていない。

ソナタ第9番は1911年に着手され1913年夏に完成した「黒ミサ」と友人ボドガエツキに名づけられたこれも

(譜例 8)

(譜例 9)

Two Preludes, Op. 67 (1912-1913) No. 1

又悪魔的な作品である。このソナタは神秘主義につき進んで行った中期からのビジョンであった「次第に高揚して法悦の境地に達する」という構成理念を、ソナタ形式をある部分省略化して実現できた曲である。展開部では速度と音量を増し、主題とその変型が互いに交錯し、再現部では、主題の音価が細分化され、更に音量を増し、終止部分のクライマックスに向かって行く。この時、従来のソナタ形式では展開部の最後と再現部の最後又は結尾部の2つのクライマックスがあるところを、展開部の最後のクライマックスとそのあとの簡素な主題の再現のさせ方をやめているのである。そうしてこの曲はfまでしか指示されていないが、終止部のクライマックスに向けて大きな1つのクレッシェンドになるように意図され作られたのである。

この曲の中での大切な構成要素は、第1主題に使われる下降する半音階と単音の連打、第2主題で執拗に続く、半音でできた低い山型の3つであるが、トゥリルとその後に続く細かい分散和音の往復も効果上、重要である。このすぐ後の作品「5つの前奏曲 Op. 74」No. 1、No. 2、No. 3に半音階下降形が、又、No. 3はこのソナタの第2主題の形が使われ、No. 1、No. 3、No. 5では低音に増4度や完全4度の跳躍や重音が曲を支配するかのように鳴り続ける。又、No. 5は広い音域に広がって水平に神秘和音が何回も何回もくり上げられる。この前奏曲集はスクリャービン最後の作品であり、小品集でありながら、1曲1曲力強く、それまで彼が使った手法を含みながら締めくくるかのように作られている。又 No. 2の曲じゅう鳴らし続けるバスのFis音は、ソナタ第1番の第4楽章

がF音上に葬送の行進を進めて行くことと呼応している。この第9番のソナタのクライマックスへの手法は、第10番のソナタには受け継がれず、「焰に向かって——詩曲 Op.72」に規模は小さくなっているが受け継がれている。又、ソナタ第9番の単音の連打は和音での連打となり、第2主題確保のドビュッシー風な重音のトレモロも受け継がれている。

ソナタ第10番は1913年夏に第8番とほぼ同時に作られた。スクリャービンはこのソナタを「光と昆虫のソナタ」と呼んでいた。彼は「あらゆる草木や小さな動物たちは、私達の霊魂のあらわれである。その姿は私達の魂の動きに対応している。彼らは象徴だ。——中略——私は鳥がはばたき舞い上がるのを見るとき、いつも私自身の心の動きとまさに同じだ、と感ずる。私のソナタ第10番は昆虫のソナタである。あなたがこういうふうにも物事を見る時、世界理解は何と統一されていることだろう。科学においては、あらゆるものが不統一で、一つになることはない。すべては分析であって統一ではないのだ。」と語っている。この科学ではできない世界観の統一を音楽ならばできると考えたのだ。このソナタでは「あらゆるものの合一へ向かう」という構成理念が中心にあるようである。第6番から第10番まで後期のソナタは皆1楽章制であり、拍子が何度も変わるが、その最も著しいのが10番である。第6番にも5小節だけ現れる、ポリメートルム(異なる拍子の重ね合わせ)も10番で多く、これもひとつの「合一」である。ソナタ第5番に始まり「詩曲 Op.61」「詩曲 Op.71」ソナタ第6番から第9番まで、「焰に向かって——詩曲 Op.72」と使い続け熟成させてきたトゥリルは、このソナタ第10番で和音のトゥリルとなって結実する。そこでそれまでの素材がその振動に巻きこまれ渾然一体となる様を呈する。その212～221小節には仏語で「力強く光輝いて」と記されている。又、ソナタ第8番と同時期に作られた為か、属七や属九、長七、短七の和音も使い、彩り多い響きを作っているが第8番よりも効果的に作られている。そして好んだリズムが $\frac{3}{4}$ 拍子の中で $\frac{3}{4}$ となつて6回現われ、その最後の出現となっている。

おわりに

厳密な楽曲分析的ではなく、曲を構成している小さな単位の音型やリズムをたどって考証してきた。スクリャービンはソナタと小品に、彼独特の素材を、試しに、又、後に熟成させて、前後してよく使った。スクリャービンは難しいか。確かに中期以後の作品は多くの意味で難しい。しかし、その難しさは中身の無い、から回りの困難な技術の難しさではなく、精神世界の理解の難しさなのである。ベートーヴェンと同様に彼は困難な技術を曲の内的精神の深さと合致させて、もり込んでいるのである。まずは小品からアプローチしてはどうだろうか。

スクリャービンは早逝しなければ「神秘劇」を完成させ、ワグナーよりもっとスケールの大きい、ミステリアスで包括的なオペラ以上の作品を作ったであろう。又、色光ピアノ(カラーオルガンがより可能性があった)も現代ではたやすく実現できる。彼は約1世紀前、マルチメディアの発達の始まらない時期に、心は先駆者であった。

[引用文献及び参考文献]

- ・世紀末の音楽—音楽の万華鏡①
海野 弘著 音楽之友社
- ・永遠は瞬間のなかに
岡田敦子著 作品社
- ・ソヴィエトのピアノ教育とピアノイズム
加藤一朗著 ムジカノーヴァ叢書
- ・スクリャービン生誕100年によせて
戸田邦雄著 (レコード解説)
ロンドン〜キングレコード
- ・色彩論
ゲーテ著 木村直司訳
ちくま学芸文庫

[引用及び参考楽譜]

- ・スクリャービン全集 第1、2、3、6巻
伊達 純、岡田敦子(編集・校訂・解説)
春秋社
- ・Complete Preludes and Etudes for Piano Solo
Dover Books
- ・ALEXANDER SCRIABINE Ten Sonatas for Piano
MCA PIANO LIBRARY
- ・SKRYABIN SONATA
INTERNATIONAL MUSIC CO.