

スクリャービンの創作を文化的コンテクストのなかで再考する ——ロシア音楽界、ロシア象徴主義、 神智学との繋がりと独自性——

野原泰子

序

アレクサンドル・スクリャービン Александр Скрябин (1872¹⁾–1915) は、2022年に生誕150年を迎えた帝政末期のロシアの作曲家である。43年の生涯で作風は大きく変化し、管弦楽曲《プロメテウス——火の詩》op. 60 (1910) 以降の調性の枠を超えた音楽語法や《ミステリア》の超現実的な構想は、一見すると伝統や現実世界から遊離した印象を与えるかもしれない。本論が目指すのは、この時期の彼の創作活動を文化的コンテクストの中で捉え、その中に位置付けると共に、その独自性を明示することである。

第1章では純音楽的な面でロシア音楽界との繋がりを示すため、特徴的な音階の使用に着目する(1-1~2)。第2章では《ミステリア》の構想とロシア象徴主義の詩人達との交流に着目し、両者の芸術観の近親性や影響関係を検討する(2-1~6)。第3章では神智学の教理と《ミステリア》の関連性、後者の構想と彼の創作の不可分な関係を指摘する(3-1~4)。

1-1. ロシア音楽における8音音階のルーツ

スクリャービンが《プロメテウス》²⁾の後の創作で、特に重用した音組織に「8音音階 octatonic scale」(全音と半音の交互からなる8音)が挙げられる【譜例1】。これはロシア音楽界で広く知られた音階で、ニコラーイ・リームスキイ=コールサコフ Николай Римский-Корсаков (1844–1908)の音画《サトコ》op. 5 (1867)が最も早期の使用例である。彼の自伝によれば、ミハイール・グリーンカ Михаил Глинка (1804–57)がオペラ《ルスラーンとリュドミーラ》(1842)で魔法使いチェルノモールの登場と共に全音音階の下行を用いたのを受け、自らは音画の主人公サトコが海底王国へ降下する場面で「全音と半音の交互で下行する音階」を用いた(Римский-Корсаков 2004, 94)。

1) 現在の暦(グレゴリオ暦)では1872年1月6日だが、ロシア旧暦(ユリウス暦)では1871年12月25日。

2) 単一楽章の管弦楽曲で、全体が「神秘和音」(c, fis, b, e, a, d)と呼ばれる1種類の和音に基づく(和音にはオクターヴの各音を根音とする12の移高形がある)。

その後も彼は8音音階や全音音階を非現実の幻想的な場面や人物と関連づけ、現実世界（調性音楽）と描き分けた³⁾。

【譜例1】 8音音階（3つの移高形） ※異名同音で捉える



この音画と同題材のオペラ《サトコ》(1896)⁴⁾を例に挙げると、海底王国の場面やその住人のアリアで特殊な音階が使われる。海の帝王の娘ヴォルホヴァがサトコに自らを名乗る箇所は8音音階に基づき、順次下行が多声に現れ、減七の和音が響きの核となる【譜例2①】。少し後では8音音階の順次下行のフレーズに全音音階（順次上行）が後続する【譜例2②】。彼女がサトコへの恋心を歌う時には、これらの音階は現れない。

だが海の帝王のアリアには、徹底して特殊な音階が使われる。帝王がサトコを迎える場面では、モティーフに8音音階の順次進行が含まれ、全音音階も使われる【譜例2③】。サトコとヴォルホヴァの婚礼の宴の酣では全面的に8音音階IIが用いられ、減七の和音（c, es, fis, a）が響きの核となる⁵⁾。一方でサトコのアリアで全面的に8音音階が現れるのは、フィナーレで自らの体験をゲースリで弾き語るなか、海底王国を回想する箇所に限られる⁶⁾。

【譜例2】 リームスキイ＝コールサコフ オペラ《サトコ》

①ヴォルホヴァのアリア（第2場 mm. 469-477）8音音階III（矢印の箇所では8音音階IIとIIIを併用）

Я Вол - хо - ва, - ца - рев - на пре - крас - на - я, доч - ка ца - ря я Мор - ско - го ве - ли - ко - го и Во - дя

「私はヴォルホヴァ、美しい王女、偉大な海の帝王と賢明な王妃ヴォ ज्याニツツアの娘。」

3) 音画《サトコ》や《アンタール》(1868)での8音音階の使用に関して、筆者の論文(2016)を参照されたい。

4) 音画の音楽はオペラに転用されている。オペラの筋：ノヴゴロドのゲースリ弾きであるサトコは、ヴォルホヴァの計らいで金の魚を捕えて財を手にし、船で交易に出て成功を収める。だが長年の航海の見返りを納めず、海の帝王の怒りを買ったサトコは、船から身を投げ海底へ下る。サトコの歌は帝王の怒りを鎮め、帝王は娘ヴォルホヴァとサトコの結婚を許す。祝宴は酣で断ち切れ、サトコがヴォルホヴァを連れてノヴゴロドに戻ると、彼女は川に姿を変える。

5) 第6場“L'istesso tempo”の指示から（mm. 1068-1091）。

6) 第7場“poco string.”の指示から移高形II（mm. 525-528）→I（mm. 529-530）→III（mm. 531-532）の順で使われる。

②ヴォルホヴァのアリア（第2場 mm. 517-528）

保続バス：e 減七の和音：gis, h, d, f(I) / cis, e, g, b(III) ○は8音音階に含まれない経過音

「海の帝国、偉大な帝国。未来を予見する娘は知っている、私は青い海ではなく（雄々しい若者に嫁ぐ定めだと）。」


③第6場 海の帝王のアリア（第6場 mm. 51-60）8音音階 III →全音音階


「おお商人よ、金持ちの客人よ！長年航海しながら、わしに見返りを納めなかったな。12年間待ったぞ。ようやく来たか。」

これらの音階は、他のロシア人作曲家の作品にも見られる。例えばモデースト・ムーソルグスキイ Модест Мусоргский（1839-1881）の《秃山の一夜》（1867）には、全音音階に基づき順次進行が多声に現れる箇所がある【譜例3】⁷⁾。ピョートル・チャイコフスキイ Пётр Чайковский（1840-1893）の交響曲第6番より第1楽章では、8音音階の多重の順次進行で劇的なクライマックスが築かれる【譜例4】。

7) 【譜例3】①の動機の反復で3オクターヴ下行し、全音音階の順次上行と下行のフレーズが後続する（mm. 242-258）。

【譜例 3】 ムーソルグスキイ 《禿山の一夜》 (① mm.243-244 ② mm. 249-251)

① 

② 

【譜例 4】 チャイコフスキイ 交響曲第 6 番 第 1 楽章 (mm.267-270.1) 8 音音階 II



1-2. スクリャービンの 8 音音階書法

8 音音階の使用自体に、スクリャービンとロシア音楽界の繋がりが認められる。この音階が最も広範に使われるのは、ピアノ・ソナタ第 6 番 op. 62 と第 7 番 op. 64 (1912) である。リームスキイ=コールサコフが 8 音音階を作品の一部に使ったのに対し、両曲では《プロメテウス》の神秘和音と同様、この音階が作品の主たる音組織となる⁸⁾。

例えばソナタ第 7 番の再現部開始部では、3 つの移高形が入れ替わり、その構成音が排他的に使われ、低音の増 4 度 (b, e / ges, c / as, d) が響きを支える【譜例 5】。リームスキイ=コールサコフの例では減七の和音が響きの核にあるが、スクリャービンの例では音の組み合わせが多彩で複雑化している (増 4 度の強調は両者に共通する)。

【譜例 5】 スクリャービン ソナタ第 7 番 (mm.169-183)



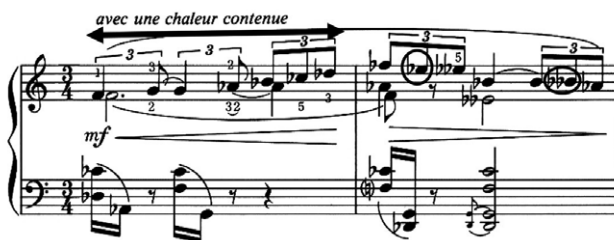
8) 第 6 番の作品全体、第 7 番の大部分 (冒頭など一部を除いて) が 8 音音階に基づく (野原 2011)。

リームスキイ=コールサコフは音階の順次進行を旋律に使うことが多いが、それはスクリャーピンには限定的で、その手法には創意がある。例えばソナタ第6番の第1主題は、8音音階Ⅰの順次進行の6音を含む。その展開の中で音階が完全な姿を現し、再現部終盤からコーダ冒頭にかけて三重の順次上行で高揚をうむ【譜例6】。

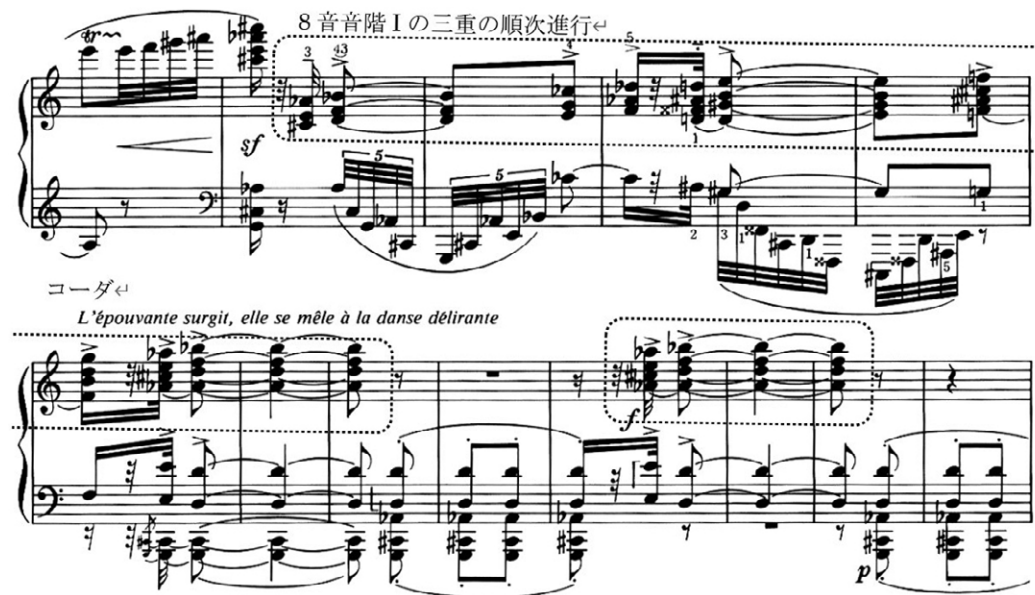
両曲で音階の移高形は、ソナタ形式の枠組みと関連して使われる。第6番には移高形Ⅰ、第7番には移高形Ⅲを軸とする和声の流れが認められ、移高形は従来の調に代わる役割を担う⁹⁾。これはロシア音楽界の先人達が用いた音階と、西洋音楽の古典的形式が融合した新機軸といえる。また移高形には象徴的な意味が付与され、両曲の対照的な性格と和声が相関すると考えられる¹⁰⁾。

【譜例6】 スクリャーピン ソナタ第6番

- ① 第1主題前半 (mm.11-12) 8音音階Ⅰ
 ○は8音音階に含まれない経過音
 矢印は音階の順次進行 (f, g, as, b, ces, des)



- ② 再現部最後からコーダ冒頭 (mm. 293-305) 8音音階Ⅰ



9) 楽曲全体を通して以下の大きな和声（8音音階の移高形の使用）の流れが認められる（野原 2008, 50-51 66-67; 2011, 18 22）。

第6番：提示部（Ⅰ→Ⅲ）展開部（Ⅲ→Ⅱ）再現部（Ⅱ→Ⅰ）コーダ（Ⅰ）

第7番：提示部（Ⅲ→Ⅱ）第1展開部（Ⅱ→Ⅰ）再現部（Ⅰ→Ⅲ）第2展開部とコーダ（Ⅲ）

10) 作曲家は第7番に《ミステリア》との近似を見出し、第6番の響きに第7番と異なる「よからぬもの」が存在すると説明した（Сабанеев 2000, 161）。8音音階の移高形Ⅲが精神性や神聖さ、Ⅰが物質性を象徴すると考えられる（野原 2011, 19 22）。

2-1. 《ミステリア》と《序儀》

作曲家と身内同然の間柄だった音楽著述家ボリース・シリョーツェル Борис Шлёцер (1881-1969)¹¹⁾ は、『A. スクリャービン』(1923) で次の立場をとる。「彼の創作の全ては本質的に《ミステリア》¹²⁾ のエスキース、そこへの一連の接近にすぎない。それゆえ片方を切り離して検討し研究することなど考えられない」(Шлёцер 1923, 309-310)。

シリョーツェルによると《ミステリア》は1902年末頃に着想され、当初の臆気な構想は、神智学等の影響を受けつつ掘り下げられ、晩年の3~4年間に友人達との会話の中で最も完全な形をとった¹³⁾。一貫して構想の中核には「人類の法悦や世界の終焉の実現」があり、シリョーツェルはそこに《ミステリア》の本質を見出す(Шлёцер 1923, 151 172-175)。

一般的な芸術作品の範疇を超える構想を抱きながらも、作曲家は自らが様々な素材を自在に扱い《ミステリア》を遂行するには(神秘主義的な面でも)準備が不十分だと危惧した。彼は自らの力量を試し、具体的に何かを遂げる必要を感じ、1913年に《序儀》¹⁴⁾を着想する¹⁵⁾。作曲家はこれを「現存するものと未来の《ミステリア》を繋ぐ鎖」と見なした(Шлёцер 1919, 103-104; 1923, 133 172 175 338-340; Сабанеев 2000, 249 286)。

ここで奇妙なすり替えに似た事態が起き、彼は《ミステリア》の素材を《序儀》に転用して詩や音楽を準備し始めた。《ミステリア》の構想で実現可能なものが《序儀》に持ち込まれ、後者は実質上《ミステリア》を地上的な次元に還元した縮小版となり、2~3年での実現が目論まれた¹⁶⁾。同時に《ミステリア》はあらゆる制約から解放され、ますます理想的で非現実的な性格を帯びた(Шлёцер 1919, 104-105; 1923, 133 150 175-177 340)。

1914年秋に《序儀》の詩(草稿)がほぼ完成する。作曲家は友人達に冒頭やエピソードを弾いて聴かせ、1915年春頃に大方を書き終える目算だった。だが演奏活動が多忙で、1915年4月14日(旧暦)¹⁷⁾に彼が急逝した時、手稿の中から見付かったのは、詩¹⁸⁾と音楽素材のスケッチ¹⁹⁾だけだった(Шлёцер 1923, 54 72 338; Сабанеев 2000, 329 365)。

11) 作曲家の第2の伴侶となるタチヤーナ・シリョーツェル Татьяна Шлёцер (1883-1922) の兄。作曲家と1902年に知り合い、『A. スクリャービン』では対話を通して知り得た作曲家の思想や《ミステリア》の構想等を伝える。

12) 作曲家が「ミステリア Мистерия」という多義的な用語を選んだ当初、未だ神秘主義と距離があり、古代ギリシャの秘儀の知識はなく、より後の段階で古代の秘儀との類似を見出そうとした(Шлёцер 1923, 177-178)。

13) サバネーエフによれば、作曲家の思考は粘土のように柔軟で、対話の中でシリョーツェルやヴァチエスラフ・イヴァーノフ、サバネーエフ自身も意識せずとも影響を与えた(Сабанеев 2000, 246)。

14) 原語に2通りの表記(Предварительное действие / Предварительное действо)があり、サバネーエフは前者(作曲家の言説の引用を含む)、シリョーツェルは両方を用いる。後者によると作曲家はこの名称をさほど気に入らなかったが他に適当な言葉がなく、「準備の行為 подготовительное действие」と説明した(Шлёцер 1919, 102-103)。《ミステリア》の前段階として行われる独立した神秘主義的な芸術行為(儀式)という含意を考慮し《序儀》と訳す。

15) シリョーツェルは1913年8月、サバネーエフは1913年冬とする(Шлёцер 1919, 102; Сабанеев 2000, 249)。

16) サバネーエフも《序儀》を「縮小された《ミステリア》」と見なし、それは人類や世界を大変動で脅かさなため、彼ら友人達は「安全な《ミステリア》」と呼んだ(Сабанеев 2000, 250)。

17) ロシア旧暦(ユリウス暦)の日付には、それを明記する。13日を足すと現在の暦(グレゴリオ暦)の日付となる。

2-2. ロシア象徴主義の詩人達との交友

《ミステリア》を構想する中、ロシア象徴主義の詩人達との交友は、作曲家にとって極めて意義深いものだった。1909年1～3月にペテルブルグとモスクワで一連の演奏会を行った際（《法悦の詩》ロシア初演など）、ユールギス・バルトルシャーイティス Юргис Балтрушайтис（1873-1944）²⁰⁾、ヴァチェスラーフ・イヴァーノフ Вячеслав Иванов（1866-1949）²¹⁾、アンドレイ・ベールイ Андрей Белый（1880-1934）²²⁾ と出会う。詩人達との親交が始まるのは、1910年に作曲家が長年の国外生活に終止符を打ち、モスクワに居を構えてからである²³⁾。

1912年にイヴァーノフがモスクワに移り住み、両者の交友が始まる。詩人が作曲家に贈った自作の詩集『熱き心 Cor ardens』（1912）に、献辞と1912年4月1日（旧暦）の日付がある（Томпакова 1995a, 6）²⁴⁾。詩人は後に「よき運命が私をモスクワに導き〔中略〕それまで表面的だった彼との交際を深められた」と回想する（Иванов 1979, 183）。

バルトルシャーイティスの詩集『山道 Горная тропа』（1912）には作曲家に捧げる6篇の詩が収録されている。1913年夏にはアレクシン（オカ川河畔）の休養地で両者は家族ぐるみで親睦を深め、イヴァーノフも彼らを訪ねた（Томпакова 1995c, 7; Дауётите 1983, 49）。

1913年5月にコンスタンティーン・バリモント Константин Бальмонт（1867-1942）²⁵⁾ が7年間の国外生活と旅を終えてモスクワに戻る。バリモントによると程なくバルトルシャーイティス宅で作曲家と出会い（バルトルシャーイティスの妻マリーヤ²⁶⁾ やイヴァーノフも居合わせた）、彼らは会わずとも長らく互いを愛していたので「ついに！」と同時に叫んだ（Бальмонт 1980²⁷⁾, 626）。詩人は初めて彼の演奏に接した時を「この出会いは眩い音楽性の幻影として永遠に私の心に残るだろう」と想起する（Бальмонт 1996, 22-23）。天才達との幸運な出会いの中でも、「天才的な状態が途絶えず、光り輝き無尽蔵に溢れ出る完璧な天才を感じさせたのがスクリャービンだった」とい

18) 早期の稿および書きかけの最終稿が『ロシア詞華集』に収録され（Скрябин 1919）、シリョーツェルによる《序儀》に関する覚書が付されている（Шлёцер 1919）。

19) ケルケルの著書にスケッチの複写が掲載されている（Kelkel 1978, 173-200）。

20) トンパコヴァは、セルゲーイ・ディヤーギレフの「ロシアの歴史的演奏会」（1907）の折にパリで両者が出会った可能性を指摘する（Томпакова 1995c, 4）。ダウヨティーテによると1908年末頃、詩人は作曲家の演奏会を聴き、自由美学協会主催のパーティーで両者が会い、これを交友の端緒と推測する（Дауётите 1983, 41）。作曲家は1909年2月18日（旧暦）モスクワで自由美学協会の室内楽の夕べに出演した（Пряшников и Томпакова 1985, 168）。

21) 帰国を決意した作曲家を祝し、1月31日（旧暦）にペテルブルグの芸術雑誌『アポロン』編集部で催されたパーティーで両者が出会った（Пряшников и Томпакова 1985, 166; Томпакова 1995a, 5）

22) ベールイによれば、マルガリータ・モローゾヴァ（作曲家の教え子）が二人を引き合わせた。詩人は彼の演奏から深みよりも洗練された軽快さを感じ、作曲家の最初の妻ヴェーラの演奏の方を好んだ（Белый 1990, 310-311）。

23) 1910年9月からスクリャービンとタチヤーナはモスクワの住居で暮らす（Пряшников и Томпакова 1985, 182）。

24) 「敬愛するアレクサンドル・ニコラーエヴィチ・スクリャービンへ 東の間の交際を記念し更に深い交際を願って。1912年4月1日」（Томпакова 1995a, 6）。

25) バリモントの発音の力点には諸説があるため音引きは示さない。

26) バリモントによれば、彼女はピアニストで、スクリャービンの音楽の優れた演奏者だった（Бальмонт 1980, 626）。

27) バリモントの回想「響きの誘い（A. N. スクリャービン）」（1925）は、『作品選集』（Бальмонт 1980）に収録。

う（Бальмонт 1980, 625）。両者は時には作曲家の家で親睦を深め、作曲家は彼の前で好んで演奏し、詩人も自作品を朗読し「魔術的な韻」を語った。ある時バリモントはヴァーグナーとスクリャービンを「二人の天才」として比しながら、「この音楽家〔スクリャービン〕の芸術を前にすると私の芸術は色褪せてしまう」と話したという（Сабанеев 2000, 165 189 193-194）。

作曲家は他にもアレクサンドル・ブローク Александр Блок（1880-1921）とペテルブルグで東の間の交流をもち（Томпакова 1995c, 4）、ヴァレリーイ・ブリュソフ Валерий Брюсов（1873-1924）には 1915 年 1 月 18 日付（旧暦）の手紙で、自作のソネットを書き送っている（Скрябин 2003, 639-640）²⁸⁾。

作曲家は《序儀》の詩を書く上で、詩作の技量が不十分だと自覚していただけに、親しい詩人達（イヴァーノフ、バリモント、バルトルシャーイティス）は掛け替えのない存在だった（Шлёцер 1923, 53-54 116）。親しい友人サバネーエフ²⁹⁾に、彼はこう話したという。「何よりも彼ら〔上記の3人〕から学ぶべきです。音楽を自在に扱うのと同程度に、詩に習熟しなければならない。彼らが必要なのです…」（Сабанеев 2000, 189）。

サバネーエフによると作曲家の机の上には彼らの作品や作詩法の手引きがあり、イヴァーノフの『熱き心』とバリモントの詩集『緑の園』（1909）³⁰⁾が読み返された。バリモントの詩は、作曲家が目指すものと近く、格別な興味を引いた（Сабанеев 2000, 165 173）³¹⁾。バリモントによると、彼の『太陽のようになろう』（1903）や『緑の園』を作曲家が鉛筆で印を付けて読み返したと、タチヤーナに伝えられたという（Бальмонт 1980, 626）。

作曲家は《序儀》の詩の書いた部分を彼らに朗読し、彼らの見解を重んじた（Шлёцер 1923, 53-54 338; Сабанеев 2000, 308-309）。その最中の作曲家の訃報を詩人達は衝撃をもって受け止め、追悼の詩や回想、論考等を世に出した。バルトルシャーイティスの詩「スクリャービンの想い出」（1917）³²⁾、バリモントの『自然における光音とスクリャービンの光の交響曲』（1917 初版 / Бальмонт 1996）、イヴァーノフの『スクリャービン』（1919）³³⁾や数々の詩³⁴⁾などで、ブリュソフも詩「スクリャービンの死に寄せて」（1915）を残している。

28) サバネーエフは作曲家がソネットの詩形を選んだことに、イヴァーノフの影響を指摘する（Сабанеев 2000, 332）。

29) レオニード・サバネーエフ Леонид Сабанеев（1881-1968）は音楽批評や執筆、作曲を手掛けた。1909-15年に作曲家と深く交友し（Сабанеев 2000, 29）、『スクリャービン回想録』（初版は 1925 年 / Сабанеев 2000）には作曲家の言説を含め、彼の思考や創作過程、交友等を知る上で貴重な情報がある。

30) Бальмонт, Константин. 1909. *Зелёный вертоград. Слова поцелуйные*. Санкт-Петербург: Шиповник.

31) シリョーツェルも作曲家が詩の創作に専念した時期、『熱き心』や『緑の園』を持ち歩き、入念に読み返したと伝える（Шлёцер 1919, 113）。

32) スクリャービンに捧げた詩「青への道 Путь к синеве」と共に、詩集『燃ゆる木 Деревья в огне』（初版は 1969）に収録されている（Балтрушайтис 1983, 137-139 265-266）。

33) 1919年の出版予定が実現せず、校正刷りの原稿が 1996年にスクリャービン博物館から出版された（Иванов 1996, トンバコヴァによる前書き）。その中の論考「スクリャービンの芸術観」（Иванов 1979）と「スクリャービンと革命の精神」、および詩「スクリャービンの想い出」は『作品集』第3巻に収録。

34) 作曲家の追悼や想い出に捧げる5篇の詩がトンバコヴァの論文に再掲載されている（Томпакова 1995a）。

作曲家と詩人達の実りある交友が実現したのは、彼らの芸術観や志向に共通項があったからである。サバネーエフによれば、特にイヴァーノフは作曲家と芸術観が近く³⁵⁾、弁舌の才と深い思考で作曲家を惹きつけ、彼の思考を把握し本人以上に哲学的に表現できた。二人の親交が始まった頃、作曲家は「なんて興味深い人だろう！彼は誰より私や私の考えに近い」と詩人の印象を語り、別の時にはこう話した。「彼〔パリモント〕は聡明で多くを十分に理解している。だが勿論、私の《ミステリア》を彼は理解しないだろう。ヴァンクスラーフ・イヴァーノフだと話は別だ」。この交友で「作曲家の構想における何か」が急速に変わり始め、《序儀》の着想にも影響したという（Сабанеев 2000, 189 194 197）。

イヴァーノフも二人の交友をこう振り返る。「私達は〔中略〕世界観の神秘的な基盤を共有し、また直観的な理解の多くの部分、特に芸術の意義に関する見解を共有した。この私の人生の重要な一側面となった親交を、恭しく感謝の念をもって想起する」（Иванов 1979, 183）。

ロシア象徴主義の詩人達（特に第二世代³⁶⁾）の間では諸芸術の統合、芸術の宗教的・魔術的本質、「巫術 теургия / theurgy」³⁷⁾ や共同的³⁸⁾ な芸術行為が思索され、年代的にも事実上もスクリャービンはその潮流に加わっていた（レーヴァヤ 2003, 149 152）³⁹⁾。以下で作曲家の友人達の著述を元に《ミステリア》の構想の骨子を把握しながら、詩人達との関わりを見ていく。

2-3. 「諸芸術の統合」と「全芸術」

《ミステリア》ではあらゆる芸術分野の統合が目論まれた。シリョーツェルによると、その根底にある「全ての芸術は内的、起源的に唯一である」という持論は、響きが色彩や形象と連関するスクリャービンの内的な経験に端を発する。作曲家は一時期リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) の「総合芸術」に魅了されたが、後に「総合 синтез / synthesis」とは「異種の独立した要素の統合」を意味するように思われ、「全芸術 Всеискусство / Omni-art」という言葉で「全ての要素を包含する唯一の芸術」を語った（Шлёцер 1923, 277 281）。サバネーエフによると彼は《序儀》を着想した時も「諸芸術の統合」を語り、その後イヴァーノフの影響も受けて「全芸術」を論じ始めた（Сабанеев 2000, 249）。

35) サバネーエフは「共同性の理念」や「本源的な諸芸術の統合への志向」を挙げる（Сабанеев 2000, 192）。

36) ヴァンクスラーフ・イヴァーノフ、アンドレイ・ペールイ、アレクサンデル・ブロークラを指す。

37) 象徴主義詩人達の「芸術がもつ全能の変容力」への信念と結びつく側面で、彼らの精神的な父ヴラディーミル・ソロヴィヨフ Владимир Соловьёв (1853-1900) から引き継がれた（レーヴァヤ 2003, 152）。イヴァーノフの指摘では、ソロヴィヨフが「芸術を通して生を変容させる者」を「巫術師 теург / theurgist」とし、完璧な芸術はその究極的な目標において、我々の実生活に靈感を吹き込み、変容させるべきだとした（Иванов 1979, 182）。

38) ここでの「共同性 соборность / sobornost」とは、芸術がもつ統一化の能力、芸術行為への多数の人々の参加を含意する（レーヴァヤ 2003, 151）。

39) レーヴァヤの論考（2003）および訳者解説を参照されたい。

シリョーツェルの著述に拠ると、作曲家の「全芸術」論は次のように要約される⁴⁰⁾。人類（我々の人種⁴¹⁾）はその歴史の黎明期、混沌たる「全芸術」のみを知り、そこでは五感に作用する諸要素（音、色、動き等）は渾然一体であり、ここから漸次的に諸芸術（音楽、舞踊、絵画、彫刻、建築等）が分化した。古代ギリシャ人の悲劇には「全芸術」の記憶が反映し、既に個別の芸術（音楽、詩、舞踊）はあるが、それらは緊密に結びつき、総合芸術の最初の試みと見なし得る。各芸術の独立と発展が進むと、全体的な繋がり消失した（Шлёцер 1923, 277-279）。

ヴァーグナーは「芸術と革命」（1849）の中で、アイスキュロスの悲劇を「考えうる最高の芸術の形態」と激賞する。そして音楽と詩、踊りが結びつくギリシャ悲劇に触れながら、「総合芸術 Gesamtkunstwerk」の用語を使った（Wagner 2015, 8 22）。スクリャービンはアイスキュロスのプロメテウスの悲劇⁴²⁾を愛し（Шлёцер 1923, 191）、《プロメテウス》の混声合唱は『縛られたプロメテウス』に登場するコロス（合唱隊）を想起させる。スクリャービンのギリシャ悲劇への関心は、ヴァーグナーの芸術論に触発された可能性もある。

ヴァーグナーの楽劇や芸術論には、象徴主義の詩人達も高い関心を示した。古代ギリシャ文化に造詣が深いイヴァーノフは「ヴァーグナーとディオニュソスの儀式」（1905）と「予感と前兆——新たな有機的時代と未来の演劇」（1906）において⁴³⁾、象徴主義の未来の演劇（ミステリア）を、古代のディオニュソスの祭儀（演劇の起源と見なす）やギリシャ悲劇と重ね合わせて構想する。彼の展望では未来の総合的な演劇や芸術で、音楽⁴⁴⁾は支配権や主導権を担う宿命にある。彼はヴァーグナーの楽劇を古代ギリシャ悲劇の復活の途上に位置づけ、アイスキュロスの悲劇でのコロスの役割を、楽劇のオーケストラに見出す。未来のミステリア演劇では合唱が主要な役割を担い、「古代、『音楽の精神から悲劇が誕生した』時のように、群衆は踊り歌い、リズムカルに動き、言葉で神を讃えなければならない」（Иванов 1974a, 83-84; 1974b, 92）⁴⁵⁾。ここには後年の作曲家の《ミステリア》との近親性が認められる。

スクリャービンは「全芸術」を論じる中、ヴァーグナーの楽劇の試みを「^{パラレリズム}平行の原理」による「諸芸術の単純な並置」、「諸芸術の全く機械的かつ表面的な組み合わせ」と批判する。その上で自らは諸芸術の複雑な織物、対位法化を構想した（Шлёцер 1923, 279-281）。

サバネーエフによると《プロメテウス》では響きと光が^{パラレリズム}平行の関係にあり、響きの印象を光が強める企図だった（Сабанеев 2000, 239-240）。《プロメテウス》は諸芸術の部分的な統合が実現した彼

40) サバネーエフの雑誌論文「スクリャービンの《プロメテウス》」でも諸芸術の統合に関する作曲家の見解が紹介される（Сабанеев 1911）。同記事の邦訳（独語からの重訳）がある（巻末の文献の補足情報を参照）。

41) 後述の神智学の人種（現在の第5根本人種）を指すと考えられる。

42) 三部作と考えられるが（アイスキュロス 1974, 訳者解説）、完全な形で現存するのは『縛られたプロメテウス』。

43) 「ヴァーグナーとディオニュソスの儀式」（Иванов 1974a）と「予感と前兆」（1974b）は『作品集』第2巻に収録。

44) イヴァーノフの見解では、音楽はベートーヴェンとヴァーグナーの時代から、我々の美学的認識において然るべき地位を占めた（Иванов 1974b, 92）。彼はベートーヴェンの交響曲第9番の合唱にも、未来の合唱劇への伏線を見出す。

45) ここではニーチェが念頭に置かれている。イヴァーノフのミステリア演劇とスクリャービンの《ミステリア》の構想の近親性はレーヴァヤも指摘する（レーヴァヤ 2003, 151）。

の唯一の作品で、総譜の最上段に「色光ピアノ」⁴⁶⁾のパートが2声で書かれている。一方の声部は「神秘和音」の根音と一致し⁴⁷⁾、和声と色光は常に連動して変化する平行関係にある（野原 2002, 182）。

その後、作曲家はこれに飽き足らず、響きと光が各々の旋律で進むなど、芸術の枝同士の対位法を構想する。また主題を奏でる楽器が代わるのと同様に、例えば旋律が音で始まり、身振りや光が引き継ぐこともあり得る（Сабанеев 2000, 239-240）。諸芸術の対位法は《ミステリア》で完全な形をとる前に《序儀》で試みられるはずだったが、実際には後者では言葉と音楽が中心的で、他の要素には副次的な役割が見出された（Шлёцер 1923, 282-284）。

《プロメテウス》に光のパートがあるように、作曲家は音楽以外の要素を何らかの方法で記譜する必要を訴え、サバネーエフに助力を求めた。全てを記譜しないと不確定性や即興性が生じるため、《ミステリア》では化学反応、または呪文のように全てが正確であるべきで、さもないと調和が実現しないからである（Сабанеев 2000, 310）。

2-4. 芸術の魔術的な本質

シリョーツェルによれば、一般的な芸術の概念に照らすと《ミステリア》は「芸術的=宗教的な行為」と定義される。スクリヤーピンは芸術に宗教的な本質を見出し、自らはその聖務執行者となるのを望んだ。また彼は芸術の魔術的な力を信じ、彼が愛するオルフェウスの神話に、その力をめぐる人々の臆気な認識が表れていると解した。芸術家は元来、意識せずとも人間や自然、精神世界に作用を及ぼすオルフェウス、あるいは魔術師で、その長らく忘却された力に目覚めた芸術家を彼は自負した（Шлёцер 1923, 251-254）。イヴァーノフも古代ギリシャ文化を論じる中で「宗教は人生の全体に浸透していた」とし、「芸術こそが宗教そのものの本質的な部分だった」と述べる。そしてイヴァーノフはスクリヤーピンをオルフェウスと重ね合わせ、「巫術」（芸術を通して生の変容をもたらす）の高みへ上る芸術家像を見出している（Иванов 1979, 176-177）。

一方でバリモントは『魔法としての詩』（1915）において詩の本質や役割を論じ、次のように述べる。「詩は全般に本質そのものが魔術的で、詩の各文字は魔術である。言葉は奇跡、詩は魔法」。また「音楽の魔法の要素を取り入れた現代詩は、多面的になり慧眼を得た」とし、「魔法使いの詩」の例にイヴァーノフとバルトルシャーイティスの詩を挙げる（Бальмонт 1915, 82 88-89）。

バリモントは『自然における光音とスクリヤーピンの光の交響曲』の中で《プロメテウス》を論じ、「スクリヤーピンは魔法をかける響きの戯れが浸透した空間を光で満たすよう指図した」と述べる。そして音楽は「それ自体で神々しく充足した王国」で、他の美の成果が付随する必要はないと断りながらも、「彼〔スクリヤーピン〕の音楽全体が輝くのだから、他でもなく彼の音楽と光が組み

46) 総譜の楽器一覧には「Tastiera per luce（光のための鍵盤）」とある。各鍵盤に色が割り当てられ、打鍵により着色光を放射する照明装置として構想された（Cは赤、Dは黄、Fisは青など）。

47) 例えばCが根音の神秘和音には赤（色光ピアノの鍵盤C）、Fisが根音の神秘和音には青（鍵盤Fis）が対応する。

合わさるのは必然だった」とする（Бальмонт 1996, 20-22）。

作曲家はサバネーエフとの会話で「バリモントの言葉は全般的に私の早期の和声と似たところが多い」が、彼の「新しい和声」に相応するものは未だなく、その創出が課題だとした。和声は「絶大な魔力」を秘め、古典的な和声と比すれば、彼の和声はいつそう複雑化した心理や魔術をもつという。また彼はバリモントの内に（十分には深くないが）神秘主義や「真の言葉の魔術」を認めた（Сабанеев 2000, 291-323）。

一方、作曲家の説明では《序儀》は真の神秘主義が宿る古の祈祷式と同様、「真の魔術」を多分に含む。それでも《序儀》は《ミステリア》とは違い芸術作品の範疇にあり、「神秘主義がある種の象徴主義で薄められる」。それ故《序儀》は上演を重ねられ、各回が《ミステリア》の準備になる（Сабанеев 2000, 333-334）。シリョーツェルも、《序儀》は聖なる儀式の要素をもつが劇作品と同様に繰り返し得る一方、《ミステリア》は本質的に一度しか成し得ないと作曲家の主張を伝える（Шлёцер 1919, 108）。

2-5. 秘儀としての《ミステリア》

バリモントは作曲家との出会いを、こう想起する。「私はスクリャービングが、極めて精妙な音楽の秘儀を、ついに私に開示する遂行者だと見抜いた。それは嘗てヴァーグナーの音楽が、断片的だが私に感じさせたものだ」（Бальмонт 1980, 626）。一方イヴァーノフも総合芸術の問題をめぐり、スクリャービングはあらゆる芸術を、より高次の唯一の目的（聖なる儀式や秘儀）に従わせたとの見解を示す（Иванов 1979, 188）。

シリョーツェルの証言では、この作曲家にとって芸術は、高次の存在状態を獲得する手段に他ならなかった（Шлёцер 1923, 288-289）。サバネーエフも既に《プロメテウス》に関する論考（1911）で、作曲者は法悦体験や高次での本質の洞察を得るための神秘主義的な行為として芸術を捉え、《ミステリア》では法悦をもたらす手段に、宗教的な儀式と同様、あらゆる「感覚の愛撫」（音楽、踊り、光、芳香など）が用いられると展望を示した（Сабанеев 1911, 287）。

《ミステリア》に受動的な感受に終始する観客はなく、誰もが何らかの形で行為に加わる。全体の統率者から香りや光のシンフォニーの担い手まで、様々な役割やヒエラルキーがあるが、各人が自らの芸術行為で他の人々に作用を及ぼし、同時に他の人々が喚起する感覚や印象を受け入れる。参加者が多いほど相互作用の力は増し、彼らは芸術の共同的な行為の中で「肉と精神を変容させる特別な聖務遂行者」になる（Шлёцер 1923, 294-301-302）。

《ミステリア》は特定の時空間で遂行されるが、作用は全世界に及び、物理的に離れていても、何百万もの人々が内面で参加できる（Шлёцер 1923, 302-303）。その全世界への波及に関して、サバネーエフは作曲家の以下の説明を伝える（Сабанеев 2000, 250）。

溶液に結晶体を入れると、溶液全体が急速に結晶化しますよね。まさにその役割を《ミステリア》は果たします——《ミステリア》は調和の結晶体なのです…。世界は溶液で、この溶液は既に飽和しており、その中の1ヶ所で結晶が形成され、そこで万物の調和が実現する。すると忽ちこれが全世界に伝わり、全世界が結晶化する。〔中略〕これが私の目下の仕事、当面の課題なのです。〔強調は原文に拠る〕

上演者と観客の境界をなくし、誰もが参加者になる構想は《序儀》に持ち込まれ、中央上方に主導的なアーティスト、より低い場所に合唱や踊り、行進に加わる人々を配するヴィジョンが描かれた（Шлёцер 1923, 341-342）。作曲家は自らが指揮する意向や、オーケストラが動きや行進に加わる構想も語った（Сабанеев 2000, 333）。

イヴァーノフが描いた演劇の未来像も、見世物でなく「共同的な創造」であり、役者と観客の分離をなくし、観客は傍観者でなく「行為者、儀式の共同参加者」とならねばならない。その為に大勢の観客は、古代のディオニュソスの祭儀や神秘劇での「神秘主義的な共同体」と同じようになり一体となって合唱すべきである（Иванов 1974b, 95）。

イヴァーノフの論考「スクリャーピンの芸術観」から、彼らが共に《ミステリア》の合唱の在り方を思案したと分かる。詩人によると「彼〔スクリャーピン〕の共同性や合唱劇に関する理論的立場は、神秘主義的リアリズムのパトスに満ち」、2人の唯一の違いは、それが作曲家には「実践的な課題」であることだった。《ミステリア》全体で合唱は中心的な役割を担い、多様に細分化しては一つになり、ある時は言葉がなく、ある時は明瞭に発話する。その外見は多様だが、唯一の共同的な意識と靈感に貫かれ、神聖な秘儀の合唱の中、より素晴らしい新時代の魂が生まれるという。詩人は《序儀》でも「来るのを許された者達は誰もが参加者となり、合唱でなくとも、合唱と内面で一つになる儀礼的行進に加わる」と述べる（Иванов 1979, 183-188）。実際に《序儀》の詩の最終稿では、テキストが随所で「合唱」に割り当てられている⁴⁸⁾。

この詩人は「巫術の王国の入り口に最も接近した英雄達の悲劇的な死は不可避である」と、仕事半ばで宿命的な力で彼らと引き裂かれた友人の死を悼んだ。その半分は芸術の範疇にあり、もう半分はその境界を越えて秘儀を始めるものである（Иванов 1979, 181-185）。

2-6. 憧憬の地 インド

《ミステリア》の実現の地にはインドが想定され⁴⁹⁾、1903～06年頃には特別な神殿⁵⁰⁾も作曲家

48) 最終稿（未完）では合唱、女声と男声、波、光線、山、野原、森、砂漠が登場する（Скрябин 1919, 235-247）。

49) インド北部の山岳地帯か熱帯の最南端が候補だったが、後に明確な場所を示さなくなった（Шлёцер 1923, 297）。

50) 丸天井の巨大な円形の建物、あるいは水に囲まれた半球の建物（完全な球の印象を生む）で、周りに段々の庭が広がる（Шлёцер 1923, 297-298）。

の心に描かれた（Шлёцер 1923, 173 175 297）。彼は《ミステリア》の鐘の音が「人類の揺籃地」（インド）の神殿へ招き、そこで人類が辿る一連の過程が完結する構想を語った（Сабанеев 2000, 95）。《序儀》の理想の上演地も同国だったが、1914年3月のロンドン演奏旅行での好印象、英国の神智学⁵¹⁾やインドとの繋がりが⁵²⁾、現実的な判断から英国が候補となり、コンサートホールや劇場の使用も視野に入った（Шлёцер 1923, 341; Сабанеев 2000, 229 325）。

作曲家はインド旅行を熱望し、ロンドン公演の折に旅行に必要な情報を集めた。英国の案内役ブリャンチャニーノフ⁵³⁾が旅の同行や助力を約束したが、1914年冬の旅行の予定は第1次世界大戦のため延期された。後述のブラヴァーツカヤの影響を受け⁵⁴⁾、彼は最期までインドで「真のバラモンのオカルティスト」に会うのを望んだ。バラモン達には神聖なオカルトの伝統があり、この地で《ミステリア》の思想が生まれ、彼らから《ミステリア》に必要な知識が得られると信じたからである（Шлёцер 1923, 176; Сабанеев 2000, 201 229 305-308 317-318）。

インドへの憧憬は、バリモントとの交友でも大いに刺激されたに違いない。この詩人は1912年に南方諸国を遍歴する中、インドに滞在した（Азадовский 1990, 59）。彼は《プロメテウス》に「東洋の雰囲気が満ちている」のを感じ、こう述べる。「スクリヤービンの音楽作品には東洋が息づいている。だから彼の音楽は東洋の人々に気に入られる〔中略〕スクリヤービンは西欧人やロシア人であり続けながら、インド人である」（Бальмонт 1996, 22）。

バリモントはサンスクリット文学の翻訳も手掛け、一時期サンスクリット語に興味を抱いた作曲家の蔵書には⁵⁵⁾、バラモンの僧侶アシュヴァゴーシャの『仏陀の生涯』（バリモント訳）⁵⁶⁾があった（Сабанеев 2000, 377）。バリモントが翻訳したカーリダーサの戯曲『シャクンタラー』は、アレクサンデル・タイロフ Александр Таиров（1885-1950）が創設したモスクワ室内劇場の第1回公演（旧暦1914年12月12日初演）の演目となり、作曲家はこの戯曲と舞台に感銘を受けた（Сабанеев 2000, 277-278）。シャクンタラー姫を演じた女優アリーサ・コーネン Алиса Коонен（1889-1974）によれば、彼はこの演目の上演に多く足を運び、この劇に「インドの息吹を感じる」と話した（Коонен 1985, 128）。

51) 作曲家はロンドンで神智学協会、特にブラヴァーツカヤの後継者アニー・ベザント（1847-1933）との接触を望んだ。作曲家の話では、同地では《序儀》への関心が高く、ベザントとの面会は叶わなかったが、彼女の秘書は彼にあらゆる助力を約束した（Сабанеев 2000, 303-306）。

52) 作曲家はブランチャニーノフとの間で、インドの英国領での《ミステリア》の実現を視野に、神殿を建築する土地の購入を考えた（Сабанеев 2000, 229）。

53) アレクサンデル・ブリャンチャニーノフ Александр Брянчанинов（1874-?）は雑誌『新たな環 Новое звено』の編集者・出版者。ロンドン演奏旅行を機に作曲家と親しくなり、作曲家の死後、ペログラード・スクリヤービン協会を主導した（Сабанеев 2000, 305-308 379）。

54) 作曲家によれば、ブラヴァーツカヤがインドの湖畔でマハートマが姿を現すと記した（Сабанеев 2000, 95 303）。神智学でマハートマは、最高位のアdept（秘教哲学に精通した人）を指す（ブラヴァツキー 1987, 用語集 14 61）。

55) 作曲家は根源的な言語を取り戻す必要を語り、一時は古代インドのサンスクリット語を《ミステリア》の言語に選ぶことを視野に入れて文法書も購入したが（Шлёцер 1923, 291）、その習得を断念してロシア語で詩を書いた。

56) インドの仏教僧侶アシュヴァゴーシャ（馬鳴）が仏陀の生涯を描いた叙事詩。バリモントによる露訳は1913年に出版された。Асвагоша. 1913. *Жизнь Будды*. Перевод К. Бальмонта. Москва: М. и С. Сабашниковы.

コーネンの話では、バルトルシャーイティスが彼女を作曲家と引き合わせ、彼らは作曲家の家でも親睦を深めた。ある晩、彼は作曲中の《プロメテウス》の断片を弾いた後、不意に彼の音楽の一部をパントマイムで表現するよう彼女に求めた。その後も彼は自作の練習曲等を弾き、その印象やイメージを彼女は身振りや動きで表した。あるとき彼は彼女に《ミステリア》で主導的な役を任せようという意向を伝えたが、若い彼女は壮大な構想を理解できずに辞退したという（Коонен 1985, 121-128）。

3-1. 神智学との出会いと《ミステリア》への影響

スクリャービンは1905年、神智学の主唱者エレナ・ブラヴァーツカヤ Елена Блаватская (1831-91) の『神智学の鍵』(1889)を手にする。同年5月5日(旧暦4月25日)、彼がパリからタチヤーナに送った手紙に「興味深い本、ブラヴァーツカヤの『神智学の鍵』を読んでいる」とあり、3日後に次のように書き送る。「『神智学の鍵』は注目すべき本だ。どれほど僕の考えに近いか、君は驚くだろう」(Скрябин 2003, 367-369)。

シリョーツェルによれば、以前から作曲家の思想には「万物は無から生じ、無へ回帰する」という図式があり、神智学を知ると程なく教理や用語(7つの人種、^{マンヴァンタラ}顕現期等)を取り込んだ。だが作曲家に促されて彼がブラヴァーツカヤの主著『シークレット・ドクトリン』(1888)を読み始めると、作曲家が自らの思考を表現するために神智学の用語を自由に使い、自らの経験を体系立てる上で役立つ公式として、その教理を扱っていると確信した。作曲家は自己を解明し、自ら感受したものを理解する上で、神智学が役立つ限りにおいて、その影響を受けたと彼は指摘する(Шлёцер 1923, 20-21 175)。一方でサバネーエフも作曲家が『シークレット・ドクトリン』やそれより遙かに規模が小さい著作も読了せず、彼にとって読書は、興味を引く思想を見つけ、自らの思考の「発酵」(ワインに喩えて)を促す契機だったと述べる(Сабанеев 2000, 246)。

作曲家は神智学の人々や著作に触れる中、彼らとは全く方向性が違うと感じて距離を置くようになる。スイスやベルギーでは『青い蓮 Le lotus bleu』、ロシアでも神智学の雑誌を購読したが僅かしか読まず、神智学で彼が重要視したのは、結局ブラヴァーツカヤ一人だった。神智学の人々から遠ざかったのは、彼らが「芸術の絶大な意義」を認識せず、芸術、特に音楽に理解がないからだ。だが彼は後年もモスクワで「彼女〔ブラヴァーツカヤ〕は今でも私の仕事を助け、私を魅了している」と語った(Шлёцер 1923, 23-24)。

彼はサバネーエフとの会話で『シークレット・ドクトリン』(仏語)を「途轍もなく意義深い著作」と評し、彼の机には本書と数冊の神智学の雑誌があり、彼の蔵書の多くが神智学関連だった(Сабанеев 2000, 63 173 241)。サバネーエフが初めて作曲家とイヴァーノフの会話に居合わせた日、《ミステリア》をめぐる議論は、極めて秘教的な性格を帯びた。「人種」「人種のメシア」^{マンヴァンタラ}「顕現期」等が話題に上り、詩人はこうした事柄や用語にも豊富な知識をもち、作曲家を喜ばせたという(Сабанеев 2000, 190)。

これらの用語は神智学の教理の根幹に関わり、『シークレット・ドクトリン』第1巻「宇宙発生論」では、宇宙の休眠期と顕現期の周期的な交替が大前提となる⁵⁷⁾。顕現期に入ると「一者/至高なる一切」⁵⁸⁾から万物の胚珠が現れ、漸次的な分化や物質化の道程が始まる。その最下点（最も物質的な世界⁵⁹⁾）に至ると逆の霊化の道筋に転じ、やがて目に見える宇宙は分解して「一者」へ溶け込み、休眠期に入る⁶⁰⁾。

同書第2巻「人類発生論」では「7つの根本人種」⁶¹⁾の教理に基づき、人類の誕生（第1根本人種）から現在の人類（第5根本人種）までの進化が説かれる⁶²⁾。最後にブラヴァーツカヤは、未来の人類（第6根本人種）の出現を予見する。「第4根本人種の進化の最中に、その身体の発達は物質性の最下点まで下降し、現在の人類は物質層から離れて上昇の弧の上にいる。第6根本人種は、急速に物質の束縛から抜け出て、身体の束縛からすら抜け出して成長していけよう」（ブラヴァーツキー 2001, 267-268）。

友人達が伝える作曲家の言説や構想から判ずると、『ミステリア』の題材は彼独自の観点での神智学的な宇宙や人類の歴史と展望である。シリョーツェルによれば『ミステリア』で描かれるのは、宇宙や人類が辿る同一の道程で、いずれも「一者」⁶³⁾から多数へ分化した後、そこへ回帰する（Шлёцер 1923, 296）。

シリョーツェルの証言では、1907～08年の冬から『ミステリア』の内容や筋は「諸人種の歴史」に定まった⁶⁴⁾。神智学の教理での人種の数に倣い『ミステリア』は7部分から成り、7日間かその倍数の期間続く。「1日」は各人種の生の全体を象徴し、人類の進化の歴史が辿られる⁶⁵⁾。それは過去の単なる反復でなく、参加者達は過去を美で満たしつつ、自らを内面で遠い祖先と重ね合わせ

57) 顕現期と休眠期（ブラフマーの昼と夜）は43億2000万年の周期での交替が想定される（ブラヴァーツキー 1987, 用語解説 55; ブラヴァーツキー 1989, 240）。

58) 『シークレット・ドクトリン』では一者、絶対存在、至高の一切、唯一の永遠なるもの等、様々に表現される。

59) ブラヴァーツカヤによれば、我々は宇宙の進化における「物質の最低の深みに達したので、その後は上へと努力し、新たな人種及び新しい周期ごとに霊化されるようになる」（ブラヴァーツキー 1989, 436）。

60) ブラヴァーツカヤは、この周期を次のように説明する。「宇宙は『一なる生命』から吐き出された無数の生命たち全体の進化のために顕現する。この無限の宇宙の中のあらゆる宇宙原子は、無形の目に見えない状態から始まって、半地上的な混合形態を経由して降下していき、質料でできた男女になる。その後、再び上昇をはじめ、周期を経るごとに高次の存在階層へと昇りながら、最終目的地に近づいていく。功德と努力の積み重ねで上昇し、最後に『一者』のなかに帰入する」（ブラヴァーツキー / 東條訳 2001, 146）。

61) 根本人種とは、人類の意識の発展段階を霊的な観点から分類したもので、第5根本人種は現在の地球上の全ての人種を意味する（ブラヴァーツキー 2001, 258 東條解説）。

62) ブラヴァーツカヤによれば宇宙の1周期における進化の中間地点（我々が住む地球）で人類が最初に現れる。第3根本人種の半ばに男女が分離し、第4根本人種に「自由意志」が宿る。「人類は周期的な転生を繰り返しつつ、神化の螺旋階段を上っていく子であり〔中略〕ひとつの根本人種から次の根本人種へと、定められた巡礼の周期を繰り返す」（ブラヴァーツキー 2001, 154 214 231 269）。

63) シリョーツェルは同一の文脈で“Единство / Oneness” “Единое / the One” “абсолютное единство / absolute oneness” 等、様々な言葉を使う。神智学の用語の訳語と合わせ、ここでは一者と訳す。

64) シリョーツェルによれば、作曲家はこの教理を極めて重んじ、後に神智学から遠のいた時も、この点で『シークレット・ドクトリン』に多くを負っているのを認めた（Шлёцер 1923, 22）。

65) 作曲家はサバネーエフにも『ミステリア』の7日は「人種の生全体」を意味する説明した（Сабанеев 2000, 250）。

る。5日目は我々の人種に相応し、最後の2つの人種は6日目と7日目に現れる。芸術の強力な作用のもと、人類は最短の期間で第6と第7の人種の生を経過し、7日目の最後に完全な変容を遂げる（Шлёцер 1923, 22 296-301 306-307）。

シリョーツェルによると《序儀》の内容も同様で、宇宙や人類が辿る道程、「精神（霊）Дух / Spiritの物質への沈潜と逆の一者への回帰」、「誕生から一者の内への沈潜までの世界の歴史」である（Шлёцер 1919, 104 114; 1923, 340）。作曲家はサバネーエフにも《序儀》の内容を「諸人種の生の回想」と説明し、行進の下降と上昇が「精神（霊）の物質への転落」と「逆方向の再統合」を象徴する構想を語った（Сабанеев 2000, 333）。

「全芸術」はこの文脈でも解される。「諸芸術はかつて一つに融合し、後に分離した」と、作曲家は点とそこから伸びる線を描いてサバネーエフに説明した。「これらの線が個別の芸術で、一点、その融合した状態の点から生じる。芸術は宇宙の道程に従属し、別に進むのではない。宇宙の道程は終わりに向かい、万物は再統合する。芸術にも同じ再統合の点がある。それが《ミステリア》なのです」（Сабанеев 2000, 199）。

3-2. 《ミステリア》の構想と神智学の教理の相違点

ブラヴァーツカヤは、遙か未来の新たな人類（第6根本人種）の出現を予見するにすぎない⁶⁶。端的に言えば、現在の人類（第5根本人種）から第7根本人種の出現まで、ましてや顕現期の全体を終えて「一者」へ帰入するまでには天文学的な年数が想定される。

シリョーツェルによれば、作曲家は表向きには神智学の教理を受け入れ、《ミステリア》は第5の人種のみを締め括ることになった。だが彼は心の奥で、霊化の過程を促進し、第6と第7の人種の経過は加速し、《ミステリア》の最後にクライマックスを迎え得ると信じた。こうして作曲家は次の論を展開する。分化の過程は時間を膨張させるが、逆の過程は時間を統合し、織り重ね、法悦の瞬間に完全に消滅させる。それゆえ1秒で百万年を生きることが可能になる。人種の歴史の全期間は、熱狂的な踊りの中で宇宙の旋風を巻き起こしながら、稲妻の閃光の如く瞬間的に起こり得る（Шлёцер 1923, 224-226 248-249）。

作曲家のサバネーエフへの説明では、物質化の過程では、あたかも時間自体が重くなり物質化するよう遅くなる。だが既に脱物質の道程に入り、時間自体が脱物質化して加速するため、《ミステリア》の「7日」で数十億年を経ることになる（Сабанеев 2000, 250）。

進化の加速という考えは、神智学の文献にも見付けられる（野原 2011, 26 註 29）。だがベールイがブローク宛の手紙（旧暦 1903 年 1 月 6 日）で、「音楽」を通した世界の変容を思索しながら述べ

66) 「第6根本人種は、我々より遙かに進化し十分に発達した意識をもち、未来の栄光に輝く者達（第7根本人種）の種子を撒く。我々の人類の中の秘儀参入者たちは、未来の人類の中に転生する」（ブラヴァーツキー 2001, 269）。

る言葉（「世界の全生命は、霊的な眼の前で瞬間的に過ぎゆくだろう」）の方が、むしろ作曲家の芸術観との近親性を感じさせる（Белый и Блок 2001, 26）⁶⁷⁾。

シリョーツェルが伝えるには、《ミステリア》は宇宙の大火のスペクタクルで最高潮に達し、大火が黙示録的な世の終焉を促進する。脱物質の道程の果てに、大火に包まれ世界と人類は全面的な変容を遂げる。法悦の中で、あらゆる極性、多様性、時間や空間は消滅して再統合し、顕現期は完結する（Шлёцер 1923, 244 247-249 305-307）。

3-3. メシアとしての芸術家

こうした神智学の教理との相違点に、作曲家が詩人達と共有する芸術観（芸術を通じた世界の変容）、オルフェウスたる芸術家としての自負が見出される。作曲家はサバネーエフとの会話で、各々の「人種」にメシアが存在すると主張した。メシアは時代の境界、顕現期の終わりに現れ、《ミステリア》を遂行し「神性」との再合一へ導く。彼はそこに自らの使命を見出した（Сабанеев 2000, 190）。

シリョーツェルによれば、作曲家は芸術の美を「一者」の物質上の刻印と見なした。あらゆる芸術作品は、時間と空間のある世界で美を具現する。統合を志向する創造的芸術家は、「神性」のイメージ、絶対的な統一の記憶を保持し、物質上に刻印する。これは物質の最も完成度の高い組織化で、そこに調和したシステムが創出される。これは周囲にポジティブな影響を及ぼし、その力の程度は「美の具現の完成度」、作品の美的価値に拠る。従来 of 芸術作品と《ミステリア》の違いは、影響力の規模と強さにある。後者は全世界の開花の中心となり、全世界に美的価値を付与し、それを変容させる。再合一への道は、まさに芸術を通して遂げられる（Шлёцер 1923, 252, 276-278 292-293）。

イヴァーノフも作曲家の芸術観を論じながら、「物質は神的な精神（霊）から美しい形の刻印を受けるため生じたのであり、そうした形をとると、物質はその役目を終える」、「美の刻印は神性の犠牲的な降下によって得られる」と説明する。だが物質が精神（霊）から離れる限界点は既に越え、物質の深みへ沈下する道程でなく、「神へ上昇する人類と世界の進化」が始まった。ゆえに今後の「巫術の課題」は、「全体の統合」や「巫術的な行為の基盤となる共同性」にあるとする（Иванов 1979, 187）。

作曲家は友人達に、自らや芸術には「諸人種の生をめぐる体験を呼び起こす」ため助力する役目があると語った。それは芸術なくしては途轍もなく困難で不可能に近いが、音楽があれば、その雰囲気が生じて容易になり、自ずと成されるという（Сабанеев 2000, 315）⁶⁸⁾。

67) レーヴァヤもこのペールイの手紙を引用し、《ミステリア》の構想との近似を指摘する（レーヴァヤ 2003, 155）。

68) 作曲家が〈前奏曲〉op. 74-2 を友人達に弾いた時のエピソード。作曲者のサバネーエフら友人達への説明では、親しい仲間内で皆が体験できるよう「神秘主義的な前奏曲」を弾くことが《ミステリア》への準備となる。音楽の助力のもと「共同的な創作」を実現すべきで、そうした創作は諸芸術のいずれにも収まらず、より高次である（Сабанеев 2000, 315）。

3-4. 《ミステリア》と後期作品の相似

作曲家は《序儀》に限らず《プロメテウス》やソナタ第7番にも《ミステリア》を近付ける役割を見出し、その《ミステリア》との近似や魔術的な力に言及した（Сабанеев 2000, 91 121 334）。実際に両作品の楽曲分析からは《ミステリア》に通ずる内容が読み取られる⁶⁹⁾。

例えば、先述の《プロメテウス》の「色光ピアノ」パートのもう片方の声部は、曲全体で色光の全音音階（fis, as, b, c, d, e, fis）を築く（野原 2002, 184）。作曲家の説明では「この光のラインに人種の進化を反映させる」ため7音である必要があり、Fis から Fis へ上行する全音音階とした。青 = Fis（精神性 / 霊性）で始まり、中間の赤 = C（物質性）を経て、青 = Fis へ回帰する。「2つの精神（霊）的な色の中間が物質的な色の赤になり、この赤は丁度、然るべく4番目に位置する」（Сабанеев 2000, 261）⁷⁰⁾。この色光の進行はソナタ形式の枠組みと関連し（展開部の開始部で赤が象徴する物質化の最下点に至る）、和声や音形に象徴的な意味が付与され、その入念な操作で宇宙や人類が辿る道程が描かれる（野原 2002, 187-190）。

《プロメテウス》とソナタ第7番には、ソナタ形式の枠組みと上述の過程を関連させる共通の手法が認められる（野原 2011, 19-21）。例えば、両曲の終盤（コーダ）は急速なテンポで、主要音形が断片的で鋭いリズムの変形となり目まぐるしく過ぎる。作曲家は《プロメテウス》の初版譜に自筆で、コーダに「大火、全てを包みつつある」、最後に「急激な大変動、全ては火の中で」と書き込んでいる（野原 2002, 190）。一方で作曲家はソナタ第7番のコーダを「真の眩暈」「脱物質の瞬間を目前とする神聖な最後の踊り」と説明し（Сабанеев 2000, 122）、出版譜には「眩暈して」「熱狂して」とあり、光を象徴する音形が全面的に現れる（野原 2011, 21）。これは《ミステリア》の終盤で想定された「宇宙の大火」や「熱狂的な踊り」に通ずる場面だろう。

《序儀》のテキスト（早期の草稿）の終盤に、以下の詩行がある（Скрябин 1919, 234）。

Зажгись, священный храмъ отъ пламени сердець	聖なる神殿よ 心の炎で燃え上がれ
Зажгись и стань святымъ пожаромъ	燃え上がり聖なる大火となれ
Смѣсьсь блаженно въ насъ, о сладостный отецъ,	至福のうちに我らと一つになれ おお甘美なる父よ
Смѣсьсь со смертью въ танцѣ яромъ!	熱狂的な踊りの中で死と一つになれ!

そして「最後のリラの響き」や「エーテルの旋風」の中で諸感覚は融合し、「我々は天上に目覚める」。テキストは次の詩句で結ばれる。「そして最後の開花の / 絢爛たる輝きのなかで / 互いに姿を現しながら / 光輝く魂の / 露わになった美しさで / [我らは] 消えゆく… / 溶けゆく… И въ блескъ

69) 両作品の楽曲分析と解釈は、執筆者の論文（2002; 2008; 2011）で詳述しており、そちらを参照されたい。

70) 神智学の教理は「7」を基盤とし、進化の道程で「4」は最も物質的な段階（第4根本人種など）に当たる。

роскошномъ / Расцвѣта послѣдняго / Являясь другъ другу / Въ красѣ обнаженной / Сверкающихъ
душъ / Исчезнемъ... / Растаемъ...」 (Скрябин 1919, 234-235)。

結び

リームスキイ＝コールサコフが特殊な音階で幻想世界を描いたのに対し、スクリャービンは自らの音楽に真の魔術を見出した。ブラヴァーツカヤが説く神智学の教理は《ミステリア》の内容や構図に反映したが、その構想には象徴主義の詩人達と共有の芸術観が浸透している。この構想は詩人達との交友の中、多くの刺激や影響を受けながら形成された。一方で詩人達も音楽を極めて重視し、彼らの眼に作曲家は「巫術」の遂行者と映った。芸術理念の面で、作曲家は彼らの仲間の一員だった。詩人達との関わりに関しては、いっそう深く広い考察が必要だろうが、3つの視点（ロシア音楽界 / 象徴主義 / 神智学）が交差する場に、彼の独創的な創作を位置付けられたと思う。

■ 譜例に用いた楽譜 ■

スクリャービン、アレクサンドル 1992 『スクリャービン全集 2』 伊達純、岡田敦子（編集・校訂）
東京：春秋社。

■ 譜例作成の参照楽譜 ■

Мусоргский, Модест. 1967. *Ночь на лысой горе: Первая авторская редакция*. Подготовил Г. Киркор.
Москва: Музыка.

Римский-Корсаков, Николай. 1952. *Садко: опера-былина в 7-ми картинах: партитура*. Полное собрание сочинений, т. 6 (А, Б, В). Подготовлен А. Л. Локшиным. Москва; Ленинград: Музгиз.

Чайковский, Пётр. 1993. *Симфония № 6 «Патетическая» Соч. 74*. Новое полное собрание сочинений, серия II: сочинения для оркестра, т. 39б. Научный редактор Томас Кольхазе. Москва; Майнц: Музыка & Шотт.

■ 引用文献 ■

Kelkel, Manfred. 1978. *Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*. Paris: Honoré Champion.

Wagner, Richard. 2015. *Die Kunst und die Revolution und weitere Traktate aus der Revolutionszeit*. Berlin: Hofenberg.

- Азадовский, Константин. 1990. “Бальмонт, Константин”, *Русские писатели: Библиографический словарь, А-Л*. Под редакцией П. А. Николаева. Москва: Просвещение: 57-61.
- Балтрушайтис, Юргис. 1983. *Дерево в огне: Стихи*. Составление и примечания Ю. Тумялиса. Вильнюс: Vaga.
- Бальмонт, Константин. 1915. *Поэзия как волшебство*. Москва: Скорпион.
- 1980. “Звуковой зазыв (А. Н. Скрябин)”, *Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи*. Сост. В. Бальмонт. Москва: Художественная литература: 622-628.
- 1996. *Светозвук в природе и световая симфония Скрябина*. Москва: Ирис-пресс.
- Белый, Андрей. 1990. *Между двух революций*. Москва: Художественная литература.
- Белый, Андрей и Блок, Александр. 2001. *Переписка 1903-1919*. Публикация, предисловия и комментарии А. В. Лаврова. Москва: Прогресс-плеяда.
- Дауётите, Виктория. 1983. *Юргис Балтрушайтис: Монографический очерк*. Перевод с литовского Бангуолиса Балашьявичюса. Вильнюс: Vaga.
- Иванов, Вячеслав. 1974а. “Вагнер и дионисово действо”, *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 2. Под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer oriental chrétien: 83-85.
- 1974b. “Предчувствия и предвестия: Новая органическая эпоха и театр будущего”, *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 2. Под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer oriental chrétien: 86-104.
- 1979. “Взгляд Скрябина на искусство”, *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 3. Под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer oriental chrétien: 172-189.
- Коонен, Алиса. 1985. *Страницы жизни*. Москва: Искусство.
- Левая, Тамара. 1991. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*. Москва: Музыка.
- Пряшников, М. и Томпакова, О. 1985. *Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина*. Москва: Музыка.
- Римский-Корсаков, Николай. 2004. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва: Согласие.
- Сабанеев, Леонид. 1911. “Прометей Скрябина”, *Музыка № 13*: 287-294. [サバネーエフ、レオニード 1971 「スクリヤービンのプロメテ」 谷村晃 (訳) 『表現主義の美術・音楽 ドイツ表現主義 4』 土肥美夫 (編) 東京：河出書房新社：128-133]
- 2000. *Воспоминания о Скрябине*. Москва: Классика-XXI. [サバネーエフ、レオニード 2014 『スクリヤービン — 晩年に明かされた創作秘話』 森松皓子 (訳) 東京：音楽之友社]
- Скрябин, Александр. 1919. “Предварительное действие”, *Русские пролеги*, т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы. Собрал и приготовил к печати М. Гершензон. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых: 192-247.

- 2003. *Письма*. Сост., ред. и примеч. А. В. Кашперова. Москва: Музыка.
- Томпакова, Ольга. 1995a. *А. Н. Скрябин и поэты Серебряного века*. Вячеслав Иванов. Москва: Ирис-пресс.
- 1995b. *А. Н. Скрябин и поэты Серебряного века*. Константин Бальмонт. Москва: Ирис-пресс.
- 1995c. *А. Н. Скрябин и поэты Серебряного века*. Юргис Балтрушайтис. Москва: Ирис-пресс.
- Шлёцер, Борис. 1919. “Записка Б. Ф. Шлёцера о *Предварительном действии*”, *Русские пропилеи*, том. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы. Собрал и приготовил к печати М. Гершензон. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых: 99-119.
- 1923. *А. Скрябин, том. I: Личность, мистерия*. Берлин: Грани.
- アイスキュロス 1974 『縛られたプロメテウス』 呉茂一訳 東京：岩波書店。
- 野原泰子 2002 「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 卷 3 号：179-191。
- 2008 『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』東京芸術大学音楽学部楽理科博士論文ライブラリー、東京：コンテンツワークス BookPark.
- 2011 「スクリャービンの『白ミサ』と『黒ミサ』——後期ピアノソナタにおける思想の表出をめぐる考察」『音楽学』第 57 卷：15-27。
- 2016 「フランツ・リストと『力強い一団』の接点——リムスキー＝コルサコフと共通の音階に着目して」『武蔵野音楽大学研究紀要』第 48 号：105-135。
- ブラヴァツキー、Н. Р. 1987 『神智学の鍵』田中恵美子（訳）東京：竜王文庫。
- 1989 『シークレット・ドクトリン 宇宙発生論（上）』田中恵美子、ジェフ・クラーク（訳）東京：竜王文庫。
- 2001 『シークレット・ドクトリンを読む』東條真人（編訳）東京：出帆新社。
- レーヴァヤ、タマラ 2003 「スクリャービンと『第二世代』の象徴主義者たち」齊藤毅、野原泰子（訳・註・解説）『ベルク年報』[10] 東京：日本アルバン・ベルク協会：141-167。〔『芸術的時代コンテクストにおける 20 世紀初頭のロシア音楽』（原書は参考文献の *Левая* 1991）より第 3 章〕

Scriabin's Works and Artistic Philosophy in the Context of Russian Musical Tradition, Symbolism, Theosophy, and Originality

Yasuko NOHARA

Alexander Scriabin (1872–1915) is a Russian composer who lived at the end of the imperial era. The 150th anniversary of his birth was celebrated in 2022. During his 43-year-long life, his style changed dramatically. At first glance, his unique musical language after *Prometheus* op. 60 (1910) and the surrealist conception of *Mystery* may give the impression of being removed from tradition and the real world. This paper aims to grasp Scriabin's creative activity in his late life in a cultural context of his time. In the following three chapters, we clarify the relevance of his creative activity to the cultural and thought background (Russian music world, Russian symbolism, and Theosophy), as well as his uniqueness.

Chapter 1 focuses on the use of the octatonic scale to indicate Scriabin's connection to the Russian music world in its musical language. Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908) used this scale in connection with unrealistic scenes and characters in his works such as opera *Sadko* (1896), in which the real world and the unreal fantastic world coexist. On the other hand, Scriabin's Piano Sonatas No. 6 op. 62 and No. 7 op. 64 (1912) are based mostly on the scale. In these sonatas, within the framework of sonata form, its three transpositions take the place of traditional keys. This can be seen as a novelty that fuses the classical form of Western music with the scale used among Russian composers.

In Chapter 2, the conceptions of *Mystery* and *Preliminary Action* (the preparatory work for *Mystery*) are grasped based on the writings of Scriabin's contemporaries (Boris de Schloezer, Leonid Sabaneev, and others). Simultaneously, the friendship between the composer and the poets of Russian symbolism, its influence on the conception of *Mystery*, and the kinship of their artistic views are examined. Vyacheslav Ivanov (1866–1949), Konstantin Balmont (1867–1942), and Jurgis Baltrušaitis (1873–1944) were invaluable advisors to Scriabin in writing the text of the poem for the *Preliminary Action*. Various aspects of the conception of *Mystery*, such as the synthesis of arts, belief in the magical nature of art acting on the real world, *Mystery* as a mystic ritual, and his longing for India as its ideal performance location, deepened through exchanges with them.

In Chapter 3, we examine the influence of the theosophical doctrines preached by Elena Blavatskaya (1831–91), who greatly fascinated Scriabin, on the conception of *Mystery*, as well as their differences. The plot of *Mystery* was intended to be the history of the universe and humankind from a theosophical perspective.

The theosophical doctrine assumes astronomical years for the transition to the next stage of cosmic and human evolution. However, Scriabin added his interpretation to it and envisioned the evolutionary process

of the universe and mankind to be accelerated and brought to completion through the action of Omni-art. It is in this difference that we find the composer's belief in the magical effect of art to transform the world and his pride as an artist like Orpheus. Although Scriabin adopted the schemes of theosophical cosmology, artistic ideas were shared with the Symbolist poets at the core of his conception of *Mystery*. Further, this conception permeates his works, including "Prometheus" and Sonata No. 7.

スクリャービンの創作を文化的コンテクストのなかで再考する
——ロシア音楽界、ロシア象徴主義、神智学との繋がりと独自性——

野原泰子

アレクサンドル・スクリャービン（1872-1915）は、2022年に生誕150年を迎えた帝政末期のロシアの作曲家である。43年の生涯の中で彼の作風は大きく変化し、《プロメテウス》op. 60（1910）以降の独自の音楽語法や《ミステリア》の超現実的な構想は、一見すると伝統や現実世界から遊離した印象を与えかねない。本論が目指すのは、この時期の彼の創作活動を文化的なコンテクストの中で捉え、その中に位置付けることである。以下の3つの章で、彼の創作活動と文化的・思想的背景（ロシア音楽界、ロシア象徴主義、神智学）との関連性、および彼の独自性を明らかにする。

第1章では、純音楽的な面でロシア音楽界との繋がりを示すため、8音音階の使用に着目する。ニコラーイ・リームスキイ＝コールサコフ（1844-1908）はオペラ《サトコ》（1896）を始め、現実世界と非現実的・幻想的な世界が交錯する作品の中で、非現実的な場面や人物に関連付けて8音音階を使用する。一方、スクリャービンのピアノ・ソナタ第6番 op. 62と第7番 op. 64（1912）では、大部分が8音音階に基づく。そこではソナタ形式の枠組みの中で、8音音階の3つの移高形が、言わば従来の調に代わる役割を担っている。これは西洋音楽の古典的形式と、ロシア音楽界で用いられた音階を融合させた新機軸と見なし得る。

第2章では、作曲家が自らの究極の目標とした《ミステリア》、そして晩年に着手した《序儀》（《ミステリア》の準備となる作品）の構想を、彼の同時代人達（ボリース・シリョーツェル、レオニード・サバネーエフら）の著述を元に把握する。これと同時に、作曲家とロシア象徴主義の詩人達の交友が、その構想に及ぼした影響や、彼らの芸術理念や志向の近親性を検討する。作曲家と親交を結んだヴァチェスラーフ・イヴァーノフ（1866-1949）、コンスタンティーン・バリモント（1867-1942）、ユールギス・バルトルシャーイティス（1873-1944）は、作曲家が《序儀》の詩のテキストを書く上で、掛け替えのない助言者だった。《ミステリア》の構想の諸側面——諸芸術の統合、現実世界に作用する芸術の魔術的な力への信念、「秘儀」としての《ミステリア》、その理想の上演地インド——には彼らの芸術理念や志向の近親性が認められ、詩人達との交友の中で構想が深められた。

第3章では、作曲家が傾倒したエレナ・ブラヴァーツカヤ（1831-91）の神智学の教理と《ミステリア》の構想の共通項と相違点を検討する。《ミステリア》の内容は、神智学的な観点での宇宙と人類の歴史である。だが作曲家はそこに独自の解釈を加え、「全芸術」の作用で宇宙や人類が辿るプロセスを加速させ、それを完結させるヴィジョンを描いた。この相違点にこそ、世界を変容させる芸術の魔術的な力への信念、オルフェウス（無意識的な魔術師＝芸術家）たる作曲家の自負が見出される。彼は神智学の宇宙論の図式を取り入れつつも、《ミステリア》の構想の根幹には、

象徴主義の詩人達と共有した芸術理念がある。この構想は《プロメテウス》やソナタ第7番などの作品にも浸透している。