

令和2年度 学位請求論文

ヴェーベルンの音楽が響き渡る絵画空間

ーニコラ・ド・スタール《コンサート》論

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

大山 智子

はじめに

ニコラ・ド・スタールは、1914年に帝政ロシア末期の首都サンクト＝ペテルブルグで名門貴族の家の長男として生まれ、長女マリナと次女オルガとともに育てられた。母親は絵画や音楽を愛し、その情熱を息子に伝えた。しかし、1917年に起こったロシア革命により一家は故国を追われ、幼くして両親を失う。その後、ブリュッセルの実業家フリセロ家に引きとられ、ベルギーの神学校で教育を受けたのち、ブリュッセルの王立美術学校とサン＝ジル美術学校で古典美術を学んだ。また、ヨーロッパ周囲の国々を巡り感性を磨き、のちに画家としての活動の場をフランスに定めた。

その作風は、具象から抽象、そして具象と抽象の狭間へと移っていったが、1955年にアンティープで自らの命を絶つまで彼が絵画への情熱を絶やすことはなかった。画家はフランソワーズ・ド・スタールのカタログ・レゾネに収録されているだけでも、生涯で1,100点もの絵画作品を描き、500通にもものぼる手紙を書いている¹。そして最後は不眠と疲労に苛まれる中で、未完の大作《コンサート》を遺して四十一歳という若さでこの世を去った。

ド・スタールの絵画の展開について、大島辰雄は「ロシアのイコンやラヴェンナのモザイクに始まりブラックとマチスによって完結した」と述べている²。また、作品の評価については、〈ニコラ・ド・スタール展〉の展覧会カタログに「第二次世界大戦後のフランス美術の中で、抽象、具象の対立をのりこえ絵画に不安なまでに激越奔放な『生』の感覚をとり戻したものと考えられ、高く評価されています³と紹介されている。

さらに、元マーグ財団美術館館長のジャン＝ルイ・プラットは絵画に対する姿勢について次のように論じている。「『抽象』とは名ばかりの抽象、あるいは現実を完全には表わさない具象を通して、ド・スタールは絵画の真の領域を、その本質と精髓を徹底して探究した⁴。また大島は、「『抽象』的の前期、『具象』的の後期を一貫して、彼の絵は自然を軸として展開している。一絵は自然たりうるか

¹ Françoise de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Calendes, 1997.

² 大島辰雄『ニコラ・ド・スタールの手紙』六興出版, 1984, p.166

³ 『ニコラ・ド・スタール展』カタログ, 東京新聞, 1993, p.6

⁴ ジャン＝ルイ・プラット「避けがたい休止」『ニコラ・ド・スタール展』カタログ, 東京新聞, 1993, p.10

という問いが彼の『抽象』であり、そして自然は絵たりうるかというのが彼の『具象』である⁵とも評している。

すなわち、ド・スタールが具象から抽象、そして具象と抽象の狭間へ表現を変えていったのは必然であり、そこには一貫して追究していた独自の美学が存在していたことになる。それは「生」の表現であり、プラットの言葉を借りれば「絵画の真の領域、その本質と精髓」であり、大島が指摘する「自然」の可視化ということになる。

それではこれらの概念が作品の中で具体的に指し示す部分は、一体どこに認められるのであろうか。

ド・スタールが再び具象的な表現に回帰した時代に描いたモチーフは、風景、道、サッカー選手、船、リンゴ、瓶、花、人物、アトリエなどである。これらのモチーフは何度も繰り返し作品の中に登場するが、とりわけ注目されるのは、抽象的な表現の時代にも取り上げられ、その後も表現を変えながら何度も画面に登場して、最後の作品のモチーフともなった「音楽」という主題である。

ド・スタールが最後に描いた作品《コンサート》には、演奏者も指揮者も姿を現していない。画面にはピアノと巨大なコントラバス、散りばめられた楽譜、そして巨大な赤い空間だけが描かれている。一見するとそこには音楽そのものは鳴り響いてはおらず、演奏が始まる前もしくは演奏が終わった後のような静寂のみが表現されているかのように感じられる。しかし、その一方で、大きく広がる赤い空間は音が響き渡る空間が表現されているようにも映り、それゆえに、作品が未完成であるとされているにもかかわらず、鑑賞者は張り詰めた緊張感と揺るぎない構図に圧倒されるのである。この謎めいた絵画について、論者は、本作こそがド・スタールの晩年の美学が集約されていると考えている。そこには、「生」ある「自然」が描き表されているのではないだろうか。

そうだとすれば、ド・スタールが最後に描いた作品《コンサート》はどのように生まれ、何を表現することを目的としていたのだろうか。そして、その目的は達成できたのであろうか。本論は、この疑問を解き明かすことを最終的な目標としている。

⁵ 註 2, p.164

目次

はじめに	1
序論	6
第1章 ニコラ・ド・スタール作品の表現と特質	10
第1節 抽象の始まり（1942－1945）	11
第2節 線の抽象（1945－1948）	16
第3節 色面の抽象、鏝の時代（1949－1950）	22
第4節 色面の細分化（1951）	26
第5節 具象的な画題（1952－1953）	30
第6節 具象と抽象の狭間、筆の時代（1953－1955）	34
第2章 ニコラ・ド・スタールと音楽	39
第1節 二十世紀の音楽と絵画	41
第2節 ニコラ・ド・スタールと音楽	46
第3節 音楽を主題とするニコラ・ド・スタールの作品	50
1. 《ベートーヴェンの交響曲》	51
2. 《ダンスについて》	53
3. 《頭の中の音楽》	54
4. 《コンポジション（夜想曲2）》	56
5. 《夜想曲》	58
6. 《優雅なインドの国々》	59
7. 《優雅なインドの国々》	60

8. 《バレエ（瓶）》	62
9. 《楽士たち—シドニー・ベシエの思い出》	63
10. 《楽士たち》	65
11. 《オーケストラ》	66
12. 《ピアノ》	68
第4節 ピエール・ブーレーズとの出会い	72
第3章 《コンサート》	76
第1節 マチエール、タッチ	78
1. マチエール、タッチ	78
(1) 背景の赤 (2) ピアノ (3) コントラバス (4) 楽譜	
2. 《コンサート》の制作課程	85
3. 《コンサート》のモチーフ	88
第2節 ピアノの影、コントラバス、楽譜、背景の赤	92
1. 構成	92
2. ピアノの影、コントラバス、楽譜、背景の赤	98
(1) ピアノの影 (2) コントラバス (3) 楽譜 (4) 背景の赤	
3. 《コンサート》の音楽的な印象	107
第4章 ニコラ・ド・スタールの赤	110
第1節 ニコラ・ド・スタールの色	111
1. 色彩の法則	113
2. 色彩の対位法	114
3. 認識の光	115
第2節 ニコラ・ド・スタールの赤	116

1. 手紙の中の「赤」	122
2. 画面の赤	126
第5章 《コンサート》とヴェーベルンの音楽	132
第1節 ニコラ・ド・スタールの美意識	132
ブーレーズとイシャグプールの指摘	134
第2節 ヴェーベルンの美意識	136
1. ヴェーベルンの音楽技法	136
2. ヴェーベルンの音楽性	138
3. 《オーケストラのための変奏曲》作品30の分析による検証	142
第3節 ヴェーベルンとニコラ・ド・スタールに共通する美意識	144
第4節 《コンサート》にみられる音楽的な性格	145
1. 構成	145
2. 赤の巨大な色面	146
3. 楽譜と譜面台	147
4. ピアノとコントラバス	147
5. 《コンサート》にみられる音楽的な性格	148
結論	150
謝辞	155
参考文献	156
付録	161

序論

本研究は、二十世紀フランスの画家ニコラ・ド・スタール(1914-1955)が、人生の最後に手がけた作品《コンサート》で何を表現しようとしたのかという疑問から出発し、それは音楽家アントン・ヴェーベルン(1883-1945)の美意識と共鳴する絵画空間を表現しようとしたものであったということを論じるものである。

画家の画業の中で最大の作品となった《コンサート》は、自殺までのわずか二日間で描かれた。本作は未完成といわれているにも関わらず、画家の記念碑的な作品として、また、具象の限界を越えた境地のものとして高く評価されている。抽象と具象の狭間で、両者の本質的要素を統合するような絵画を目指した画家は、本論で明らかとするように、見たものを描くのではなく受けた衝撃を描いた。

サラ・バーベデットが 2014 年に発表した論文『コンサートの詩学—ニコラ・ド・スタール絵画の光のもとで』⁶は、クラシック音楽のコンサートの理論的な存在意義を見いだすことをテーマとしている。同論文の中では、絵画的なアプローチから手掛かりを探すべく、二部構成の論全体のうちの一部を割いてド・スタールの作品《コンサート》の分析を行なっている。そこでは《コンサート》のために残されたメモやエスキースを詳細に検証し、画家の色彩と形体の問題を画家と所縁のあるビザンチン美術と結びつけて論じている。結論ではクラシック音楽のコンサートの存続に必要な原則と作品《コンサート》の類似点を引き出すという、新しい着眼点が提示されている。

バーベデットは作品《コンサート》と音楽の関係について実に詳細な調査と分析を行っているが、最終的には「ド・スタールの絵画的願望は音楽の問題を超えており、音楽に対する彼の深い本能的な関心は、実際には絵画から切り離されていました」と述べるに留まり、《コンサート》の着想は「視覚的興味(色、形)」が採用されているのみで、画家の音楽への関心は具体的な絵画表現の

⁶ サラ・バーベデットは 2014 年に『コンサートの詩学—ニコラ・ド・スタール絵画の光のもとで』で、パリのソルボンヌ大学フランス文学の博士号を取得した。Sarah Barbedette, *Poétique du concert: À la lumière du tableau de Nicolas de Staël*, Fayard, 2014.

中で反映されていないと論じている⁷。

だが、《コンサート》の絵画空間に画家の音楽への関心が具体的な形として反映されていないとすれば、アンナ・ヒドルストンとアン・マルヘルブによるパリ国立近代美術館で開催された展覧会カタログに記された「カンヴァスに彼の音楽的な印象を置いた」⁸やアルノ・マンサールの「動きと音楽に優れている」⁹、エドゥアール・ドールの「音楽のハーモニーが含まれている」¹⁰などの本作への印象は、一体どこから来るものなのであろうか。

ド・スタールの音楽への趣向は実に明確である。画家の音楽に対する情熱は、実際に多くの公演に赴いていることからもうかがい知ることができる。さらに、詩人ルネ・シャールと取り組んだバレエの構想では、画家が舞台美術だけでなく音楽家の選出まで担うことになったのは音楽に関する深い理解なしには起こり得ないことであり、それは彼にとって絵画と音楽を接近させる契機にもなっていた¹¹。絵画作品では、抽象に転じ画家を志した1943年の早い段階から「音楽」という主題を重要なモチーフとして、最後の《コンサート》に至るまで、油彩作品とエスキースの中で研究を行なっていくのである。

ド・スタールは、その生涯を通じて色彩の法則を知ること、そして見たもの、感じたものの完全な一致を指向していた。サッカーのナイト・ゲームでは、その興奮が色彩と形体を結びつける契機となり、バレエでは舞台と風景の統合を試みている。南の光は色彩のコントラストを爆発させ、《コンサート》では大きな画面で純化された形体と色彩を置くことを可能にしたのであるが、これは、サッカーやバレエ、南の光と同様にモチーフに対する何らかの感動に起因するものであると考えられる。

《コンサート》のモチーフとなった公演で演奏された楽曲がヴェーベルンのものであったことから、「彼にとってベルクとシェーンベルクが重要であると思われたものの、とりわけ彼に興味をそそらせ、

⁷ 註 6, pp.155-156

⁸ Anna Hiddleston, Anna Malherbe, Chronologie: *Nicolas de Staël*, Centre Pompidou, 2003, pp.171-172

⁹ Arno Mansar, *Nicolas de Staël: la manufacture*, 1990, p.190

¹⁰ Edouard Dor, *Nicolas de Staël: l'impossible Concert, espaces&signes*, 2019, pp.62-71

¹¹ Anne de Staël, Biographie: *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Calendes, 1997, p.132

刺激をあたえたのはヴェーベルンでした¹²という音楽家ピエール・ブーレーズ(1925-2016)の証言を論拠として、本論では、画家はヴェーベルンと共鳴する美意識を持ち、それが感動を引き起こしているのではないかとの推論を基に出発することとした。ド・スタールとヴェーベルンに共通する美意識は何であったのかを明らかにすることで、本作の持つ音楽的な印象の存在を解明し、さらに《コンサート》の絵画空間の中に存在すると考えられる「ヴェーベルンの音楽的な性格」ともいえる造形表現を具体的に考察する中で、本作が表現しようとしたものを明らかにすることとする。

本論の構成は以下の通りである。

はじめに、第1章「ニコラ・ド・スタール作品の表現と特質」では、ド・スタールの作品の変遷を辿り《コンサート》に繋がる表現の特質と、そこから見えてくる画家の美学を明らかにする。そのために、作品がどのように変化していったのかを探るべく、表現様式に変化の見られる時代を六期に分け、各節で特徴的な作品を具体的に取り上げて検証することとした。

続く第2章「ニコラ・ド・スタールと音楽」では、ド・スタールの時代に先行する二十世紀の音楽と絵画の関係を概観したのちに、ド・スタールと音楽の関わりを追い、そのうえで、画家の全画業の中から音楽を主題とした作品 12 点を取り上げて、それらに共通する音楽的な性格を持った表現を明らかにするとともに、1950 年にブーレーズと出会って以降、作品に現れた変化について指摘する。

以上を踏まえて第3章《コンサート》では、実際に《コンサート》の詳細な作品分析を行い、先行研究で言われている本作についての様々な議論の問題点を指摘し、個々に精査、考察することで、作品から生みだされる音楽的な印象が一体どこから来るものなのかを明らかにする。

さらに第4章「ニコラ・ド・スタールの赤」では、本作の最大の特徴である赤の色彩について言及し、なぜ《コンサート》には赤の色彩が塗り広げられたのか、その理由を解明するべく、ド・スタール

¹² 音楽家ピエール・ブーレーズは、ニコラ・ド・スタールと深く親交し、彼をよく知る人物であるが、「ニコラ・ド・スタールの思い出」の中で「彼にとってベルクとシェーンベルクが重要であると思われたものの、とりわけ彼に興味をそそらせ、刺激をあたえたのはヴェーベルンであった」、「彼がヴェーベルンで学んだものは、解決されるべきこの二律背反（アンチノミー）であった。それは、その言葉の両方の意味においてのモチーフと構造組織の関係である」と述べ、画家がヴェーベルンに共感し学びとった様子が語られている。Pierre Boulez, *Le souvenir de Nicolas de Staël...: Nicolas de Staël*, Centre Pompidou, 2003, p.12

の色彩がどのように築き上げられたのかを述べたうえで、作者の使う赤の意味を考察する。

最後の第5章「《コンサート》とヴェーベルンの音楽」では、実際にド・スタールが聴いた公演の音楽が、作品《コンサート》の絵画空間に如何に表現されているのかを解明する。その方法は、ブーレーズの言葉を出発点として、第1章から第4章までに明らかになった画家の美意識に対して、本章ではヴェーベルンの美意識を挙げ、両者に共通する美意識が何であるかを述べ、それらと作品を重ね合わせる。これにより《コンサート》の絵画空間に具体的に表されたヴェーベルンの「音楽的な性格」の表現を検証するとともに、画家が最後に辿り着いたのはヴェーベルンの音楽が響き渡る絵画空間であったことを明らかにしたいと考える。

第1章 ニコラ・ド・スタール作品の表現と特質

ニコラ・ド・スタールの表現は具象から抽象、そして具象と抽象の狭間へと変化していく。本章では、ド・スタールの作品の変遷を表現様式の変化した時代毎に区切り、具体的な作品を取り上げて分析を行うこととする。

時代区分は次の六期、1942-45 年を「抽象の始まり」、1945-48 年を「線の抽象」、1949-50 年を「色面の抽象、鏝の時代」、1951 年を「色面の細分化」、1952-53 年を「具象的な画題」、1953-55 年を「具象と抽象の狭間、筆の時代」と定め、各時代毎に特徴的な絵画作品や素描、エスキースを提示し、その表現と特質について考察する。作品の構図、線、面、色、間、マチエール、モチーフの変化を比較することで、ド・スタールが画面から何を排除して、何を獲得し、何を表現しようとしたのかを探り、作品の変遷の中に通底する画家の美学を導きだすことが目的である。

1942 年以前のド・スタールの表現は伝統的で具象的なものであった。美術学校の学生時代から、友人とともにヨーロッパ各地の美術館を訪れ、レンブラント、セーヘルズ、フェルメールなど、十七世紀オランダ絵画から強い感銘を受けた。また、イタリア初期ルネサンス絵画、十八世紀フランスのシャルダン、さらにはドラクロワ、ファン・ゴッホ、セザンヌなどの十九世紀絵画にも熱中し、一方ではヴェロネーゼ、ハルス、ベラスケスなど、過去の巨匠への賞賛も語っている。

1936 年にブリュッセルでの最初の展覧会に出品した作品はビザンチン絵画の様式を用いた「アイコン画」であったこと、ローマ時代のモザイクは 1950 年頃の作品に影響を与えていることから、ド・スタールの古代、中世への興味もうかがうことができる。抽象に転換する直前の《ジャンニーヌの肖像》はピカソの青の時代やエル・グレコを彷彿とさせ、これらの伝統的な絵画様式の系譜に対して彼は晩年まで変わらずに賞賛し続け、敬意を払いながら自身の表現を探求していった。ド・スタールの根本的な美意識は、上に述べたような先人たちから脈々と受け継がれている絵画表現の中にあつたのである。しかし、その一方で、彼は当時の流行を鋭い感覚で察知し、時にはその様式を自身の作品の中に取り入れることもあつた。

第1節 抽象の始まり（1942－1945）

まずは、ド・スタールが画家としての道を志し、自身の作風を確立すべく表現様式が大きく変化した時期を「抽象の始まり」の時代と考える。

1942年のコンポジション・シリーズから、ド・スタールの作品は具象から抽象へと大きく変化する。1997年に刊行されたフランソワーズ・ド・スタール監修のカタログ・レゾネ¹³では、1942年から45年にかけての四年間に描かれた作品47点が収録され、《ベートーヴェンの交響曲》(1943年)、《抽象》(1943年)、《絵画》(1943-44年、さらに同作品名で45年に4点)、《バラバーヌ》(1944年)、《エチュード》(1944年)、《立つ男》(1944年)、《若きパルク》(1944年)、《今日の光》(1944年)、《風の一部》(1944-55年)、《寓話》(1945年)、《ヴォージラルの駅》(1945年)、《オレンジ》(1945年)、《ポール・マネッコ》(1945年)の17点を除く30点には全てコンポジションもしくはコンポジションが含まれた作品名が付けられている。この時期の作品は実在する物の形体とリズムから生みだされた抽象表現である¹⁴。

1943年にニースからパリに移ったド・スタールがフリセロに宛てた手紙からは、当時の抽象表現の影響を受けたと考えられる人物をうかがい知ることができる。

「ここで会っているのはたとえば画家のドロローネー、ジャン・アルプ、マニエリといった面面で、ル・コルビュジエもニースに来たとき、それにオーブレ、誰も彼も強く生き、味気ない材料をひねくり回して何か新しいものをつくり出そうと何分の努力をしているのです」¹⁵。

彼らは、ド・スタールとは二十歳以上も年の離れた、当時、抽象表現を推し進めていた芸術家たちである。さらに、1944年には共感覚¹⁶で音楽を絵画空間に表現していたワシリー・カンディンス

¹³ ニコラ・ド・スタールのカタログ・レゾネは2021年1月時点では、ジェルマン・ヴィアット監修の Germain Viatte, *Nicolas de Staël, Le Temps*, 1968. とフランソワーズ・ド・スタール監修の Françoise de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Calendes, 1997. の2種、そして素描やエスキースなどの作品を集めたカタログ・レゾネはフランソワーズ・ド・スタール監修の Françoise de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, Ides et Calendes, 2013. の1冊が刊行されている。

¹⁴ 「庭の木とか冬の枯枝とか、さらには、新しい出発点として、いろいろな物体や日用の道具などを取上げる。はじめは著しく写實的に描き、ついで一連の段階をたどって写実性がはぎ取られ、こうして裸の実在が絵や形体と照応することになる」。註2, p.131

¹⁵ 1943年1月5日、エマニュエル・フリセロ宛の手紙。

¹⁶ カンディンスキーの共感覚については、本論第4章1節で説明することとする。

キー(1866-1944)とともに作品を展示していたことにも触れておく必要があるだろう¹⁷。

このように第二次世界大戦後の抽象表現の渦中にあったド・スタールだが、その抽象の特質について、美術史家のジャン＝クロード・マルカデは次のように指摘している。

「フランスでは 1940 年代の初めに、幾何学的抽象(ドローネー、カンディンスキー、エルバン、マニェリ、アルプ)、構成主義(ペヴスナー、ドメラ)新造形主義(モンドリアン、ゴラン)アンフォルメル(フォートリエ、ヴォルス、ミショー)が誕生しました。ド・スタールはこれらの動きのいずれにも対応していません¹⁸。

つまり、マルカデの説に従えば、抽象表現を推進していった画家との交流を持ち、これらの動向の中にもありながらも、結局のところド・スタールは独自の表現を追究していたことになる¹⁹。

ド・スタールが抽象的な表現で描いた最初の作品のひとつに《コンポジション》²⁰[Fig.1]が挙げられる。本作は、焦げ茶色の調子で抑えられた背景に白や黒の幾何形体が浮遊するように配置されており、この表現はパウル・クレーを彷彿とさせ



[Fig. 1]

《コンポジション》1942年

¹⁷ 1944年1月にジャンヌ・ピュシエによってドメラ、カンディンスキーの作品と一緒に展示され、4月7日～5月7日「抽象絵画展」(ギャルリー・ド・レスキース)にドメラ、カンディンスキー、マニェリと参加、5月12日～6月13日に最初の個展(ギャルリー・ド・レスキース)を開催する。この年の12月13日、カンディンスキーは永眠につく。

¹⁸ Jean-Claude Marcadé, *Nicolas de Staël: Peintures et dessins*, Hazan, 2008, p.44

¹⁹ 日本では2011年4月29日～7月6日に旧ブリヂストン美術館で開催された「アンフォルメルとは何か? 20世紀フランス絵画の挑戦」展で戦後フランスにおいて新しい絵画の創造を目指した画家たちの約100点の中にジャン・フォートリエ、ジャン・デュビュッフエ、堂本尚郎らとともに紹介された。これは、ニコラ・ド・スタールを前衛的絵画運動「アンフォルメル」の中に位置付けているとも捉えられるが、画家のその後の作品の展開を考慮するとアンフォルメルの動向には全く当てはまらないのである。

²⁰ n°13 《COMPOSITION》1942, huile sur toile, 73×92cm, signé et daté en bas à droite: de Staël 42; peint à Nice. 註1, p.182

る²¹。背景の焦げ茶色は、網掛け状に引っ掻いたり削り取ったマチエールにより、赤や青や黄色に彩られた色彩が透けて見える。その上には薄いグレーのゆるやかな曲線を持つ大きな塊と赤、黄、青、緑の直線や弧を持つ幾何形体が描かれている。さらに上層部には、画面上で最も存在感を発揮する白と黒の色面として塗られた幾何形体が様々な方向性を示して自在に配置される。透けるような色彩の重なりや白と黒の色面の要素により、画面全体に宇宙のような奥行の空間が生じている。色を多く使用しているものの、画面全体は暗く落ち着いた色調で構成され、平面性と奥行の空間を併せ持った作品となっている。本作に見られるような幾何形体による画面構成の形式の採用は、幾何学的抽象の影響を受けているものと解釈される。



[Fig. 2]
《コンポジション》
1943年

一方、1943年の《コンポジション》²² [Fig.2]で際立つのは線の表現のありようである。光に照らした青みがかったグレーの柔らかな空間を、線が縦横無尽に舞っている。グレーを帯びた赤、黄、緑、青の線には、直線的な線や画面の上から下まで縦断して緩やかな弧を描く線、寸断されながらも流れのひとつに沿っている線などが何度も重ねられている。また、画面奥の発光によりこれらの線が画面手前に大きな影の形体を浮かび上がらせている。つまり、宙を舞う線描と影

²¹ 「薄く塗られ、ところどころ透けて見える背景の中の、混ざり合う黄色と紫色のハーモニーは、1940年にクレーが描いた《死の天使》を思わせる。スタール自身マニエリに宛てて書いているように、クレーは当時スタールが自作のためによく見ていた画家のひとりであった。『(ドミンゲスを) ふたたび眼にすることは非常に嬉しかったが、パウル・クレーが眼に留まると、他のあらゆる若い画家は堪え難いものとなる』。ハリ・ベレ『ニコラ・ド・スタール展』カタログ,東京新聞,1993,p.36

²² n°15 《COMPOSITION》 1943, huile sur toile, 114×72cm, signé et daté en bas à droite: Nicolas de Staël 1943, cadre peint par l'artiste; peint à Nice. 註 1, p.183

のような色面が画面奥からの光に照らされることで、無限に続く奥行と画面前方への拡がりを生みだしているのである。

本作のエスキースと考えられる木炭で描かれた《コンポジション》²³[Fig.3]からも、油彩作品《コンポジション》と同様に自在に走る線の動きを見て取ることができる。エスキースでは、線の交錯から創りだされた形体が黒く塗り潰され、周囲に表された大きな黒の形体は影のように暈されている。また、はっきりと照らされた線の動きと手前に暈された形体の対比により、奥行のある空間が生じている。

元パリ国立近代美術館館長のジェルマン・ヴィアットはド・スタールの抽象の始まりについて次のように指摘している。

「とくにマネリの仲介、またゲッツおよびクリスチーナ・ブーメーステルの仲介によって、スタールは完全に抽象的な表現に達する。マネシエやバゼーヌといった“フランス伝統派青年画家”たち——一九四一年にブラウン画廊で旗揚げした——とは反対に、スタールは知らず知らず抽象に向ったのではない。彼なりに最も新しい言語を採用すべく多少とも巧みにこなしていた具象を、このとき決然と放棄するのである。ニコラ・ド・スタールは今や空間を規定するものとして、からみ合い、空洞化し、くまどり、逸脱する線の驚異的な自由奔放さを発見するのである」²⁴。

また、1949年にド・スタール自身が、抽象的な表現への転



[Fig. 3]
《コンポジション》
1942年

²³ n°52《COMPOSITION》1942, fusain sur papier, 31,5×24,5cm, signé et daté en bas à droite: de staël/42. Françoise de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, Ides et Calendes, 2013, p.64

²⁴ 註2, pp.31-32

換を次のように振り返っている。

「若い頃、何年にもわたってジャニーヌの肖像を描いていた時期があった。肖像画、それも真実の肖像画というものは、なんといっても芸術の一つの頂点である。私はこのようにして二枚の絵、二枚の肖像画を描いた。それらを見ながら、自分自身に問いかけたのであった。私がここに描いたものは何だろう？ 生命を与えられた死者、死にとらえられた生者？……そして私は、対象を眼に見えたとおりに描くことに、徐々に居心地の悪さを覚えるようになっていた。というのも、ある一つの対象、たった一つの対象を描こうとすると、その対象と同時に存在する無限の他の対象の集積に、苦しめられることになってしまうのである。私たちは同時に沢山の対象を考えてしまうので閉じ込める可能性は霧散してしまうのだ。そのころ、私がめざしていたのは、自由な表現の獲得だった」²⁵。

つまりは 1940 年代初頭に誕生したフランスの抽象絵画は、ド・スタールにとっては自由な表現を獲得するための手段でしかなかったのである。このことは、のちにド・スタールが抽象表現を追究する道ではなく、具体的なモチーフを描く道を歩んでいることから明らかである。

アルベルト・マニェリ、セザール・ドメラ、アンス・アルトゥングらに比較されるこの時期、ド・スタールの表現の特質は、幾何形体や線を用いながらも当時の抽象絵画の厳格な平面性にこだわらず「輝きを抑えた色彩と色調の抑揚」と「幻影のような曖昧さ」によって抽象と宇宙空間的な奥行を併せ持った絵画空間を表現していることである²⁶。つまりは、マルカデの「どの抽象の動きにも対応していない」という指摘を、ド・スタールが自身の表現を追究するうえでこの時代の抽象を推し進める必要がなかったと解釈することができるのである。抽象表現にこだわらない画家の姿勢は、コンポジションを追究しながらも時折現れる具体的な画題にも垣間見ることができる。

1942 年から 45 年にかけてド・スタールの画業は、抽象表現を取り入れた自由な自身の表現を摸索した期間だったといえる。その結果、色彩の輝きはいまだ抑制されたままであるものの、眼に見える具体的な物の形に囚われない自由な表現、筆の動きを手に入れることができたのである。

²⁵ 註 21, p.34,170

²⁶ 註 21, p.38

第2節 線の抽象（1945－1948）

1942年から一気に抽象表現に転換し、幾何形体と線で構成されていた画面は、1945年から46年にかけて線が優勢になっていく。線が徐々に太さを増して存在感を強め、美術評論家アンドレ・ジャステルが「小さな棒」²⁷と名付けた網目状の線が出現し始める一方、幾何形体は姿を消し、画面はさらに抽象化していくこととなるのである。

美術史家の太田泰人はこの時期のド・スタールの作品について「彼の最初の『抽象』時代の作品を特徴づけるのは、緊迫した荒々しい主観的な表現である」²⁸と評している。まさに、何度も重ねられた交錯する線によって緊迫感が表現され、線の特性により筆致はますます勢いが増し、マチエールには厚みがでてくる。また、厚みを持ったマチエールに残された筆の痕跡は、時間を内包する生き生きとした動きのある絵画空間を創りだした。そして、作品名には初めて主観的な主題と考えられる《希望》(1946年)や《寓話》(1945、46、47年)、《苛酷な生活》(1946年)、《恨み》(1947年)などからは、実在しないモチーフや感情が表現されたものと理解される。

1945年に着手したこのような独自の抽象表現の試みに対し世間からの評価は本人の考えとは異なっていたものらしい。ド・スタールは「当時の実存主義にのって『不条理』の造型化であると解釈する人々に、意義を唱えた」²⁹のである。このことは、ド・スタールが描いた作品は当時の実存主義的な考えに基づく不条理として描いたのではなく、本人が実際に体験した生々しい感情や感覚を純粋に画面へ表現しただけであったことを意味している。それを証明するように、1950年以降は主観的な作品名が一切存在しなくなり、のちの作風は荒々しい感情的な表現から徐々に落

²⁷ アンドレ・ジャステルの言葉を引用したハリイ・ベレの作品解説では‘bâtonnets’と表記されている。Harry Bellet, *Nicolas de Staël: Rétrospective de l'œuvre peint*, Fondation Maeght, 1991, p.42

²⁸ 太田泰人「魂を引き裂く冒険、ニコラ・ド・スタール」『ニコラ・ド・スタール展』カタログ、東京新聞、1993, p.29

²⁹ 「…しかし、私の作品を不条理である、というところまで議論をもって行くことに関して言えば、もし純粋に文学的なイメージを当て嵌めたいというなら、仕方がない。あるいはこんなことを真面目に考えるようなら、むしろその方がはるかに始末が悪い。それではまるでわれわれの第二、第三の意識のバランスによる知覚のバランスに入らないものすべてを否定することになってしまうではないか。人間の生に欠かすことのできないもの、生にともなうあらゆるものごとの土台の均衡を保つような、本質において有機的なものを不条理と呼ぶのは、あまりにも安易だ。いや、このような言葉を用いることは、深刻な問題である。このたいそうな議論の最も強烈な点は、私の作品が空前の揭示だということなのに」。1948年、ピエール・クルティオン宛の手紙。

ち着きを取り戻していったのである。

カタログ・レゾネの収録作品は 1946 年に 39 点(内、作品名にコンポジションを含む作品は 26 点)、1947 年に 33 点(内、作品名にコンポジションを含む作品は 13 点)、1948 年に 41 点(内、作品名にコンポジションを含む作品は 29 点)にのぼり、全 113 点の絵画作品の六割が作品名にコンポジションを含んでいる。線を主体に激情の赴くままに絵の具を置くという執拗な一連の作品は、その後のド・スタールの新たな表現に繋がっていくことになる。この表現の追究の背景には、絵画のテクスチャーという領域に新たな開拓地を見いだした時代の動向がある。それは「絵の具の層を次々に重ね(中略)一枚の油絵にとって、いまや構図や色彩の調和よりもマティエールが重要であった」³⁰という潮流である。

美術評論家ピエール・クルティオンはド・スタールの表現について「物質の持つ極限的な性質を直感的な幻想へと変えるきわめて稀有な才能に恵まれた、例外的な一人の画家」³¹と称賛しているが、そこには尊敬する画家ジョルジュ・ブラック(1882-1963)の「マティエールの内に魂の神秘を塗り込める芸術の驚異」³²という教えがあったことは大きい。こうして、ド・スタールはマチエールを通じて全てを表現できることを確信したのであった。

コンポジションを画題に含まない作品のひとつ《恨み》



[Fig. 4]
《恨み》 1947 年

³⁰ 註 21, p.50

³¹ 1948 年 10 月、エクトール・スガルビが組織してモンテビデオで絵画と素描展が開催された。展覧会カタログの序文をピエール・クルティオンが手掛け、ニコラ・ド・スタールについて最も早い時期の文章が書かれた。註 21, p.14, 註 3, p.171

³² 註 28, p.29

³³[Fig.4]は、モノトーンの画面全体に荒々しい黒の太い線が錯綜する。赤、黄、青、緑の色彩は上から塗り重ねられた無彩色のグレーや白、黒の絵の具に潜み、この色彩が画面を活性化させる効果をもたらすのである。画面はこの色彩を含むグレーの帯で埋め尽くされ、最も上層を走る黒い帯状の線が垂直や斜め方向に走り、画面の縁で折れ曲がる。錯綜する線は後方に描かれたグレーがかった帯をさらに細分化して、コントラストのある入り組んだ構成となっている。これにより、画面は抽象であるにもかかわらず奥行を持つ絵画空間が形成されるのである。また、この荒々しい黒い線の表現とコントラストは主観的な感情を強調している。



[Fig. 5]
《コンポジション》
1944年

線が優勢になった要因のひとつとしては、1946年にエスキースに水墨画用の墨を用いて筆で表現するようになったことが挙げられる。以前は主に木炭やパステルを用い、例えば1944年の《コンポジション》³⁴[Fig.5]では木炭で色付けされた画面に消しゴムで線を描き、線の重なりから生まれる形体をパステルで着色し、画面の明暗と色の調子で描いている。一方、エスキースに墨と筆を使用することで線は必然的に太くなり、墨の黒が存在感を持つようになった。1947年の《コンポジション》³⁵[Fig.6]ではその線を縁取るように、ときには線の上に塗り重ねた墨は、簡素な白黒の対比で画面を表現することとなった。



[Fig. 6]
《コンポジション》
1947年

³³ n°113 《RESSENTIMENT》 1947, huile sur toile, 100×81cm, signé en bas à droite: Staël, contresigné et daté au dos sur la toile: Staël/47, titré au dos sur le châssis: RESSENTIMENT; peint à Paris. 註 1, p.228

³⁴ n°65 《COMPOSITION》 1944, fusain gommé et pastel sur papier, 31,5×23,3cm, dédié et signé au dos au crayon: Tout ce que je ferai/t'appartient./Amicalement/Nicolas. 註 23, p.71

³⁵ n°235 《COMPOSITION》 1947, pinceau et lavis d'encre de Chine sur papier, 44×31,4cm. 註 23, p.135

1942年に始まったド・スタールの抽象表現は、形体は幾何的なものから線へと分解され、線は帯状の形体そのものに変化していく。また、絵の具を削り取ることで下の色が透かされていたマチエールは、太い線の採用によって厚みを増して不透明になり、筆致は絵の具の厚みとともに伸びやかに、ときには荒々しく表現されるようになっていった。色彩は、形体と線の分割によって色分けされた表現から、線自体が色を持つ「棒」となり、さらに黒を用いた重々しく暗い色彩になっていく。この暗い色調は1947年頃まで続くが、その中にも赤や黄、緑や青の絵の具が使用されている。それは色の重なりや線と線の隙間から覗く色彩から確認することができ、のちにド・スタールが色彩の画家となる予兆なのである。

この頃の作品には交流のあった同郷のアンドレ・ランスコイや尊敬するブラックの表現様式との共鳴が見られる。ランスコイの作品との類似点は豊かなマチエールと暗色の調和である。渋く抑えた色合いはブラックを彷彿とさせる。「形態の重量から唐突に切り離されるマチエールは、ほとんど自律性にも近い新たな濃密さを得ることになる」³⁶という特徴を持つマチエールを画面の構成要素のひとつとして用いる様式は両者に共通する。ランスコイとブラックとの比較から導きだされるド・スタール独自の表現の特質は、構図の対比による力の働き、相反するフォルムの働きであり、より鈍い色調の中にごくわずかに用いる鮮やかな色彩によって画面の息づきもたらされているところにある。



[Fig. 7]
《青磁のコンポジション》
1948年

³⁶ 註 21, p.40

1948年頃から完全に優位に立った線とマチエールは、それまでの暗い鈍重な色調から明るい中間色の色調へと一変させたのである。《青磁のコンポジション》³⁷[Fig.7]は、無彩色の黒と白、そして白を含んで中間色になった黄や青の色彩が、全体に緑色の色調に調整されている。画家は透明な絵の具ではなく厚いマチエールの中間色に光を求めたのである。線は水平、垂直、斜め方向に配置され、部分的に太くなり、筆跡の凹凸により方向性を持つ色面に近づく。感情的な荒々しい線から静かな安泰のものに変わる。また、線の集合と厚塗りの絵の具の物質感によって画面中央に建造物さながらの偉容を備えた造形を示唆する。その周囲には緩やかな弧を描く線が存在し、直線的な印象を和らげる。さらに、背景とも捉えられる画面の縁には、水平、垂直の一定の方向に筆跡を残した明暗のついた色彩が置かれ、この色面と密集する線との対比が画面を構成し、奥行のある空間を創出するのである。

ド・スタールがグレーに与えた表情について友人のピエール・ルキュイールは次のように評している。

「……現代絵画全体の中で比類のないものである。洗練度、変化において比類がなく、内容、深さにおいて比類がなく、また、画家がそれを画面に入れてゆくその組み合わせの多様性においても比類がない……」³⁸

ド・スタールが使用するグレーや中間色の質の高さはその後の作品にも見られ、その表現は一層研ぎ澄まされていくことになる。

線の抽象の1945年から48年にかけての作品の特徴は次のようにまとめられる。

構図は線によって構成される。交錯する線の重なりは対比する力の働き、相反する形体の働きを作り、徐々に画面の中に偉容を備えた造形を創出する。多種多様な線の躍動的な印象はマチエールによって強調される。色面は画面の奥に控えている。マチエールは厚く堅牢なものとなり、絵の具の厚みに残る筆跡の凹凸が、筆を走らせた動きや速度を提示する。言い換えるならば、マ

³⁷ n°148 《COMPOSITION CÉLADON》 1948, huile sur toile, 73 × 60cm, signé en bas à droite: Staël, non daté; peint à Paris. 註 1, p.245

³⁸ 註 21, p.46

チェールが時間を内包する。また、厚い絵の具のウェットインウェット³⁹の効果により、下に塗られた絵の具の上に塗り重ねた絵の具が混ざり合う。下層の色を上のにせた絵の具の輪郭や隙間から覗かせる方法は、上層の色を引き立たせ、画面の奥で輝く色彩は画面全体を活性化させる。この手法はド・スタールを特徴付けるもののひとつになるのである。

色彩は不透明で暗い色調の中で時折輝きを放つものが用いられ、その色は赤であることが多い。一方で色彩を扱った作品、例えば1948年の《コンポジション》⁴⁰[Fig.8]では補色や無彩色の白や黒が画面に息づきを生みだしている。空間については、線が画面の中心ほど密集するため、背景とも捉えられる空間は画面の縁に出現する傾向にある。その空間の表現は表情の異なる同じ色調で表され、距離感をつかむことが難しい宇宙的ともいえるかのような空間として創出される。

主要となるモチーフは、作品を一見してもその基となるものを特定することは難しいが、しばしば作品名が線とその集合による造形要素の由来を示すことがある。そしてこののち、この偉容を備えた造形と、線により画面の奥に控えていた面の存在が徐々に姿を現わすようになるのである。



[Fig. 8]
《コンポジション》1948年

³⁹ 「画面で濡れた色どうしが混ざり合う、または馴染むこと（後略）。ロバート・マッセイ「画家のための処方箋」かもがわ, 2002, p.72

⁴⁰ n°137 《COMPOSITION》1948, huile sur bois, 50×61cm, signé et daté au dos: Nicolas/de/Staël/1948 avec la mention: Collection/S.de S./Montevideo; peint à Paris. 註1, p.238

第3節 色面の抽象、鏝の時代（1949－1950）

ド・スタールは、1947年の《恨み》で完全に思い通りの線の表現を獲得し、1948年にかけてはマチュールへの信頼を高めていった。ド・スタール独自のアクション・ペインティングともいえる時間を内包した線の仕事は、次第に面と太い棒状の線のリズムカルな構成へと変化していく。やがて色彩は明るくなり色同士の新しいコントラストを創出する。

〈ニコラ・ド・スタール展〉カタログの作品解説を執筆したハリー・ベレは、ド・スタールが絵画の構造的な特性を利用することを好み、「拡がりを与えるもの、それはフォルムの重みであり、その布置であり、コントラストである」と考えていたことを指摘している⁴¹。つまり、彼はこの頃から徐々に形体と色彩の関係性に重きを置き始めていたと考えられるのである。

そして、1949年に画面は色面を主体とする絵画空間へと大きく変化する⁴²。カタログ・レゾネには1949年に43点（内、作品名にコンポジションを含む作品は34点）、1950年に66点（内、作品名にコンポジションを含む作品は58点）の作品を収録している。このことから、ド・スタールはますます制作に没頭し多作になったことが理解される。また、世界各地の主要な美術館に購入された作品がこの時期に集中しており、例えばパリ国立近代美術館の《コンポジション》⁴³、ワシントンのフィリップス・コレクションの《北》⁴⁴、そしてボストン美術館の《ゴージェ街》⁴⁵などがある。これはド・スタール独自の表現が確立し始めた時期の作品が公に認められたということに相違ない。

⁴¹ 註 21, p.52

⁴² 1948年に既に10×18cmの小さな作品《グレーとオークルのコンポジション》で色面のみで構成された作品が試行されている。

⁴³ n°204《COMPOSITION (TAILLE; COMPOSITION EN GRIS ET VERT; COMPOSITION ABSTRAITE)》1949, huile sur toile, 162,5×114cm, signé et daté en bas à gauche: Staël 49, contresigné et daté au dos: Staël 1949; peint à Paris. 註 1, p.267

⁴⁴ n°185《NORD》1949, huile sur toile, 24,1×41,2cm, signé en bas à droite: Staël, non daté; peint à Paris. 註 1, p.258

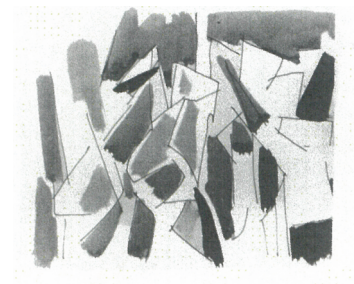
⁴⁵ n°199《RUE GAUGUET》1949, huile sur contreplaqué, 199,5×240,5cm, signé en bas à gauche: Staël, contresigné et daté au dos: Nicolas/de/Staël/1949; peint à Paris. 註 1, p.263

1947年にド・スタールが移り住んだアトリエの地区を描いた大作《ゴージェ街》[Fig.9]は、緑の中間色の色調で調整された大きな色面によって構成されている。これまで画面を構成していた線が本作では面に置き換わり、新たに色面と色面の境界が線として生まれている。

画家が使用する描画用のナイフについては、度々制作の助言をしている画家の友人ジャン・ボーレが「彼はいつもパテ用のナイフを使っていた。私は彼にペンキ塗り用の大きなナイフである鋺を勧めた」⁴⁶と書いていることから、画家の表現する色面は一般的なペインティングナイフよりも大きな色面を可能にする鋺によるものであったことが理解される。鋺で面として塗られた絵の具のマチエールの色面と色面の隙間には、ここでも赤、黄、青の色彩を覗かせる、画家特有の手法が用いられている。色面の色彩は何度も調整された痕跡が残り、この痕跡が平面的な表現に奥行を与えている。また、画面はおよそ三段階の明度で構成され、手前に最も暗い黒、中央に明るい中間色、画面の周囲にはそれより一段階暗い中間色が置かれることで空間が創出されている。本作のエスキースと考えられる《エチュード》⁴⁷[Fig.10]は、以前のエスキースに見られる太い線ではなく、オークル色の紙に細い羽ペンで描かれた形体に色の調子が付けられている。これは線が太くなって面が変わっていったのではなく、線と面を等価値で扱っていることを示している。すなわち、線が色面に置き



[Fig. 9]
《ゴージェ街》1949年



[Fig. 10]
《エチュード》1948-1949年

⁴⁶ 註 3, p.172

⁴⁷ n°299《ÉTUDE》1948-1949, plume et pinceau, encre de Chine et lavis d'encre de Chine sur papier ocre, 27×32,5cm.
註 23, p.165

換わったのではなく、線と色面が同等に扱われた結果、絵画の画面上では色面的な表現となっているのである。

1950年に入ると色面はより単純化され、セメントを塗り固めた壁にも似た堅牢なマチエールになる。線を起源とする方向性を持った動きのある色面の構成は、静的な長方形の形体に変わり、それらの矩形は並列に整理される。また色調は作品ごとに調整される。例えば《グレー、ベージュと白のコンポジション》⁴⁷ [Fig.11]では、縦長の画面に長方形の形体が配置され、その矩形は大小様々な青みを帯びたグレー、黄み帯びたグレー、赤みを帯びたグレー、明るいグレー、暗いグレーなどの中間色の色調で整えられている。本作の大きさが異なる三つの黒い矩形は、最も大きな長方形だけがやや明度の高い色彩のタッチが加えられることで、画面の重心の均衡を保っている。そして青やグレーの下に置かれた補色に近い黄色や橙色の色彩が、せめぎ合う色面の縁に残されることで揺らめく輪郭線となるのである。また、この輪郭線をもたらす効果は、一つひとつの形体に奥行が備わり、物質感を持つようになることといえる。全ての矩形の色彩は、隣り合う色同士の微妙な差異も許さない緊張感を持つ。そして画家は絵画の色面を大きく単純化したことにより、色同士が響き合う調和を厳格に追究することとなったのである。

同時期に描かれたエスキースは《コンポジション》⁴⁸[Fig.12]のように筆と墨を使い濃淡を付けずに形体の大きさや配置だ



[Fig. 11]
《グレー、ベージュと白の
コンポジション》
1950年



[Fig. 12]
《コンポジション》
1950年

⁴⁷ n°272 《COMPOSITION EN GRIS, BEIGE ET BLANC (COMPOSITION)》 1950, huile sur toile, 130×97cm, signé en bas à droite: Staël; peint à Paris. 註 1, p.295

⁴⁸ n°359 《COMPOSITION》 1950, pinceau et encre de Chine sur papier, 24×15,4cm. 註 23, p.187

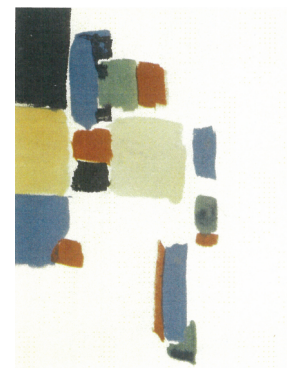
けで画面構成を行なっているものが出現する。これは《コンポジション》⁴⁹[Fig.13]のように色彩にも置き換えられる。これらのエスキースでは以前の線の意識から一転し、絵画空間を色面の形体とそれらの配置によって構成しようと試みていることが理解される。

このように、罫によって堅牢な色面の表現に転じた画面は、秩序を持った静かな形体と絶妙に精緻された色彩によって深く探求されていくこととなった。

1950年6月に開催されたジャック・デュブール画廊での個展に際して、ド・スタールがブリュッセル時代の旧友ロジェ・ヴァン・ジャンデルタールに宛てた文には、絵画の構成要素に対する当時の画家の思考が顕著に示されている。

『線』、きみが輪郭を意味するなら否、ぼくは輪郭の魂を信ずるのだ、いいかね、もしぼくが少なくとも魂の所在を信ずるとすれば、それは輪郭の中にだ、線ではない、これは大ちがいだ、いいね。『表面』—然り、『色』、否、色面、『ヴァールール』は従って空間、空間、息づき、『及びその他の知覚しうる要素……』むろん触覚的、感覚的なもの、形体とは組成(コンポジション)であり、釣合い、平衡なのだ⁵⁰。

すなわち、色面表現によって形体には魂の宿る輪郭が表れ、色面の対比によるヴァールールが空間を表すようになったといえる。言い換えれば、色が色面になったことで、それ自体が「輪郭線」を持つ形体となり、空間となり、均衡を作りだ



[Fig. 13]
《コンポジション》1950年

⁴⁹ n°356 《COMPOSITION》 vers 1950, pinceau et gouache sur papier, 37×29cm. 註 23, p.186

⁵⁰ 註 2, pp.106-107

すための要素となったのである。

この時期のド・スタールは、幾何形体の抽象に始まり、線の抽象を経たことで、色面表現の中に画家独自の抽象表現を確立することができたように見える。それは同時に、画商、文学者や批評家など、周囲の注目を浴びるようになってきた時期でもあった。しかし、当の本人はというと当時の抽象・具象の論争とは異なる方向に目を向け、自身の感性に導かれるままに新たな表現を求めていったのである。それは絵画の世界に留まらず、自由な交友関係からもうかがい知ることができる。

1950年の11月にド・スタールはシュザンヌ・テゼナと知り合い、彼女のサロンに招かれることとなった。そこは「ドメーヌ・ミュージカル」⁵¹が生まれることとなった場所で、多くの音楽家、作家、詩人たちが集う場所でもあった。ド・スタールはこのサロンでイーゴリ・ストラヴィンスキー、オリヴィエ・メシアン、ピエール・ブーレーズなどの作曲家、ジャン・ポーランなどの詩人、ドラ・マールなどの芸術家と知り合うことになったのである⁵²。テゼナのサロンでの出会いは、ド・スタールの表現を新たな展開へと発展させることになっていった。

第4節 色面の細分化（1951）

1951年のカタログ・レゾネの収録作品は44点（内、作品名にコンポジションを含む作品は33点）である。

1951年、単純化された大きな色面が今度はモザイクのような細かい四角形に分解される。これにより静止していた壁のような色面が再び動きだす。ローマ時代のモザイクの記憶はこの頃の画家の絵にまざまざと甦っていることが見て取れるのである。

⁵¹ ピエール・ブーレーズは1954年に現代音楽の普及のための演奏会シリーズを始め、それは1955年に「ドメーヌ・ミュージカル」となる。「彼は『ドメーヌ・ミュージカル』を六七年まで主宰したが、『いくらか反響を呼んだとはいえ、とても慎ましい音楽会シリーズだった。二百人以上の聴衆は集められなかった』という」。笠羽映子「ピエール・ブーレーズ」『クラシック音楽の20世紀第二巻—作曲の20世紀（2）』音楽之友社、1993、pp.64-65

⁵² 註21, p.171

例えば《白い町》⁵³[Fig.14]は、中間色の明るいグレーの中に赤、黄、青、白、黒の無数の小さな四角形が輝いている。画面の手前から奥にかけて小さくなっていく四角形は画面の中に遠近感を作りだしている。ピエール・グランヴィルによって付けられた作品名“La ville blanche”の通りで、暗いグレーの遠くに抜ける空と広大な大地に建つ町を俯瞰しているような印象を受ける。画面に点在する赤が画面中央上の密集した赤へ、画面中央から右側の黒の矩形の集合が画面を縦断して上方向に視線を誘導する。以前の色面表現と比較すると形体の大きさの幅が広がり、その対比により粗密の関係が生まれている。また、隣り合う中間色同士が調和する中で赤、黄、青、白、黒の色彩が輝き、それらの配置が画面に動性を作りだす。さらに、重なり合う色彩の差異は画面に奥行をもたらすとともに、絵の具を鏝で十分に塗り付けた厚みのあるマチエールは平面の画面に三次元の空間を創りだしている。



[Fig. 14]
《白い町》1951年

この時期の絵画空間は、色面によってもたらされた秩序と静的な表現が、モザイク状の細分化によって大きく躍動し始め、新しい奥行のある空間を形成し始めたのが特徴である。

1950年から51年に描かれたエスキースの多くも《コンポジション》⁵⁴[Fig.15]のように、細かい四角形や点の大きさの対比や粗密によって構成されている。



[Fig. 15]
《コンポジション》1950年

⁵³ n°314 《LA VILLE BLANCHE (LA VILLE)》 1951, huile sur toile, 65×92cm, signé en haut à droite: Staël; peint à Paris de mai à novembre 1951. 註 1, p.312

⁵⁴ n°386 《COMPOSITION》 1950, pinceau et encre de Chine sur papier, 24,7×16,2cm, signé vers le bas à droite: Staël. 註 23, p.195

この手法は年末に刊行されたルネ・シャールの詩集『粉碎された詩』の挿し絵のための木版《詩の最前線》⁵⁵[Fig.16]にも使われており、木を粗密に彫ることのできる木版の画面とモザイクを例に挙げた絵画作品における粗密の表現は非常に酷似している。

ド・スタールより七歳年上のシャールと出会ったのは 1951 年の 2 月のことだった。西永良成は著書『激情と神秘—ルネ・シャールの詩と思想』の中で『『粉碎された詩』から選ばれた一二の詩に一四の黒の木版画と一枚のリトグラフィを依頼され、制作したのが最初だった。その後ヒマラヤの雪男をテーマにしたバレエのために、シャールが梗概を書き、彼が美術を担当するといったかたちで共作を試みたが、結局作曲家が見つからず、実現するにはいたらなかった。(中略)結局合計五つの共作をおこなったにすぎない』⁵⁶と述べているが、ド・スタールにとってはシャールとの親交は画家の絵画表現にまで影響を与える大きな契機となっていた。それは画家がシャールに宛てた手紙の中からうかがうことができる。

「僕には君のために仕事をするのが与えてくれたことを言い尽くすことはできないように思います。まず君は子供時代に僕が持っていた大空や秋の木の葉への情熱を再発見させてくれました。また、それとともにこれまで見たこともない、直接的な言葉に対する郷愁も一杯に、です」⁵⁷。

自然美への回帰を述べたこの手紙にあるように、画家にと



[Fig. 16]
《詩の最前線》1951年

⁵⁵ n°1322(2) 《POÈMES.FRONTISPICE》1951, bois, 35,4×27cm; quelques épreuves d'essai. 註 23, p.510

⁵⁶ 西永良成『激情と神秘—ルネ・シャールの詩と思想』岩波書店, 2006, p.276

⁵⁷ 1951年11月8日、ルネ・シャール宛の手紙。

ってシャルとの出会いはこれまでの抽象的な表現から現実との明らかな繋がりを示す、さらにいえば画家の晩年の作風に直結する表現への転換をもたらしたのである。また、西永は、抽象表現から具象的なものを示した作品に転じた画家に対する世間の批判に対しシャルは「『私は抽象画と具象画とを対立させない。絵画は抽象であると同時に具象であるべきだ』と述べて敢然と擁護し、これが事実上スタール晩年の画風を決めたのである」⁵⁸と論じている。

一方、ド・スタールと恋人ジャンヌ・マチューを引き合わせたのもシャルだった。夫も子供もいるジャンヌはシャルの愛人の一人であったが、彼はド・スタールに「気前よく彼女を『貸与』した」。ド・スタールが晩年に移ったメネルブのアトリエやアンティーブのアトリエもジャンヌへの愛のためであった。しかし、恋人を束縛するド・スタールの態度のせいで画家とシャルの「ふたりの交友は急速に疎遠になっていき、五四年九月のスタールのアンチーブ転居は、ふたりの決別をも意味していた」⁵⁹のである。

このように、シャルとの関係は、四年という短い期間ながらもド・スタールに強い影響を与えることになった。それは、作品はもちろんのこと私生活にも深く関わるものだったのである。

シャルとの出会いにより、実在するものへの情熱を再発見したド・スタールは、絵画を新たな展開へと発展させていくこととなる。

⁵⁸ 註 57, p.276

⁵⁹ 註 57, p.277

第5節 具象的な画題（1952－1953）

カタログ・レゾネの収録作品によると、1952年の作品数は245点(内、作品名にコンポジションを含む作品は6点)と一気に加速し、1953年には176点(内、作品名にコンポジションを含む作品は8点)という数を描いていることがわかる。この頃にはコンポジションという抽象的な画題は減り、主題のほとんどが具体的な対象を指し示すようになる。

そして1952年の《屋根》⁶⁰[Fig.17]以降、ド・スタールは再び風景や静物、人体など、具体的なモチーフを描くようになる。同時に、水平線の出現もこの時期の特徴といえる。

「屋根」と題された本作は画面の半分以上がグレーの空で覆われ、画面下に黒い建物が群を成している。この空の表現はこれまでの平滑な色面の表現から逸脱したものになっている。色面的な表現の意識とは明らかに異なり、本作の空は抵抗感のある曇った北の空と溶けあう雲の繊細な移り変わりが、青みや黄みがかったグレーの緩やかな色調と明暗の変化で表現され、まるで実在の空のようである。対して大地には画題となった屋根の形体を示す黒、グレー、オークルの小さな四角形が、縦や横の方向性を守って置かれている。屋根の表現は、ド・スタール特有の異なる色調の絵の具を重ねて作られる奥行のある色面表現で構成される。本作で最も手前に描かれた右下の赤の上に置かれた黒の矩形は、視線を



[Fig. 17]
《屋根》1953年

⁶⁰ n°325 《LES TOIRS(PAYSAGE; CIEL DE VILLE; CIEL DE DIEPPE)》1952, huile sur Isorel, 200×150cm, signé et daté en bas à gauche: Staël/52, contresigné et daté au dos: Staël/Janvier 1952; peint à Paris en 1951-1952. 註1, pp.318-319

画面の奥へと誘導し、一方で小さな無数の矩形の中にそびえる大きな四角形の配列は、その視線を空へと導く役割を持つ。このように対比的な大きな空と密集した色面の粗密の構図はグレーの調子に整えられた画面全体の色彩によって均衡が保たれている。

ド・スタールは、コンポジション・シリーズで築き上げてきた画面構成と色面表現で培った色彩対比を風景や静物、人体などの実在するモチーフに応用する。そして、身近にある具体的なリンゴや瓶などのモチーフを用いて多数のコンポジションで研究を重ねていったのである。例えば《瓶》⁶¹[Fig.18]は、縦長の画面に色とりどりの八本の瓶がボウリングのピンのように三角形の構図で床に置かれている。色彩は鮮やかな赤、青、緑、白、黒が使用され、画面左側は暖色、右側は寒色にまとめることで両者を対比させている。中央には赤と青を分かち白が水色の瓶の脇を通り、床に伸びる白と一体になることで縦の流れを作る。画面右下の暗い影のような青の色面は隣の瓶、その上の瓶、画面左の青へと視線を誘導する。同様に、中央の暗い緑は右側の明るい緑や左の赤の上の緑に視線の循環を促す。本作で最も彩度の高い左側の床の赤は、床と壁の境界を明確には指し示さないものの、中央の赤い瓶を境に白が混ざることによって奥行きが表現される。本作では、実在する瓶のコンポジションと画家が創作した色彩のコンポジションが、ひとつの画面の中で同時に表現されているのである。

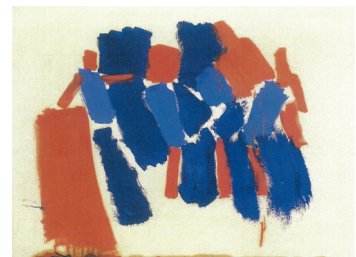


[Fig. 18]
《瓶》1952年

⁶¹ n°358 《BOUTEILLES》1952, huile sur toile, 125×80cm; peint à Paris. 註1, p.331

福永武彦は著書『芸術の慰め』の中で、ド・スタールは1953年の静物や人物を通して「主題の持つ強さと、そして正確さを発見しようとしている⁶³。強さはフォーヴィスムから、正確さはキュビズムから来よう」と述べている。彼はこれらの動向との直接的な関わりは無いが、ブラック⁶²やアンリ・マティス⁶³への憧憬が画家の絵画空間の中で徐々に統合され始めたわけである。

一方で、この頃のド・スタールは風景画の戸外制作の作品を数多く残している。手に収まる30cmに満たないサイズのカルトンやイズレル⁶⁴に実在する風景をその場で感じ取った色彩で表現し、大きな油彩作品はパリのアトリエで描いた。風景のエスキースは殆ど残していないが、人物や静物を描いたエスキースは以前の点や線の粗密の表現から一変し、制限された色数の色面で形体と動性を捉えている。



[Fig. 19]
《人々のエチュード》1952年

ド・スタールにとって新しい主題となる《人々のエチュード》⁶⁵[Fig.19]は、紙に赤と青の油絵具で臨場感のあるナイト・ゲームでのサッカー試合の選手達を描いたものである。赤で表されるのは人体の頭部と腕と脚、そして左下の芝生⁶⁶と重なって背後にいる選手の形体であると考えられる。選手達の足

⁶³ 福永武彦『芸術の慰め』講談社、1965、pp.7-18

⁶² 「ブラックは...大絵画となり、神秘と簡素さ、未曾有の力を獲得していると同時に、コローからセザンヌに至るきわめて自然で自由な系譜にも完全に属している」。1953年11月、ダグラス・クーパー宛の手紙。

⁶³ 「あの芸術において価値ある二つのもの—1.権威のきらめき、2.ためらいのきらめき。それのみです。一方は他方から生まれますが、究極において両者は明確に区別されます。84才のマティスは紙の切れ端でさえきらめきを得ることに成功しています」。1953年5月14日、ピエール・ルキュイール宛の手紙。

⁶⁴ 「木を原料とした代用の基底材（カルトン、イズレルなど）。グザヴィエ・ド・ラングレ『〔新版〕油彩絵画の技術—増補・アクリル画とビニル画』美術出版社、1982、p.129

⁶⁵ n°494 《ÉTUDE DE FIGURES》1952, huile sur papier, 56×76cm. 註23, p.238

⁶⁶ 本論第4章で引用しているド・スタールの手紙には「草」と表現されているため芝生と考えられる。

元の芝生を表す青は、左の人物の脚を避けるように置かれることで脚の形が浮かび上がる。また、明るい青は選手の身体やユニフォームを示している。赤、青、そして紙の白の三色で簡略化された色面表現は、躍るような筆跡の色面で即興的に描かれている。

この三色の色彩は、巨大な油彩作品《パルク・デ・フランス》⁶⁷[Fig.20]でも採用されている。サッカー選手達の頭や脚の動きを利用して置かれた赤や青の色面は緑の芝生の中で動性を引き起こしている。同様に黒の色面に対比的に置かれた白の身体の強いコントラストが、画面に躍動的な印象をもたらしている。

本作は中間色の緑、青、グレーそして白と黒の中に、彩度の高い赤が置かれることで観る者に鮮烈な印象を与え、夜の照明で照らされた緑の芝生に黒が進入することで、夜の闇が周囲を取り巻いていることが表現されている。この黒の色面に対応するかのよう、画面左に出現した大きな白の色面は、闇に立ち上がり光の存在を誇示しているようにも見受けられる。

1949年の線から色面に変化していった《ゴーチ街》⁶⁸の時期の表現と比較すると、《パルク・デ・フランス》には、色面に与えられた躍動的で奥行のある空間が、卓越した技術とマチュールで描きだされている。ド・スタールは 1952 年にサッ



[Fig. 20]
《パルク・デ・フランス》
1952年

⁶⁷ n°418 《PARC DES PRINCES (LES GRANDS FOOTBALLEURS), 2^e état》 1952, huile sur toile, 200×350cm, signé en bas à gauche: Staël, contresigné, titré et daté au dos sur la toile en haut à droite: Parc/des/Princes/Staël 1952; peint à Paris. 註 1, pp.350-351

⁶⁸ 註 45

カーという現実の光景をモチーフとして扱うことによって、リズムのある色面構成と奥行のある絵画空間を両立させ、受けた衝撃をそのまま画面に表現したのである。それは、同年のラヴェンドゥーやオンフルールなどの風景、静物、裸婦など、様々な実在するモチーフを繰り返し描く中でよりいっそう強まることとなった。また、具体的な画題を表現するためのキャンバスは、画家にとっての「色彩の場」、「融合の場」、「熱烈な受肉の場」となったのである⁶⁹。

そして、1953年のイタリア、シチリア旅行で、ド・スタールの色彩は南の光によって高められ、鮮烈で大胆な色彩が組み合わせられるようになっていく。しかし、それは彼にとって「正しいキーを鳴らさねばならない」⁷⁰という緊張を強いたと考えられる。同時に、以降のエスキースの多くはモチーフの形体を簡素化されたシンプルな線で表されるようになり、その方法は最期まで継続された。

第6節 具象と抽象の狭間、筆の時代（1953—1955）

ド・スタールは1953年11月にメネルブの村外れにある砦になった小城「ル・カステレ」を購入し、1954年の夏までここに住むことになる⁷¹。移り住んだアトリエで画家の技法は変化し、描画材を鏝から筆に持ち変えるとともに、マチエールは一気に薄塗りのものとなる。さらに翌年9月に、今度はアンティープに居を定めると、筆による薄塗りの画面が幽玄性を帯びたものとなる。

薄塗りに転じた技法について、〈ニコラ・ド・スタール展〉カタログでは「1954年のあいだに描かれた一連の静物画で、ニコラ・ド・スタールは次第に、それまでは多くの絵をつくるのに用いてきたナイフを使わなくなった。その代わりに普通の絵筆を使い、ガーゼの布を併用して、濃厚で豊かなマチエールを捨ててテレピン油で十分に伸ばした流れるような絵の具の広がりを採用している。そして同時に明るさの増した簡潔で無駄の無い構図を目指している」⁷²と紹介されている。

また、この時期の作風について福永は「構図は極めて簡素に、色彩は極めて単純に」なったこと

⁶⁹ ジェルマン・ヴィアット「ニコラ・ド・スタール、描くことの危うさを賭けて」『ニコラ・ド・スタール展』カタログ、東京新聞、1993、p.17

⁷⁰ 註 71, p.18

⁷¹ 註 3, p.173

⁷² 註 21, p.116

を述べたうえで「ここには装飾的な意図はないし、フォルムはすべて原型とでもいったものに、還元されている」と形体の純化についても考察し、これにより、画面には「静寂と秩序」がもたらされたと結論付けている⁷³。さらに特徴的といえるのは、薄塗りで簡潔な無駄のない画面に向かうに連れ、次第に静物や船の連作に見られるように床やテーブル、水平線が姿を消すことである。

カタログ・レゾネの収録作品によると、1954年の作品数は、過去最多の267点、1955年の三ヶ月足らずで90点という作品を創出している。抽象に転じた初期から使用されていた「コンポジション」という作品名は、1954年の1点を最後に、全てが具体的なものとなったのである。

「主題に近すぎるのも遠すぎるのも、私にはどちらも望ましくないー夢へのこだわりと直接的なこだわりーできる範囲でそれは釣り合いが取ればいいし、好みとしては釣り合いがないほうがいい」⁷⁴。

ド・スターールがコレクターのダグラス・クーパーに宛てたこの言葉からは、晩年の画家が現実と非現実の間にある、均衡と不均衡の、不協和の中にある危うい美しさを求めていたとも捉えられる。

また、ド・スターールの晩年の作品が与える鮮烈な印象について太田は「その極端なまでの表現の簡潔さは(中略)世界の中に身をおいてそれを深さ、即時性において感知しようとする画家の精神を鮮やかに告知する」と述べたうえで、「無音の虚空に切りつける最初の一撃。そのとき響き渡る透明な音色。隔絶、閃光、飛躍」と語っている⁷⁵。

流麗な薄塗りのマチエールへの過渡期となる1954年の《シチリア》⁷⁶[Fig.21]は、前年のイタリア旅行で訪れたシチリアの風景を描いた作品である。本作は黄緑色の空に黄色の大地、海は殆ど黒に近づいた濃紺で表され、赤や黒の建物とも岩とも捉えられる四角形の形体が遠くに律動的に立ち並んでいる。中心の赤の矩形に向かってパースのついた構図が三角形のシャープな形体を作り出すことで、画面全体を引き締める効果を得ている。また、各々の色面の周囲に表現された、下層に塗った色彩を覗かせるド・スターール特有の「魂の宿る輪郭線」の手法により平面的な色面が

⁷³ 註 63、p.17

⁷⁴ 1955年1月、ダグラス・クーパー宛の手紙。

⁷⁵ 註 28、p.26

⁷⁶ n°749《SICILE (VUE D'AGRIGENTE)》1954, huile sur toile, 114×146cm, ni signé ni daté; peint à Ménerbes. 註 1, p.490

鼓動するのである。

一見すると《シチリア》は現実の色彩とはかけ離れた色彩の選択をしているように見える。しかし、黄緑色の空はシチリアの眩い光と熱が感じられ、黄色、紫、ピンクの大地は太陽に照らされて輝く様を示し、海や建物の黒はシチリアの強い日差しの中に現れる影の強さの印象と見事に合致する。ド・スタールによって高められた色彩のコントラストが生んだ本作は、シチリアの空気以外の何ものでもなく、抽象化された色彩と形体によって表現されることで、現実以上に現実感を持つこととなった。すなわち、繊細かつ大胆な色面で描かれた《シチリア》は彼が受けたシチリアの明るい光への衝撃そのものなのである。



[Fig. 21]
《シチリア》1954年

抽象化された色彩と形体の純化が進むと、《マルティグ》⁷⁷[Fig.22]に見られるような筆を用いた薄塗りのマチエールが際立つようになる。

《マルティグ》の画面を大きく占める水面は一色のオレンジ色が塗られ、空と地平線は暗い闇の中に同化し、遠くに見える船のマストの水色が闇の中に輝く。ド・スタールの卓越した技術と判断力によって創り上げられた色彩と形体の造形が、迷いなく確信的に画面に置かれている。



[Fig. 22]
《マルティグ》1954年

1954年以降に描かれた作品に見られる、確信的で流麗な薄塗りと空と地平線の統合、簡素化された色彩と形体のもたらす印象についてヴィアットは「美しい叙情とロマンティックな

⁷⁷ n°810 《LES MARTIGUES》1954, huile sur toile, 146×97cm, signé en bas à gauche: Staël, non daté; peint à Ménerbes. 註 1, p.525

心情が、より滑らかに大気の中に溶け合うような世界を醸し出す⁷⁸と書いている。そこには、現実の世界から感じ取ったド・スタールの情感が即時的に表されているのである。

抽象的な表現から具体的なものを描くようになったド・スタールは、晩年になると、見たものを感じたままに表現するという本来の自分に立ち返った。その表現についてヴィアットは「多彩なニュアンスに富んだタッチの臨機応変な闊達さ」と評しているが、それは画家が「自由な絵画の第一の揺るぎない支柱」であるベラスケスに見いだしたものであった⁷⁹。結局のところ彼が志向した絵画の自由な表現は「彼にとって唯一問題となるライバルは彼が賞賛する過去の大画家であり、そのヴィジョンはどのような技や知識や現代性も超えていた」という指摘通り、ヨーロッパの古い伝統の中にこそあったのである⁸⁰。

同時に、ド・スタールは晩年になって発症する制作中の眩暈について次のように述べている。

「大作(中略)いいものになるときは(中略)あまりにも大きな偶然の役割を、ひとつのめまいとして、恐ろしいまでに痛感するのだ」。

「体質のように固執している眩暈がゆっくりと方向を変え、煩悩を脱して、もっと簡潔な、もっと自由なものに向かえば、いつか僕はもっと明るくなるだろう⁸¹」。

これは、晩年の画家にとって偶然や眩暈という現象と共生し、さらに簡素で自由な表現を目指すことで、より高貴の絵画へと到達できると考えていた証左といえるに違いない。

晩年のド・スタールの作品について大島辰雄は「死の直前、スタールはある異なった道に引込まれたが、その方向は完全に明白とはいえない。正面性は一段と強調されているが、しかし形体は一種の光量をおびて空間の中で宙に浮き、画面はモノクロームに転じ、静物にはヴェールがかかり、地平線は霞んで柔らげられる⁸²と論じている。それは具象と抽象の狭間で起こる偶然や眩暈が引き起こした現象であったと考えられる。

⁷⁸ 註 71, p.18

⁷⁹ ニコラ・ド・スタールはベラスケスについて手紙の中で次のように述べている。「一筆ごとに奇跡を探りながら、ためらいつつもけっしてためらわず、率直で地味ゆえに巨大であり、絶えず最大限の色の力を引き出している...」。1954年11月6日、ジャック・デュブル宛の手紙、アンティープ。

⁸⁰ 註 71, p.14

⁸¹ 1954年12月末、ジャック・デュブル宛の手紙。

⁸² 大島辰雄「芸術の死—ニコラ・ド・スタールの場合(行き詰って自殺したド・スタールの絵が何故高価なのか)」『芸術新潮21』1970年12月号、新潮社、p.82

ド・スタールは、その作風を具象から抽象、抽象の狭間へと変化させていく中で、色彩を輝かせる輪郭や色彩対比、絵画空間を生み出すマチエールという独自の表現を獲得していった。そして晩年は「見えるものを描くのではない、受けた衝撃を描く」⁸³という彼の言葉通り、見たものと感じたものの調和を画面に表現することに成功し、さらには表現を純化させ研ぎ澄ませることで、具象と抽象の統一、主題と色の統一を図り、より簡潔で自由な表現を目指したのである。

晩年に到達した色彩、形体、マチエールの純化によって、色彩は光に近づき、形体は原型へと還元され、構図は極めて簡素になり、マチエールは薄塗りにより色彩の純化を一進させるとともに、平面性と無限空間の両立という矛盾を解決させた。以前は「マチエールに従っていたフォルムも、今は、現実からも時間の流れからも超越した、内的な光の屈折に従っている」⁸⁴のである。最期の作品は、構図は極めて簡素に、色彩は極めて単純になることで、静寂と秩序が画面を包み、そして表現されたものは幽玄な、どこか現実離れた雰囲気を漂わせ、これらによって見るものに叙情的な印象を与えるものとなった。

このような変遷を辿ったド・スタールの絵画について、ヴィアットは「ただ少しずつ見たものと感じたものの完全な一致を見出すようになったのだ」と述べたうえで「激情に貫かれたこの絵画—その不安と動揺—は、第一に不安定さを特徴としており、それが類い稀な奇跡のごとくに到達された均衡をおびやかしている。彼の主題そのものも、個人的なエネルギーとヴィジョンの刻印をあまりにも帯びている。したがってそれを抽象的と形容すること、またそれを当時の抽象・具象の論争の中に位置付けることは今日では不適切と感じられる」と結論付けている⁸⁵。そして、表現の純化の末に辿り着いたのがド・スタールの最高傑作《コンサート》だったのである。

⁸³ 「まばたき……絵とは決して目に見えるもの、あるいはそう信じているものを描くわけではない。受けた衝撃を無数の振動のままに描くのだ。受けるにまかせ、しかも怒りをこめずにどう叫ぶかだ。ひとつの身振り……ひとつの重み。そのすべてをおもむろに燃焼させて」。1950年4月14日ブリュッセル時代の旧友ロジェ・ヴァン・ジャンデルタール宛の手紙、パリ。

⁸⁴ 註 84

⁸⁵ 註 71, pp.13-20

第2章 ニコラ・ド・スタールと音楽

近年、日本国内でも音楽と美術をテーマにした展覧会が開催されるなど、音楽と絵画の交流は新しい芸術を生み出す可能性として再び注目を集めている。

茨城県立近代美術館で開催された〈耳をすまして－美術と音楽の交差点〉の展覧会カタログには、美術と音楽の関係は視覚芸術と聴覚芸術、空間芸術と時間芸術、静止の芸術と運動の芸術の違いがあり、感覚や次元のうえで本質的には相容れないものであると紹介されている⁸⁶。

ニコラ・ド・スタールの生きた二十世紀の日本でも、音楽と美術の動向が注目を集めていた。

音楽評論家の服部龍太郎は文芸、音楽、絵画の進展について『音楽と美術と』⁸⁷の中で「多くのムーヴメントの先驅となるものは詩である。それが美術に移り、音楽は常に最も後れる。この順序は各藝術に必要な表現手段と技巧の難易程度に依って説明出来ると思ふ」と述べたあと、「文學と音楽と、美術と音楽との相錯綜せる関係は、近代藝術の一特徴と云へやう」と提言している。つまり、これまで表現手段によって順序付けられていた芸術が、1920年代の日本では芸術間の思想や発展の速度が一致した瞬間であったことを意味し、互いに影響を与え合うことで新たな芸術を生みだしていった時代であると捉えられていたことを示している。

また、音楽評論家の山根銀二は芸術間の交流について、アトリエ『繪畫と音楽の接觸面』⁸⁸の中で「音楽が時間的な藝術であり、造形が空間的なものである－調和することのない本質的なもの」であり「美学の範疇で両者の交流しあう方式の追求は達成されていないが「実際の創作においては成就している」と述べている。さらに、両者が本質的に相容れないものであるにも関わらず、音楽と美術が影響を与え合う理由として、各々の持っていない部分に「憧憬する」からであるという。そして、「憧憬」は各々の芸術が円熟に達した時にこそ強さを増す。つまり、西洋においては十九世紀にロマン主義と印象主義によって円熟を迎えた音楽と絵画が次の段階に移るべく、互いに惹かれあったのが二十世紀という時代なのである。

⁸⁶ 澤渡麻里「目と耳が交差する時空間へ」『耳をすまして-美術と音楽の交差点』印象社, 2011, p.11

⁸⁷ 服部龍太郎「音楽と美術と」『アトリエ』第一卷第四号, 雄松堂書店, 1924年, p.38-42

⁸⁸ 山根銀二「繪畫と音楽の接觸面」『アトリエ』第十七卷第九号, 雄松堂書店, 1940年, p.5-10

それでは、本質的に相容れないもの同士が如何にして「憧憬」を表出させるのであろうか。

山根は、両芸術の接触面について、両芸術の同一性は「感覚的素材⁸⁹の上に立つて」おり、精神や表現方法といった音楽と美術を超えた「同一性を媒介した上では、音楽から繪畫へ或いは繪畫から音楽への大膽な轉換は、芸術家の微妙な感性を前提とする限りに於いて、充分可能なこととなるのではなからうか」と、美学的には説明のつかないことが創作においては可能であることを示唆している。

例えば音楽と美術が色のうえで調和した例として、幾つかの表現用語がある。音楽用語としては「フォルム」、「色彩(コロリスト)」、「クロマティック(「クロマ」はギリシャ語「色」の意)、そして「音色(トーンファルベ)」などが挙げられる。例えば楽器の「音色」は、原音に加えられる倍音の具合によって規定され、同一楽器によっても吹き方、弾き方によってその比例が異なるわけであるが、そもそもなぜ音質の微妙な差異が色なのだろうか。純物理的には「振動数の差異」が色であり音の高低なので、音質ではなく音の高低こそが色の差異と同等となるはずだが、感覚はそれを否定し、音の色を音の混合(波形や倍音)の度合いに求めている。

一方で繪畫用語の中にも「色調」や「調和」など、音楽と融合した感覚用語が見られる。これらの感覚的用語が長期に渡って適用されていることから、芸術は科学では解き明かすことのできない感覚優位な性格があると言っても間違いとは言えないのではないだろうか。したがって、音楽と繪畫との間には何らかの接触面があることを示唆していると考えられるのである。

本章では、音楽とド・スタールの作品の関わりについて論じる。そのために、まず、二十世紀の音楽と美術の関わりを概観したうえで、画家の全画業を通じて音楽を主題とした作品を具体的に取り上げ、それを分析することで、繪畫表現の中に音楽がどのように反映し展開してきたのかを導きだす。さらに、ピエール・ブーレーズとの出会いが画家に与えた影響と、それがなぜ《コンサート》に発展していったのかを論じることとする。

⁸⁹ ここでは聴覚・視覚を意味する。

第1節 二十世紀の音楽と絵画

ド・スタールが活動した二十世紀の音楽の状況はどのようなものだったのだろうか。この点についてまず、日本では先駆的にバロック音楽から二十世紀の音楽までを幅広く論じた音楽評論家、吉田秀和の見解を見てみたい。

吉田は「十七世紀から十八世紀を通じて、十九世紀初めまでに完成した、調性の音楽は（一バッハ、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの時代の音楽）、十九世紀の間を通じて、感情の表現語として次第に半音階的变化をふやしながら、崩壊の度を強め（シューベルト、シューマン、シヨパンからフランク、ヴァーグナー、マーラーへ）、二〇世紀初めの混乱に達した。しかし、一〇年代から二〇年代の烈しい反ロマン主義的身ぶりを経て、三十年代に至って、その反逆を積極的なものに組織替えることに、成功しはじめた（初期のストラヴィンスキーと無調時代のシェーンベルク、民族主義音楽家としてのバルトーク、六人組から、ストラヴィンスキー、ヒンデミットらの新古典主義への転換と、シェーンベルクとその弟子たちの十二音の技法の確立、バルトークの円熟）。その後、ナチと第二次大戦の厄災により新音楽の進展は一頓挫したにみえたが（ストラヴィンスキー、シェーンベルク、バルトーク、ミヨー、ヒンデミットらの相つぐアメリカ亡命）、大戦が終了してみると、十二音の音楽は、いろいろな人々によって個性的に消化されながら、いまや音楽の世界の各国に実践者を見だし、さらに、具体音楽から電子音楽に向かう人々も、ヴェーベルンを始祖と考えている⁹⁰と論じ、そのうえで「二〇世紀前半の音楽の最大の特徴のひとつは、十七世紀以来の調性による構成の原理から離れて、新しい道を探究しようという努力が行われている点⁹¹だと述べている。このように、二十世紀初頭にはこれまで構築された音楽とは別のものが生まれ始めていたのである。

それでは、ド・スタールの生きた二十世紀の音楽と絵画が具体的にはどのように関係し影響し合っていたのだろうか。

⁹⁰ 吉田秀和『吉田秀和全集第三巻 二十世紀の音楽』白水社、1975年、p.351

⁹¹ 註92、p.309

1985年にドイツのシュトゥットガルトで開催された展覧会〈諸像の響き—二十世紀美術における音楽〉は、二十世紀のヨーロッパの音楽に関連した造形芸術の主要な作品を取り上げたもので、その展覧会カタログは絵画と音楽の関わりを研究するうえで重要な文献となっている⁹⁴。本展覧会の企画意図の重要性について、美術史家の大熊敏之は次のように指摘している。

「20世紀は造形芸術と音楽が、それまでになく強い結びつきを持っている時代である。美術家と音楽家による共同作業、両者の個人的な交友関係と、そこから生まれた理論的な相互影響・造形のなかに音楽的なものを表現しようとする各種の試みなど、このふたつの芸術活動の密接な関連は、諸層にわたっている」⁹²。

カーリン・フォン・マウル執筆のカタログ序文によると、音楽と美術の関係は世紀末から今日に至るモダン・アートの決定的変化の局面を貫きとめる一本の赤糸であり、音楽と美術におけるふさわしい比類的表現(アナロジー)を生み、1915年前後から、画家と音楽家がいっそう緊密に接触し始め、比類的表現は抽象美術の分野でいちばんめざましい成果をあげたとしている⁹⁶。それに従うならば、二十世紀の絵画における音楽の比類的表現は、以下のようにまとめることができるだろう。

十九世紀、フィリップ・オットー・ルンゲ、モーリッツ・フォン・シュヴァイントはシンフォニーやフーガから着想を得た作品を描いたが、表現は具象的描写に縛られ本当の意味で音楽を表現した絵画には至っていない。その後、シンフォニーは情緒的で色彩対比の際立つ無定形で流動的な絵画をもたらし、フーガはカンディンスキーやヤーコプ・ヴェーダーのように構成的でセリイ的なものを目指し、やがては対位法的旋律技法の、一部は色彩半音階的な、一部は構造を強く表にだす体系的な、ともに精密な絵画化へ向かい「音楽の理論」の至高形態とされた。

そして世紀末には、ワーグナーによる諸芸術の境界破棄と融和はファンタン・ラトゥールの熱狂的幻視的寓意を生み、ドイツへ「万物照応」や「青騎士」の共感覚的理念をもたらした。

⁹⁴ Herausgegeben von Karin v Maur, *Vom Klang Der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20 Jahrhunderts*, Prestel Pub, 1969. 序文を翻訳したサントリー音楽財団『ポリフォーン』(カーリン・フォン・マウル、池田信雄訳)、阪急コミュニケーションズ、1990。も参照している。

⁹² 大熊敏之「ピカソとブラック・キュービズム期の楽器と演奏者の主題をめぐって」『開館1周年記念 不滅の巨匠 ピカソ 展』北海道新聞社、1987, p.108-115

⁹⁶ 註 94, pp.3-4

さらに世紀転換期には、ベートーヴェンとブラームスがクリンガー、クリムトに宇宙論的連作を描かせ、ジェイムズ・ホイッスラーがショパンやドビュッシー風の音楽的情調を描くが、寓意的なオデイロン・ルドンも含め、音楽ははまだ象徴的—超現実的な表現であった。マレーヴィッチやカンディンスキーによって純粹な抽象言語による造形が行われるのは、いまして後のこととなる。他方、エドヴァルト・ムンクによる図式的表現、ゴーギャンは絵画の中に音楽的なものとして知覚された色彩の暗示性を示したことも忘れるわけにはいかない。

一方でマティスは、フーガのように厳格で対位法的な画面から、三原色を三和音に調律し、彩色法が音楽の和音の階調に匹敵する自律性へ向けて発展させた。

1910年代には、和声学に匹敵する色彩の法則性の洞察を獲得した先駆者アードルフ・ヘルツェル⁹³、ヨハネス・イッテン⁹⁴、カンディンスキー⁹⁵、フランツ・マルク⁹⁶等が、あらゆる芸術的手段と諸力を統合することで新しい創造の達成をもくろみ、芸術を一新しようという強烈な意識が画家と音楽家を結びつけ、音楽と美術の革命が始まった。

この時期、不変の構成要素とみなされてきた芸術の体系が解放された。音楽はアルノルト・シェーンベルク⁹⁷の平均律的調性の体系からの解放によってセリーの十二音技法が、絵画は遠近法的な空間の統一と再現の体系からの断絶による抽象美術という新しい規律がもたらされた。

対して、1908年から1914年に起こった立体派、未来派、オルフィスム、ヴォルティスム、シンクロニスムの目的は造形美術に時間性を切り開くことだった。そのために、リズム、動き、速度、同時性のような時間的概念やカデンツ、協和音、ポリフォニーのような音楽的概念が学ばれた。その結果として、 فرانク・クプカ⁹⁸はキネティックな次元を絵画で表現し、オルフィスムのロベール・ドローネ

⁹³ 「ゲーテ、ルンゲ、ヘルムホルツ、ベーツォルトを土台に、包括的なコンポジションの理論を打ち立てる。和声理解は古典音楽に準拠」。註 94, p.9

⁹⁴ 「ヘルツェルの弟子。バウハウスの理論をつくる」。註 94, p.9

⁹⁵ 「主要な色彩の音を楽器に結びつけた。不協和音の概念の意味を理解」。註 94, p.9

⁹⁶ 「1912年青騎士を結成」。註 94, p.10

⁹⁷ 「音楽家としてのシェーンベルクは、1911年に無調の音楽《6つの小さなピアノ曲》を発表し、その後十二音音楽である《ピアノ組曲》を1923年に発表し、新たな音楽の幕を開いた。彼は同時に絵画も描き、彼にとって絵画は音楽を作ることと同じ意味であった」。註 94, p.356

⁹⁸ 「象徴主義の影響を受けた。共感覚的知覚と神智学的概念の一致は2つの異なった傾向—宇宙の円運動を想起させるイメージと垂直の配列の構成的に築かれた音列的なものを創出する」。註 94, pp.11-12

ー⁹⁹は共時性の理論を打ち立て、その妻のソニア・ドローネー＝テルクは共時的テキストに成功した。

さらに、立体派のジョルジュ・ブラック¹⁰⁰、ピカソ、ホアン・グリスが静物によって絵画の楽器化¹⁰¹を行い、未来派のパウル・クレー¹⁰²、アントン・ジューリオ・ブラガリア¹⁰³、ジャコモ・バッタ¹⁰⁴、ルイー・ジ・ルッソロ¹⁰⁵、ジャン・ティンゲリー¹⁰⁶は大都市や力動性、共時性のコンセプトによるアプローチで表現した。ダンスの類比的表現は、ジーノ・セヴェリーニ¹⁰⁷やデイヴィッド・ボンバーグ、ウィンダム・ルイス、ウィリアム・ロバートのヴォーティズム¹⁰⁸、テオ・ヴァン・ドースブルフ¹⁰⁹、モンドリアン¹¹⁰によって展開された。絵画の「コラージュの原理」から発展した騒音主義やフォネティック・ポエム、彫塑的アサンブラージュを生み、物質概念の重要性を強め、マン・レイ¹¹¹やダダ、シュルレアリスムに反応したヌーヴォー・レアリズム、フルクサスのアルマン、ギュンター・イッカー、ヨーゼフ・ボイス、ナム・ジュン・パイク¹¹²等によって音楽と美術の新しい可能性が探られた。音やイメージの創出過程を表現に組み込み主題化したジャクソン・ポロック、ジョン・ケージから芸術と生を合一させるための全体芸術作品¹¹³へ、そして理念を重視するコンセプチュアルアートに育ったのである¹¹⁴。

⁹⁹ 「光と色の関係、音楽的時間感覚と共時的知覚の関係を考えて、色彩のコントラストは比例法則に従った」。註 94, p13

¹⁰⁰ 「特定の楽器を通じて自分と音楽の関係を表現する」。註 94, p15

¹⁰¹ 「これは画像構成に影響を与え、音楽に似た非物質性、運動性、時間性を帯びた作品を生む」。註 94, p16

¹⁰² 「音楽の理念が量と質の双方にわたって演出される場である構造の網」。註 94, p16

¹⁰³ 「連続的運動写真」。註 94, p16

¹⁰⁴ 「反復進行と色の透写による四次元的音響的出来事の再現、騒音楽器、抽象的な演出」。註 94, p16

¹⁰⁵ 「ミュージック・コンクレート、騒音楽器」。註 94, p16

¹⁰⁶ 「メタハーモニック的彫刻」。註 94, p16

¹⁰⁷ 「『力動性の造形的アナロジー』多層性・多義性、絵画的ポリフォニー」。註 94, p18

¹⁰⁸ 「イギリス、硬質で断片的で彫塑的、詩人エズラ・パウンドの『絶対的リズム』」。註 94, p18

¹⁰⁹ 「デ・スティールから、対角線的コンポジションに移行、コントラストを強調するリズムが空間に作用」。註 94, p18

¹¹⁰ 「ジャズのシンコペーション、マンハッタンのネオン＝音楽のリズムと造形のリズムの一致」。註 94, pp.18-19

¹¹¹ 「フォトモンタージュ」。註 94, p.20

¹¹² 「音楽と美術の新しい可能性を楽器の破壊を通じて探る、フォステルの『デコラージュ』、コラージュの原理が働いている」。註 94, p.21

¹¹³ 「フルクサス・コンサートなどの実験音楽、時間の中で成立し、わずかな痕跡を残すだけで時間とともに消えてゆく」。註 94, p.21

¹¹⁴ 「立体派やダダイストたちが始めた『コラージュ』は、ストラヴィンスキーやエリック・サティによって音楽に取り入れられた、自然の騒音や機械音などの『新しい音素材』と結びつけられる。絵画で文字や活字を借用する技法は、現代音楽における音声、言語的発声、シュプレヒゲザングと結びつけられる。このように 20 世紀は、絵画、音楽ともに既存の制約からの解放を求め、画家と音楽家、絵画と音楽の接近が行われ、これらを結び付ける様々な手法が追求されていた時期であった」。註 94, p.20

すなわち、マウルの研究によれば、二十世紀を通じて絵画がしだいに時間化の方向を辿る一方で音楽が徐々に空間化したため、音楽と美術がたえず相互接近の度を強め続けていたということになる¹¹⁵。

このような、二十世紀に巻き起こった音楽と美術の交流の動機となるのは、十九世紀に円熟しきった芸術が二十世紀に入り人間本来の真実の表現を求めたからである。これに対して吉田は次のように述べている。

「一〇年代になってからの芸術家たちは、十八世紀から十九世紀にかけての芸術が、あんまり『芸術くさく』なってしまったことに反抗した。という意味は絵画でいえばピカソやブラックの立体派とか、キルヒナー、ノルデの表現主義とか、カンディンスキー、モンドリアンらの抽象表現主義とか、すべてはそれまでのいかにも『絵らしい』美しい風景や人物画が、因習化して、通俗的な市民生活の装飾品になりさがってしまい、本当の人間性の開放、社会と個人の真実の表現であることをやめてしまった事実を、強く、はっきり認識したのだ。そうして彼らは、太平洋の島々の住民やアフリカの黒人たちの、もっと野蛮でたくましい生命感にあふれた芸術から靈感されたり、自分の中に燃えている真実の何ものにも拘束されない表現を絵画の中で実現しようとしたのだ。音楽でも事情は同じである。

ストラヴィンスキー、バルトーク、シェーンベルク、ヴェーベルンといった、今世紀前半の天才たちはそれまでの、いかにも甘美な旋律らしい旋律、美しい響きを捨てて激動する人間の真実をもっと直接に生々しく表現する道を探求し、それぞれのやり方で表現していったのである」¹¹⁶。

そして、芸術の円熟による低迷感を打破すべく芸術間の交流が起こった時代背景の中で、ド・スタールが音楽をモチーフとして新しい絵画の構築を求めたのは、必然的なことであつたと考えられるのである。

¹¹⁵ 「1980年代になると、構造的アナロジーに対する関心は薄れ、絵画は具象や色彩や表現的な身振りへの回帰、音楽にも具体的なモチーフが復活してきた」。註 94, p.26

¹¹⁶ 註 92, pp.418-419

第2節 ニコラ・ド・スタールと音楽

ド・スタールが生まれた1914年には既に、画家ではカンディンスキー他が従来の絵画の制約である遠近法的な空間の統一と再現からの解放として抽象化を進め、また音楽家では前述のシェーンベルク他が平均律的調性の体系からの解放を目指し、無調化を追求していた¹¹⁷。さらに画家達は、本来音楽が持つ四次元＝時間の造形を試みようとしていた。これら両芸術は相互接近の度を強め、音楽家と画家は交流を持ちながら絵画は時間化の方向を、音楽は空間化の道筋を辿ろうとしたという時代背景があった。

ド・スタールの母方の祖母は、1905年のサンクト＝ペテルブルク音楽院のソビエト時代までの有名な作曲家アレクサンドル・グラズノフと繋がりを持つグラズノフであり、母親のリュボーフィ・ベレドニコフは、絵や音楽を愛しその情熱を息子に伝えている。母親から受け継いだ音楽に対する情熱と関心は、ド・スタールが早い時期に書いた手紙の「ぼくはいつも一種の至福につつまれています、とくにグレゴリオ聖歌がパイプオルガンとまじり合うとき、そのすべてが上へ上へと高まりゆく。どこへかは神ぞ知ろしめす」¹¹⁸や、「ブルーージュには一年中、合唱団にハイドンのメシヤを勉強させている教会参事会員がいます」¹¹⁹などからも垣間見ることができる。

ジャン＝クロード・マルカデは著書『ニコラ・ド・スタールー絵画とデッサン』の中で、ド・スタールの音楽に関するエピソードをまとめている¹²⁰。マルカデは、ド・スタールが残したモDEST・ムソルグスキーのオペラ《ボリス・ゴドノフ》を歌うボリス・クリストフへの感情や、ロシアのピアニスト、ウラディミール・ホロヴィッツのコンサートに対する感想、1953年には渡米中のイーゴリ・ストラヴィンスキーと会い、ルネ・シャール¹²¹と構想していたバレエ曲作曲の協力依頼を検討していたことなどから、母国ロシアの音楽は彼を魅了していたことを指摘している。さらに、グレゴリオ聖歌やモロッコの音楽

¹¹⁷ 註 94, p.10

¹¹⁸ 手紙 1935年8月、ゴルディー夫妻宛の手紙、グァダルーペ。

¹¹⁹ 手紙 1936年11月30日、フリセロ夫人宛の手紙。

¹²⁰ 註 18, p.384

¹²¹ ジャン＝クロード・マルカデは「間違いなく、ニコラ・ド・スタールが音楽への関心の遠いルネ・シャールを、この革新的なパリの音楽環境に近づけたのです」と述べていることから、ルネ・シャールと現代音楽を結びつけたのはニコラ・ド・スタールであったことが理解される。註 18, p.385

に世界の汎音楽主義を見ていたこと、それをオリヴィエ・メシアンに結びつけて考えていたことなどから、ド・スタールの音楽への感性と理解は広く開かれていることを考察している。

また、シャルとのバレエの構想でメシアンの音楽性を細かく分析し、必要な資質を持っているように見えないという見解を示したことは、ド・スタールが音楽の細かなニュアンスまで理解できていたという音楽的資質を浮き彫りにする¹²²。

さらにいえば、ロシアの音楽学者ピョートル・スヴィチンスキーとの長い議論、そしてブルーゼと刺激的で情熱的な議論を行ったという事実は、音楽の理論にも造詣が深かったことを示している。

ド・スタールの音楽への接近は、ジェルマン・ヴィアットが「ド・スタールは、音楽、特に現代音楽に情熱を傾けていました。1950年から、熱心にコンサートホールに足を運びました」¹²³と述べている通りであり、これを裏付けるものとして、1950年11月以降、シュザンヌ・テゼナのサロンに通っていることや、エクサン・プロヴァンスフェスティバルへの参加¹²⁴、画家の手紙に書かれたコンサートへの感想などが挙げられる。

1950年以降『ニコラ・ド・スタールの手紙』¹²⁵で確認できる画家が聴きに行ったコンサートについての記述は具体的には次の通りである。

1. 「国立オーケストラによるストラヴィンスキーの五回目のエディプス王」¹²⁶。
2. 「昨夜、ホロヴィッツ」¹²⁷。
3. 「バルトークのコンサート¹²⁸ とアルバン・ベルクのオペラは素晴らしかった」¹²⁹。

¹²² 「メシアンは一知的で独創的なリズムですが、自然さがありません」。1953年4月29日、ルネ・シャル宛の手紙、パリ。

¹²³ Germain Viatte, *Les Lettres: Nicolas de Staël: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Calendes, 1997, p.938.

¹²⁴ 註 18, p.385

¹²⁵ 1997年に刊行されたフランソワーズ・ド・スタール監修のカタログ・レゾネに掲載されたジェルマン・ヴィアットの『ニコラ・ド・スタールの手紙』の他に Thomas Augais, *Nicolas de Staël lettres 1926-1955, Temps*, 2016. 一部日本語訳された大島辰雄訳『ニコラ・ド・スタールの手紙』六興出版, 1984. がある。

¹²⁶ 1951年5月7日、ハンバート・ストラジォッティ宛の手紙。

¹²⁷ 「昨夜ホロヴィッツ、一なんとという現象、ぼくは一瞬、ピアノがホールの天井にとびあがるかと思った。—または真に一大ピアニストなのか、ホロヴィッツは?」と、ホロヴィッツを賞賛する内容の手紙を画商セオドア・シェンプに書き送っている。1951年11月7日、セオドア・シェンプ宛の手紙

¹²⁸ 「5月26日、シャンゼリゼ劇場で「二十世紀の作品」の一環として開催されたバルトーク・コンサート。5月2日以前に同じ場所でカール・ベームの指揮するヴォツェックのオペラ」。Thomas Augais, *Nicolas de Staël lettres 1926-1955, Temps*, 2016, p.328

¹²⁹ 1952年5月下旬、セオドア・シェンプ宛の手紙。

4.「カーネギーホールでのストラヴィンスキーコンサート」¹³⁰。

5.「ニースのシュトゥットガルト室内オーケストラ」¹³¹。

6.「カンヌでプルチネルラ」¹³²。

このように、特に当時注目を集めていたコンサートを鑑賞し、その感動や音楽に対する見解を友人や画商に綴っていたのである。

一方でド・スタールは、既に 1944 年にはカンディンスキーとともに展覧会に出品しており、ブラックとも知己となり以降親睦を深めるなど、彼ら音楽をモチーフとした作家との交流により何等かの影響を受けていたことが認められる。彼らの特徴は次の通りである。

ワシリー・カンディンスキーは色彩にも音と同じように固有の響きがあり、それを発揮するためには音楽の和声法則に類似した取り扱いをするべきという認識の下、特に不協和音への理解からその理論を構築していった画家であった¹³³。1912 年の著書『芸術における精神性について』では、主要な色彩の音を楽器に結び付けている¹³⁴。

同時に、シェーンベルクの調性を放棄した音楽に触発され、音楽にも絵画にも画期的な変革が起こったと認識し、1911 年に「青騎士」を結成し、画家と音楽家を結び付けるのに一翼を担った人物である¹³⁵。また、シェーンベルクとの出会いを記念して同年に《印象3(コンサート)》¹³⁶[Fig.23]を

¹³⁰ 1953 年 2 月 27 日、ルネ・シャール宛の手紙。

¹³¹ 1954 年 11 月 23 日、ジャック・デュブル宛の手紙。

¹³² 1955 年 1 月、ベティ・ブトゥール宛の手紙。

¹³³ 倉林靖『現代アートを聴く—20 世紀音楽と今日の美術』株式会社スカイドア、1995 年、pp.102-103

¹³⁴ 黄色—トランペットやファンファーレの音、オレンジ—ヴィオラやアルトの声、赤—チューバか太鼓、紫—ファゴット、青—チェロかコントラバスかオルガン、緑—ヴァイオリンの長く伸びた瞑想的な音)。また、同様にカンディンスキーの共感覚について書かれた『抽象芸術論』では、黄—次第に高く吹き鳴らされるトランペットの鋭い音色、オレンジ—チューバのファンファーレの音色、赤—高く澄んだ歌うヴァイオリン、赤紫—情熱を帯びた中音から低音の音色、緑—ゆるやかに奏でられるヴァイオリンの落ち着いた中位の音色、明るい青—フルート、暗い青—チェロ。その濃さと深みが増してくるとコントラバスの不思議な音色に似てくる。要するに、深みと厳格さのある点では、青の響はパイプオルガンの低音部がもつ音色に比較できる。紫—オーボエや芦笛の音色。、暗い紫—ファゴットの低い音色。、白—精神的に無音の休止。などとしている。しかし、これらの共感的な色彩と音色の結びつけは既にゲーテによっても行われ、現在に至るまで実験の対象となっているが、物理的な絶対的な対応は性質上不可能なのである。『色彩の基礎—芸術と科学』川添泰宏著、株式会社美術出版社、1996。

¹³⁵ 註 94, p.10

¹³⁶ Vasily Kandinsky 《IMPRESSION II (CONCERT)》1911, oil on canvas, 77.5×100cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

描いている。一方、音楽家であるシェーンベルクも《ビジョン》¹³⁷[Fig.24]や《赤の凝視》¹³⁸[Fig.25]などの油彩作品を描いているのである。

ジョルジュ・ブラックは、バッハやモーツァルトから得た着想を、数多く作品として残した。特にバッハに傾倒し、キュビズムの発展とバッハ・ルネサンス¹³⁹を並行して進めた。ブラックは「ベートーヴェンは足かせを破り新しいルールを確立したかったが、一方、バッハはルールを利用して自分自身を制限した」¹⁴⁰とし、システムとルールを求める一般的な努力としてのキュビズムの正当化を図っている。彼は特にモチーフとして楽器を描いた《ヴァイオリンとパレット》¹⁴¹[Fig.26]や《グラスと新聞のある静物》¹⁴²[Fig.27]などの作品を残している。他方、彼はドビッシーやサティに惹かれていたことから、同時代音楽にも理解を示していたと考えられる。

このように、ド・スタールは二十世紀初頭の音楽と絵画の急激な様式変革の中、その時代の革新的な音楽家や画家と交流する過程で、元来持っていた音楽に対する造詣を深めながら作品の深化に努めたものと理解される。



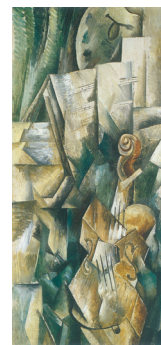
[Fig. 23] 《印象3 (コンサート)》



[Fig. 24]
《ビジョン》



[Fig. 25]
《赤の凝視》



[Fig. 26]
《ヴァイオリンとパレット》



[Fig. 27]
《グラスと新聞のある静物》

¹³⁷ Arnold Schönberg, 《Vision (Selbstporträt)》 1910, Öl auf Pappe, 32×20cm, Music Division, Library of Congress, Washinton.

¹³⁸ Arnold Schönberg, 《Red Gaze》 1910, oil on cardboard, 32.2×24.6cm, Arnold Schönberg Center, Vienna.

¹³⁹ 古楽運動は十九世紀と二十世紀に起こっている。ここでいうバッハ・ルネサンスは、1900年代初頭にドイツで起きたバッハ回帰を意味し、マウルの文章を引用している。註 94, p. 377

¹⁴⁰ 註 94, p. 377

¹⁴¹ Georges Braque 《Violon et palette》 hiver 1909-1910, Huile sur toile, New York, The Solomon, R. Guggenheim Museum.

¹⁴² Georges Braque 《STILLEBEN MIT GLAS UND ZEITUNG》 Öl auf Leinwand, 9171cn, signiert, 1913, Privatsammlung.

第3節 音楽を主題とするニコラ・ド・スタールの作品

ド・スタールは音楽をモチーフに多くの素描やエスキースを残している。2013年に発行されたフランソワーズ・ド・スタール監修の素描、エスキースを集めたカタログ・レゾネに収録されているだけでも以下の作品がある。《アラブ音楽家の習作》¹⁴³、《アラブ音楽家の習作》¹⁴⁴、《コンポジションーディヌ・リパッティへのオマージュ(形態分解)》¹⁴⁵、《コンポジションーディヌ・リパッティへのオマージュ》¹⁴⁶、《オーケストラのエスキース》¹⁴⁷、《リズムのエチュード》¹⁴⁸、《ギタリスト》¹⁴⁹、《チェロ》¹⁵⁰、《オーケストラのエチュード》¹⁵¹、《ダンサーとギタリスト》¹⁵²、《ヴァイオリンボックス》¹⁵³、《3つのヴァイオリンのエチュード》¹⁵⁴、《2つのヴァイオリンのコンポジション》¹⁵⁵、《ヴァイオリンの習作》¹⁵⁶、《ヴァイオリンの習作》¹⁵⁷、《ピアノの上の3つのヴァイオリン》¹⁵⁸、《ピアノとヴァイオリンのエチュード》¹⁵⁹、《ピアノのためのエチュード》¹⁶⁰、《ピアノのエチュード》¹⁶¹、《ピアニストと歌手のエチュード》¹⁶²、そして油彩作品《コンサート》のために会場で描いた四枚の小さなクロッキー《オーケストラのエチュード》¹⁶³と、アンティープに戻ってからコンポジション研究として描いた《オーケストラのエチュード》

¹⁴³ n°29 《ÉTUDE DE MUSICIENS ARABES》 註 23, p.55

¹⁴⁴ n°32 《MUSICIENS ARABES》 1936-1937.註 23, p.56

¹⁴⁵ n°264 《COMPOSITION-HOMMAGE À DINU LIPATTI (FORMES ÉCLATÉES)》 1948, pinceau et encre de Chine sur papier, 106×75cm, signé et daté en bas à l'encre: Nicolas de Staël/1948, avec mention au dos: À porter chez Lipatti/ à partir du 4 mars/7 rue des Chaudronniers/Genève/pour après les concerts de Londres.註 23, p.147

¹⁴⁶ n°265 《COMPOSITION-HOMMAGE À DINU LIPATTI》 1948, pinceau et encre de Chine sur papier, 107×74,5cm, signé et daté en bas à l'encre: Nicolas de Staël/1948.註 23, p.148

¹⁴⁷ n°501 《ESQUISSE D'ORCHESTRE》 1952.註 23, p.241

¹⁴⁸ n°815,816 《ÉTUDE DE RYTH》 1954.註 23, p.351

¹⁴⁹ n°995 《GUITARISTE》 1954.註 23, p.416

¹⁵⁰ n°1144 《VIOLONCELLE》 1954.註 23, p.460

¹⁵¹ n°1174,1175,1176 《ÉTUDE D'ORCHESTRE》 octobre 1954.註 23, p.468

¹⁵² n°1183 《DANSEUSE ET GUITARISTE》 octobre 1954.註 23, p.469

¹⁵³ n°1297,1298,1299 《LA BOÎTE À VIOLONS》 1954-1955.註 23, p.500

¹⁵⁴ n°1300 《ÉTUDE DE TROIS VIOLONS》 1954-1955.註 23, p.500

¹⁵⁵ n°1301 《COMPOSITION AUX DEUX VIOLONS》 1954-1955.註 23, p.501

¹⁵⁶ n°1302 《ÉTUDE DE VIOLON》 1954-1955.註 23, p.501

¹⁵⁷ n°1303 《ÉTUDE DE VIOLONS》 1954-1955.註 23, p.501

¹⁵⁸ n°1304 《TROIS VIOLONS SUR UN PIANO》 1954-1955.註 23, p.501

¹⁵⁹ n°1305 《ÉTUDE DE PIANO ET VIOLONS》 1954-1955.註 23, p.502

¹⁶⁰ n°1306 《ÉTUDE POUR LE PIANO》 1954-1955, stylo-feutre papier, 20,4×17cm.註 23, p.502

¹⁶¹ n°1307,1308,1309 《ÉTUDE DE PIANO》 1954-1955.註 23, pp.502-503

¹⁶² n°1310 《ÉTUDE DE PIANISTE ET CANTATRICE》 1954-1955.註 23, p.503

¹⁶³ n°1311,1312,1313,1314 《ÉTUDE D'ORCHESTRE》 1955, stylo-bille bleu sur papier.註 23, p.504

¹⁶⁴、油彩を用いた二枚の《オーケストラのエチュード》¹⁶⁵、《コンサートのためのディティール》¹⁶⁶、《コンサートのためのエチュード》¹⁶⁷の 37 点である。

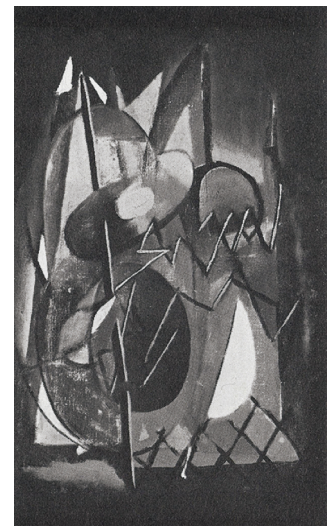
また、音楽に関連するモチーフを描いた油彩作品は、1997 年に発行されたフランソワーズ・ド・スターール監修のカタログ・レゾネ全 1100 点中、次の 13 点が挙げられる。《ベートーヴェンの交響曲》、《ダンスについて》、《頭の中の音楽》、《コンポジション(夜想曲 2)》、《夜想曲》、2 点の《優雅なインドの国々》、《バレエ(瓶)》、《楽士たち》、《楽士たち—シドニー・ベシエの思い出》、《オーケストラ》、《ピアノ》、そして《コンサート》の全 13 作品である。

以下では、油彩作品となった 12 点の作品を取り上げ分析することで、「音楽」というモチーフが画家によってどのように表現され、次章で詳細な分析を行う主要作品《コンサート》に至ったのかを考察することとしたい。

1. 《ベートーヴェンの交響曲》¹⁶⁸ [Fig. 28]

1943 年の本作を描いた年に、ド・スターールはアルベルト・マニエリとの出会いを契機として画家のソニア・ドロローネー、ジャン・アルプやル・コルビュジエ、オーブレ等との交流を持ち、親しくしていたことから、彼の意識は最前線の絵画にあったことがわかる。一方、絵画の表現ではパウル・クレーも参考にしている。ド・スターールの「抽象の始まり」の時代にあたるこの頃から、彼は具象を放棄し最も理論的な新しい言語である抽象的な表現に達するのである。

自由な絵画を求めて抽象絵画に転じたド・スターールの表現は



[Fig. 28]
《ベートーヴェンの交響曲》
1943 年

¹⁶⁴ n°1315 《ÉTUDE D'ORCHESTRE》 1955.註 23, p.505

¹⁶⁵ n°1316,1317 《ÉTUDE D'ORCHESTRE》 1955, huile sur papier, 26,2×41,8cm.註 23, p.505

¹⁶⁶ n°1318 《DÉTAIL POUR LE CONCERT》 1955.註 23, p.55

¹⁶⁷ n°1319,1320 《ÉTUDE POUR LE CONCERT》 1955.註 23, p.506

¹⁶⁸ n°16 《SYMPHONIE DE BEETHOVEN》 1943, huile sur toile, 65×43cm, signé et daté en bas à droite: Nicolas de Staël 1943; peint à Nice. 註 1, p.183

すでに第 1 章でも取り上げた通り「今や空間を規定するものとして、からみ合い、空洞化し、くまどり、逸脱する線の驚異的な自由奔放さを発見する」¹⁶⁹と言われ、その表現は音楽を主題とした作品の中にも強く反映されている。

《ベートーヴェンの交響曲》の縦長の長方形の画面には、主に直線と曲線による抽象的な形体が建造物のように中央に構成される。また、画面周囲の空間は暗く縁取られ、建造物のような造形は後方から照らす光によって強調されているように映る。幾何形体と線が混在する表現は、この時期の作品に見られる特徴である。

構図は画面左上を頂点とする三角形、画面中央上を頂点とする三角形と画面右に引かれた直線により全体が三つの大きなリズムから成る。三つの形体の重なりは画面左から右への奥行を作りだしているが、同時に画面には直線や曲線、屈折する線、楕円、格子などの構成要素がひしめき合い、複雑な絵画空間を形成しているのである。そして、重なり合う形体や線の前後関係の矛盾や空間の捻れからは音楽の持つ時間性の表現を目指していたことがうかがえる。

画面左のやや左に傾いた強い直線は、楕円形や線と関わり合いながら丸みをおびた形体を繋ぎ、まるで左に傾いたコントラバスのような形状を象っている。それを、左に配されたフレーム状の太い直線が支え安定した三角を構成する。一方で、形体を繋ぐ軸には縦長の楕円と横長の楕円が交錯し、串刺し状に描かれた横長の楕円は下から見上げた視点で描かれることで画面下から上に向かって奥行を作りだしている。楕円の周囲には、曲線を持った形状が二重、三重に表され、増幅する音の響きを表現しているかのように見受けられる。また、軸から離れた右上の位置に描かれた曲線は、半分は鮮明に描かれ、あとの半分は屈折した線と混ざり合う。画面中央部に描かれた不規則に屈折した線は、指揮棒の軌跡のように画面に律動性を与え、右上りの線だけが白い色で強調されることで音の強弱を印象付ける。画面右下に配された格子は重奏的な音楽の構成を表現しているかのようである。

各々の形体の重なりや陰影の表現が、画面の奥行と重奏的で厚みのある絵画空間を創出している。交響曲のように様々な要素を象徴する直線や曲線、三角形や円、屈折した線や格子状の

¹⁶⁹ 註 2, p.32

線が重なり合いながら、平面性と奥行の混在する画面を作りだし、ひとつの作品を奏でている。さらに、その形体の描き分けにより明確な力強い音、柔らかく広がる音、激しく鋭利な音など音の大きさや強さ、広がりが表現される。

様々な要素が自由に絡み合いながら奏でる交響曲は、バッハのような数理的な世界観ではなく、まさにベートーヴェンの自由で、劇的かつ感情的な世界を彷彿とさせる。そして、この後ますます「逸脱する線の驚異的な自由奔放さ」に惹かれていくド・スタールの姿は、自己の創作意欲に忠実に従い「芸術音楽」に転じたベートーヴェンの姿勢と重ねて見ることができるのである。

本作が描かれた翌年の1944年に、ド・スタールはカンディンスキー、ドメラ、マニエリと「抽象絵画展」に参加し、同じ頃にランスコイと出会う。さらにブラックとの出会いは「色や技法に影響を受けるだけではなく〈実在との絆を断ち切らない抽象〉という想念をより強固に」¹⁷⁰していった。

2. 《ダンスについて》¹⁷¹ [Fig. 29]

ド・スタールは静止や強弱、リズムを、身体を使って空間の中で展開するダンスを「視覚化された音楽」として、音楽と同様の動的なモチーフとして捉えている。つまり、音楽やダンスといった時間軸で展開する芸術は画家が自由な線の動きを表現するための恰好のモチーフであったと考えられる。

本作は、帯状の線が織りなす動性が印象的な作品である。縦長の構図に、垂直を強調する描線が幾つも見られる。その垂直の描線を旋回するように「小さな棒」が組み上げられている。一方では、別の方向に旋回して昇りいく螺旋を、白や中間色のグレーで描かれた面とも線ともいえない形体が支えている。



[Fig. 29]
《ダンスについて》
1946-1947年

¹⁷⁰ 片桐三晴『ニコラ・ド・スタール 調和を求め続けた画家の軌跡』2009, p.67

¹⁷¹ n°100《DE LA DANSE (COMPOSITION EN GRIS; PEINTURE)》1946-1947, huile sur toile, 195,4×114,3cm, ni signé ni daté; peint à Paris. 註1, p.221

色彩の印象は、白が重量を持ち黒が主に深淵の静かな空間を示す。また、画面下から上方へと展開する青から黄色味がかった中間色の小さな棒のリズムが、停止することを忘れたかのように画面を動き回る。帯状の棒とそれが拡張した色面が造形物の形成と分解の両方を担い、赤が律動的に、しかし統制を持って配置されることでダンスをする肉体の喜びが表現される。

本作においても《ベートーヴェンの交響曲》と同様に、帯状の線や形体が重なり合いながら奥行のある絵画空間を作りだしているが、《ダンスについて》の相反する明暗や、粗密の表現、静と動、形成と分解の要素を巧みに表現することで、視点誘導による運動性の効果を図っていると解釈できる。

ギー・デュムールは本作について次のように分析している。

「太く描かれた線から—それはある時には梯子を、またある時には格子を思わせるのだが—、陰気な黒や黄色から、スタールはゆっくりと純粋な絵画の称揚へと移行して行った。とはいえ、身振りの荒々しさは和らいではない。それは、色彩の要請にしたがって、やはりそのままである。たとえば、褐色の下に透けて見える赤煉瓦色、黒を予告するような青みがかった灰色。『ヴァールール』という古くからある方法が尊重されている。抽象が深まっている」¹⁷²。

ダンスや音楽の持つ動性は、線の表現による自由を手に入れた画家がその表現をさらに解放するための好都合なモチーフであり、それは画家の表現の抽象化を一層進展させたのである。

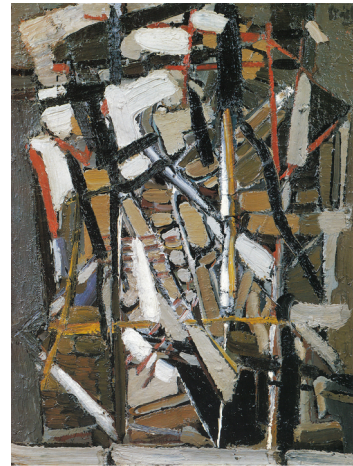
3. 《頭の中の音楽》¹⁷³[Fig. 30]

縦構図で描かれた本作は、線や形体が寸断され個々が物質感を持っている。抽象化が深まり、鑑賞者はタイトル《頭の中の音楽》によって、はじめて画面が何を表現しようとしたのかを探ることができる。

¹⁷² 註 3, p.42

¹⁷³ n°135 《MUSIQUE EN TÊTE》 1948, huile sur toile, 81×60cm, signé en haut à droite: Staël, contresigné et daté au dos sur la toile: Nicolas de Staël/15 Mars 1948, titré au dos sur le châssis: 《MUSIQUE EN TÊTE》; peint à Paris. 註 1, p.238

ド・スタールの抽象化が始まった頃の作品と比較すると、画面の縁に沿うように存在していた太い線や色面の形体が周囲の空間へ突出して描かれている。さらに、多用していた曲線や三角型、大きな楕円などの完結した幾何形体が画面から減少していく代わりに、直線が太くなり、分断され棒状に、時には面になり絵画空間を埋めつくしている。マチエールは厚みを持ちはじめ、不透明な堅牢さを持った画面が印象的である。



[Fig. 30]
《頭の中の音楽》
1948年

作品を一見して最初に目に飛び込んで来るのは、画面左上に配置された物質感を持った絵の具の白である。この白から派生し、視線は浮遊する雲のように置かれた白を伝って画面の随所に存在する中間色と響きあいながら画面を周遊する。中央に置かれた異質な小さな円形状の形体群は上昇するに従い形を変形させ、先に述べた白のマチエールに視線を促す。これに沿うように、画面中央に斜めに置かれた区切られた線から成る棒状の形体が、タイトルが示す音楽によって、例えばクラリネットのような楽器の形体を想起させる。

明度、彩度の低い画面の中に白、赤や黄色による構造線、黄土色や茶褐色、そして本来なら画面の奥に沈む黒、これらの形体が複雑に重なり合い、絡まりあい、突出や陥没を繰り返すことで画面の奥行だけでなく視線の運動を誘発するのである。

画家が旧友ロジェ＝ヴァン・ジャンデルタールに「私の油絵やデッサンは、一本の木か一つの森のようであってほしい。人々是一本の線や一つの細い描線から一つの点や一つの色彩の斑点へと、あたかも一本の小枝から一本の幹へゆくように自然に移ってゆく。けれどもそのためには、すべてがあるべき場所に正しく収まっていなければならない」¹⁷⁴と伝えているように、まさに、視線は次へ次へと繋がり、画面の中を巡回する。そしてもう一度全体を見渡したときに初めて画面の構造が見え、「ひとつの有機的全体を提示」¹⁷⁵するのである。

¹⁷⁴ 註 21, p.50

¹⁷⁵ 1948年10月のモンテビデオの個展に際して、ピエール・クルティオンが書いた展覧会カタログの序文での一文。註 2, p.46

本作で画家は、画面と対峙しながら音楽という非物質的なものを、構造的な絵画空間の中で運動性を用いて表現した。つまり、視覚的に捉えることのできない音楽を、線の動き、方向、色彩の配置などの要素によって視点の運動を促すことで、頭の中で構想する音楽の持つ運動性を示し、「頭」というひとつの有機的全体として表現した。これはまさに「頭の中の音楽」を可視化した作品なのである。

4. 《コンポジション(夜想曲2)》¹⁷⁶[Fig. 31]

本作のタイトルは「コンポジション(夜想曲2)」となっているが、この作品以前に「夜想曲1」という作品は存在しない。一方、本作が描かれた1948年には、紙に墨と筆による《コンポジションーディヌ・リパッティへのオマージュ(形態分解)》¹⁷⁷、《コンポジションーディヌ・リパッティへのオマージュ》¹⁷⁸の制作を行っている。1951年の手紙の中で画家が「リパッティ



[Fig. 31]
《夜想曲》
1948年

の死以来、ピアニストはもういません」¹⁷⁹と惜んでいることから、画家は透明感のある洗練された音色を響かせることのできるディヌ・リパッティ¹⁸⁰のピアノ演奏を特に高く評価していたことがうかがえる。ショパンやモーツァルトの演奏を得意とするリパッティは、1939年にクララ・ハスキルに捧げた《夜想曲(ピアノ曲)》を作曲している。リパッティの《夜想曲》は繰り返される旋律と変拍子によって不安を誘い、物憂げであるにも関わらず、曲中に表れる高音が琴線に触れる表現が特徴的な作品である。

画家が1948年に制作した絵画作品は、41点中26点が本作と同じ横長の構図で描かれている。また、本作は縦構図で描かれた《頭の中の音楽》と同じ年に制作され、カンヴァスの大きさも同一

¹⁷⁶ n°160 《COMPOSITION(NOCTURNE[COMPOSITION];NOCTURNE N°2)》 1948, huile sur toile, 60,3×81,2cm, signé en bas à gauche: Staël, non daté; peint à Paris. 註1, p.249

¹⁷⁷ 註149

¹⁷⁸ 註150

¹⁷⁹ 1951年5月7日、ハンバート・ストラジオッティ宛の手紙。

¹⁸⁰ ディヌ・リパッティ(1917-1950)ルーマニアのピアニスト。1950年12月2日ジュネーブ没。

である。しかし、《頭の中の音楽》の構造的な線による造形表現と比較すると、本作はより自由で伸びやかでありながら秩序を兼ね備えた色面表現を手に入れる課程にあることが理解できる。

横構図で表現された本作は、縦構図で描かれた他の作品と比較しても画面を斜めに伸びる対角線が強調されていることが理解される。それは同時に、画面中央に寄せられた中間色から形成される造形物が画面の四隅に引っ張られるような緊張感と広がりを持つ、この時期のド・スターールらしい一点である。

自由奔放に錯綜していた線が次第に色面という秩序を持ち始める段階は、ド・スターールがジャンデルターールへの抗議で示した態度「形体というものは、相関関係が無いかぎり、無にひとしく、存在しない。不定形(形をなしていないもの)もそうだ…結果をうむために時として不可欠のものであっても、しかし形体というものではないし、有機的ではあるが組織化されてはいない。ひとつの面は、有機的に解体(非組織化)され、無機的に構築(組織化)されたものだ」¹⁸¹と合致している。

マチューールは、筆跡を残す動的な役割と同時に、色彩を調整するために何度も塗り重ねられ調整されることで厚みとニュアンスを含み、構築された時間を内包している。

色彩は補色関係にある深い青と白味を帯びた黄色やオレンジ色、赤のコントラストが響き合い、憂いのある深淵の濃紺と青の中に光が浮かび上がるような印象の画面は、ショパンの《夜想曲》ではなく、変拍子が生み出すリパッティ作曲の物憂げな《夜想曲》を連想させる。本作では、色彩と主題が結びついているのである。

ピエール・グランヴィールはド・スターールの1948年の作品について、形の異なる「棒」のスタッカートが画面にリズムを与えていることや、音楽への関心を絵画的に翻訳するのではなく、構成にリズムを与えることで表現したことを指摘している。また、音色を色彩に変える様式等価を用い、変化のあるタッチを置くことで、調性を変えて新たな均衡を追求していると考察していることから、画家が、音楽の類比表現として色彩やタッチのリズムを使い、深化させていったと解釈できるだろう¹⁸²。

¹⁸¹ 1950年6月にジャック・デュブル画廊で開催された個展に際して語られた画家とブリュッセル時代の旧友ロジェ＝ヴァン・ジャンデルターール間の書簡。註2, p.107

¹⁸² Pierre Granville, *De Staël Peintures*, L'Autre musée, 1984, p.12

5. 《夜想曲》¹⁸³[Fig. 32]

横長の長方形の画面を中央から半分に区切った大胆な色面構成によって表現される本作は、中央に浮かぶ球体が印象的な作品である。中央の球体は月か太陽か、それとも意味を持たない形体なのか。風景画とも静物画とも捉えられ、具象とも抽象とも言えない不思議な作品であるが、精緻された形体と色彩は有無を言わさぬ説得力を所持している。



[Fig. 32]
《夜想曲》
1950年

モチーフを中央に配置する強烈な構成は、左に置かれた画面の中で最も明度の高い白の台形と、画面右の赤い半球によって画面全体の均衡が保たれている。画面中央で分断した左側の色面は暗色の上に置かれた明るい青、右側の色面は、精密に調整された濃紺による暗闇の色面が画面の下まで繋がって配置される。近似した五つの形体からなる濃紺の色面は、赤い半球と中央の三つに分割された赤の色面によって相互の関係を構築する。画面右下の中では最も明度の高い紺の長方形の色面と、画面左の黒の中にあるモスグリーンの長方形が呼応関係を持ち、静かだが、視点の運動を誘発する大きな要素となっている。

1948年の《コンポジション(夜想曲 2)》では色彩と主題が結びついたように、本作では、画家が向かった、形体が色彩に従属する「色彩優位」の表現に至っている。色彩優位の展開から、描画材を筆から鋸に持ち換えたことで、画面から受ける印象は堅牢さと緊張感が高まっている。

大島辰雄は画家が線から色面へ移行する時代の表現について、「形は色に従属させられ一時間が質的に変化したのである」、「それはもはや衝動とか、外的なアクションとか、筆致の中に表された物質的世界の変形といったものの短い持続ではない、それはこの物理的世界によって作り出された印象の記憶、つまり内的持続なのだ」¹⁸⁴と指摘していることから、ド・スタールの色彩優位の色面表現は「持続」という時間を内包する表現であると理解される。

¹⁸³ n°232 《NOCTURNE(PEINTURE; PIANO PICTURE)》 1950, huile sur toile, 99,6×147,3cm, signé en bas à gauche: Staël; peint à Paris. 註 1, p.279

¹⁸⁴ 大島辰雄 『ド・スタール』 ファブリ世界名画集 100, 平凡社版, 1973年所収。

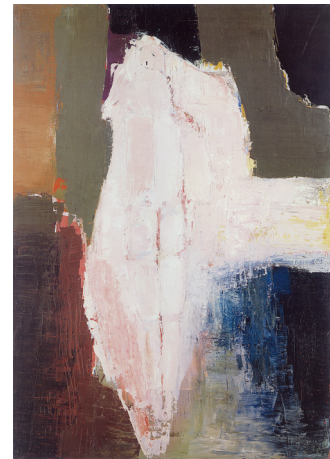
本作に見られる静かな「持続」は、リパッティの《夜想曲》の繰り返される旋律がもたらす持続性と共鳴している。また、リパッティの洗練された純度の高いピアノの音色と、本作の色彩優位によって精緻された形体の純粹性は重ね合わせて見る事が可能である。

《コンポジション(夜想曲 2)》が変拍子のリズムを感じられる動的な印象であるのに対し、本作の印象は色彩のコントラストと配置による視点の動きによって、静かに音楽の運動性が表現されている。色面に塗り込められた叙情的な時間の持続からは、リパッティのピアノが奏でる《夜想曲》を感じ取ることができるのである。

リパッティはこの作品が描かれた同年の12月2日に亡くなっており、本作がリパッティの死に捧げて描かれたものかどうかは不明であるものの、画家が音楽家に示す敬意は1948年の紙作品や《コンポジション(夜想曲 2)》、そして本作《夜想曲》の絵画空間の中に如実に表されているのである。

6. 《優雅なインドの国々》¹⁸⁵[Fig. 33]

本作は1952年6月18日にオペラ・ガルニエで開催されたジャン・フィリップ・ラモー¹⁸⁶によるオペラ・バレエの完全版『優雅なインドの国々』¹⁸⁷の再演(初演は1761年)から着想を得て制作された作品2点のうちの1点である。同様に、ダンスの動きを表現した1946年の《ダンスについて》では、抽象的な線による動性をもった表現により、肉体の喜びが印象的な作品であるのに対し、本作ではモチーフの具体性が強まり、ダンサーの繊細な動きが優美に表現される。



[Fig. 33]
《優雅なインドの国々》
1953年

¹⁸⁵ n°574 《LES INDES GALANTES》1953, huile sur toile, 162×114cm, signé en bas à gauche: Staël, titré, contresigné et daté au dos: Les Indes Galantes/ Staël/1953; peint à Paris en 1952-1953. 註1, p.410

¹⁸⁶ ジャン・フィリップ・ラモー(1683-1764)はフランスの作曲家、音楽理論家。

¹⁸⁷ プロローグ、1幕『寛大なトルコ人』2幕『ペルーのインカ人』3幕『花々、ペルシャの祝祭』4幕『未開人たち』の5幕で構成される。

美術史家のギュイテミー・マルドナドは本作について、捉えられる動き、横切る空間、その中で展開し、それをアニメーション化する身体の動きを表現していることを指摘したうえで、中央に立つ人物はピルエットの最後の形を表していることを述べている。また、ド・スタールにとっての音楽は、抽象絵画の開発モデルとして抽象表現を推し進めた先駆者達とは異なり、絵画に具体的な形を取り戻す衝動として仕えたことを論じている¹⁸⁸。

本作から見受けられる音楽的な性格を持つ要素は、ラモーの異国情緒の溢れる楽曲をアンバー色の調子と輝く肌色の色彩のコントラストによって表現している点である。それは、旋律よりも和声を重視することで力強くダイナミックで動的な表現をするラモーの音楽の特徴と重ね合わせて見ることができるのである。さらに、ド・スタールはダンサーの動きを拡張する形体と分割された色面による絵画空間で音楽のリズムを示し、それらの表現は力強さと優雅さを備えるものになっている。

画面中央に真っ直ぐ伸びた人体の形体は、厚みのあるピンク味を帯びた白を平滑な鋳によるマチュールで表され、背景に置かれた強いコントラストの茶色が足のつま先の緊張感を引きだしている。背景のアンバーの調子で分割された色面は緊張感とダンサーの動きに合わせて揺らめく空気を見事に表現しているのである。

7. 《優雅なインドの国々》¹⁸⁹[Fig. 34]

本作は、ラモーの《優雅なインドの国々》をモチーフに制作されたもう1点の作品である。モチーフとなったオペラ・バレエは、一貫したストーリーよりもバレエと舞台美術に重きを置いた舞台作品であることから、それは画家にとって視覚的にも強烈な印象であったと考えられる。

前作が後ろ姿の人体を捉えているのに対し、本作は主に側面から捉えた人体が表現されている。ダンサーの人体はピンク色に照らされ、左足を前に一歩前進するステップの描写が描かれている。その背後にはグレーの調子で腕を広げた人体の形状が描かれ、一人のダンサーの展開す

¹⁸⁸ Guitemie Maldonado, *Nicolas de Staël*, Citadelles&Mazenod, 2015, p.312

¹⁸⁹ n°575 《LES INDES GALANTES》 1953, huile sur toile, 162×113cm, signé en bas à gauche: Staël, contresigné, titré et daté au dos: 1953; peint à Paris en 1952-1953. 註 1, p.411

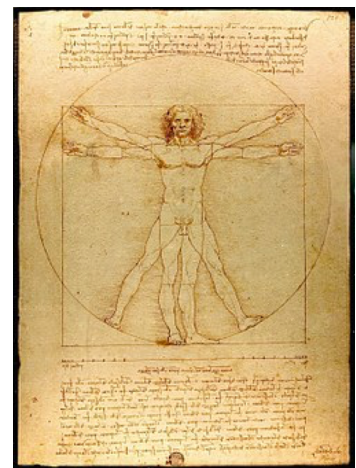
る動きが重ねられたアニメーションのレイヤーとして表現されているように見受けられる。左足を軸に回転する動きと、手を振り上げて広げる動きを示唆することで、平面である画面に動性による新たな奥行の空間を作りだしている。これらの動きはレオナルド・ダ・ヴィンチのウィトルウィウスの人体図 [Fig.35]を思い起こさせる。

ハリー・ベレは、イギリスの音楽学者カスバート・ガードルストンがラモアの《優雅なインドの国々》について書いた論考を引用して、ガードルストンが「(中心音から上と下へ三度の和音を加えてハーモニーを作る)こうしたパッセージでは、確固とした時間を絶対的な地にして、その大気の線が絡み合う。それは、人物たちから漂う気品が固く幾何学的な背景の輪郭から浮きあがってくるポッティチェリの絵を思わせる」¹⁹⁰と記した内容はド・スタールの作品にそっくりあてはまると述べている。

ド・スタールは、音楽やダンスなどの時間の芸術と絵画を結ぶ類比的表現としてふさわしいものを絵画における色彩、形体、マチエールを駆使して探求し続け、時代とは逆行する態度とも受け止められるような、具体的な形を示唆する、自分らしい表現を獲得していったのである。この画家の態度は、評論家ベルナール・ドリヴァル宛に認めた「私を抽象派のギャングから外してくださいありがとうございます。あなたの文章に感謝します。…私の位置をもっと明確にするお手伝いをするためなら何頁でも果てしなくお手紙を書き、空間、運動、光、秩序、無



[Fig. 34]
《優雅なインドの国々》
1953年



[Fig. 35]
《ウィトルウィウスの人体図》
1487年頃

¹⁹⁰ 註 21, p.92

秩序についてのアンソロジーもついた、精神の力学に関する文字通りの理論書をものすることもできます。多分、あなたとはいつか一致した見解になろうかと思ってもおりますが、絵に語るにまかせたいと思います¹⁹¹という文章からもうかがうことができる。

8. 《バレエ（瓶）》¹⁹²[Fig. 36]

画家が1952年12月30日の手紙の中で画商セオドア・シェンプに表明した「絵画のキャンバスサイズを最大限にする」は、画家が空間の問題を解決するためであったことをアルノ・マンサールは指摘している¹⁹³。



[Fig. 36]
《バレエ（瓶）》
1953年

1953年に描かれた200×350cmの横長の大作《バレエ（瓶）》は、ド・スタールの特徴的な上質のグレー調で調整されている。画面には、タイトルからも理解できる通り瓶を人物に見立てたバレエの舞台が描かれている。

ラモーのオペラ・バレエ《優雅なインドの国々》の2点と比べると、本作では舞台の全貌を捉えた構図で、構成要素のコンポジションによって絵画空間に緩急がつけられていることがわかる。そして、《優雅なインドの国々》の2点と共通することは、実際に存在するモチーフから動性或空間性の手掛かりを得ていることである。

ド・スタールは、当時シャールとともにヒマラヤの雪男をテーマにしたバレエを構想し「音楽の担当には、ダラピッコラ、ストラヴィンスキー、メシアンらが次々に候補に挙がっていた」¹⁹⁴が、結局実現しなかった¹⁹⁵。

しかし、1953年に描かれたこの大きなキャンバスはド・スタールにとっての舞台であり、絵画の上では画家は、舞台上で流れる音楽から物語、舞台装飾、演出全ての総監督になることができる。つ

¹⁹¹ 1950年9月、ベルナール・ドリヴェル宛の手紙。

¹⁹² n°576 《BALLET(BOUTEILLES)》 1953, huile sur toile, 200×350cm, ni signé ni daté; peint à Paris en 1952-1953. 註1, pp.412-413

¹⁹³ 註9, p.111.

¹⁹⁴ 註21, p.92

¹⁹⁵ 註57, p.276

まり、日の目を見ることの無かったバレエ《ヒマラヤの雪男》のイメージをこの瓶の舞台に重ね合わせて構想していたことが想像できるのである。

《バレエ(瓶)》の画面は、バレリーナ達が舞うステージの床のみが彩度の高い一筋の赤で描かれ、画面左端の斜めに区切られた黒と、画面右端から延びる黒からグレーに同化していく山のような形状により対角線が構成され、配置された長方形群の縦方向が強調される。画面は、両脇と下方の際の黒と中央の明るく青味がかかったグレーの対比により、ステージに当たる照明が輝き、さらにその光は中央に立つ主役の周囲を明るく包み込んでいる。照明の当たらない脇役の群は、左側では垂直に立ち並んだ形体の幅や高さの違いでリズムが表現され、右側では自由な形体で動きが創りだされているが、それらは全て床の赤い線の存在によって統制されている。画面上部の大きな面積を占める多彩なグレーで調子がつけられた空間は、雲のように浮遊する物質感を持った白によって息づきもたらされている。空間の柔らかさや白の有機的な印象に対して、演出者の瓶は硬質で無機的に表現される。実際にアトリエに置かれた机や瓶といったモチーフを舞台に見立てて描かれた本作は、瓶の立ち並ぶリズムによる動性とそれらを包む空間を、バレエの舞台さながらに表現しているのである。

9. 《楽士たち—シドニー・ベシェの思い出》¹⁹⁶[Fig. 37]

ド・スタールは《楽士たち》のシリーズから、ダンスをモチーフにしたものから音楽のモチーフに回帰することになる。画家は、ダンスの持つ優雅で動的な自由さをジャズや現代音楽の中に見ていたのだと考えられる。

縦構図で描かれた大作《楽士たち—シドニー・ベシェの思い出》は画面上部の鮮烈な、赤・黄・深緑の色面で縦に四分割された画面が印象的である。画面には楽器を吹く演奏者達が画面中央、左右に三人立ち並び、背景の色面と少しずれた位置に配置されることで奥行が暗示されている。

¹⁹⁶ n°578 《LES MUSICIENS, SOUVENIR DE SIDNEY BECHET(LES MUSICIENS)》 1953, huile sur toile, 162 × 114cm, signé en bas à droite: Staël; peint à Paris en 1952-1953. 註 1, p.415

画題にもなっているシドニー・ベシェはアメリカ、ルイジアナ州ニューオーリンズ出身のジャズミュージシャンで、クラリネットやソプラノ・サックスの奏者である。作品に描かれた楽器を特定することは難しいが、シドニー・ベシェの演奏がモチーフとなっていることから、楽器はクラリネット、若しくはソプラノ・サックスであると推察される。

画面中央に並列する楽器は背景と演奏者の作りだす垂直な構図にアクセントをつけると同時に、形体同士の重なりによる前後関係を作りだし、画面に奥行を与えている。また、演奏者達の足元の空間に平行に配置された群青や白、黒の形体は、モチーフの影を利用した床

を示唆する抵抗感と自由な配置による軽快さを兼備し、ジャズの軽快なリズムのように映る。

左の演奏者の縦に伸びた直線化された楽器は、黒い影に縁取られることで緊張感を持ち、画面の垂直な構図を強調している。その隣に描かれた青の棒と矩形はピアノの形を思わせる。画面右の深緑の影の色面や、各所に見られる鮮明な色彩の隙間から覗く下層に置かれたグレーを帯びた青が、本作の鮮烈な色彩をいっそう輝かせ、豊かさを感じさせる一助となっている。中央に配された黄色の背景に鮮やかな赤で描かれた楽器は、補色に近い緑と黒の影で縁取られることで存在感を発揮している。また、画面右の楽器は途中で前後関係を曖昧にしながらかentralの演奏者の赤い服の手前に白で描かれることで、黒服の演奏者が最も手前に位置する人物であることを示している。さらに、画面中央と黒服の演奏者との間には、赤味を帯びた白で色面化された形体と、その背後には下層に置かれた青が残され、褐色の楽器を持つ演奏者の存在であることがわかる。その人物の付近の空間は背景の赤の色面が重なり曖昧になっている。このように、スタールはモチーフ全てを鮮明に描かず、時には暗示させるような表現で、色面と奥行を調和させようと試みているのである。

これらの表現によって生みだされた色彩の鮮烈なコントラストは、ベレが「色彩は、ジャズのリズム



[Fig. 37]
《楽士たち—シドニー・ベシェの
思い出》
1953年

とエネルギーを視覚化しようとしたかのように、改めて輝き出す」¹⁹⁷と述べるように、まさに即興的で軽快なジャズという音楽が鮮烈な色彩となって表れたことを意味しているといえる。

10. 《楽士たち》¹⁹⁸[Fig. 38]

本作は《楽士たち—シドニー・ベシエの思い出》と同時期に描かれ、同様の寸法のカンヴァスに同じ構図で描かれた作品である。

前作では画面を多く占めていた鮮烈な赤の色彩が、本作では黄色とオレンジの大きな色面と分割された青みを帯びたグレーの対比による画面構成になっている。黄色の色面を強調させた本作は、色彩と形体の調和を推し進めることで抑制された色数の中で黄色と中間色との対比が、モチーフを利用して色面化した粗密の関係で表現されている。



[Fig. 38]
《楽士たち》
1953年

画面には各所に奥行を作りだす影が存在し、分割された黄色とオレンジの色面は空間を表現している。左上から光が当たり、右側の演奏者の背中部分は暗い影を落としている。他の演奏者の顔にも明暗があり、各々の頭部の赤紫の色面には黒の影が描かれ光の存在を感じることができる。

《楽士たち—シドニー・ベシエの思い出》と比較すると、中央に立つ演奏者のズボンの明暗が反転し、隣り合う色面には暗い奥行の空間が発生するが、一方で影のように表されていた床が物質感を持ったグレーの色面として表現されている。本作には、中央と黒服の演奏者達の背後にいる五人目の演奏者の形体がはっきり描かれ、演奏者達は形体を維持しながら、グレーの調子で色面化されることで、色面のリズムが生まれている。

¹⁹⁷ 註 21, p.92

¹⁹⁸ n°580 《MUSICIENS(LES MUSICIENS; STREET MUSICIANS)》1953, huile sur toile, 162,2×114,3cm, signé en bas à droite: Staël; peint à Paris en 1952-1953. 註 1, p.418

両者を比較することで見えてきた、絵画空間に表現されたものの差異は《楽士たち—シドニー・ベシエの思い出》ではジャズの演奏や音色を鮮烈な色彩で表現しているのに対して、《楽士たち》では演奏者の存在感を抑えた色彩により、音楽そのものが強調され、さらに中間色で調整された形体の律動が生まれていることである。

二つの作品から導きだされたド・スタールにとっての音楽と絵画の類比的関係とは、ジャズの演奏や音色を鮮烈な色彩で表していることから「色彩＝音色」であり、形体の組み合わせは律動を形成することから「形体＝リズム」という関係にあると考察することができるに相違ない。

11. 《オーケストラ》¹⁹⁹[Fig. 39]

1953年にド・スタールは《バレエ(瓶)》、《楽士たち—シドニー・ベシエの思い出》、《楽士たち》そして音楽の演奏風景を主題とする本作《オーケストラ》の4点の大作を手掛けた。

《オーケストラ》は画面全体が青味を帯びたグレーの色調で構成された横構図の超大作である。本作のグレーについてマンサールは

「すべてがひじょうに軽快だ」²⁰⁰と評価している。この軽快なグレーの色調の中で際立つのが、画面中央からやや左に立つ指揮者の黒、そして画面両端の二つの対角の黒である。対角の右側は黒く太い棒のように描かれ、左側は緑味を帯びた色面を持ち、その構図は観る者に手前へのステージの広がりや奥行、天井への上昇感を与える。そして、グレーの背景は天井に伸びる濃いグレーの大きな有機的形体によって分断されている。

画面の半分から左側の演奏者達は頭部と身体を示す形体で表され、左側の対角の傾きに相乗しているのに対し、画面の右側は白や明るいグレーによる矩形の色面として表され、それらのリズム



[Fig. 39]
《オーケストラ》
1953年

¹⁹⁹ n°579 《L'ORCHESTRE》 1953, huile sur toile, 200×350cm, ni signé ni daté; peint à Paris. 註 1, pp.416-417

²⁰⁰ 「白と青みを帯びた灰色を主調色とし…さまざまな灰色、青で明るさを得た柔らかい灰色、もっと暗い灰色もあり、すべてがひじょうに軽快だ」。註 9, pp.112-113

ムの中に稀に立ち現れる演奏者や楽器の形体は右に傾き、右側の対角の傾きを強調するのである。

マンサールは本作品に描かれているオーケストラの楽器編成について「ミュージシャン(クラリネット奏者、ドラマー、ピアニスト...)と楽器(ダブルベース、ピアノ、ドラム、クラリネット...)」であると述べている。

演奏者達の形体は画面の右方に向かうに連れて抽象化し、白の色面に変換されていくが、これらの形体は物質感を保ちながら画面の上方まで積み重ねられ、色面の周囲を縁取るグレーの精緻された調子の変化によって重なりによる前後の奥行を表現している。また、中央に配された最大の四角いグレーの色面を縁取る白は、ステージの床に斜めの方向性を構成し、黒で強調された隣接する色面らとともに画面右奥への奥行を形成している。

本作はステージ、指揮者、ステージの左の演奏者の形体によってオーケストラの演奏風景であることが具体性を持つ。指揮者の足元に描かれた指揮台の暗いグレーの角度は、画面の手前に向かう空間を生みだしている。

演奏会を鑑賞する体験についてベレは、「コンサートに参加するとき、私たちはオーケストラをミュージシャンとして見ます。全体的なビジョンから、目はこのプレーヤーまたはそのプレーヤーに固定されています、他の場所に集中するためにもう一度ぼやけます、しかし音楽は上昇する」²⁰¹という、視点の運動について述べている。我々がコンサートを鑑賞するとき、始めにオーケストラ全体を眺め、それから一人の演奏者に注目する。その間は他の演奏者は不鮮明になる。ほかの演奏者に目をやると、やはりそれ以外は不鮮明になる。そうやって視点に移ろいく間にも、空間には音楽が鳴り響く。つまりベレの見解によれば、ド・スタールは実際の演奏風景を鑑賞したこのような体験を実に具体的に描きだしていることになる。したがって、画家は《オーケストラ》の演奏者の姿を抽象化し不鮮明にすることで、音楽そのものの構造を描きだそうと試みていることが理解される。

本作が描かれた 1953 年頃に画家が足を運んだ公演は、前述にあるように 1952 年 5 月 26 日、

²⁰¹ 註 27, p.76

シャンゼリゼ劇場で〈二十世紀の作品〉の一環として開催されたバルトークのコンサートと5月2日以前に同じ場所で開催されたカール・ベームの指揮するヴォツェックのオペラ、1953年2月27日のルネ・シャール宛の手紙に書かれたカーネギーホールでのストラヴィンスキーコンサートなどがある。1952年に《オーケストラのエスキース》²⁰²が残されていることから、主題は前者のコンサートの可能性が高いが、何よりこれらのコンサートから推察される画家の音楽の趣向は、この頃には完全に現代音楽に夢中であったことを意味するのである。

マルカデは、「ヴェーベルンのミニマリズム」はバッハによって拡大されたフーガのアレンジ、つまりは様々なバリエーション、展開との間の遊びであり、それは、「ニコラ・ド・スタールのアポリア」²⁰³の象徴的な不変性で互いに続くとらえどころのない遊びとして表現されることを指摘している²⁰⁴。そしてこの傾向は本作品において顕著に見られる特質でもある。

また、精神分析学者ジャン＝ルイ・スーの述べる「ミュージシャンの身体は分解され、オーケストラのアンサンブルに重ねられ、あたかも楽器やステージと一体であるかのよう」²⁰⁵な《オーケストラ》は、フーガによって展開された形体の分散と統合の同時性が演奏者の形体の展開として表されることで、音の余韻に繋がる新しい音楽的な表現が成立している。

12. 《ピアノ》²⁰⁶ [Fig. 40]

未完となった《ピアノ》は《コンサート》と同時期に描かれた大作であるが、モチーフはコンサートの体験ではなくヴァイオリニストの友人²⁰⁷を取材した時に描かれたエスキース《ピアノのためのエチュード》²⁰⁸ [Fig. 41]が基となっている。

黒いピアノの下に横たわるコントラバスと二つの椅子（ひとつは未完成）、壁には白で囲まれた赤の絵が掛けられ、ピアノの上にはメトロノームとヴァイオリンを示す形体が塗り残されていることがわ

²⁰² 註 151

²⁰³ エレア派のゼノンの運動のパラドックス。

²⁰⁴ 註 18, p.390

²⁰⁵ Jean-Louis Sous, *Nicolas de Staël: Portées d'un acte*, EPEL, 2015, p.33

²⁰⁶ n°1083 《LE PIANO》 1955, huile sur toile, 160×220cm, ni signé ni daté; peint à Antibes. 註 1, p.643

²⁰⁷ 註 8, p.172

²⁰⁸ 註 164

かる。

横たわるコントラバスが置かれた位置は、画面右のピアノの脚との関係から最も手前に在ることになるが、コントラバスのネックにかかるピアノの脚とペダルによって前後関係は不明瞭になっている。

ピアノの脚の位置についても、本来であれば中央の脚が最も手前に描かれるはずであるが、その脚は奥へ描かれ、一方でコントラバスよりも手前に置かれることで空間に捻れが生じている。しかし、この矛盾は平面性を高め、色彩対比の強さの上に調和するのである。

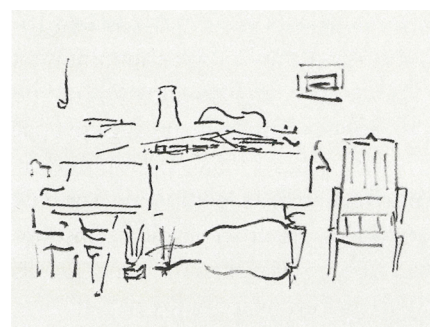
また、一面を平滑に塗った黄色の背景は床と壁の境は示さないが、そこに絵画が掛けられることによって正面を向いた壁の存在を示唆している。

ピアノの脚やコントラバスの矛盾する位置関係や壁にかかった絵画、正面を向いた椅子などの構成要素が平面的な画面を創り、それらによって構成される画面は絵画の平面性を象徴するのである。《ピアノ》の簡素化された形体、それに従事する色彩の黒、赤、青、ピンク、調和を生む黄色、これらは総じて絵画における究極の純粹性を表現していると考えられる。つまり、本作は《コンサート》とは異なる意味でド・スタール絵画の新しい展開であったと考えられる。



[Fig. 40]
《ピアノ》
1955年

一方で、本作と同じく鮮烈な色彩対比を用いて描かれた《楽士たち》と比べると、《楽士たち》は演奏されるジャズの軽快なリズムと音色を形体と色彩の関係で表現しているのに対し、本作は楽器の置かれた室内風景が静物を捉える視点で表現され、複雑な奥行の表現を無くして平面化され、さらに形体と色彩が簡素化されたことで、鑑賞者に音の無い静止した印象を与える。



[Fig. 41]
《ピアノのためのエチュード》
1954-1955年

マンサールは「この未完成のピアノは、1954年11月3日にニースで亡くなったばかりのマティスの作品と比較できます」²⁰⁹と考察している。確かに画家が1953年にピエール・ルキュイールに宛てた手紙の中で「芸術において価値のあるものは二つしかないということだ。(1)権威のきらめき(2)躊躇のきらめきそれだけだ。たがいにもちつもたれつなのだが、頂点では両者ははっきりと区別される。マティスは八十四歳になって、紙の端きれでまさにきらめきを出せるようになるわけだ」と綴っており、晩年のマティスの偉大さを評していることから、マティスの切り絵の表現の中に見いだせるような価値ある芸術を目指していたと解釈できるのである。

また、ダグラス・クーパーに宛てた手紙で画家は、「hazard(偶然)」²¹⁰という言葉で呼ぶ不確定さの重要性を述べている。この「偶然」は、ジョン・ケージなどに見られる当時の音楽をはじめ、芸術を考えるうえで注目される要素であった。異なる芸術の領域に共通の問題意識として共有された「偶然」は、本章の冒頭で紹介した山根銀二の「両芸術の接触面」となり得るものであると考えられる。つまり「偶然」は精神や表現方法といった芸術種を超えた同一性であったといえるのである。そして、画家はこの「偶然」の重要性にいち早く気がつき、それを自身の作品の中で活かそうと試みたのであった。

本作には明るい光の中に照らされた室内風景が、純化されたことで現れた形体や色彩の遊びによって構成されるが、どこか静謐な印象を持って表現されている。そして《ピアノ》に表された静止した静けさの印象は《コンサート》に備わる静謐さの印象とは、どこか異なっているのである。

ここまで見てきたように、ド・スタールの表現した音楽は、初めは直線や曲線、三角形や円などの幾何形体、屈折した線や格子状の線などの構成要素の重なりによる重奏的な構造によって表現され、続いて相対性による運動性の誘発という動的表現へと展開していった。次第に絵画自体が、音楽のようにひとつの有機的全体として捉えられ、色彩と主題を結合すべく色彩の優位を採用した。そして、色彩によって精緻された形体は純粋性を高められたのである。ド・スタールは音楽を表現するために、音楽には不可欠な時間の問題を解決すべく人体の動きを手掛かりにした。これ

²⁰⁹ 1953年5月13日、ピエール・ルキュイール宛の手紙。

²¹⁰ 註21, p.150

により、色彩と形体の調和の下に具体的な形を示唆する「半抽象」ともいえる、彼独自の表現を生み出したのであった。

「音楽」を主題とする作品では、新しい音楽の印象は色彩となって現れ、やがて色彩は特徴的な「色彩の対位法」²¹¹により豊かに調和し「色彩＝音色」「形体＝リズム」という類比的表現を構築した。さらに、ヴィアットが「他のどの画家にもましてスタールは、耳で聞く音とリズムカルに対応するものを色彩の強さの中に見出していた」²¹²と指摘しているが、つまりそれは、音とリズムを画家の感性を通して色彩のコントラストで対応させた「色彩のコントラスト＝音楽」を意味していると考えられる。そして、演奏者と楽器の形体は次第に同化していき、最期には演奏者の形体は画面から排除され、象徴的な楽器と絵画空間に集約される道を進んだのである。

マルドナドは、ド・スタールと音楽との関係を「音楽は、彼の前任者がそうであったように、抽象絵画を開発するためのモデルとしてではなく、彼の絵画に姿を取り戻す旅の衝動として画家に仕えた」と述べ、その特徴や独創性²¹³を指摘したうえで「彼の絵は、音であれ、詩であれ、あらゆる共鳴に開かれています」²¹⁴と考察している。

ド・スタールにとっての音楽という主題は、彼の音楽の作品の変遷からもわかるように、画家としての創作が始まった初期から存在していたことになる。さらに、楽器というモチーフを使用して音楽を描いていることや、晩年は限定された色彩で画面を構成していることから、絵画の上ではブラックやマティスに類似した表現となって表出したとも見受けられる。しかし、彼の感性は、バッハに傾倒したブラックに対し、ベートーヴェンや技巧派的なピアノ演奏、現代音楽へと引き寄せられていった。一方、音楽の和音理論から色価値の調和を成功させたマティスと比較すると、ド・スタールはそこに独自の表現に根差した叙情性を剥ぎ取ることはできなかったのである。

画家が用いた、ブラックやマティスに類似した手法によって表された画面の印象が、二十世紀の

²¹¹ 「色彩の対位法」については本論第3章で説明することとする。

²¹² 註 71, p.17

²¹³ ブレーズは彼の時代の開放性（音楽における調性の解放、絵画における古典的遠近法からの解放）を想起し、それを彼の可塑的な表現と関連付けて「純粹な抽象の中に装飾の罫を感じたので、彼は秩序、構造を犠牲にすることなく、ますます現実に自分自身を固定しようと試みていました」と述べている。

²¹⁴ 註 192, p.47

音楽が行き着くこととなった静謐さの表現に向かっていったことは、極めて興味深いことといえるだろう。

第4節 ピエール・ブーレーズとの出会い

ド・スタールの音楽を主題としたこれらの作品を見てもわかる通り、画家がクラシックやジャズなどの音楽に情熱を傾けていたことや、作品の多くで彼らに敬意を表していたことが理解される。そして、最後に描かれた《コンサート》の頃の画家は、現代音楽²¹⁵の中でも特に十二音音楽²¹⁶を中心とした研究に大きな関心を持っていた²¹⁷。

それは一人の音楽家、ピエール・ブーレーズとの出会いがもたらしたのであった。

ブーレーズは、作曲家としてはヴェーベルンの十二音音楽から学び、それを進展させていった人物である。1954年にはシュザンヌ・テゼナとともに現代音楽の演奏グループ「ドメヌ・ミュージカル」を設立し、一方で、十二音音楽の創始者であるシェーンベルクに師事したことのある米国の現代音楽家ジョン・ケージとも1940年代後半から交流を持っている。ブーレーズとケージは、テゼナのサロンでの演奏を主導したり、互いの音楽について書簡を交わすなど、深く関わっていくことになる。

ド・スタールとブーレーズの出会いは、1950年11月に招待されたシュザンヌ・テゼナのサロンであった。そこは、まさに《コンサート》のモチーフとなった「ドメヌ・ミュージカル」が生まれることとなった場所であり、沢山の音楽家、作家、詩人たちが集まった。先述した通り、ド・スタールはここでストラヴィンスキー、メシアン、ブーレーズなどの作曲家、ジャン・ポーランなどの詩人、ドラ・マールなどの芸術家と知り合ったのである。以後のブーレーズとド・スタールの具体的な交流とその深さについては次のようなものが傍証として挙げられる。

²¹⁵ 「シェーンベルクの12音音楽（表現主義的傾向）と対立をなしていた複調、汎調的（ミヨー、パウル・ヒンデミット、ストラヴィンスキー、オネゲル）な考え方（新古典主義的作風の担い手）は20年代以降から50年代初めの20世紀の音楽の両端を担っていた」。註92, p.332

²¹⁶ 十二音音楽は、1908年に新ウィーン楽派アルノルト・シェーンベルクによって、そしてアルバン・ベルクとアントン・ヴェーベルンによって推し進められた。

²¹⁷ 註10, p.84

- 1.メシアンとブーレーズのピアノ曲を演奏するイボンヌ・ロリオによるシュザンヌ・テゼナのリサイタルに出席。ブーレーズのピアノソナタ 2 番に熱中する²¹⁸。
- 2.フランス大学出版局²¹⁹の『ロシアの音楽』に 30 ページに渡って書かれたブーレーズによるストラヴィンスキー《春の祭典》の分析が発表された、という情報をジャック・デュブールに書き送っている²²⁰。
- 3.ブーレーズがストラヴィンスキーについて書いたものに興味を持って読んだ²²¹。
- 4.「私はブーレーズのコンサートのために 24 時間パリにいるかもしれない。(中略)
《春の祭典》に関する彼の記事に興味があります」²²²。
- 5.「ブーレーズのコンサートはパリではなく、ミュンヘンで開催されます。にも関わらず、彼はマリニーで一連の若い音楽会議を行います」²²³。
- 6.ヴェーベルンとシェーンベルクの公演の直後に行われたブーレーズとの刺激的で情熱的な議論²²⁴。

また、ド・スタールの死後も、ブーレーズは画家のことを振り返り、音楽評論家クロード・サミュエルとの対談の中で「特にニコラ・ド・スタールを覚えている。彼は例外であったのは、アンドレ・マソンがそうだったように、彼は音楽を非常に愛していたということだ。彼らはコンサートにとってもよく来ていた」²²⁵と述べている。

²¹⁸ 註 132, p.437

²¹⁹ 1921 年にポール・アングールヴァンが創立したフランスで最大の大学出版局。プレス・ユニベルシテール・ド・フランス。

²²⁰ 1953 年 10 月 12 日、ジャック・デュブール宛の手紙。

²²¹ ライヤールはブーレーズについて、「スタールが熱心だったドメヌ・ミュージカルの創設者は『音楽形式の自給』に関するストラヴィンスキーの発言に注目しています」と述べている。ストラヴィンスキーは音楽の本質を「私は音楽を本質的にはなんでも、感情、態度、心理状態、自然現象などを表現するには無力だと考えています…」また、「音楽の現象は、物事の秩序を確立するという唯一の目的のために私たちに与えられています。したがって、実現するためには、必然的かつ必要なものは建設のみです。—他のものを探したり期待したりするのは無益です」と述べている。しかし、その後、ストラヴィンスキーの考えは一変し「音楽は、《隣人》との—それから至高のものとの合一を創りだすひとつの要素であるように思われる」と述べていることから、音楽が至高という感情と結びつくものを作りだせると考えていたことがわかる。Georges Raillard, *Nicolas de Staël: Rétrospective de l'œuvre peint*, Fondation Maeght, 1991, p.26.

²²² 1953 年 10 月 12 日、ギー・デュムール宛の手紙。

²²³ 1954 年 12 月 9 日、ジャック・デュブール宛の手紙。

²²⁴ 註 12

²²⁵ CD 『Pierre Boulez Le Domaine Musical 1956-1957』 Deutsche Grammophon, 2015 の付属解説書, p.97

さらに、フランソワーズ・ド・スタール監修による2013年刊行のカタログ・レゾネに掲載されたブーレーズの寄稿文「ニコラ・ド・スタールの思い出」では、「何よりも、アプローチ、調査、好奇心に関する非常に実り多い議論を思い出させます」、「彼は、逆に、これらの五十年代に生みだされた最新の音楽を素材として描きました。それは、彼の天性は勿論ではあるが、より多くの実践と深い考えにより、彼が全く一人で行った一種の転身(作風の変化)によるところである」、「彼の最後の最も印象的な絵画のいくつかが、音楽とそれを意味する楽器に捧げられていることは単なる偶然ではありません。音が織りなすコンサートの一種の視覚化です」、「個人的な面からも芸術的な面からも、彼の深い考えが彼の発展のための重要なポイントをもたらした正にその時、彼が突然亡くなったことは残念でなりません」といった、ド・スタールに対する深い理解と追悼が書かれており、非常に親密な関係にあったことがうかがえる²³⁰。このように、ド・スタールとブーレーズの関係は、画家の一方的な傾倒ではなく、互いに議論し合うほどの関係が構築されていたと理解できるのである。

ド・スタールの作品における「音楽」は、ブーレーズとの出会い以降、明確な主題として絵画の中に表現されるようになった。そして、画家の音楽への造詣は何よりも画家の絵画の画面上に顕著に現れている。それは、風景(南の光)が、ド・スタール独自の色彩のコントラストを生んだように、純音楽と比較すると新しい音楽、例えばジャズや現代音楽などの刺激は色彩となって現れた。さらに、ブーレーズが夢中になっていた十二音音楽は、ド・スタールの絵画に、画面に統合された演奏者や限定された色彩に見られるような形体と色彩の純化をもたらすこととなったのである。

マルカデはド・スタールと音楽の関わりを概観し、「ド・スタールの生涯には音楽が伴います」と述べ、特にブーレーズたちとの出会いにより「音楽は人生と仕事に大きく関わる」こととなったと指摘している²²⁶。同じく太田泰人も「そして明らかに音楽はこの頃からド・スタールの作品の根本に触れるレファランソとなっていくのである」²²⁷と述べている。これらのことからわかるように、ブーレーズと出会うことによって深まった現代音楽への理解はド・スタールの思考や作品に大きな影響を与え、その結果として、最後の大作《コンサート》が生まれたのである。

²³⁰ 註 12

²²⁶ 註 18, p.384

²²⁷ 註 28, p.31

二十世紀という時代は十九世紀に円熟を迎えた、本質的には相容れない美術と音楽が、芸術を次の段階に進めるために両者間の交流が始まった時代である。この動きの只中に位置するド・スタールは、画家が元々持っていた音楽への深い理解と情熱に相乗して大きな影響を受けることとなった。音楽が与えた絵画への影響は画家の表現の転換に伴い変化しながら、最後の作品《コンサート》に向かって増大し発展し続けたのである。

第3章 《コンサート》



[Fig. 42] 《コンサート》1955年

南仏アンティープにあるピカソ美術館の階段を登ると、左手の大きな部屋から覗く巨大な赤の色彩が鑑賞者の視界を捉える。3.5×6メートルの大作《コンサート》²²⁸[Fig.42]が悠然と展示された長方形の大きな展示室には、大きな窓が二つあり、薄いカーテンからは南仏の夏の光が透けて展示室内を明るく照らしだす。

作品は他に裸婦を描いた大きなエスキース《裸婦のエチュード》²²⁹、大きな紙に木炭で描かれたデッサン《裸婦》²³⁰ 2点の間にカンヴァスに木炭で描かれた《横顔の裸婦》²³¹、絵画作品《横たわる青い裸婦》²³²、《コンサート》の対面には緑が印象的なサッカーの試合を描いた大作《パルク・デ・フランス》[Fig.20]が並ぶ。隣に続く小さな展示室には油彩が2点(《アンティープの砦》²³³、《青い背景の静物》²³⁴)とこれら絵画作品のためのエスキース(《アンティープの砦》²³⁵、《燭台のある静物》²³⁶)のいずれもアンティープで描かれた作品が展示されている。

²²⁸ n°1100《LE CONCERT(LE GRAND CONCERT; L'ORCHESTRE)》1955, huile sur toile, 350×600cm, ni signé ni date; peint à Antibes.註 1, pp.652-653

²²⁹ n°842 《ÉTUDE DE NU》1953-1954, pinceau et encre de Chine sur papier, 210×150cm, exécuté à Ménerbes.註 23, p.356

²³⁰ n°1284,1285 《NU》1955, fusain sur papier, 150×100cm.註 23, pp.491-492

²³¹ n°1283 《NU DE PROFIL》1955, fusain sur toile, 162×114cm.註 23, p.490

²³² n°1099 《NU COUCHÉ BLEU(NU COUGHÉ; LE NU BLEU; NU COUCHÉ BLEU, FOND ROUGE; NU BLEU)》1955, huile sur toile, 114×162cm,ni signé ni date; peint à Antibes.註 1, p.651

²³³ n°1027《LE FORT-CARRÉ D'ANTIBES(PAYSAGE)》1955, huile sur toile, 114×195cm, ni signé ni date; peint à Antibes.註 1, p.613

²³⁴ n°1073 《NATURE MORTE AU FOND BLEU(NATURE MORTE FOND BLEU; L'ÉTAGÈRE; NATURE MORTE AU CHANDELIER SUR FOND BLEU)》1955, huile sur toile, 200×300cm, signé en bas à gauche: Stael, non date; peint à Antibes.註 1, p.635

²³⁵ n°1276 《ANTIBES, LE FORT CARRÉ》1955, stylo-feutre noir sur papier, 37,2×41,7cm.註 23, p.486

²³⁶ n°1212 《NATURE MORTE AU CHANDELIER》1954-1955, stylo-feutre sur papier avec traces de peinture à l'huile, 20×21,5cm.註 23, p.474

《コンサート》は長方形の大きな展示室の短辺にゆったりと掛けられ観覧者が作品から十分に退いて見る事が可能となっている。また、展示室の中央には長椅子が設置されじっくりと時間をかけて絵画を味わうことができるように配慮されている。

本作は一見すると、偶然性が画面の上で見事に調和した結果生まれたかのような、緊張感のある静謐な画面を印象付ける。しかし、絵画空間を構成する造形要素からは、沈黙と同居する「音」が響き渡る為の空間が表現されているとも考えられるのである。

画家の画業の中で最大のキャンバスに描かれた《コンサート》は、1955年3月14日と15日のわずか二日間で描かれ²³⁷画家の自殺によって未完成のままとなった作品とされている。その画面に表現されたのは赤の巨大な色面と楽器の構成による叙情的なコンサートの光景である。しかし、ここには演奏者の姿は無く、確認できる楽器は、ピアノと巨大なコントラバス、中央に並べられた構成的な楽譜と譜面台のみである。

本作は、ド・スタール絵画の集大成であるとともに画家の新たな展開を予期させる。ジェルマン・ヴィアットは本作について「その色調のクレッシェンドの甲高い響きは、巨大で非物質的な楽器の存在、画面の重々しい配列を導く楽譜のリズムの高まり、音楽の演奏の上に静かに安らいでゆく」、「このタブローは、直前の時期の《カテドラル》のような作品に見られるロマンティックな情感を超越し、またマティス風の最初のヴァージョン《ピアノ》の持つ静穏な構図とは決定的に決別している」と述べ《コンサート》の音楽性、革新的な創造性や新奇性を示唆している²⁴³。

本章では、作品の構成要素を詳細に分析するとともに《コンサート》をめぐる様々な議論を精査することで、画家が画面に表現したものは一体何であったのかを考察することとする。

²³⁷ ジャン・ボーレに見せた二枚のスケッチの日付は1955年3月14日となっており、画家はその日ジャン・ボーレの元を訪れてそれらを彼に見せたことから、《コンサート》への着手は1955年3月14日と推定されている。3月16日まで描かれたという説もあるが、ここではロラン・グレルサメールの詳細な記述を根拠に、画家は16日に手紙を燃やすなどの身辺整理をしていることから、3月14日から3月15日の二日間で描かれたものと推察する。Laurent Greilsamer, *Le Prince Foudroyé: La Vie de Nicolas de Staël*, Le Livre de Poche, 2018, pp.351-352

²⁴³ 註71, p.18

第1節 マチエール、タッチ

1. マチエール、タッチ

(1) 背景の赤

《コンサート》の画面の半分以上を占める赤の絵の具²³⁸は、画面全体に牢として一定量以上の絵の具が堅固に塗られている[Fig.43]。赤の絵の具の量は均一ではなく各所に絵の具の溜まりが見られることから[Fig.44]、薄く溶いた絵の具を一気に画面に塗布したのではなくたっぷりと置いた絵の具を刷毛や布を使って広げていると推察される。刷毛の筆跡は縦横斜めの自在な方向を示している。画布には赤の絵の具が二重に塗り重ねられた箇所やカンヴァスの目に刷り込むように布で擦った痕跡があり、所々に擦った布と絵の具が玉になって画面に付着している様子もうかがえる[Fig.45]。これに対しコントラバスや譜面、ピアノの形を決める赤はおおよそ一方向に向かう一塗りの筆の動きで形を決定している。こうして作られた濃淡を生むタッチやマチエールの差異は平面的な一色の赤い色彩の中に奥行のある空間を作りだしている。



[Fig. 43]



[Fig. 44]



[Fig. 45]

(2) ピアノ

画面左のピアノは、真横から見た視点で捉えられ黒の絵の具を刷毛を使用して全体に伸びやかなタッチで表現されている。黒の色面の間隙から赤が透けて見えていることや天板の黒に赤の絵の具が混ざっていることから、赤が塗られそれが乾かないうちに上から黒が置かれたことが見て取れる。そのため、黒の絵の具のタッチは天板

²³⁸ サラ・バーベットの分析では、二重に重ねられた赤の層、朱色 (vermillon) と茜色 (la garance) によって絵画が呼吸していると述べている。註 6, p.162

の形体を探るように背景の赤と混ざり合い柔らかで複雑な色彩が作られている[Fig.46]。また、画面のマチエールからは、刷毛のタッチがピアノの天板の形状に合わせて、水平・垂直方向の筆跡で縁取る動きを、色面は主に横の方向の動きで描かれていることがうかがえる[Fig.47]。ピアノは、上部の二段に表現された形状と、向かって右側に描かれた鍵盤の向きから、天板が画面の奥側で開かれる配置で描かれていることになる。



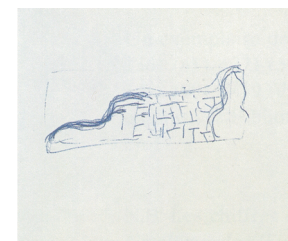
[Fig. 46]

ピアノの側板は右から順番に黒、グレー、黒の順で絵の具が重なり、黒の絵の具は所々筆跡を残す厚みのあるマチエールが見られる。側板の三等分の黒・グレー・黒の色面が、ピアノの流線型の形状を捉えた描写であるとするならば、天板の向きとの矛盾が生じ、現実にはありえない天板と側板が逆さまの姿で描かれていることになる。黒の間に配置されたグレーは先に置かれた赤、隣の黒と混ざることによって複雑なグラデーションの色面としてピアノの黒の単調さと重々しさを和らげ、画面に点在する数々の四角形と響き合うのである。



[Fig. 47]

本作でピアノの向きが本来コンサート会場で配置される左右とは逆に配置した理由については、画家がアンティープのアトリエで描いたエスキース《コンサートのディテール》²³⁹[Fig.48]が考察の手掛かりとなる。青色インクのボールペンで描いたエスキースではピアノの天板の形状がコントラバスを横にしたような柔らかい表現で描かれ、画面全体がひとつのなだらかな丘陵の構成を作りだしている。さらに、鍵盤が画面中央の楽譜や譜面台の線と呼応、あるいは両者を同化させて表現されている。つまり、この構図を成立させるために鍵



[Fig. 48]

²³⁹ n°1318 《DÉTAIL POUR LE CONCERT》 1955, stylo-bille bleu sur papier, 2,9×7,7cm (feuille 37,2×41,7cm). 註 23, p.505

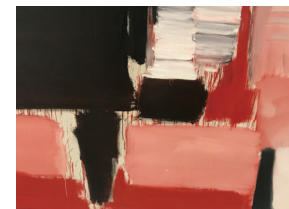
盤を右に配置する必要があり、ピアノをあえて逆向きに描く必要があったのである。

ピアノの脚はこの大きな身体を支えるため筆を用いて勢い良く何度も振り下ろすことで形作られ、その筆跡は画面下寸前のところで留められることで緊張感を増している。さらに、左右から攻める背景の赤とピアノの脚の黒の間に覗く輪郭(カンヴァスの地)が効果的に支えに寄与している[Fig.49]。



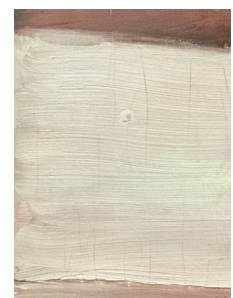
[Fig. 49]

また、画面右側のピアノの脚を挟んだ二つの矩形は主に赤と白を混ぜ合わせたピンク色をある程度たっぷり筆に取って描かれている[Fig.50]。この矩形は、打楽器の形の名残²⁴⁰であると推察され、ピアノの側板のグレーと同様に画面上の他の四角形と呼応して律動感を引き起こしている。



[Fig. 50]

ピアノの鍵盤は一定の横方向のタッチで手前に立ち上がった形状で描かれている。黒鍵と白鍵、奥行が白とグラデーションを帯びたグレーで表現され、画面の中で最も絵の具の亀裂が生じるほどに厚く塗られた部分に当たる[Fig.51]。鍵盤のマチエールからわかるのは、先に置かれた黒の乾かないうちに鍵盤の並ぶ方向に筆跡を残しながら大量の白の絵の具を筆にのせて置いていっていることである。これにより、黒と白の絵の具が画面上で混ざり合い、ウェットインウェット²⁴¹効果による自然なグラデーションが作りだされ、この効果を利用して黒鍵と白鍵が表現されている。鍵盤の右側には鍵盤と同じ方法で描かれた形体が、厚塗りの大きな白の色面を経て、黒の絵の具が乾かないうちに赤みを帯びた白の絵の具と画面上で混ざり合った



[Fig. 51]

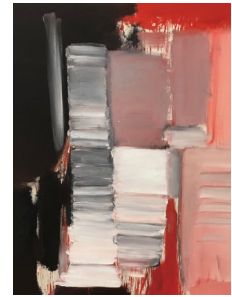
²⁴⁰ 「ピンクの矩形」については本論3章2節で説明することとする。

²⁴¹ 註39

赤みを帯びたグレーの長方形を形作る。つまり、鍵盤を利用した形体が、上方に向かうに従って譜面と融合していく造形が成されているのである[Fig.52]。

(3) コントラバス

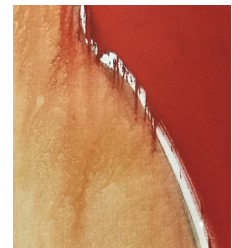
右側の巨大なコントラバスは、絵の具の厚みを持った重量感のある四角いピアノと対照的に透明で柔らかい丸みを帯びた形体で表現されている。乾きの遅い硫化水銀系の絵の具の赤が半日か一日置かれ半乾きになった状態の赤の上に、揮発性の油²⁴²で薄く溶かされたオークルの絵の具が上方から一気にコントラバスの姿を象っている。その際、木炭で下書きされた線に沿って木炭が揮発性の油に溶けながら定着している[Fig.53]。同時に、半乾きの赤い絵の具の上をおつゆ状のオークルが横切って赤の一部が溶けだしている[Fig.54]。また、赤の絵の具が付着した刷毛を掃いた方向に溶けだした赤が混ざっていつている[Fig.55]。特にコントラバスのネックの部分の絵の具の混ざり具合や、流線の形をなぞる赤を引きずるような筆跡は、先に赤が置かれていたことを顕著に示している[Fig.56]。もし、この工程が逆だとすると、後から触れた(垂れた)赤がオークルの筆跡方向に沿った滲み方は不可能であり、揮発に時間を要さない水和酸化鉄系のオークルの上に筆触のまま、あるいは飛び散った形状のまま画面に留まることになる。また、赤の背景がよりコントラバスに接近し、形を整える痕跡が表出することも考えられるのである。コントラバスのネック部分は表板と同じく左右非対称な形状で描かれ、少しずれたヘッドの描写と呼応して、まるで不完全な実存する



[Fig. 52]



[Fig. 53]



[Fig. 54]



[Fig. 55]



[Fig. 56]

²⁴² 1954年、アンティープに居を定めてからの手法について「マティエールは、ますます流動的なものになり、テレピン油でゆるく溶き、さらにガーゼのタンポンを用いる」と書かれている。註3, p.173

人間のような有機的な形体を示している。

コントラバスの下に描かれた床は明らかに床面として塗り分けられている。乾きの早いオークルの溶け具合からコントラバスとほぼ同時に描かれたことが推察される。オークルよりもさらに薄く揮発性の油で溶かれた赤が下書きの木炭や半乾きの飛び散った赤を筆跡方向に溶かしながら重力に逆らえずに流れだしている[Fig.57]。また、コントラバスの左下には、オークルが表面張力に耐えきれず決壊した箇所から流れだし、まだ乾いていない薄いピンク色の上に滲み溶けたまま乾いていった様子が見える[Fig.58]。コントラバスや床面に見られるカンヴァスの目が見えるほどの薄塗りのマチエールは、顔料の粒までに還元された透明感を備えている。しかしながら、薄塗りであるにもかかわらず粗雑な印象は無く、特にコントラバスの有機的な堂々たる形体と下書きに沿って迷いなく描かれた筆致は、緊張感を持ち他の造形表現に劣らない魅力のある充足した絵画空間を形成し、コントラバスの表現は対をなすピアノと等価値の存在感を示している。

コントラバスの左側には小さな二つの丸い斑点があり、それはピアノの付近にも存在している。これは何かの溶液を弾いたか、この作品を移動した際に剥がれたと推察される。その形体や配置に意図が成立しないことから、作家によって故意に造られた斑点では無いと考えられる[Fig.59]。

(4) 楽譜

画面中央の積み上げられた四角の形体には五線譜が描かれているものがあることから、それが楽譜であることを特定できるとともに、通常はあり得ないが、観客側に向かって開かれていると解釈できる。



[Fig. 57]



[Fig. 58]



[Fig. 59]

本作が、観客席からステージを見ている視点で描かれていることについては、本章第 2 節の 1.構成の中で、本作のために描かれた複数枚のスケッチを取り上げて検討することとする。

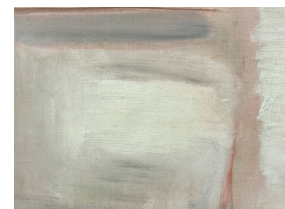
二十を超える数の譜面の形を用いて構成された積み木状の四角群は、様々な大きさ、色彩、マチエールの差異によって豊かな絵画空間を創出している。上に向かって小さくなる楽譜の大きさの変化と楽譜同士の重なり合いによって奥行が表現されているが、一方、全ての楽譜が正面を向いている様は平面性を高めている。これにより平面性と奥行の表現の調和が成立しているわけである。

楽譜を描く絵の具の重なりは、白やグレーの絵の具をキャンバスに直接塗布した部分と、揮発性の油で非常に薄く溶いた赤の絵の具で粗描きした箇所がある程度乾いた上に白やグレーの絵の具を置いた部分とが混在している。白の上にグレーが重なっていることから、おおよそ、白の絵の具を大きな刷毛で縦横の方向で描いた後、混色して作ったグレーを横方向のタッチで描いていると理解される [Fig.60]。その際に触れた白の絵の具が明度の高いグレーを作りだし、各々明度の異なるグレーの楽譜が造られていったものと考えられる。赤みを帯びたグレーの上には、その形を修正するようにさらに白の絵の具が置かれているところを見ると、筆を持ち替えながらグレーと白を使い分けていることが推察される [Fig.61]。また、部分ごとに異なる絵の具の厚みが存在することから、溶き油の量を巧みに調整しながら豊かなニュアンスを生みだしているのである [Fig.62] [Fig.63]。

楽譜ひとつひとつの異なるマチエールは、布で拭き取って表現された部分もあれば十分な量の絵の具で筆跡の残る表現となってい



[Fig. 60]



[Fig. 61]

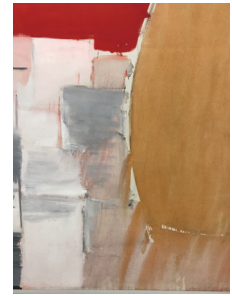


[Fig. 62]

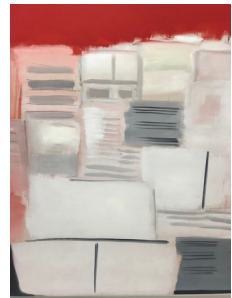


[Fig. 63]

る部分もある。このように豊かな表現で描かれた楽譜は、コントラバスに近づくにつれて形体が溶けだし不明瞭なものになっている[Fig.64]。これらの不鮮明な楽譜の形状は、コントラバスとほぼ同時に描かれたと考えられる床面の薄い赤の上に、混色によって作りだされたグレーや白の絵の具によって表されている。周囲の白とグレーで楽譜の構成が決まると、その絵の具がまだ乾かないうちに黒の絵の具で五線譜や楽譜を分割する十字の線が一筆のタッチで描きだされている。画面中央下の最も大きな楽譜の左隅には白の譜面が描かれた後に譜面台がピアノの脚と呼应するように明確な黒で描かれ、画面の下で途切れた黒は隣り合うグレーの譜面台となって姿を表している[Fig.65]。ピアノと譜面台の黒は楽譜を利用した水平線や垂直線と呼応しながら画面全体へ視点の周遊を促しているのである。



[Fig. 64]



[Fig. 65]

構成的に並べられた楽譜群は直前に描かれた《カテドラル》²⁴³[Fig.66]の構成にもよく似ているが、その表現のバリエーションは《カテドラル》を上回っている。

ピアノからコントラバスを繋ぐ鍵盤と楽譜の融合する表現は、楽器同士の繋がりを作りだし、全体をひとつに統合する効果をもたらしている。

画家が作りだす現実と矛盾する形体、すなわち天板や側板の向き、立ち上がって描かれた鍵盤、表裏が逆で平面性と奥行を持つ楽譜は、ド・スタールの描く多くの風景で、例えばセーヌ川の水面やアンティープの海面では、実際には起こり得ない色と形の変化が絵画空



[Fig. 66]
《カテドラル》

²⁴³ n°1027 《LA CATHÉDRALE(MA CATHÉDRALE)》 1955, huile sur toile, 195×130cm, signé en bas à droite: *staël* non daté; peint à Antibes en 1954-1955.註 1, p.646

間を整えるために直感的に作りだされていることから、画家が絵画空間の調和のために創出した、一種自由なキュビズム的形体の捉え方であると考えられる。実際には起こり得ないことが絵画空間として見事に成立し、画家が抱いた形体のイメージが現実以上に現実感を持って「絵画」によって驚異的に合致したわけである。つまり、これらの矛盾こそがニコラ・ド・スタール絵画を成立させるための「絵画空間の創作」といえる。そしてニコラ・ド・スタール絵画特有の「絵画空間の創作」による矛盾や魅力が様々な議論を生む引き金となっているのである。

2. 《コンサート》の制作過程

以上の分析から《コンサート》が描かれた過程を改めて整理すると下記の通りと考えられる。

- (1)ピアノは、赤が塗られそれが乾かないうちに上から黒が置かれたことから、赤い色面の後に黒のピアノが描かれた。
- (2)鍵盤は、先に置かれた黒の乾かないうちに鍵盤の並ぶ方向に筆跡を残しながら大量の白の絵の具を筆にのせて塗っていくことから、黒いピアノが描かれた後に白やグレーの鍵盤が描かれたと考えられる。
- (3)コントラバスは硫化水銀系の絵の具の赤が半日か一日置かれ半乾きになった状態の赤の上に、揮発性の油で薄く溶かれたオークルの絵の具が上方から一気にコントラバスの姿を象っている。もし、この工程が逆だとすると、後から触れた(垂れた)赤がオークルの筆跡方向に沿った滲み方は不可能であり、揮発に時間を要さない水和酸化鉄系のオークルの上に筆触のまま、あるいは飛び散った形状のまま画面に留まる。また、赤の背景がよりコントラバスに接近し、形を整える痕跡が表出することも考えられる。以上のことから、赤の色面が描かれ、半日から一日経った後にオークルのコントラバスが描かれた。
- (4)床面はコントラバスとほぼ同時に描かれた。
- (5)不鮮明な楽譜の形状は、コントラバスとほぼ同時に描かれたと考えられる床面の薄い赤の上に、混色によって作りだされたグレーや白の絵の具によって表されていることから、コントラバスと床面の後に白やグレーの譜面台が描かれたと推測される。

(6)楽譜の白の上にグレーが重なっていることから、おおよそ、白の絵の具を大きな刷毛で縦横の方向で描いた後、混色して作ったグレーを横方向のタッチで描いていると理解される。その際に触れた白の絵の具が明度の高いグレーを作りし、各々明度の異なるグレーの譜面が造られていったものと考えられる。赤みを帯びたグレーの上には、その形を修正するようにさらに白の絵の具が置かれているところを見ると、筆を持ち替えながらグレーと白を使い分けていることが推察される。このことから、楽譜の白の色面が描かれた後にグレーの楽譜が描かれているが、グレーの五線譜の上に白い絵の具が再度つけられていることから、楽譜の描写は同時に筆を持ち替えながら描かれたと考えられる。

また、ピアノの足を挟んだピンクの矩形は、背景の赤の上に置かれたピアノの黒が赤と混ざりながら垂れ、その上からピンクが置かれている。さらに、赤の絵の具をピンクの絵の具で引きずった形跡が見られる。これらのことから、赤の背景の後に黒のピアノ、次にピアノの下のピンクの矩形の順で描かれたに相違ない。

そして、ピンクの上に白の絵の具が付着していることから、ピンクの後に白の絵の具が使用されたことが推察され、この白が鍵盤の白であったとすると、短形の後に鍵盤が描かれたことになる。

ピアノと譜面の間に置かれた背景の赤は、ピアノの黒が透けていること、ピンクの矩形の上に一部、赤の絵の具が垂れていることから、ピアノの黒やその下のピンクの矩形の後に描かれ、鍵盤や楽譜のグレーはさらにその後に描かれていることがわかる。

これらのマチュールやタッチの重なりから《コンサート》が描かれた順序は、①赤の色面②ピアノ③バストラムの名残のピンクの短形④ピアノと譜面の間に置かれた赤⑤鍵盤⑥コントラバスと床面⑦譜面の白とグレー⑧五線譜や譜面を分割する十字のディテールの黒、と推測される。

一方、ジャーナリストのロラン・グレルサメールは、著書『閃光の王子－ニコラ・ド・スタールの人生』²⁴⁴の中でド・スタールの最後の足取りとともに《コンサート》の制作過程を詳細に示している。まとめると下記の通りとなる。

²⁴⁴ 註 242

3/10 ジャン・ボーレにコンサート中に受けた印象について、賞賛を語る。

二つの巨大な木枠(350×600cm)を受け取る。

フレームにカンヴァスを釘付けする。

3/14 スペラケーズに行きジャン・ボーレにコンサートの主要なスケッチを見せる。

すぐにアトリエへ向かう。

豊富な赤、意気揚々とした赤、緋色の赤を用意し、それらを背景に大きな不均一な

ブラシストロークで描く。

夕方、ピアノの黒を置く。

書店「Aux ars unifying」で注文していた「チェーホフ全集第7巻」を取りに行く。

スープのボウルで機械的に食事をする。

電話でジャンヌが会いに来ることを拒否。

3/15 透明なオークルを準備し、威厳のある巨大なコントラバスを直立させる。

次にリッチで光沢のあるクリーミーな白をのせ、ピアノとコントラバスの間に置く。

法律家の友人の家に行き、偶然の死に対処する為の注意を漠然と尋ねる。

アトリエに戻り手紙を書く。

ジャンヌが画家に宛てたものを束にして夫に渡しに行く。

アンティープに戻り、ヴェロナールのボトルを吸引、薬を吐く。

3/16 つながりの手紙を燃やし続け、掃除機をかけ、3つの手紙を書く

(ジャック・デュブール、ジャン・ボーレ、娘アンヌ・ド・スターレ)。

22:00 頃にテラスに行き、自殺。(レヴェリー通り)

これらの記述をまとめると、《コンサート》の描かれた順番は、①背景の赤、②ピアノの黒、翌日に
③コントラバスの透明な黄土色、④中央の構成的な楽譜の白、という順序で描かれたことになり、

マチエールやタッチの重なりから推察した順序とおおよそ一致することが明らかとなる²⁴⁵。

3. 《コンサート》のモチーフ

本作の着想は、パリのプティ・マリニーで開催されたピエール・ブーレーズ率いるドメヌ・ミュジカルの公演から得ている²⁴⁶[Fig.67]。

1955年3月5日(土)の17:30からの公演はヘルマン・シェルヘンの指揮するアントン・ヴェーベルン特集で、下記の楽曲である。

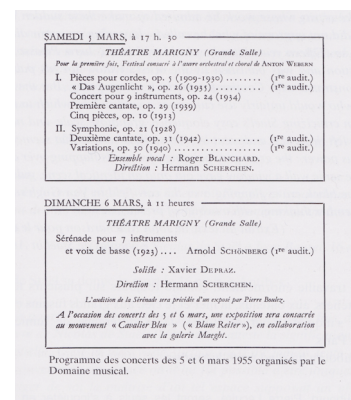
- (1)《弦楽四重奏のための5つの楽章》作品5
- (2)《協奏曲》作品24
- (3)混声合唱とオーケストラのための《眼の光》作品26
- (4)《オーケストラのための5つの小品》作品10

休憩

- (5)《交響曲》作品21
- (6)《2つの歌曲》作品19
- (7)《オーケストラのための変奏曲》作品30

また、翌日の3月6日(日)の11:00からの公演は、同じくヘルマン・シェルヘンの指揮する、アルノルト・シェーンベルク《7つの楽器とバスのためのセレナード》作品24の楽曲であった。

公演ではヴェーベルンとシェーンベルクの楽曲が演奏されているが、新ウィーン学派の師弟関係にある二人の音楽は全く異なっている。それは、吉田秀和が指摘する「12音技法で作曲された



[Fig. 67]

変更前の公演のプログラム

²⁴⁵ 画家の足取りについては、エドゥアール・ドールが3/12,13 同じ配置のスケッチを描く、3/14 スペラケーズのジャン・ボーレに見せる、3/15 引き続き制作、アトリエに戻り、赤を広げる、と述べている。註 10, pp.47-55 アンナ・ヒドルストンとアン・マルヘルブによるポンピドゥーセンターで開催された展覧会カタログには3/12,13の週末、熱狂的に描く、14日彼はスペラセデスに行き、その研究をジャン・ボーレに見せた、3月16日、コンサートの進行中、スタエルはアンティープのアトリエのテラスの最上部から身を投げて自殺、と明記されている。註 8, pp.171-172

²⁴⁶ サラ・バーベットの調査によると、当初予定されていたヴェーベルン特集の演奏曲目は、《弦楽四重奏のための5つの楽章》作品5、混声合唱とオーケストラのための《眼の光》作品26、《協奏曲》作品24、《カンタータ第1番》作品29、《オーケストラのための5つの小品》作品10、《交響曲》作品21、《カンタータ第2番》作品31、オーケストラのための変奏曲作品30の全8曲を演奏予定であったが、集客を見込めないこと、カンタータの合唱団の人手不足などの理由から、作品29と作品31の2つのカンタータを《2つの歌曲》に変更し、会場はシアトルマリニーの大ホールから小ホールに移したことになる。註 6, pp.145-146

からといって、作品の性格の構成に影響を与えるものではない。作品の価値を決めるのは、その内容²⁴⁷であり、岡部真一郎の述べる「独自のコンセプトに基づき、お互いに全く異なるアプローチによる体系が作られ」た音楽だからである²⁴⁸。

シェーンベルクは十二音音楽の形式の創始者として厳格にこの形式を使いながらも、後期ロマン派的な重厚な表現を継承した²⁴⁹。一方、ヴェーベルンは形式をさらに緻密化し、「点描的」書法²⁵⁰に情感表現を組み込んだといえる。また、ヴェーベルンは音楽と技法が一体をなしているのに反して、シェーンベルクは十二音技法を駆使しつつも、十九世紀までの伝統に繋がる重量感のある堂々たる音楽を目指したのである²⁵¹。

二日目に演奏されたシェーンベルクの《7つの楽器とバスのためのセレナード》作品24は七つの楽章からなる約三十分間の長い演奏であるが、全体を通してリズムがあり、楽器の音が絶え間無く鳴り続き、作品《コンサート》のもつ「間」や「情感」といったものは感じられない楽曲である。また、この楽曲の楽器編成では、《コンサート》に描かれたピアノとコントラバスは使用されていない²⁵²。

²⁴⁷ 註 92, p.77

²⁴⁸ 『十二音技法』の音列の話聞きかじってまず持つ印象は、機械的、数学的な操作に基づいて生まれる音楽だという先入観である。そもそも、音列による音楽は、無味乾燥なのだろうか？しかも、一言で十二音技法による音楽（=十二音音楽）と言っても、その内容、技法の運用のコンセプトは、作曲家により千差万別だ。- 「シェーンベルクとその楽派」、いわゆる新ウィーン楽派のなかでも、例えばシェーンベルクとベルク、そしてヴェーベルンでは、それぞれ、独自のコンセプトに基づき、お互いに全く異なるアプローチによる体系が作られていたのである」。岡部真一郎『ヴェーベルン 西洋音楽史のプリズム』春秋社, 2004, p.150

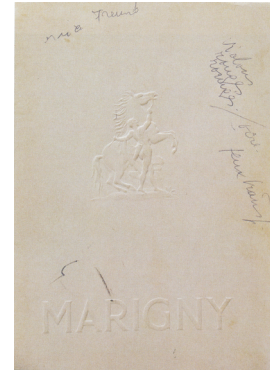
²⁴⁹ 「シェーンベルクの感受性は19世紀ドイツの後期ロマン主義に染まっていたのである」。註 248 「シェーンベルクはたしかに形態学の諸発見を一層先まで推し進めたが、ヴァーグナーやブラームスをあまりにも直接的に継承した感受性から自己を開放するだけの力を持つことはなかった」。笠羽映子訳『ブルーザー・シェフネール書簡集 1954-1970—シェーンベルグ、ストラビンスキー、ドビッシューを語る』音楽之友社, 2005, p.175

²⁵⁰ 「ヴェーベルンは全く異なった、点描的と呼ばれる新しいスタイルの音楽を書いた。たとえば彼の交響曲では、音列の個々の音や数音のグループが、休符を挟みつつ、ポツンポツンと存在し、後期ロマン派の交響曲とはあらゆる点で対照的である」。註 248, 6 頁。『点描的』書法ともしばしば形容される」。高橋浩子『西洋音楽の歴史』東京書籍, 1996, p.215

²⁵¹ 註 92, p.316

²⁵² シェーンベルク《7つの楽器とバスのためのセレナード作品24》の編成はクラリネット、バス・クラリネット、マンドリン、ギター、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、声（バリトン）で構成される。

さらに、作家エドゥアール・ドールとグレルサメールが、ド・スタールの自殺までの足跡を述べる中で、画家は3月5日の公演でメモ²⁵³[Fig.68]とスケッチをとっていたことを示しており、バーベデットは、このメモをとったのが3月5日のプログラムの表紙であったことを明らかにしている。これにより、スケッチやメモに書かれた単語は、5日に演奏されたヴェーベルンの公演から得たものであったことになる。従って《コンサート》のモチーフはシェーンベルクではなくヴェーベルンの音楽であったと推測できる。



[Fig. 68]
3月5日のプログラムの表紙

なお、ヴェーベルンの音楽を聴いてド・スタールが残したメモには“violons rouges rouges/ ocre feux transp”と走り書きされていることから、画家がヴェーベルンの音楽から受けた印象は「赤々としたヴァイオリンの音色と透明な黄土色の炎」のイメージだったと考えられる²⁵⁴。

バーベデットはこのメモについて、「画家がメモを取るよう促したのは、楽器の視覚的な側面でした²⁵⁵と指摘しているが、単に視覚的に見えた楽器の色の印象だけを書き留めたとは考え難い。つまり、画家は楽器の音色や演奏から受けた音楽の印象を色彩として感じ取っていたと解釈できるのである。さらにこのメモから読み解けることは、作品《コンサート》に描かれた楽器としては、画面に描かれたピアノ、コントラバス以外に、大きな赤の色面が表す音色の発生元、すなわちヴァイオリンも暗に含まれるということである。

一方で、ピアノ、コントラバス、ヴァイオリンの三つの楽器からモチーフとなった楽曲を推定するこ

²⁵³ パンフレットの表紙の上部には「Marya Freund」の文字のメモも残されている。これはソプラノ歌手のマリア・フロイントのことである。マリア・フロイントは1922年1月にダリウス・ミヨーの指揮のもと、フランス語版の「月に憑かれたピエロ（1912,シェーンベルク）」を作成した。サラ・バーベデットの調査によると、《コンサート》のモチーフとなる本公演では歌手として出演していないことから、作品《コンサート》との関連性は無かったと考察する。註6, pp.151-156

²⁵⁴ 音楽家ピエール・ブーレーズは、ニコラ・ド・スタールと深く親交し、彼をよく知る人物であるが、「ニコラ・ド・スタールの思い出」の中で「彼にとってベルクとシェーンベルクが重要であると思われるものの、とりわけ彼に興味をそそらせ、刺激をあたえたのはヴェーベルンであった」「彼がヴェーベルンで学んだものは、解決されるべきこの二律背反（アンチノミー）であった。それは、その言葉の両方の意味においてのモチーフと構造組織の関係である」と述べ、ヴェーベルンに共感し喜びとった様子を語っている。註12

²⁵⁵ 註6, p.151

とはできない²⁵⁶。演奏された楽曲の楽器編成によると、ピアノを用いているのは唯一《協奏曲》作品 24 であるが、この楽曲ではコントラバスは使用されていない。つまり、この公演でこれらの楽器を同時に使用した楽曲は無かったのである。また、会場をシアトル・マリナーからプティ・マリナーに移したことで、ステージも狭くなり、ピアノなどの大きな楽器を楽曲の合間にステージ上で入れ替えを行うことは通常考え難いことから、これらの楽器は開演からずっとステージ上に配置されていたと考える方が妥当である。したがって、本作のモチーフは特定の楽曲ではなく、画家はステージ上に置かれたこれらの楽器を組み合わせたうえで《コンサート》の画面を構成し、公演の印象を画面に構築したと判断することができるのである。

特定の曲目であるとする説としては、《コンサート》の印象を述べた画家の娘アンヌ・ド・スタールの「音楽と絵画の奇妙な同調により、鼓膜を片方からもう片方に突き刺し、それはヴェーベルンのカンタータが消えても音が鳴り響いている唯一のオーケストラです」²⁵⁷や、ドールの書いたアントワヌ・テュダル²⁵⁸の感想「明るい叫びに襲われた。コーラスの叫び！」²⁵⁹という記述があり、本作の着想がカンタータなどの声楽曲であったことを主張している。なるほどド・スタールは、1954 から 55 年に《ピアニストと歌手のエチュード》²⁶⁰のスケッチを残していることや、本公演以外にもオペラの公演に足を運んでいたことなどから、声楽曲にも関心があったことは事実である。さらにモチーフとなった公演ではヴェーベルンのカンタータの楽曲は演奏されなかったが、本公演で初めてパリで演奏された《眼の光》作品 26 は、後に作曲されたヴェーベルンの他のカンタータ二つの準備となる楽曲と位置づけられ、しばしばカンタータと見なされている。

²⁵⁶ ‘Pièces pour cordes op. 5 (1 version pour quatuor à cordes : 1909) version pour orchestre à cordes (1930) Orchestre de chambre [violons, altos, violoncelles et contrebasses divisés]. Concert pour neuf instruments op. 24 (1934) Flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone, violon, alto, piano. «Das Augenlicht» op. 26 (1935) flûte, hautbois, clarinette et saxo, cor, trompette, trombone, timbales, glockenspiel, xylophone, cymbales, célesta, harpe et mandoline -8 violons,4 altos, 4 violoncelles. Cinq pièces op. 10 (1913) Flûte (+ piccolo), hautbois, clarinette en mi b, clarinette en si bémol (+ clarinette basse) - cor en fa, trompette, trombone - percussions (4) - harpe, célesta, harmonium, mandoline, guitare, violon, alto, violoncelle, contrebasse. Entracte Symphonie op. 21 (1928) Clarinette, clarinette basse, 2 cors, harpe, violon 1, violon 2, alto, violoncelle. Zwei lieder op. 19 (1926) Chœur mixte et 5 instruments (célesta, guitare, violon, clarinette, clarinette basse). Variations op. 30 (1940) flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson - cor, trompette, trombone, tuba basse timbales, harpe, célesta, cordes. Nomenclature des euvres jouées le 5 mars 1955.’ 註 6, p.148

²⁵⁷ Gustave de Staël, *Nicolas de Staël en Provence*, HAZAN, 2018, p.112

²⁵⁸ 妻ジャーニーヌの息子で、ニコラ・ド・スタールの義理の息子、詩人。

²⁵⁹ 註 10, p.55

²⁶⁰ 註 166

しかしながら、アンヌとテュダルの二人が指摘する楽曲が公演で演奏された声楽曲である《眼の光》作品 26 や《2つの歌曲》作品 19 を指し示しているとしても、両楽曲ともピアノとコントラバスを使用しない楽曲であること、また、画面を大きく占める赤の印象が合唱団の叫びという解釈だとすれば、画家がコンサートの印象を残したメモに書かれたヴァイオリンの音色の赤とは矛盾することから、これらの説には根拠がなく、あくまで作品から受ける印象を述べたに過ぎないことになる。したがって、《コンサート》に描かれたのはヴェーベルンの特定の楽曲ではなく、公演全体から受けたヴェーベルン音楽の印象だったと考えられるのである。

ド・スタールの画業の中で最も大きな画面の主題として公演の印象が採用されたことは、画家と音楽との深い関わりに由来している。

二十世紀の音楽は、無調により調性の束縛から解放された音の選択の自由を手に入れ、その自由を新しい秩序「十二音の技法」の下に統一させた。そしてこの新しい秩序が、新しい音楽の獲得へ導いた²⁶¹。十二音音楽の構造を十分に理解し、その発展の途上に生きていた画家にとって、実際の演奏によって表現された音楽はとても感動的で、衝撃的で、興奮するものだったと推察される。それは、公演会直後にブーレーズとの熱い議論がされていることからもうかがうことができる。この音楽は、十二音技法という厳しい決まりの中で作られるひとつのモチーフ(音列)が拘束の中で音楽として組み立てられていくことだけでなく、そこには音楽家の美意識によって表現される情感が伴っているのである。画家はこの感動を人生において最大の大きさの絵画に還元しようと試みたのである。

第2節 ピアノの影、コントラバス、楽譜、背景の赤

1. 構成

二十世紀の絵画における構図は、絵画が四次元的な表現を求めたのと同様に「十九世紀以降

²⁶¹ 「彼は音楽家の手に、これまでの調性の音楽で許されていたのより飛躍的に拡大された音の素材処理の自由を獲得した。—その拡大された自由と豊富を、新しい秩序の下に統一する方法も手に入れた—いわゆる十二音の技法」、「音素材の最大の豊かさは、各音それぞれの間の完全な平等関係からはじめて生まれる」。註 92, p.79

の近代絵画における遠近法からの離反²⁶²を契機として新しい展開を迎えることとなった。美術史における二十世紀の構図の展開について、東京藝術大学名誉教授であった小山清男は著書『絵画空間の図学』の中で「ルネサンスの—遠近法的空間—それを意識したうえで、絵画としての流麗なものを描き出そうとしていたのである」と述べ、絵画の構図は、建築やデザインなどの図的な精密さを要求するものや写真の出現によって「絵画は、絵画空間の明確さから離れて流動的な空間をあらわすというように、より感覚的なものへ向かう」とともに「絵画自体の秩序を探求する」ようになったと指摘している。さらに小山は、構図にこそ「絵画の、いわば造形的な詩情の生まれる契機がある」と考察し、「たとえ抽象的な、あるいは幾何学的な作品であっても、そこには何らかの絵画空間が設定されていると言える」と、具象絵画や抽象絵画といった様式を問わず、必然に存在する構図がもたらす絵画空間への強い影響を論じている²⁶³。

ド・スタールの絵画の構図は、このような絵画の新しい秩序を求める時代の中で伝統を継承しながら、抽象と具象の垣根を超えた独自の絵画秩序を形成させていったのである。小山が「反遠近法的空間、—アブストラクト・アートの形や構成の原点を探ろうとする傾向のものは—幾何学のもつ整然とした美しさを画面に定着させようとしている」²⁶⁴と述べているように、画家は幾何学的で精緻された構図と伝統的な絵画の構図の両立を図った。

《コンサート》の構図について、アルノ・マンサールは「楽器の並び—静物画である」²⁶⁵と述べ、本作は二年前に描かれた《バレエ(瓶)》の形式と同様のものであると結論づけている。絵画のモチーフとして扱われてきた演奏者も楽器もボトルも、色やボリュームの構造として同じように扱われていることを指摘したうえで、本作の形体の構成はピアノの水平性、コントラバスの垂直性から作られ、色彩の構成はそれらの楽器の明暗によって作られることを説明している。

一方、サラ・バーベデットは《コンサート》のために描かれたエスキースから、絵画作品に至るまでの構成の進展を指摘し、最終的に本作は「空間、風景、空、そして楽器の形に関する作品の探求」であると考えている。本作のために描かれた色付きの二つのエスキースの時点では「地平線」が

²⁶² 佐藤廉邦『新装版 絵画空間の哲学 思想史の中の遠近法』三元社、1997、p.86

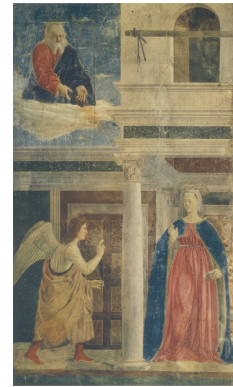
²⁶³ 小山清男『絵画空間の図学—秘められた画面構成—』美術出版社、1980、pp.7-10

²⁶⁴ 註 269、p.7

²⁶⁵ 註 9、p.169

存在していることから「風景」として描かれたものであり、楽器や機の並置とは大きく異なることを指摘している。さらに、地平線は油彩作品《コンサート》になると、ピアノと楽譜から成る要素の純粋な輪郭としての線となり、右側では壊れた形状になっている様子を記している²⁶⁶。

このように「静物画」とも「風景画」とも捉えられる《コンサート》であるが、マンサールの指摘する《バレエ(瓶)》研究の延長であったとするのであれば、画家が1954年にピエール・ル



[Fig. 69]
ピエロ・デッラ・フランチェスカ
《受胎告知》

キュイール宛に書いた手紙で「バレエと呼ばれるこれらの風景」²⁶⁷と書いていることから、画家は舞台上で繰り広げられる光景を「風景」として捉えていたことで解決できる。つまり《コンサート》はマンサールの指摘する「静物画」ではなく、バーベットの指摘する「風景」として捉えられたものと考えの方が妥当である。しかしながら、そこにはマンサールの指摘する「色やボリュームの構造として」の楽器や楽譜などの造形要素と、確かに存在を感受することのできる地平線、それに対応し空を切る水平、垂直の楽器の方向性によって絵画空間を構成するという、いうならば、「静物画」と統合した「風景」なのである。

さらに、マンサールは《コンサート》の構図が「ルネサンス期の受胎告知の儀式的構造を再現している」ことを指摘し、左側にはひざまづく天使(ピアノ)、右側には聖母(コントラバス)、中央には聖母の読んだ本(譜面)として解釈している。

なるほどド・スタールは、《コンサート》制作の一年半程前に、イタリアの旅でアレツォのサン・フランチェスコ教会のピエロ・デッラ・フランチェスカの《聖十字架伝説》[Fig.69]を見ている²⁷⁴。

ド・スタール作品の宗教的なテーマとの結びつきは、1936年に始めて参加した展覧会で出品したビザンチン様式で描いたイコン画の作品まで遡る。しかし、これ以降に画家が宗教的なテーマを扱った作例は無く、唯一のイコン画もあくまで古典絵画の技法を学ぶ為であった。他方、1951

²⁶⁶ 註 6, p.177

²⁶⁷ 1954年3月1日、ピエール・ルキュイール宛の手紙、メネルブ。

²⁷⁴ 註 127, pp. 1116-1117

年頃の作品は、明らかにラヴェンナのモザイクを表現に取り入れた、タイルを敷き並べたような技法で制作され、ビザンチン美術の幾何学や構造の秩序に美しさを感じていたことがうかがえる。

画家が1938年のイタリア旅行中に古代の偉大なるギリシャの考古学やポンペイの壁画に触れて書いたフリセロ宛の手紙には「どうしても、あとで自分の中に見出したいと思うような真実に近づけず、ぼくには判断がつかかねます」²⁶⁸と理解を示さないものの、1953年の再訪ではさらに数多くのビザンチン美術に触れ、強い光の元で見た遺跡や風景の刺激は強い色彩対比として作品の中に取り入れられたのである。

そして、1953年以降の作品を見ると、画家にとっては宗教的な構造美よりも、むしろ、これらの構成を荘厳なものに昇華する「金地・赤・青・白」という強く調和する色彩の印象の方が優っていたことが理解できる。したがって、画家がイタリア旅行で見た作品のひとつであるフレスコ画の構図だけを意識的に取り入れたとは考え難い²⁶⁹。

一方、ドールは本作が一体どこから見た視点で描かれているのかという疑問を投げかけている。赤の色面を舞台幕として、演奏者側の視点であるか、観客側からの視点であるかを考察し、最終的には「観客席からの視点」で赤い幕の後ろに控える演奏者の存在と、重厚な待ち時間の不安な感情を作品に重ねていると結論付ける。

しかし、ド・スタールが公演中に描いた4点のスケッチには、指揮者の後ろに演奏者が描かれていること、楽器を持つ、またはセレスタ(もしくはハーモニウム)²⁷⁰を弾く演奏者がこちら側を向いていることなどから、観客席からステージを見た視点で描かれていることは明らかである。また、アトリエで制作された2点の色のついたエスキースやペンと青いインクで描かれたモノクロのエスキース

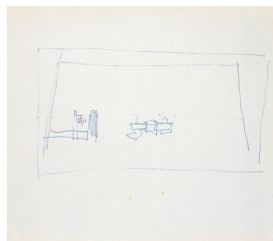
²⁶⁸ 1938年2月15日、エマニュエル・フリセロ宛の手紙。

²⁶⁹ 画家がハイライトとして手紙に記したのは、「その夜以来、私はフランスからシチリア、シチリアからイタリアに車で移動し、多くの寺院、遺跡かどうか、平方キロメートルのモザイクを見て、すべての海で泳いでいること以外は、何もしていません。いくつかのスケッチ。ハイライトはアグリジェントとシラクサー博物館でした」(1953年9月ジャック・デュブル宛の手紙、ローマ、からの抜粋)。「恐ろしいことと不思議なことの混合だ。眠っている頭上の星空。ラファエルとパチカンから、システーナから、そしてパンの震えから。しかし、そのすべてがアグリジェントのギリシャの偉大な美しさに圧倒されました。アッシジ、アレツォ、ラヴェンナ、フィレンツェをお待ちしています」(1953年9月4日ローマから送付されたジャンヌ、フランソワーズ、ニコラが署名したシスカ宛のポストカードからの抜粋)。註129, p.462

²⁷⁰ サラ・バーベデットは、ニコラ・ド・スタールが「セレスタとハーモニウムを混同していた」と指摘している。

からは、描かれた楽器の配置から、観客席側からの視点で描かれたことがうかがえる。しかし、最もコンサートの構図に近い、赤の絵の具の飛び散ったエスキースになると、左にピアノ、右にコントラバスという楽器の配置は変わらないものの、ピアノの向きが逆さま(鍵盤が右側)になり、中央の楽器や演奏者たちが省略され、構成的に並べられた楽譜に変更され、その楽譜は観客席側を向いているのである。

これら《コンサート》を描く為に準備されたエスキースの構成の進展は、大きく分けて四段階に分けることができる²⁷¹。まず始めに①会場で描かれた詳細なスケッチ 4 点を基に、アンティープのアトリエで②色彩と地平線のあるエスキース 2 点を展開する[Fig.71][Fig.72]。そして③三つの造形要素(ピアノ、楽譜、コントラバス)に絞られたエスキース 2 点²⁷²、最終的に④全体が大ききひとつの流れとして統一されたエスキースという進展を辿っている[Fig.73][Fig.74]。これらのエスキースが示すのは、単純化、平面化に伴う再構成の道筋なのである。一方、最も遠い距離からステージ全体を捉えた構図で描かれたエスキース(n°1315)²⁷³[Fig.70]は、ステージか舞台幕と考えられる台形の形体や抜粋された楽器を見ても、他のエスキースとは若干異なる展開を見せている。



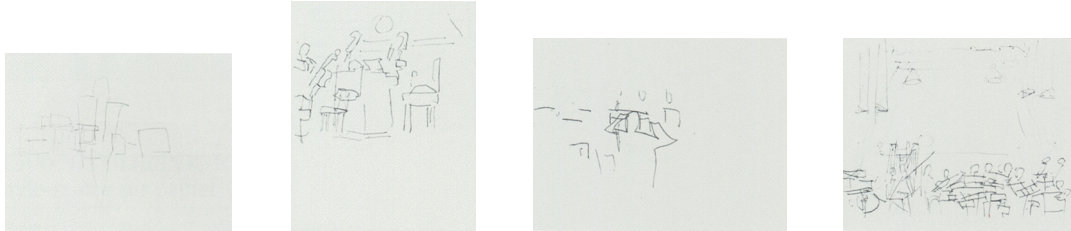
[Fig. 70]

²⁷¹ サラ・バーベデットは三段階 (a:1314 の線の描写、A:1317 の形体のバランスの模索、B:1316 の平面化) で指摘しているが、平面化、単純化の両視点から見ると四段階に分けることができる。

²⁷² 「スケッチの連続の順序は、次のようになります。n°1319、1320、次に 1318」。さらにサラ・バーベデットは同じ紙に 2 つの絵が描かれた n° 1320 は、下段が先に描かれ上段が後に描かれたことを推察している。註 6, p.177

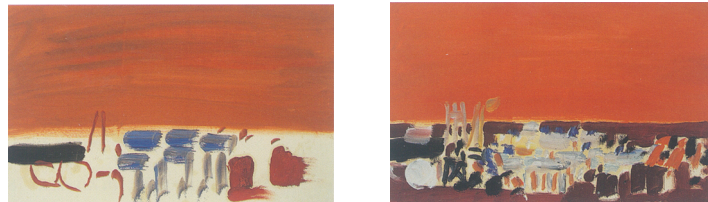
²⁷³ Françoise de Staël, *Nicolas de staël: Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, Ides et Calendes, 2013 の作品番号。

①会場で描かれた詳細なスケッチ(左から順に n°1311,1312,1313,1314) [Fig.71]



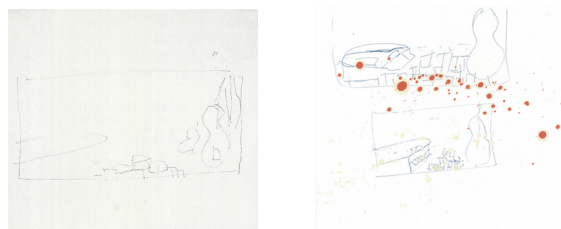
四枚はおよそ 11×13cm の片手に収まる程度の小さなサイズであり、指揮者が観客席に背を向け指揮する瞬間を捉えたものもあることから、演奏中に描かれたものであることが推察される。

②色彩と地平線のあるエスキース(左から順に n°1316,1317) [Fig.72]



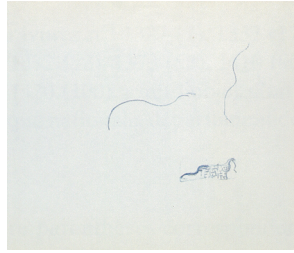
ともに 26.2×41.8cm の紙いっぱいを使って油彩で描かれている。このサイズは注文していたキャンバスのサイズ 3.5×6 メートル(比率 7:12)に対し、短辺が少し長い比率になるが、横長の長方形であることから、エスキースの中でも最も絵画作品を意識して描いたことがうかがえる。

③三つの造形要素(ピアノ、楽譜、コントラバス)に絞られたエスキース(左から順に n°1319,1320) [Fig.73]



《コンサート》に描かれた造形要素と完全に一致しているが、逆さまに描かれたピアノが説明的な立体として丸みを帯びた線で捉えられ、コントラバスの弦らしき線が描かれている。各々の要素は一定の距離を保っている。

④全体が大きなひとつの流れとして統一されたエスキース(n°1318) [Fig.74]



コントラバスを横にしたような流線の流れに沿ってピアノ、楽譜、コントラバスの三つの構成要素の形や大きさが決められていることから、三要素の決定後に描かれた可能性が高い。ピアノは上からの視点で描かれ、鍵盤との境目が無くなった楽譜は高くまで積み上がりコントラバスと繋がるように表されている。このエスキースは 37.2×41.7cm の紙の中央より右下の位置に 2.9×7.7cm ほどの大きさで、青いインクで描かれ、その上にはコントラバスの流線型を示す線が縦、横に二つ描かれている。簡潔に統合された流れは、横たわるコントラバスの形状を想起させるものとなっている。

このように、《コンサート》の構図は観客席側からの視点で捉えたエスキースを基に形成されていた。そして単純化、平面化、統一に伴った形体の再構成は、画家独自の絵画空間が創作されることで、特にピアノや楽譜の向きに顕著に見られるような現実との矛盾が生まれ、ドールが指摘するような「どちらから描いたのか」わからない視点が複合された構図が生まれたのである。

2. ピアノの影、コントラバス、楽譜、背景の赤

絵画空間を構成するピアノ、コントラバス、楽譜、背景の赤によって表現された作品の印象は、《コンサート》にまつわる次のような様々な議論を呼び起こしている。

(1) ピアノの影

全体の画面構成について受胎告知の儀式的構造を指摘したマンサールはピアノの脚を挟んで配置されたピンクの矩形を「ピアノの影」と捉え、影に具体化された光の彫像が表すのは「棺」であると考察している。一方で、バーベデットは会場の写真やジャン・ルイ・バローの描いたプティ・マリニーのステージのエスキースから、ステージの照明か吊り下げられた円形の銅に反射する「光」で

あると推察している。

ド・スタールの作品の変遷から推測すると、実在しない想像のものや比喩的なイメージを新たな図形として絵画に持ち込む事例がない為、マンサールの述べる「棺」のイメージより、バーベデットの考察している照明や円形の銅など、ステージ上に実際に存在するものであったと解釈する方が自然である。さらに、ピンクの矩形は赤い背景とは一線を画し、たっぷりとした絵の具の存在が示すように、明らかに何か実在するものを描きだそうとしていることが見受けられる。

ピアノの影と呼ばれるピンクの矩形は、画家がコンサート会場で青色インクのボールペンで描いたエスキースの 1 点《オーケストラのエチュード》²⁷⁴(n°1314)とアンティープのアトリエに戻ってから油彩で描かれた 2 点のエスキース《オーケストラのエチュード》²⁷⁵(n°1316,1317)に表されたピアノの下に描かれた二つの円形の形体を示していると解釈できる。すなわち、丸い形状から想起できるのは、モチーフとなった公演で使用され、実際にステージ上に置かれていた楽器ということになる。バーベデットの述べる「吊り下げられた円形の銅」は銅鑼のことであると推測されるが、エスキースに描かれた、二つの円形の形状から成るピアノよりもやや小さい楽器は、大きなタムタムや小さなシンバルの間の大きさのバスタームが妥当であると考えられる。したがって《コンサート》で表された二つの矩形は「棺」でも「照明」でもなく、パーカッションのひとつであるバスタームなどの打楽器の形の名残であるに違いない。

矩形は、他にもピアノの側板にグレーの四角として表現されているが、このグレーの矩形は、例えばアトリエや静物や舟などの 1955 年の他の作品に見られるように、モチーフの異なる面を利用して色面を分割するのと同様の手法であると推測される。これらの矩形は互いに響き合いながら画面のコンポジションを形成する重要な役割を担っているのである。

哲学者バーナード・セーヴは、著書『楽器－哲学的研究の一視点』の中で《コンサート》は「楽器と記譜法の間共鳴」を探求していると考え、ここで描かれたピアノは「すべての楽器の中で音階の音符の全体を最もよく表現する楽器」であり、「白鍵と黒鍵が連続して、楽譜に書かれた一連の

²⁷⁴ 註 167

²⁷⁵ 註 169

音を視覚的に提示」できる楽器であることを指摘している²⁷⁶。つまり、他の楽器は音を鳴らすことで初めて聴覚で音を捉えることができるが、ピアノは楽譜に書かれた音符のように、視覚的に音を表すことのできる楽器であるため本作に取り入れられたと考察し、鍵盤と楽譜が融合していくさまを描くことで「音符に対応する鍵盤、鍵盤に対応する音符」という両者の対応関係の間に存在する「音」の共鳴を表現したというのである。

しかし画家がピアノを描いた理由は、エスキースによって造形要素が精巧に限定されていった経緯から、ピアノの性格や特性以上に彩色されたエスキースに描かれた印象的な「黒」の形体が最後まで画家の脳裏に残っていたからであると考えられる。

ピアノに使用された黒の色彩について、ド・スタールは《コンサート》制作の四ヶ月前のピエール・ルキュイール宛の手紙の中に、「私の黒の音階、黒が大きな絵画で歌い始めました。昨日の夜、ニースでシュトゥットガルトのオーケストラを聞きました」²⁷⁷と書いている。この手紙についてマルカデは「黒は悲劇の象徴性ではなく、音であること」を指摘している²⁷⁸。画家がアンティープで制作を始めるようになった1954年9月以降の作品は、黒の色彩が多く使用され始める。つまり、この頃の画家にとっては画面の中で黒の色彩を「歌わせる」ことがひとつのテーマだったのである。

一方、セーヴが音の共鳴を表したと指摘する鍵盤と楽譜の融合の表現は、ピアノの側板のグレーやピンクの矩形が譜面の白やグレーの四角形と響き合うことと同様に、鍵盤の水平線が五線譜の水平線と融合、拡散することで画面全体の調和を作りだし、正に音を組み上げてハーモニーを紡ぎだす音楽の類比表現であると考えられる。

このように、画家が絵画空間を構成する構成要素の選択理由は、楽器の持つ性格や特性よりも、色彩と形体が強く起因し、それを調和させることが大きな目的だったと考えられるわけである。

(2) コントラバス

コントラバスについてセーヴは「キーボードの右側には、背面から見たコントラバスがあります」²⁷⁹と述べていることから、コントラバスが背面側から描かれていると解釈している。確かに、描かれた

²⁷⁶ Bernard Sève, *L'Instrument de musique: Une étude philosophique*, Seuil, 2013, pp.196-198.

²⁷⁷ 1954年11月27日、ピエール・ルキュイール宛の手紙、アンティープ。

²⁷⁸ 註18, p.390

²⁷⁹ 註283, p.197

コントラバスは一見すると弦や f 字孔が見当たらず、一色の単純化された形体で描かれているため、コントラバスの背面を表しているように捉えられる。しかし、前述の通り²⁸⁰「③三つの造形要素で描かれたエスキース」の段階では弦が示されていることや、作品の画面では、木炭で下書きされた指板の右側の線が表板の上を通過していること、ヘッドの大きさの比率（いくら見上げた構図で描かれていたとしてもヘッドが小さすぎる）を考慮すると、簡略化された正面を向いたコントラバスであると判断される。

ピアノに対してあまりにも大きすぎるコントラバスであるが、堅固に塗られた背景の赤と、ピアノの黒に対する巨大な薄塗りのオークルの色彩対比、画面の中で誘引する垂直性は、ディテールを描き込まずに単純化された形体で示されることによって他の要素との均衡を絶妙に保っている。

マンサールが聖母に見立てたコントラバスが、ドールの著書『不可能なコンサート』²⁸¹では、恋人であるジャンヌ・マチュー²⁸²の比喩となる。「二重の女性、または二人の女性のイメージが無意識に現れます—一方は控えめで、角度があり、情熱的です。もう一方は拡がりを持ち、丸く、官能的です」²⁸³これらの女性が示すのは、「彼の二人の女性—妻と恋人—とあるように「控えめで、角があり、情熱的」なピアノが妻、前妻ジャンヌ・ギューと後妻フランソワーズであり「拡がりを持ち、丸く、官能的」なコントラバスが当時恋人だったジャンヌなのであると考察している。さらにドールは、ド・スタールの人生と絵を描くということが密接に絡みあっていることを指摘し、《コンサート》を画家の人生に重ね合わせている。《コンサート》の主題は「二つの楽器が共鳴する、人生の鼓動」であり、画家の妻と恋人に例えた二つの楽器を団結させ、画面を調和させるのは背景の赤であると論じている。そして、ド・スタールにとって人生を終わらせることが作品を終わらせることだったことを示唆している。一方で、ドールは画家が音楽から得たこととして、十二音音楽でド・スタールが注

²⁸⁰ ③三つの造形要素で描かれたエスキースは《コンサート》に描かれた造形要素と完全に一致しているが、逆さまに描かれたピアノが説明的な立体として丸みを帯びた線で捉えられ、コントラバスの弦らしき線が描かれている。各々の要素は一定の距離を保っている。

²⁸¹ 註 10

²⁸² 夫も子供もいるジャンヌはルネ・シャールの愛人の一人であった。1953年7月に出会い、8月には妻子、ジャンヌ、女性画家のシスカ・グリエと一緒にイタリア旅行に行っている。そして、画家は1954年9月に「ジャンヌのニースの家により近いアンチーブに移り住む」。さらに「五三年から五四年にかけて彼が描いた裸婦像の数々も、このジャンヌをモデルにしたもの」である。註 57, pp.276-281

²⁸³ 註10, pp.62-71

目したのは「統一性と多様性の調和」²⁸⁴であり、それは、画家にとって「主題と色の調和」だったとまで指摘しているものの、本作の造形表現に沿った具体的な音楽的性格については論及せず、最終的には作品が人生の一部だったという結論で締められている。

確かに、画家にとって作品は人生の一部であることは否定できない。しかしながら、楽器が女性を表しているという見地はあまりに安直であろう。1953年の《バレエ(瓶)》では瓶をバレリーナに見立てた舞台の光景を描いているが、そこに描かれたのは人間の内面性ではなく無彩色の美しい調子の中に際立つ一筋の赤のコントラスト、静と動、柔と硬の対比を表現したものであった。晩年の具象と抽象の狭間の表現では、裸婦や静物が風景のように表現され、漂う空気は言いようのない情感を纏うようになるが、それは色彩と形体、マチエールが一体になったためである。決して個人的な感情を昇華させることが目的ではなく、あくまで絵画空間を調和させることが目的だったと考えられるのである。

(3) 楽譜

セーヴ、マンサール、ジョルジュ・ライヤールは、《コンサート》の楽譜はピアノとコントラバスを繋ぐ橋であり、全体を調和させる要素として捉えている²⁸⁵。

一方、マルドナドは、楽譜をパーテーションとして捉え建築を想起させることを指摘している。同じくドールもアラブ都市の家々の絡み合い、石壁を示唆していると考察している。ジャン・ルイ・スーは楽譜をパーテーションとして捉えているが「長方形、パーテーションの線がピアノに向かって移行し、その音の魂に触れて和音を配置」しており「長方形の形状はピアノの黒の構成に埋め込まれている」、「色は減少し、柔らかく、灰色の色合いで虹色になる。トーンの残響。調の共鳴」と述べ、「和音」や「残響」「調の共鳴」などの音楽的な性格について論じている²⁸⁶。

ド・スタールの絵画と音楽の結びつきに、さらに建築を結びつけて考察したバーベデットは、画家にとって「建築と音楽は絵画に先行します」と提言している。バーベデットは、画家が1935年に

²⁸⁴ ‘réconcilier unité et diversité.’

²⁸⁵ 註 283, pp.196-198, 註 9, p.189, 註 225, pp.26-29

²⁸⁶ 註 209, pp.31-44

ゴルディー夫妻宛に書いたグレゴリオ聖歌についての手記²⁸⁷は、早い時期から、画家にとって教会音楽が崇拜よりも建築に関係付けられていることを示していることを指摘している。「凍結せる音楽」²⁸⁸が建築を示す通り、建築と音楽の共通性は「数に還元できる関係の調和に基づいている」ことであり、「リズムの波が私たちを貫通し、私たちを掴み、私たちを運動の美しさに巻き込み、形のないものがすべて溶け、一瞬、物質的な重力から解放される幸せを味わいます」²⁸⁹といった、空間を体感する効果を両者が持っているを論じている。つまり、バーベデットによれば、画家は建築や音楽の構造的な美しさや空間性という特性から絵画の着想を得ていたことになるのである。楽譜の表現について「アラブ都市の家々の絡み合い、石壁」と言ったドールは、画家がかつて訪れた旅先の記憶と結びつけたと考えられるが、バーベデットの説を用いれば、それ以前に、ド・スタールの構造や空間への美意識が起因していることになるのである。

ドールは、描かれた楽譜が「演奏者不在なのにすでに開かれているのはなぜ」なのかという、重要な問題提起をしている。指揮者や演奏者の姿は、スケッチの段階では表されていたが、構想が展開するに従いそれらが排除されていったという経緯がある。この堅実な単純化は、《コンサート》が演奏されていない状態を表したのではなく、画家が建築や音楽的な美に共鳴し、それらの美に歩み寄っていった結果として表されたものであり、楽譜がこちら側に向かって開かれていることを示す五線譜の線も、この構造を支える一端を担うための表現なのである。したがって、楽譜がこちら向きに開かれた様子で表現されたのは、それが楽譜であることを示すとともにオーケストラの存在の示唆であり、画家の美の構造を造形した結果だったに相違ない。

(4) 背景の赤

背景の赤は《コンサート》を最も特徴付ける要素であり、その強烈な印象は多くの議論を生んで

²⁸⁷ 「何もかも美しい、すべてが。夜のブルゴス、バリャドリッド、アビラ、セゴビア、エスコリアル、すべてがマドリッド。プラード、豪華燦然。そして今ここでは、一僧院ではなくて全都市がです。城壁、櫓、宮庭、教会、筆舌に尽せないものばかり、それはあなた方の中に入りこみ心の奥底に残るもので、ぼくにはどう言ったらいいかわかりません。ですが消え去らないのです。ぼくはいつも一種の至福につつまれています、とくにグレゴリオ聖歌がパプオルガンとまじり合うとき、そのすべてが上へ上へと高まりゆく。どこへかは神ぞ知るしめす。」1935年、ゴルディー夫妻宛の手紙、グアダルーペ。

²⁸⁸ ゲーテが引用したシェリングの、或いはヘーゲルに取り上げられてたシュレーゲルの言葉である。

²⁸⁹ 註6, p.39

いる。未完成である本作に、タイトルが付けられるまでの間は、この特徴的な色彩から《赤》と呼ばれていたほどである。

マンサールとドールはともに背景の赤を舞台幕として捉え、作品が完成しなかった原因を赤の色彩に言及している。《コンサート》が未完成であったことについては、画家が自殺した日に残したパリの画商ジャック・デュブールに書いた遺書となってしまった手紙「私は自分の絵を描き続ける強さがもうありません。みんなありがとう。君が私のためにとても力になってくれた事を心から感謝します」がひとつの証言となっている²⁹⁰。しかし、マンサールの指摘するように、背景の赤の存在が作品を未完成とさせた直接的な原因と断定するのは危険である。なぜならば《コンサート》は絵画を構成する要素のうち何かひとつが欠けるだけで破綻を引き起こすほどに既に全てが調和しているためである。つまり本作を未完成と見るのであれば、全てが未完成である状態が、既に全体が調和していると見なすべきなのである。したがって、赤という色彩のみが《コンサート》の未完成を引き起こす原因とすることはできないのである。

また、マンサールとドールは《コンサート》の背景の赤い舞台幕によって表されるのは、開幕前のスリル、重厚な待ち時間、不安の印象であると考察している。同じく赤の背景を舞台幕として捉えたスーは《コンサート》が①一幕の開幕前を表し、演奏者の不在から講演会の中断、延期、中止を示唆している②二幕の再開前の休憩を表すステージには、楽器や楽譜が残され、演奏者は舞台裏へ姿を隠している③三幕目がない限りコンサートの終わりを意味し、演奏者は敬礼し、拍手があり、いまは沈黙の状態を表しているという三つの仮説を立てている。しかしながらスーは三つの仮説に共通する演奏者のいない舞台は「半音階のポリフォニーの代わりに驚異的な静寂しか聞こえません。不在のモノクロトーンだけがある」と指摘しながらも絵画の造形表現については「確かにリズムがあります」や「音の響きがあります」と述べていることから、音楽の存在を暗示している²⁹¹。つまり、赤い舞台幕と演奏者のいない楽器のみが置かれた《コンサート》には、沈黙や静寂が表現されているにも関わらず、楽器や楽譜の造形表現が音楽を感じさせるという矛盾が起こってい

²⁹⁰ 1955年3月16日、ジャック・デュブール宛の手紙、アンティープ。

²⁹¹ 註 209, p.37

るのである。

マンサール、ドール、スーの指摘は全て背景の赤を舞台幕として捉えているが、当時のプティ・マリニーの舞台幕が赤であったとしてもド・スタールの赤の着想は、まず何よりもメモの“*violons rouges rouges*”に示されているヴァイオリンの音色の印象から来るものと考えらるべきであるに違いない。

一方バーベデットは、メモに書かれたのは視覚的な印象でありヴァイオリンのコチニールニスの赤を捉えたもので、最も直接的な解釈ではヴァイオリンの色である赤が背景に反映されたと述べている。しかし、画家が色彩を決定する根拠は固有色とは別のところに存在することが、画家が観戦したサッカーのナイト・ゲームの感想からうかがうことができる。画家は「天と地の間に、赤や青の草の上を一トンの筋肉のかたまりが、すっかりわれを忘れ一団となって走り回るさまは、とても本当とは思えない。なんという喜び！ルネ、なんという喜びだろう」²⁹²と歓喜し、サッカーグラウンドが照明で照らされた芝生を赤や緑として捉えている。芝の色が緑に見えるのは当たり前のことだが、ここでは同時に補色の赤としても捉えられ、1952年に描かれたサッカーシリーズの作品の多くが赤い地面で表現されている[Fig.75]。このことから、ド・スタールの絵画に表現されるのは物の固有色ではなく、あくまで画家が感受した、照明に輝き生命感の溢れる色彩だったのである。



[Fig. 75]
サッカー選手たち
1952年

²⁹² 1952年4月10日、ルネ・シャール宛の手紙、パリ。

したがって《コンサート》の背景に塗られた赤は、舞台幕やコチニールニスの固有色の赤ではなく、ヴェーベルンの音楽の中でもヴァイオリンの音色から感受した色彩を採用したものと判断できる。また、ヴァイオリンの固有色をわざわざメモに書き留める必要があったとは考え難く、メモに書かれなかったピアノやコントラバスが実際の作品では具体的な形体として表されていることから、メモに書かれたのは視覚的な印象ではなかったといえる。すなわち、メモが示す赤はヴァイオリンの色彩や形体から着想を得たものではなく、ヴァイオリンの音色が背景に広がる赤に翻訳されたと解釈されるのである。

一方、赤の色彩に音を関連付けたアンヌは「音高において、朱色は、無調の耳をつんざく和音で残ります」²⁹³と述べ、赤の色彩を強烈な不協和音の音色の印象として捉えている。画家が公演会で耳にしたのが「無調の耳をつんざく和音」であったことは、演奏された楽曲の十二音音楽の持つ性格である調性を無くした不可解な音楽の印象と合致する。さらに、音楽で音高が「つんざく」ように聞こえるのは、高い音に対して不協和の音が重なった和音と推察できることから、二つ以上の楽器が必要となることになる。つまり、アンヌの指摘から導き出せるのは、赤の色面には複数の楽器が存在し、それが不協和音となって「耳をつんざく」ということなのである。さらにいえば、赤の「つんざく」音の印象は、他の色彩との対比によってその効果が高められ、音が「残る」という表現は、色彩やマチエールの中に時間を内包することに成功した画家独自の手法を指していると考えることができる。したがって、背景の赤の色彩だけでなく、絵画空間を構成する全ての造形要素との関係からもたらされる印象が「無調の耳をつんざく和音」を作りだしていると考察できるわけである。

「赤」の色彩がもたらす印象についてドールは「広大で燃えるような朱色」、「暴力の赤」、「火の湾」、「燃える存在と踊る狂気」、「太陽がはじける一目がくらむ—この赤」、「明るい血で脈動する」と述べ、この平らに塗られた赤が画面を振動させ、強度を作り、全体を統一していることを指摘し「他の色で塗り潰しても同じようには感じられない」と提言している²⁹⁴。同様に、ギティミー・マルド

²⁹³ 註 263, p.112

²⁹⁴ 註 10, p.66

ナドは平滑に塗られた赤「それが放つ強さ、それを必要とするエネルギー、活気づける息」によって《コンサート》が印象的なものとなっていることを指摘している²⁹⁵。さらにライヤールは赤の色彩を「支配的」、「憂鬱」、「問いようのないくらい調和している」と述べ、絶対的な価値を置いている²⁹⁶。これらの指摘は、「ニコラ・ド・スタールの表現する赤」という色彩が持つ効果についてのものである。

しかしながら、ピアノやコントラバス、楽譜が具体的な形体を示唆しているのに対して、具体的な形体を持たないヴァイオリンの音色から着想を得た赤は、ただ、広い範囲を占めている赤だからではなく、共鳴するヴェーベルンの美意識が生み出す音楽から着想を得て、他の構成要素と響き合ったド・スタールの赤であるからこそ画面上に音楽的な印象が置かれるのである。

3. 《コンサート》の音楽的な印象

バーベデットは《コンサート》は視覚的な印象を捉えたものとしているが、一方で、表現された絵画空間には実際の演奏会と同じ「待機と音楽」の共存が含まれるとも指摘している。また「待機と音楽」は楽器のみの構成要素と侵入する赤の音によって表されるが、それは画家のねらいではなく結果として画面に現れた印象であったことを考察している。しかし、序論でも触れた通り評論家や先行研究者たちが述べている《コンサート》の音楽的な印象を示唆する指摘「カンヴァスに彼の音楽的な印象を置いた」や「動きと音楽に優れている」、「音楽のハーモニーが含まれている」からは、ド・スタールが本作の絵画空間の中で故意に音楽を奏でようとしたと解釈することができるのである。

それでは、これらの音楽的な印象は一体どこから来るものなのであろうか。

先述したとおり、画家がヴェーベルンの音楽から感じ取った色彩はメモに残され「赤々としたヴァイオリンの音色」は「背景の赤」に、「透明な黄土色の炎」は「コントラバスの透明な黄土色」として《コンサート》の絵画空間の中に表現された。さらに、公演会のスケッチで捉えられた形体は、主題

²⁹⁵ 註 192, pp.46-47

²⁹⁶ 註 225, p.26

と色の調和を成立させるべく再構成され、背景とピアノとコントラバスと楽譜というたった四つの要素に還元されることになった。そして、画家がカンヴァスに置いたこれらの「音楽的な印象」は、色彩と形体の調和によって、そのまま鑑賞者の感受する「音楽的な印象」となったのである。

評論家や先行研究者達の議論をまとめると、ピアノとコントラバスの対比が「音楽の源」であるとともに「音楽のハーモニー」であり「動きと音楽に優れ」た表現として捉えられ、鍵盤と楽譜の融合の表現は「音の共鳴」、「和音」、「残響」、「調の共鳴」となり、背景の赤は「無調の耳をつんざく和音」として感じられ、これらの構成要素によって作られた《コンサート》全体は「驚異的な静寂」であるとともに「潜在的なリズム」と「音の響き」を持つということになる。また、バーベデットは《コンサート》の絵の具が厚く平らに塗られた部分と極端に稀釈された部分の共存が「音」のコントラストを作りだしていると指摘している²⁹⁷。

ド・スタールが十二音音楽に「主題と色の調和」を関係付けて見ていたことを指摘したドールは、公演で演奏された《オーケストラのための変奏曲》作品 30 について、ヴェーベルンが述べている「色とりどりの音楽ですが、当事者間の厳密な関係に基づいています」というアプローチと「色を組み立てる」画家達の手法を関連づけており、それはド・スタールが目指した「形と色のバランスをとること」であったことを指摘している²⁹⁸。

ピエール・グランヴィルは、画家が常に作品を遠くから眺め画面が「いい音」になっているかどうかを判断していたことを挙げ、それは「音の色を絵画の色に変えるというある種の様式等価」であり「音色を変えて新しい均衡を追求」することを試みていたことを述べている²⁹⁹。つまり、逆説的にいえばド・スタールは色彩を音色として捉えていたことになり、音色同士の均衡が保てていることが「いい音」ということになるのである。そして、これを《コンサート》に当てはめて考察すると、形体が

²⁹⁷ 註 6, p.203

²⁹⁸ 註 10, p.87. 「ドイツの表現主義画家（エミール・ノルデ、フランツ・マルク、エルンスト・ルードヴィヒ・キルヒナー、アウグスト・マッケ）、フランスの『野獣派』（ドラン、マティス、ヴァンドングン、当時のヴラミンク）、ドグマのために『暴力的で輝きのある』色を使用していました（暴力と輝きがあります）」。「他の色と並べて、ニュアンスやグラデーションを避け、影をほとんど残さず、遠近感をほとんど持たず、極端に単純化した図面を作成します。要するに、これらの芸術家にとっては、可能であれば色を好むことなく色を組み立てることであり、あまりにも強調された図面が彼ら全体に、そして彼だけが、特定の緩和は、高調波衝撃を引き起こします」。

²⁹⁹ 註 186, p.12

公演の視覚的印象から、色彩がヴェーベルンの音楽によってもたらされたことから、画家が共感を抱いたヴェーベルン音楽の持つ均衡を画面上で求めたことになる。つまりは、ヴェーベルン音楽を作り上げたヴェーベルンの美意識と共鳴する画家の美意識が《コンサート》に表されていると解釈されるのである。

油彩作品《コンサート》の分析と本作をめぐる様々な議論を精査することによって明らかになったのは、ド・スタールは実際には起こり得ないこと、現実以上に現実感を持った形体と色彩を本作の絵画空間で成立させたということに尽きる。本作に表されたピアノ、コントラバス、楽譜、背景の赤は、静物画と風景画の統合を経て再構成された画家独自の「絵画空間の創作」の中で、色彩と形体、絵画空間の調和を目指しながら統合された画家の美意識そのものなのである。その着想は、ヴェーベルンの音楽が響き渡る公演全体の印象から得たものであり、サッカーのナイト・ゲームや南の光への興奮や衝撃と同じく、ヴェーベルン音楽に対する感動がもたらしたものであった。

すなわち《コンサート》に描かれたものとは、ヴェーベルンの音楽への感動であり、そして、ヴェーベルンの音楽で表現される美意識に共感したド・スタールの美意識だったのである。そのため、本作は鑑賞者に対し、評論家や先行研究者たちが指摘するような音楽的な印象を与えるのである。

第4章 ニコラ・ド・スタールの赤

前章で述べたように、アントン・ヴェーベルンの音楽のヴァイオリンの音色から着想を得た赤は《コンサート》の象徴的色彩となり、絵画空間に調和をもたらすこととなった。その赤は、画家によって確信的に置かれた範囲の大きさと、濃淡のあるマチエールで作りだされた空間性によって音楽が生起することのできる場となったのである。

色彩の赤の物理的特性は、数ある色彩の中で最も波長が長い色であり、進出色、膨張色と言われるように、物質的に与えられた空間の限界を超える特性を持つ色彩である。また、激情・怒り・歓喜・活力的・興奮などの感覚と結びついているとされている³⁰⁰。さらに、サラ・バーベデットが指摘するように「この色(黄色や金など)に固有の品質、より具体的にはそれらの屈折率の少ない品質のおかげで、色が観者に届く」という色彩の特徴を持っている。バーベデットは、《コンサート》での赤の効果について「赤は(中略)コンサートホールで運ばれる音のように動作します。(中略)色は、それが置かれている空間全体に本当に侵入している程度に、音響的な美徳を持っています」と論じている³⁰¹。

しかし、ニコラ・ド・スタールが《コンサート》の背景を赤にした理由は、色彩の波長や特性、屈折率など一般的に言われている赤の色彩効果を狙って用いられたわけではない。なぜならば画家は、このような色彩の効果に頼る必要のないほど、色彩の対位法や認識の光などの独自の手法を通して色彩を思い通りに扱う方法を獲得していたからである。言い換えれば《コンサート》の赤が音楽的な印象を宿すのは、単に赤が広い面積を占めることで生みだされているわけではなく、ド・スタールの構築した赤だからこそ引きだされた効果なのである。

ド・スタールは「マチエールや色彩で現実、あるいは非現実を昇華する」³⁰²とともに、「色彩に穏やかさ、緊張、深さ、豊かさといったかぎりない表情を与え、最大限の可能性を授けた」³⁰³と評され

³⁰⁰ 出村洋二『色彩の芸術と科学』昭和堂, 2006, p.175 富田正利の表(具体的にどの色がどんな感覚に結びついているか)より。

³⁰¹ 註 6, pp.195-196

³⁰² 註 4, p.10

³⁰³ 註 3, p.6

る通り、色彩の画家であった。

それでは、色彩の画家が巨大な作品《コンサート》の赤に一体どのようにして音楽という表情と可能性を与えたのだろうか。本章ではド・スタールの色彩法がどのように構築されていったのかを、改めて初期から晩年までの作品を追う中で明らかにすることで、画家がヴァイオリンの音色を赤と感受し、画面に音楽的な印象として置くことができた理由をさらに深めて考察することとしたい。

第1節 ニコラ・ド・スタールの色

ド・スタールの色の扱い方について、J.-P.ジュフロワは次のように論じている。

「彼の絵画では色彩は形態の存在様式のひとつとして現われる。つまり、それはひとつの形態なのである。スタールの問題が、自分が鋭敏に感じる形態の間の矛盾を絵画を通して知覚にまで高めようということであったとすれば、彼はその際に色彩の矛盾も、形態の矛盾として捉え、他の問題と切り離すことなく形態の矛盾という一般的な枠組みの中で扱い、利用するべきだと考えていた。色彩は彼にとっては造形的感性の独立したひとつの領域ではない。ド・スタールにとって、色彩なしの形態、あるいは形態なしの色彩などというものはありえなかった。このような態度は素朴さの対極にある。それは先駆者たちの先鋭な部分から利点を引き出しながら、同時に『純粋な』色彩だとか、自然の『等価物』といったものに基づいた考えからは限りなく遠い地点にある。スタールにおいては、色彩の力と凝縮は、その複雑な関係の中にしか存在理由をもたない。つまり、色彩全体を組み立てる必要があるのだ。たとえ、チューブから直接絞り出した色彩をそのまま使うことがあるとしても、スタールは今世紀初頭のある種の画家たちが喧伝した『純粋な』色彩の関係などには目もくれない。彼らは実際のところ自分たちの気質以外に拠り所をもたなかったのであり、それだけでは絵画を発展させるのに十分ではないのである。スタールはこの領域で、ほぼ一世紀前から色彩の用法に加えられてきた修正に関する多くの知識を自在に使うことができたのである」³⁰⁴。

³⁰⁴ J.-P.ジュフロワ 『ニコラ・ド・スタールの力量』より。註3, p.106

確かにジュフロワの述べる色彩と形体の問題は、絵を描くものであれば誰もが抱えることになる問題である。元武蔵野美術大学名誉教授の川添泰宏は『色彩の基礎－芸術と科学』の中で「色というものをそこにおく限り、必ず形というものが生まれてしまう」³⁰⁵と述べているが、プラトンも既に「対話篇」の中で、色とは形に付随するもの、形とは色に付随するもの、と色彩と形体の矛盾を挙げている。

ジャン＝クロード・マルカデは、ド・スタールにとって「モチーフは色であり、色もモチーフである」³⁰⁶と述べ、どちらが欠けても成立しない二律背反の関係性であることを提示している。つまりモチーフと色が同時に画面に立ち現れて初めて絵画になるわけであり、ド・スタールは色彩と主題となる形体を同時に考えながら、形体を伴う色彩を絵画空間の中で響かせようと試みたのである。

赤や紫の空に黄色や白の大地など、ド・スタールの色彩の選択は実に自由である。この奔放な色彩が、形体や主題との調和のみを求めた選択だとすれば、あまりにも突飛で難解な選択である。それでは、画家は一体どのようにしてこのような自由な色彩の取り合わせで画面を構成したのだろうか。

1944年に、ド・スタールと一緒に展覧会を開催しているカンディンスキーが、主要な色彩の音を楽器に結び付けたことは本論第2章で既に触れたが、ド・スタールがカンディンスキーと同じように、色を音として感覚することができる共感覚「色聴」³⁰⁷の持ち主であったのか否かは定かではない。

ド・スタールは《コンサート》で、ヴァイオリンの音色＝背景の赤、透明な黄土色＝コントラバスとして採用し、ピアノの黒を「始まりの音」³⁰⁸と考えている。一方、カンディンスキーの色聴をこれらの楽器の音色に対応させると、高く澄んだ歌うヴァイオリン＝赤、ゆるやかに奏でられるヴァイオリンの落ち着いた中位の音色＝緑となり、コントラバス＝暗い青となる³⁰⁹。また、マンサーールは、ド・スタ

³⁰⁵ 川添泰宏『色彩の基礎－芸術と科学』美術出版、1996年、p.4

³⁰⁶ 註 18, p.12

³⁰⁷ 註 138

³⁰⁸ 本論第3章ですでに述べたが、ピアノに使用された黒の色彩について、画家は《コンサート》制作の四ヶ月前にピエール・ルキュイール宛の手紙の中で、「私の黒の音階、黒が大きな絵画で歌い始めました。昨日の夜、ニースでシュトゥットガルトのオーケストラを聞きました」と書いている。この手紙についてジャン＝クロード・マルカデは「黒は悲劇の象徴性ではなく、音であること」を指摘している。

³⁰⁹ 註 312

ールのコントラバスの色をカンディンスキーの色彩の音に結びつけると、「オレンジ(ニコラが描いたコントラバスの色と比較できる)は、天使の鐘のように聞こえる」³¹⁰と指摘している。画家が、「高く澄んだ歌うヴァイオリン」の音色の印象から赤を感受したとすれば、カンディンスキーと同じ感覚を持っていたことになるが、コントラバスについては、カンディンスキーの色聴の感覚とは別のものを色彩から感受していたことになる。

さらに、画家が音楽を主題に描いた作品の変遷から浮かび上がってきたド・スタールにとっての絵画と音楽の類比的表現は「色彩＝音色」、「形体＝リズム」、「色彩のコントラスト＝音楽」であったこと、そして画面上ではそれらの均衡を探求していたことから、共感覚による色彩によって画面を構築していったカンディンスキーとド・スタールの表現した絵画は全く異なるものになっているのである。

しかしながら、彼自身が画面を「いい音」³¹¹かどうかで均衡が取れているかを判断していることや「パレット＝音色、音、声です」³¹²と言っていることから色彩を音のように扱い、画面の色彩対比が「いい音」で響き合うことを求めていると解釈できる。

それでは画家にとって音色ともいえる色彩はどのように形成されていったのだろうか。

1. 色彩の法則

ド・スタールは 1936 年に養父のフリセロ宛に次のような手紙を書き送っている。

「色彩の法則を知ること。ハーグにあるファン・ゴッホのまったく安っぽい固有色の林檎が素晴らしく見えるのはなぜか。ドラクロワはどうして天井画の装飾的な裸体に緑の縞を入れ、しかもそれらの裸体が疵ひとつなく輝くような肌色に見えるのはなぜか。ヴェロネーゼ、ベラスケス、フランス・ハルスは 27 通り以上の黒とそれだけの白を持っていたのはなぜか。どうしてゴッホは自殺し、ドラクロワは自分自身に激しく憤りながら死んだのか、どうしてハルスは絶望して泥酔したの

³¹⁰ 註 9, p.191

³¹¹ 註 186, p.12

³¹² 1950 年 4 月 14 日、ブリュッセル時代の旧友ロジェ・ヴァン・ジャンデルタール宛の手紙、パリ。

か、なぜ、どういう事情だったのか…そのわけを徹底的に知ること」³¹³。

また、ロラン・グレルサメールによると、ド・スタールは 1847 年 12 月 15 日付のドラクロワの手記に書かれた「偉大な芸術問題はすべて 16 世紀に解決されました。ラファエロの絵の完成度、優雅さ、構図。コレッジョ、ティツィアーノ、パオロ・ヴェロネーゼの色彩と明暗」という数行を熟読していた。勉強に没頭するその姿勢は画家自身が「かなりの量を実行し、これすべてを理解するには、1 日 20 本の腕と 48 時間必要です」というほどのものであったのである³¹⁴。

画家の道を志すことに決めたド・スタールは、1936 年のモロッコで「白の素晴らしさである黒の美德」を発見しアラブで光と影の関係を理解したように、旅で多くの絵画や歴史的建造物に触れ感性を磨きながら、先人達が実践し築き上げてきた「色彩の法則」を知ることによって人生をかけ徹底的に追求していった。そして「色彩の法則」を実践と経験によって時間をかけて少しずつ獲得しながら、「色の対位法」ともいえる独自の色彩法を形作っていったのである。

2. 色彩の対位法

大島辰雄はド・スタールの色彩について「対象と背景との関係において、寒色と暖色の働きが普通の絵画理論に反して用いられている。寒色は引っ込み、暖色は出っ張るわけだが、スタールにつかわれると、明色のバックは暗色のフィギュールの前に出ようとして出られない。その相克が静的な存在に微妙な動き(振動)を与え、フィギュールとバックを一元化し一体化する、その違和感と静動性の中に一種の気韻が生動する」と述べ、それは画家特有の「色彩の対位法」であると論じている³¹⁵。

色彩の対位法は、画家の先天的な資質として備わる色彩の感受性にジェルマン・ヴィアットの指摘する次のような色彩への態度が加わることで徐々に形成されていったと考えられる³¹⁶。

①光を目指して色彩を高める

②暖色と寒色を交互に用いながら、限りなく微妙な色の濃淡を奏でる

³¹³ 1936 年 11 月 30 日、フリセロ宛の手紙。

³¹⁴ 註 242, pp.101-102.

³¹⁵ 註 188

³¹⁶ 註 71, pp.13-20

③対立する色面を前面に押し出す

④形体と色彩の強さ

⑤カンヴァスを鮮烈な色彩の「場」としてともに生きる

⑥目に見た「光景」に依拠しながら、明らかにその等価物と確信するものを提示する

これらの段階を踏んで形成されていった「色彩の対位法」は 1953 年のシチリアでその輝きが最高潮に達し、「南の国の不思議な輝きが画面を支配」した。彩度の高い補色同士がハレーションを起こす直前までに絶妙に調整され、これ以上の色彩対比は想起できないというところまで高められていった。これに伴って赤の輝きも最大限まで引きだされることになったといえる。

色彩の対位法は《コンサート》の赤い色面と楽器や譜面の黒、白、黄土色の間に小さな振動を生み、その振動は静謐さと音の存在の両立という矛盾した絵画空間を成立させる要因になっているのである。

3. 認識の光

ド・スタールは、1952 年 6 月にヴァール海岸で「認識の光」を発見し、その興奮を友人ルネ・シャールとデニス・サットン宛の手紙の中で語っている。

「ぼくはこの完全無欠の認識の光の中で最初は少々いきりたっていたーそれはおそらく、ありとあらゆるダイヤモンドの輝きも、空間としては、とても速くて、とても激しい水のきらめきにすぎないところにこそ存在するのだと。きみのいう“cassé-bleu”（紺碧）、これは全くすばらしい、一瞬後、海は赤、空は黄、そして砂は紫、それから市場の絵葉書にたち戻るわけだが、あの市場とこの絵葉書にはぼくは死ぬ日までひたっていたくらいだ。冗談でなくユニークだ。そこにはすべてがある。それからは別人のようだ」³¹⁷

「海は、あくまで青くあろうとすれば赤くなり、虹のなかの強い色すべてでできた循環を追うー。いままでのところビザンチンの人々を除くと誰も、地中海の絵画をつくりだしていない(・・・)。私は認識の光を信じなければいけないと思う。私が言いたいのは、人はそれを信じているけれど

³¹⁷ 1952 年 6 月 23 日、ルネ・シャール宛の手紙、ボルム=レ=パン。

も、その強さを知らなければならないということなのだ³¹⁸。

このように、ド・スタールの「認識の光」とは、画家が認識した色彩のことを指している。彼は、今見えている色は次の瞬間には変わってしまうが、自分が感じた色で万物は描けると認識し、見た通りの色で描くのではなく感じた通りの色で描くことを選んだのである。例えばヴィアットの表現する「ギリシャ人の紫の海」を例に挙げると、この言語は実際の色以上にそのものを表す色彩を指すものである。ギリシャ人にとっての海は、よせては返す動きのあるものが海であったため、流動的な意味を持つ紫として言い表された。つまり、固有名詞としての色彩の意味以上の表情を内包した言い表し方ということになる。

一方で画家が「認識の光」を捉えたヴァール海岸の光は光が当たると色が形になるという発見でもあった。これにより画家は、絵の具の色のマチュールを色の形に変え、色が形に流れるという奇跡を起こした。さらにそれは、ヴィアットが「フォービズム」を思い起こさせたと言及するような強い色彩を生んだのである。「認識の光」による画家の色彩感覚の爆発は海を赤く、砂浜を紫として感受させたのである。

この「認識の光」によって感じられた色彩への信頼を深めていった。それは鑑賞者にとっても現実よりも現実味を帯びた印象をもたらす画家の「認識の光」なのである。

ジェルマン・ヴィアットが《コンサート》の赤は「言いようのない赤」、「ギリシャ人の紫の海」、「死と生命が互いに変容する子宮」と述べているが、それは作品に使用された赤が、ものの固有色ではなく、画家の「認識の光」として捉えられた色彩であったこと、そして、そこには色彩としての赤以上の表情が含まれていることを示唆していることになる。

第2節 ニコラ・ド・スタールの赤

ド・スタールの「赤」については、様々な評者による言及があり、いずれも赤の衝撃を吐露している。

³¹⁸ 1952年6月末、デニス・サットン宛の手紙。

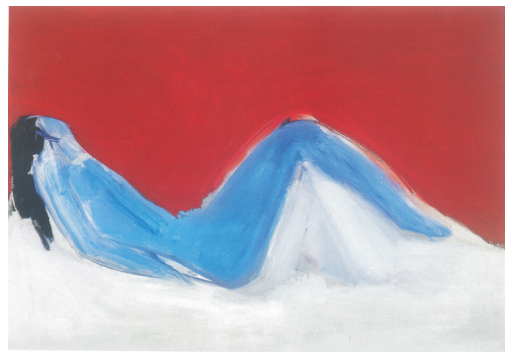
エドゥアール・ドールは、「ヴァーミリオンはスタールを黄色のそのファン・ゴッホのような朱色の画家」³¹⁹と位置付けている。ここで言われる赤は、1953年以降の南の光によって高められたヴァーミリオンの色彩であり、ヴァーミリオンの赤はド・スタールを象徴する色彩であったと解釈できる。そして、なぜ「赤」が画家を象徴する色彩なのかについては、ド・スタールの赤について書いた詩人のアンドレ・デュ・ブーシェの詩的な表現がその核心に迫っている。アンドレ・デュ・ブーシェは1956年にド・スタールの絵画を初めて見た瞬間、赤とグレーと白の力強さという言葉を漠然と想起したと述べている。彼は1997年に開催されたニューヨークの展覧会で刊行された展覧会カタログに寄せた詩文「白と同等ともいえるニコラ・ド・スタールの赤について」³²⁰の中で次のように記している。「草原は緑であるにも関わらず、赤よりも具体的な色で置き換えられるとは誰もが思えないー赤に焦点を絞った風景」。「まるで赤い輝きを放つかのように、頭上の空の清廉とした透明感」。「私たちの地球に新たに住む高空」。「赤い、動いている、人間」。「時のかけら」。「ここには明らかに自律的に突然切り離された瞬間の即座の再生がある。同時に海の輝きが消えない輝きとなる前触れである」。「色の呼吸」。「ボトルの輝き」。

ブーシェのこれらの評言に従うならば、ド・スタールの赤は大地にも、空にも、海にもなり、人間にも、瓶の輝きにも相当するということになる。つまり、ド・スタールの赤は空の透明性、大地の堅牢さ、生命のエネルギー、静止や躍動、輝きといった瞬間を捉え、それが豊かな表現力を内包しているということになるわけである。

³¹⁹ 註 10, p.27 アルノ・マンサールの著者『ニコラ・ド・スタール』ではゴッホの手紙が紹介されている。ゴッホの黄色とは、ゴッホを象徴する色彩であり、この黄色の色彩は南仏アルルの光の中で見つけたのである。「この太陽、この光、どういえば良いのか、良い言葉が見つからない。ただ黄色、薄い 硫黄の黄色、薄い金色のレモンという他はない。この黄色が実に素晴らしい。・・・ ああ、テオ！君がいつの日か南フランスの太陽を見て、僕と同じように感じてくれれば良いと思う」。ゴッホからテオ宛の手紙、アルル、1988年8月。註9, p.75.

³²⁰ André du Bouchet, *Nicolas de Staël Paintings 1950-1955*, Mitchell~Innes&Nash, 1997, pp.88-91

ジェルマン・ヴィアットは《コンサート》と同様に背景に赤が適用された《横たわる青い裸婦》[Fig.76]の背景の赤について、フランスの伝統の中で金地背景のように適用される赤と同一視している³²¹。さらに《横たわる青い裸婦》に使用された赤、青、白の色彩の組み合わせはアンゲラン・カルトン³²²やジャン・フーケの聖人の色であることを指摘している[Fig.77]。つまり、赤、青、白の取り合わせはすでに先人たちによって研究されてきた素朴かつ古典的な伝統なのである。その色彩はフランスや画家の生まれたロシアの国旗をも想起させよう。



[Fig. 76]
横たわる青い裸婦
1955年



[Fig. 77]
ムランの聖母子
1450年頃

ド・スタールは実際に1952年から断続的に赤、青、白の研究を行なっている。この三色の色彩は、画家の手紙³²³にも残されているように、1952年以降、常に画家の念頭にあったのである。ド・スタールのこの研究は、1952年3月のサッカーのナイト・ゲームの赤、青、白のエスキースに始まり、同年のラヴァンドゥーの風景でも行われる。その後、裸婦や静物、コラージュなど、多岐に渡って研究されていくことになるが、この三色の色彩の由来についてサラ・バーベデットは、フランスのプリミティブではなく、アンリ・マルディニーの「ピザンチン美術の二色の出会いによって表現される対照的な和音の例(中略)特に、テッサロニキ

³²¹ Germain Viatte, Introduction: *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Calendes, 1997, p.36

³²² アンゲラン・カルトンは十五世紀フランスを代表する画家。ピカルディー地方のラン司教区出身。作風はモニュメンタルな構図と線描の優雅なリズムが印象的である。

³²³ ジャン・フーケはフランスのトゥール出身の画家。肖像画のみミニアチュールに革新をもたらした。初期ルネサンスをイタリアからフランスに紹介した。

のアギオス・ディミトリオス聖堂のモザイクに見られる青赤の緊張」³²⁴との説に導かれて、ビザンチン美術と結びつけた考察を行っている。また、1953年に画家がパレルモのモザイクを見た後に赤と青のコラージュを制作していることもビザンチン美術から受けた色彩の影響の根拠としている。

画家とビザンチン美術との関わりは学生時代にビザンチンの伝統的なイコン画を学ぶところまで遡る。1936年に初めて出品する展覧会にビザンチン様式のイコン画を出品、そして1934年から1935年にかけてのスペイン旅行(6-10月)とイタリア旅行では、実際に歴史的建造物や風景に触れた。このスペインのツアーを終えて書いたヴラマンク宛の手紙には、「このビザンチン美術の影響は巨大で、この芸術の崇高さは常に美しい子供を生み出します」と伝えていることから、遠く離れたスペインでもビザンチンの影響力を強く感じていたことがうかがえる。その後、モロッコのプリミティブに触れ、そして、1938年のジャンヌ・ギューを伴うイタリア旅行ではナポリ、フラスカーティ、ポンペイ、ペストゥム、カプリなどを巡っている。その際に画家が書いたエマニュエル・フリセロ宛の手紙³²⁵には古代ギリシャの考古学やポンペイの壁画に対して理解を示さないものの、グレコ・ロマンの古代遺跡を見て、考古学への情熱の火が静かに灯されたのである。

そして、1953年の2月のイタリア旅行では、フィレンツェ、雪のラヴェンナ、ヴェネツィア、ミラノを訪れ、同年夏のイタリア再訪³²⁶(行き先のシチリア島、シラクース、アグリジェント、炎天下で二ヶ月滞在している。ルートはジェノヴァ、トスカーナ、ラヴェンナ、ローマ、チボリ、ナポリ、ペストゥム、ポンペイ)では念願のパレルモのパラティーノ礼拝堂のルッジェーロ王の間のモザイクやポンペイ

³²⁴ 註 6, p.199

³²⁵ 1938年2月15日、エマニュエル・フリセロ宛の手紙。註 2, pp.24-28

³²⁶ アンヌ・ド・スタールによるとこの旅でニコラ・ド・スタールが訪問したのは、ポンペイのフレスコ画、ナポリのカポディモンテ博物館、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂、ローマ国立博物館の考古学コレクション、ティボリのヴィラ・デステの庭園、ヴィッラ・アドリアーナ、コロッセオ、バチカン美術館のピナコテーク(絵画館)、サン・ジミニャーノの塔、フィレンツェ、ウフィツィ美術館、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会のウッチェッロ、ボーポリ庭園、サン・マルコ修道院のフラ・アンジェリコ、フィエゾレ、アッシジのサン・フランチェスコ大聖堂にあるチマブーエとジョットのフレスコ画、アレツォのサン・フランチェスコ教会のピエロ・デッラ・フランチェスカの「聖十字架の伝説」、シエナ大聖堂、スピナのフェッラーラ国立考古博物館のエトルリアコレクション、ラヴェンナのモザイク、ヴィチエンツァのパラディオ劇場などである。註 11, p.141

の秘儀荘³²⁷の大広間の壁を彩る、「ポンペイの赤」[Fig.78]を熱心に観て、1938年に「理解できない」としていた考えから一変してビザンチン美術に対し深い関心を寄せたのであった。



[Fig. 78] 秘儀の間の壁画の1部

さらに、画家の目に映ったビザンチンの光は「ローマの光は常に明るい不透明です」や「明らかに、このギリシャの光は石や大理石だけが放射線に抵抗する形で素晴らしい教訓を与えます[...]色は文字通りむさぼり食われています」という新しい発見でもあった³²⁸。

ド・スタールが実際に訪れたポンペイの秘儀荘は、ビザンチンの赤の巨大で強烈な印象を持っていることから、コンサート³²⁹の赤を想起させる。また、ラヴェンナの青で有名なモザイク、パレルモの豪華絢爛な金地背景と単純化された形体と幾何学の融合は、画家にとっての赤、青、白の価値を強固なものとしたに違いない。

このように、ビザンチン美術に触れた旅の記憶は 1935 年のスペイン旅行から始まり、その後、度々思い出されることになる。まさしく「海を照らすこのビザンチン世界への注目は、サンクト＝ペテルブルクでの誕生以来、ド・スタールの生涯を通じて揺らいでいない」³²⁹のである。そして、1952年のラヴァンドゥーの地中海の光は、画家の「ビザンチン人のほかには誰も地中海の絵は描いてない」³³⁰という言葉通り、ビザンチン美術の色彩を再び思い起こさせ、赤・青・白の研究と「認識の光」を結びつけた。その結果、画家自身の色彩をより豊かで強固なものにしたのである。

バーベデットが論じるマルディニーのビザンチン絵画の研究とド・スタールの《コンサート》の比較からは、画家がビザンチン美術の何に惹かれて影響を受けているのかが浮き彫りになる。論中では、ビザンチンの芸術家の目標はイメージのリアリティを維持することであるが、そのイメージはす

³²⁷ 秘儀荘の名称はこの部屋の間部を占めるメガログラフィア（大絵画）に由来している。秘儀の間に描かれたフリーズ全体の中央に、ディオニュソスとアリアドネーの聖婚が描かれている。ジュゼッピーナ・チェルリ・イレリ『ポンペイの壁画－ヴェスヴィオ山噴火で埋没した地域の壁画集成1』岩波書店、1991、p.200

³²⁸ 1952年6月末、デニス・サットン宛の手紙。

³²⁹ 註6、p.200

³³⁰ 註335

すべての視点を完全に排除していると述べられている。つまり、ビザンチン美術と《コンサート》の特に楽譜の表現には、視点の排除という類似が見られ、その効果により鑑賞者は絵画と一体になるような印象を受けるのである。さらに、両者の絵画の巨大さも視点を排除する要因のひとつとなっており、視界に収まりきらない大きさは遠近感をも無くしている。このことから、ビザンチン絵画と《コンサート》の共通点はバーベデットが指摘している「遠近法の消失－視点の消去と不可分－および水平と垂直のみの肯定」ということになる。また、バーベデットはモザイクのテッセラは大理石とエナメル質のテッセラの光の拡散の対比がコントラストを作り、一方で《コンサート》は、厚い平らな色面と極端に稀釈された流れるマチエールの共存で、密接な「音」のコントラストを秘めているとしている。このように、ド・スタールとビザンチン美術の比較により、両者の共通点が浮かび上がってくるのだが、それは、絵画空間という環境を創造する欲求からくるものなのである。

環境の創造についてバーベデットは「視線は透き通った広がりのある大理石の上を滑空し、その表面には、急速な膨張が伴います。この拡散は、モザイクの下部から媒体を形成する光の原点にあります。マテリアルと色の物理的品質は、表面ではなく環境を作成するために使用されます」、
「コンサートは二次元には決してならない空間での音を網羅し、楽器(カルテットのヴァイオリン製作を考える)は放出、伝達、インパルス...とりわけ、環境を作りたいという欲求は、距離と人と絵の間隔を取り除きます」、
「色彩の飽和やビザンチン絵画への没入による層の平坦化は、観客と作品との距離をなくします」と指摘している。これらの考察は《コンサート》に響き渡るド・スタールの赤の持つ表情と比較することができ、絵画の視点を排除し、画面を平面化することによって鑑賞者との距離を無くし、鑑賞者と一体となる空間を形成することで、音楽を想起させる環境が創造されているという解釈が成り立つこととなる。

さらに、バーベデットはサッカーや裸婦などの作品で画家が赤と青の共存の研究を行なっていることを指摘したうえで《コンサート》もこの研究の延長であるというひとつの仮説を立てており、その理由としてエスキースでは青が使用されていたこと、セルリアンブルーの絵の具を注文していた

が届かなかったことを指摘している³³¹。

しかし、《コンサート》は赤、黒、白、茶色の四色ですでに完結しているところを見ると青の色彩の介入する余地は無いように見受けられる。また、コンサートとは別にもうひとつ同サイズの木枠を準備していたことから、セルリアンブルーの絵の具の用途は新しいカンヴァスであったことが推察される。いずれにせよ赤、青、白の研究はド・スタールの赤の表現力を飛躍させ、信頼に結びついたことは間違いない。その、赤への信頼があったからこそ《コンサート》の巨大なカンヴァスに半分以上をも占める一色の赤を塗り広げることができたのである。

一方、ロラン・グレルサメールは「子供の時に Санкт-Петербург のペトロパヴロフスク要塞を離れる時に見た、緋色の水たまり、ライフルで武装した何千もの赤い兵隊が炎の中で交差する」という画家の過去の記憶と赤が強く結びついていることを指摘している。画家の潜在意識の中に最も古い記憶として子供の頃に見た強烈な赤の色彩の印象があったとしても、画家の作品に表される赤を見る限り、いつも悲壮感の漂うというものではないことがわかる。しかし、晩年に使用される赤は、確かにこういった記憶を呼び起こす可能性のある、情趣ある豊かな表情となっているのである。それでは、画家自身は赤に対してどのような感情を持っていたのだろうか。

1. 手紙の中の「赤」

そこで、ここではド・スタールの手紙に書かれた「赤」色の記述を読み取ることで、画家自身は赤について抱いていた感情や感覚を検証することとする。

①1934年6月フリセロ夫人宛

「ぼくたちの正面に力強い、ごつごつした山岳が光を浴びて一きらきらと輝いて。谷を飾る小麦畑の古金色の中にきっちりとはめ込まれた千万色のダイヤモンドみたい。このダイヤモンドの中にヴェルサイユの青灰色がまじり合って、灰緑色、赤、青の調和を見せ、頂上ではわずかば

³³¹ “Lefebvre-Foinet, marchand de couleurs, rue Vavin, se souvient que Nicolas de Staël prenait chez lui les toiles normales préparées à la céruse, toile gros grain B. 40. Il se servait d'essence de térébenthine sans commander d'huile de lin que Lefebvre-Foinet ne propose que ‘cru’. Lefebvre-Foinet prépare ses couleurs à l'huile d'œillette, sauf le noir qui est broyé à l'huile de lin. Les toiles qui ne sèchent pas le doivent à l'usage d'une essence de térébenthine trop vieille, où il ne reste plus que la gomme. Nicolas de Staël lui a téléphoné la veille de sa mort en lui réclamant du bleu de céruléum que Lefebvre-Foinet tardait à lui envoyer et dont il avait besoin d'urgence”. (Notes prises par Françoise de Staël, 1980) 註 6, p.179、註 11, p.130

かりの真珠層が陽にきらめく…」。

ここでは、グルノーブル近辺の山岳の風景の美しさを色彩で表している。グレー、赤、青、白の色彩の調和がダイヤモンドのような輝きを表現し、それを美しさとして感受している。

②1936年10月25日フリセロ夫妻宛

「一白い布を広げた後、身体の中央を赤い模様の緑の布で覆いゆっくりと地面に降ろしました。地球は鈍く。この緑と赤は太陽の下で明るく輝いてました」。

モロッコの葬儀を見た印象について描かれた手紙であるが、ここに描かれているのは死への恐怖などではなく、それを昇華させるような色彩の輝きの美しさについてである。

③1939年10月29日ヘクトール・スガルビ宛

「緑の牧草地の横にある赤いクローバーの畑、茅葺き屋根の家。最後に、本当にととてもきれいな、ボート、海と空」。

自然界の補色の美さと人工物の組み合わせが印象的であるが、両者の調和に対して美しさを感じている様子が見える。

④1950年2月アンヌ・ド・スタール宛

「ジェロームは生きる怒りで赤くなり、街全体を目覚めさせようと叫んだ」。

生まれて間もない息子の生命のエネルギーの強さを、赤の色彩から感受している。

⑤1950年4月14日ロジェ・ヴァン・ジャンデルタル宛

「見張っている色なき色から…そんな、脳天に垂直の(衝撃)…するとそこには各種各様、粉々に砕け散った赤、緑。そしてそのすべてが沖に出る、黙って、ただ黙々と」。

衝撃を補色で示唆し、その色彩はバラバラに散ってゆくイメージを持っている。

⑥1950年7月フランソワ・ド・スタール宛

「王宮はどこでもおなじだ、ばかみたいに突っ立った群衆がああ有名な赤い服の徴兵を見ている、それはとてもきれいだ。それからウェストミンスター寺院もある。灰色と黒の巨大な塊に見たこともないような緑の芝生が映える…」。

モチーフがいかなるものであろうとも、ド・スタールにとっては、色彩としての美しさや色彩対比

の美しさが優位であることを示している。

⑦1952年4月10日ルネ・シャール宛

「天と地の間に、赤や青の草の上をトーンもの筋肉のかたまりが、すっかりわれを忘れ一団となつて走り回るさまは、とても本当とは思えない」。

エネルギーや興奮を示す色彩を赤や青で支えている。

⑧1952年6月ジャック・デュブール宛

「そしてルネ・シャールのいう“cassé-bleu”（紺碧）で網膜を焼くおかげで最後は海が赤く見え砂が紫色に見えるとしたらどうですか」。

⑨1952年6月23日ルネ・シャール宛

「ぼくはこの完全無欠な認識の光の中で最初は少々いきりたっていた。・・・きみのいう“cassé-bleu”（紺碧）、これは全くすばらしい、一瞬後、海は赤、空は黄、そして砂は紫、それから市場の絵葉書にたち戻るわけだが、あの市場とこの絵葉書にはぼくは死ぬ日までひたっていたくらいだ。冗談でなくユニークだ。そこにはすべてがある」。

⑩1952年6月末デニス・サットン宛

「青さのおかげで、海は赤くなり、そしてご存知の通り虹の中の強烈な色すべての循環現象に従います。—ぼくは認識の光を信ずるべきだと思う。つまり、何をするにしても、その強さを知るべきだといいたいのです。それは完全無欠で、でたらめがない、しかもクロームとかコバルトとかヴァーミリオンで網膜を刺戟することもないわけだ」。

以上⑧～⑩の三通の手紙からは、瞬間的に強烈な光の印象を捉えた感動や驚きがうかがえるとともに、それが確固たる色彩であることを悟っている様子が見て取れる。

⑪1953年3月25日ジョージ・ウィッテンボーン宛

「彫刻を開始し、色の作品も白、青、赤で作成します」。

ビザンチン美術と認識の光によって会得した赤、青、白の取り合わせで作品を制作する意思を表明している。

⑫1954年3月6日ルネ・シャール宛

「私が持っている詩については、私は大きな本を作ります。そして、私は2年間これらの色を頭に持っていたので青白赤になりますが(後略)」。

赤、青、白の研究を1952年から行っていることを示す。

㊦1954年5月7日ピエール・ルキュイール宛

「私は赤を好みます」。

はっきりと赤に対する好感を述べていることから、色彩の中でも赤を特別意識していたことを示唆している。

㊧1954年10月13日シスカ・グリレット宛

「日曜日に子供たちの壁にある赤、青、緑を試すためにその日を過ごしました」。

画家はメネルブの子供部屋の壁を赤、青、緑に塗装することを考えていた。ここでは白に変わって緑が用いられている。

以上のごとく、1934年から1939年までの手紙の中にも見られるように、美しさなどの感動は色彩として感受され、特に補色関係にある赤・緑のコントラストを強く感受していたことがうかがえる。そして1950年には、「怒り」や「衝撃」などの強い感情や感覚が赤の色彩となる。

同年11月にはシュザンヌ・テゼナのサロンでの音楽家たちとの出会い、1951年2月詩人ルネ・シャールとの出会い³³²など、芸術の他領域との交流がニコラ・ド・スタール芸術の新たな展開—具体的な画題に転換する—契機となった。1952年のサッカーのナイト・ゲーム、そして6月のボルム、ラヴァンドゥーで得た赤、青、白の色彩と色彩に対する確固たる認識、言い換えれば、今見えている色は次の瞬間には変わるが自分が感じた色で万物は描けるとの認識から、見た通りの色で描くのではなく感じた通りの色で描くことへの自信を深めたのである。認識の光の発見の喜びは瞬間的な色彩を捉えた感動や驚きでもあった。そして地中海の光がビザンチンと結びつき、会得した新しい色彩(認識の光による赤、青、白)が、確固たる色彩であることを悟ったのである。すなわち、青と白によって、赤の色彩を冴え渡らせることに結びつくこととなる。さらに、1953年8月のイタリア、

³³² 「このように言うとしても、僕には君のために仕事をするのが与えてくれたものを言い尽くす事は出来ないように思います。まず君は子供時代に僕が持っていた大空や秋の木の葉への情熱を再発見させてくれました。またそれとともにこれまで見たこともない、直接的な言葉に対する郷愁も一杯に、です」。1951年11月8日、ルネ・シャール宛の手紙。

シチリアの旅行で色彩のコントラストが最高潮に達する。その色彩は独自の色彩の対位法によって絵画空間を豊かに調和するのである。一方、1952年のサッカーの連作頃から始まった1954年の手紙に描かれた「赤・青・白の研究」は絵画作品はもちろん、エスキース、コラージュの作品で見事な輝きを見せていく。

1953年のルネ・シャールとの挿絵本に使用した《詩人の肖像》も1954年に発行したピエール・ルキュイールとの共同書籍『バレエ・ミニッツ』の表紙も白地に赤・青のコラージュによって制作されている。そしてこの本は画家が「好きです」という「赤」の装丁であしらわれていることから、中でも特に赤に対して心酔していたと解釈できるのである。

これらの手紙から推察されるのは、ド・スタールにとって「赤」はグレルサメールが指摘するような子供の頃の衝撃的で悲しい記憶というより、美しさや輝き、喜びやエネルギー、衝動や確信を表す色だったのである。

2. 画面の赤

そうだとすれば、ド・スタールが作品に表現した赤は一体何を表しているのだろうか。赤が美しさや輝き、喜びやエネルギー、衝動や確信を表す色と定まったのは、いつからのことなのか。

作品総目録に収録された「色」を作品名に含む作品は、二色以上の色を含んだ画題も重複して数えると、黒15点、オーカー4点、グレー27点、青17点、黄4点、ベージュ2点、白15点、緑2点、こげ茶2点、紺1点、紫1点があり、赤にまつわる色「rouge」29点と、「orange」3点、「rose」7点が存在する。つまり、赤にまつわる作品名だけで作品数38点と突出しており、次にグレー、青、同列で黒と白がくる。もちろん、これらの画題以外にも赤を多用した作品は多く存在するが、作品名に使用しているからには、赤という色を主題として描いたと判断することが妥当である。画題となった色として、赤が最も多用されていることから、画家が赤に抱く信頼の強さをうかがうことができる。

画題に赤を含む作品名を全て挙げると、以下のようになる。

1944年の《黒と赤のコンポジション》³³³、1945年の《オレンジ色》³³⁴、1946年の《赤のコンポジション》³³⁵、《赤の血》³³⁶、1947年の《赤のコンポジション》³³⁷、1948年の《グレー、ベージュ、赤いタッチのハーモニー》³³⁸、《赤、白、黒のハーモニー》³³⁹、1949年の《青、赤、黄色のコンポジション》³⁴⁰、1950年の《グレーと赤のコンポジション》³⁴¹、《白、青、赤のコンポジション》³⁴²、《赤と黒》³⁴³、《振動する赤》³⁴⁴、1951年の《赤い背景のコンポジション》³⁴⁵、《赤、青、黒のハーモニー》³⁴⁶、《赤い背景のコンポジション》³⁴⁷、1952年の《茶、オークル、ピンク色の瓶》³⁴⁸、《瓶、ピンクと青のハーモニー》³⁴⁹、《赤いポット》³⁵⁰、《赤い空》³⁵¹、《赤い花》³⁵²、1953年の《バラ》³⁵³、《赤い木》³⁵⁴、《ピンク色のテーブル》³⁵⁵、《赤いテーブルの上の静物》³⁵⁶、《赤い花瓶の花》³⁵⁷、1954年の《赤い空》³⁵⁸、《赤騎士》³⁵⁹、《大きなオレンジ色の裸婦》³⁶⁰、《赤い船》³⁶¹、《ピンク色の背景の風景》³⁶²、《ピンク色の空の風景》³⁶³、《ピンク色のパレット》³⁶⁴、《花瓶の花、赤の背景》³⁶⁵、《赤いリンゴのある静物》³⁶⁶、1955年の《赤い風景》³⁶⁷、《赤い瓶》³⁶⁸、《サラダと静物、赤の背景》³⁶⁹、《静物、赤の背景》³⁷⁰。

³³³ Composition en noir et rouge,1944.

³³⁴ L'Orange,1945.

³³⁵ Composition en rouge,1946.

³³⁶ Sang de rouge,1946.

³³⁷ Composition en rouge,1947.

³³⁸ Harmonie gris,beige,taches rouges,1948.

³³⁹ Harmonie rouge,blanc,noir,1948.

³⁴⁰ Composition en bleu,rouge et jaune,1949.

³⁴¹ Composition en gris et rouge,1950.

³⁴² Composition en blanc,bleu et rouge,1950.

³⁴³ Rouge et noir,1950.

³⁴⁴ Rouges vibrants,1950.

³⁴⁵ Composition sur fond rouge,1951.

³⁴⁶ Harmonie rouge,bleue et noir,1951.

³⁴⁷ Composition fond rouge,1951.

³⁴⁸ Bouteilles en brun,ocre et rose,1952.

³⁴⁹ Bouteilles,harmonie en rose et bleu,1952.

³⁵⁰ Pot rouge,1952.

³⁵¹ Ciel rouge,1952.

³⁵² Fleurs rouges,1952.

³⁵³ Rose,1953.

³⁵⁴ Arbre rouge,1953.

³⁵⁵ Table rose,1953.

³⁵⁶ Nature morte à la table rouge,1953.

³⁵⁷ Fleurs dans un vase rouge,1953.

³⁵⁸ Ciel rouge,1954.

³⁵⁹ Cavalier rouge,1953.

³⁶⁰ Grand Nu orange,1954.

³⁶¹ Bateaux rouges,1954.

³⁶² Paysage sur fond rose,1954.

³⁶³ Paysage au ciel rose,1954.

³⁶⁴ Palette rose,1954.

³⁶⁵ Fleurs dans un vase,fond rouge,1954.

³⁶⁶ Nature morte à la pomme rouge,1954.

³⁶⁷ Paysage rouge,1955.

これらを見る限りでは、1944年という早い段階から「赤」が主題となっていたこと、そして1950年以降から、その数は増加していることがわかる。これらの作品名全てをド・スタール本人が付けたとは言えないが、少なくとも赤と名の付くこれらの作品には色彩の「赤」が絵画空間に存在することで成立し得ることが由来していると推察される。

上記の赤の作品の変遷を辿ってみると、赤の表現が変容していつていることが理解される。

1940年代の作品はコンポジションやハーモニーなど抽象的な作品名であり、赤の扱いは重厚で濃密で表面的である。そこでは隙間から覗かせるような表現や、画面に一瞬見え隠れする赤は画面を引き締めつつ、視線の誘導を誘うコンポジションとして使用される。これに対し、1952年以降の作品は瓶や花、テーブルなどの具体的なモチーフを示す画題であると同時に、赤の扱いは色彩的にモチーフの形として表され、固有色ではなく、画家が直感的に感じ取った色彩としての的確に置かれているのである。さらに、赤の色彩は静物画の背景やものの形だけでなく、風景画の空にも適用され、色彩としての「色面的な赤」から「空間色の赤」³⁷¹へ変化してゆく。

「絵画空間とはひとつの壁だ。が、そこには世界中の鳥という鳥が自由自在に飛んでいる。奥の奥まで」³⁷²という画家の言葉からは、画家が平面の画面の中に無限の空間を感じていたことが推察される。空間色として表現することが可能になった赤は、それ自体が三次元空間の広がりを持ち、空間を孕んでいるのである。

さらに、画家は絵を描くひとつの動機として「ぼくはただ茶色の絵が描きたかった。(中略)事物は画家が描いているあいだ間断なく彼と交流する、ぼくにわかっているのはそれだけだ」³⁷³という言葉を残している。これは、画家にとって主題は色であり、色そのものが主題であることを示している。また、「パレット。要するにそんなものは存在しない、というのも青一色あるいは赤一色でも画は

³⁶⁸ Bouteilles rouges, 1955.

³⁶⁹ Nature morte à salade, fond rouge, 1954-1955.

³⁷⁰ Nature morte, fond rouge, 1955.

³⁷¹ 空間色 (volume color) とは、澄んだ湖の深みを見たときのような、色が空間内に限なく拡がりみちているような感じを与える場合をいう。ガラス容器に着色液が入っているときの色の見え方もこれと同じである。物体の性質も面の性質も持たないが、透明感を伴う。(カツ (Katz, D.) の「色の現れ方のモード」) 『色彩学概説』千々岩英彰, 東京大学出版会, 2001, p.13

³⁷² 「アトリエの断想」より。註 2, p.99

³⁷³ 「1951年春ニューヨーク近代美術館の照会事項への返事の覚書」より。註 2, p.52

描けるし、しかもパレットを道具として用いなくてもすむからだ」³⁷⁴からは、色に対する絶対的な信頼と自信をうかがうことができるのである。

このことから考えると、ド・スタールが最後の《コンサート》で赤を用いたのは、何かを表そうとする以前に、ヴェーベルンの音楽を聴いて赤い色彩を感じ取り、赤い絵が描きたかったのだということができる。そして、《コンサート》の赤の色彩は、彼にとって衝動やエネルギー、感動や美しさであり、これまで何度となく主題として用いられ、数ある色彩の中で最も信頼する色彩であった。この赤への信頼は、色彩の法則への興味から始まり「色彩の対位法」や「認識の光」を通して「色彩の画家」となった彼が、思い通りの表情を与えることができることに起因している。そして、画家は《コンサート》の絵画空間にこの赤を響き渡らせることにした。《コンサート》に広げられた赤は、空の透明性、大地の堅牢さ、生命のエネルギー、躍動、静止、瞬間の即座の再生という豊かな表現力に、さらに「音楽」という新しい表情を追加することができた。これにより、鑑賞者は《コンサート》の赤に広がりのある空間と音楽的な印象を見ることができるのである。

《コンサート》に使用された色彩は、たった四色という限られたものであるにも関わらず、色数以上の豊かな表情を持っている。赤、黒、白、黄土色の色彩を調和させる形体と色面の大きさにはこれまでに培われてきた画家の確かなヴァルールの感覚が備わっている。明確な形体は、赤の色面、ピアノとコントラバスと構成的な譜面の四つの要素で構成されるが、そこにはただ楽器が並べられているのではなく、様々な議論を生み出す要因となるものが内包されているのである。構成要素である楽器や楽譜を描くことで、モチーフとモチーフの間にはそれらの関係を表す間が生まれ、マチエールは薄塗りを基として幅広いバリエーションを持ち、その絶妙な強弱によって絵画空間を震わせ、響き渡らせている。

そして、この絵画の持つ最大の特徴はこれらの表現によって創造された絵画空間が醸し出す間、持続と同居する沈黙、それに相対する音楽の存在が表現されていることにある。この相反する印象については、既に第3章で取り上げたように、バーベデットは《コンサート》は「待機と音楽が含ま

³⁷⁴ 「アトリエの断想」より。註2, p.100

れます」³⁷⁵と指摘し、実際の演奏会と同じアンビバレンス(両面価値)を持っていると結論づけている。つまり、この論に添えば《コンサート》は、音楽が演奏されている風景と、演奏していない待機の風景の二つの光景をひとつの画面で表現しているということになる。

しかしながら、音楽と相對する、バーベデットのいう「待機」の静謐さは、ヴェーベルンの音楽の特徴ともいえる、音と音の間に生じる沈黙の「間」とも捉えられる。

沈黙について、ジョン・ケージは『サイレンス』の中で「音が対立しながらも必要とする共存者は、沈黙である」と述べ、さらに「音の四つの性質の中で持続だけが音と沈黙の両方を含んでいる」と論じている³⁷⁶。このことから、《コンサート》には、音の性質の中で持続という時間軸を持つ、音と沈黙が表現されているということになる。そして、《コンサート》の絵画空間から受ける「間」の印象は、吉田秀和が述べる、『『無数の音のひしめく』空『間』を見る』ことのできる「間」と非常に酷似している³⁷⁷。この「間」の表現こそが、画面全体を通して単純化され、切り詰められた表現の境地であり、張り詰めた緊張感と奥深さと豊かさ、ド・スタールの持つ叙情的な世界を作り上げているのである。

一方、バーベデットは、ド・スタールの音楽への深い関心が実際には絵画から切り離されていたことを指摘しているが、画家が《コンサート》のために、スケッチに残されたステージ上の形体を作為的に単純化させて統一する過程や、色彩の「赤」や「透明な黄土色」は紛れもなくヴェーベルンの音楽から触発されたものであるに相違ない。さらにいえば、ド・スタールの赤の新しい表情、つまりは音楽的な印象を与える赤の表現は、ヴェーベルン音楽への感動からもたらされた革新的なものだったのである。

《コンサート》の持つ、音楽と間のアンビバレンスな音楽性と、叙情性について大島は「もろもろの

³⁷⁵ サラ・バーベデットはさらに重要なこととして、演奏会には、「先行、後続、またはインターバルの隠蔽はありません」と論じている。要するに、演奏会とは、演奏と演奏の間の余韻や期待をもたらすインターバルを含めて「演奏会」であることを指摘している。

³⁷⁶ 「音はピッチ、音色、音量、持続という四つの性質を持つ。音が対立しながらも必要とする共存者は、沈黙である。音の四つの性質の中で持続だけが音と沈黙の両方を含んでいる」。ジョン・ケージ『サイレンス』水声社、1996年、p.114

³⁷⁷ 吉田は日本人の感受性が作り上げた「間」について次のように述べている「琵琶や尺八の音はその音ひとつの中に小さな宇宙をもったものとして孤立している、しかもあまりに完全に孤立しているために、日本人の感受性は、そこに間という独特の観念をつくりあげるにいたる。といっても実は『間』は概念ではなく、そこにあるのだが、その『間』の中に、日本人は、『無数の音のひしめく』空『間』を見るのである」。註 92, p.66

オーケストラ的要素がいくつかの本質的な楽器に帰結するようなリリズムその無限琴のひびき。
「デモーニッシュな音色、玄妙なリズム」³⁷⁸と述べている。それは、本作のモチーフであるヴェー
ベルンの音楽から受ける印象とも重なり合うのである。

³⁷⁸ 註 188

第5章 《コンサート》とヴェーベルンの音楽

《コンサート》のモチーフは、ニコラ・ド・スタールが実際に聴いた公演から得られたものであった。ド・スタールの作品の変遷や作品を巡る様々な議論を精査することにより、《コンサート》の絵画空間に表現された「音楽的な印象」とは、ヴェーベルンの音楽への感動がもたらしたものであることが明らかになった。この絵画空間に音楽が響きわたるとすれば、それはヴェーベルンの音楽であることになる。そして、音楽的な印象がヴェーベルンの音楽への感動から来るものであるならば、画家がヴェーベルンの美意識へ共感していたこととなり、ド・スタールとヴェーベルンには共通する美意識があったということになる。つまりは、ヴェーベルンに通じる美意識が表現された絵画空間こそが《コンサート》という作品であったと考えられるのである。

しかし、これまでの先行研究では、《コンサート》が備える造形表現に添った具体的な「音楽的な性格」については明らかにされておらず、ヴェーベルンとド・スタールの美意識の共通性についての研究は先行例が無い。

そこで本章では、4章までに浮かび上がってきた晩年のド・スタールの美意識を改めて整理したうえで、定説とされるヴェーベルン音楽の特徴を具体的な楽曲分析によって検証し、ド・スタールとヴェーベルンに共通する美意識を見いだすことを試みる。そして、《コンサート》の絵画空間の中に「ヴェーベルンの音楽的な性格」と共鳴する造形表現が具体的に見いだせるのか否かを検討する。

第1節 ニコラ・ド・スタールの美意識

ド・スタールの絵画に通底する美学は、先人たちが築き上げて来たヨーロッパ絵画の伝統を強く深く受け継いで築き上げられた土台の上に立つ、より簡潔で自由な表現にある。それは、画家自身が手紙の中で挙げる数々の巨匠たちの名前や、より古くはビザンチン美術から影響を受けた画家自身の絵画作品から見ても明らかである。

そして、画家の美意識は、彼を取り巻く環境や出自、絵画などの全てから形成され、彼独自の表現によって可視化される。つまりは、作品として表されているものが彼の美意識の表出なのである。

本論第1章で見てきたド・スタールの作品の変遷から、画家の作品に表された美意識は次のようにまとめられる。

初期のド・スタールは、具象の束縛から開放されるために、線の抽象による自由な表現へと転じた。次第に、線の錯綜が統一へ向かうとともに、絵画の構築性を利用した拡がりを持つようになる。これにより画家は、絵画空間の中で独自のリズムを確立していった。

1950年には、鋸を用いた表現により線が統一された結果、色面表現が生まれた。色面表現を精緻することによって形体と色彩の強さを高めていった画面は、静止や静寂を持った平面性を生む。しかし、1951年になると色面はモザイクのように細分化される。絵画の構造を細分化によって解体することにより躍動する豊かな空間を作り出したのである。

続く1952年には、見たものと感じたものの完全な一致を目指し、具体的な画題が用いられるようになる。画面には色彩の対位法と認識の光によって鮮烈な色彩がもたらされた。さらには、平面性と無限の拡がりを併せ持つ絵画空間が創造され、その拡がりには肥沃で堅固なものとなる。

そして晩年になると、最大限にまで高められた色彩が筆を用いた流麗な薄塗りによる繊細かつ大胆な色面へ転じる。色彩、形体、マチエールといった絵画の要素が純化され、抽象や具象に囚われることのない、豊かさを内包する簡素な絵画空間となったのである。

このような、作品の変遷から見てきたものは、統一と純化の進展の道筋であった。その結果、表現された画面は、静寂と秩序を持った幽玄性のある、どこか現実離れた雰囲気をもたせ、豊かで叙情的な印象をもたらすものとなったのである。

さらに、本論第2章で取り上げた「音楽」を主題とする作品の分析では、音楽というモチーフがド・スタールの絵画に与えた影響が明らかになった。それは、幾何学の重層的な構造や、動性、音楽のような有機的全体としての絵画の統一、動性や時間の問題を解決する半抽象化した表現であった。新しい時代の音楽の印象は鮮烈な色彩となって表れ、音楽を絵画で展開する中で構築し

た「色彩＝音色」、「形体＝リズム」、「色彩のコントラスト＝音楽」として捉えた類比的表現によって、演奏者と楽器の形体は徐々に同化し、象徴的な楽器と絵画空間に集約される道を辿ったのである。

こうして誕生した《コンサート》は、純化された四つの限られた色彩(赤、黒、白、黄土色)と構成要素(赤の色面、ピアノ、譜面、コントラバス)によって表現された。作品は簡素であるが故に、これまでに培われてきた確かなヴァールの感覚が冴え渡り、豊かさが生まれ、様々に議論される要因となるものが内包された絵画空間となったのである。その要因とは、この絵画の持つ最大の特徴である「音楽の響き」と「静謐さ」の二項対立と融和であった。さらにいえば、《コンサート》は音を保有する「間」の表現がもたらす、音と沈黙という、ともに持続の時間軸を持つ音楽構造の性質を絵画で表現することに成功した作といえるのである。この矛盾する二つの要素を成就させた絵画が《コンサート》だったのである。

以上のことから、ド・スタールは終始、具象・抽象の形式に捉われない自由な表現を求め続けていたということになる。そのうえで画家にとって最も重要なことは、色彩と形体を調和させることであった。そして、作品に表現されたものは、油彩画の特性である構築性を利用した拡がりであり、色面によって構成された秩序であり、形体と色彩の強さと調和であり、見たものと感じたもの一致であったといえる。それは、独特のリズムと静止、統一性と多様性、静寂と躍動、平面性と空間性、繊細さと大胆さという相反し矛盾するものを同時に画面に表現することでもあった。これらの、画家が希求し表現したものは、全てが画家の美意識の表出であるといえよう。

ブーレーズとイシャグプールの指摘

それでは、ド・スタールがアントン・ヴェーベルンに触発されたものとは、具体的には何だったのだろうか。画家が、ヴェーベルンの音楽に影響を受けていたことを示す記述として次の二つが挙げられる。

音楽家ピエール・ブーレーズは第 2 章で既述の通り、ド・スタールと深く親交し、彼をよく知る人

物であるが、『ニコラ・ド・スタールの思い出』³⁷⁹の中で「彼にとってベルクとシェーンベルクが重要であると思われたものの、とりわけ彼に興味をそそらせ、刺激をあたえたのはヴェーベルンであった」。「彼がヴェーベルンで学んだものは、解決されるべきこの二律背反(アンチノミー)であった。それは、その言葉の両方の意味においてのモチーフと構造組織の関係である」と述べ、画家がヴェーベルンに共感し学びとった様子が語られている³⁸⁰。

哲学者ユセフ・イシャグプールは著書『絵画とイメージ』³⁸¹の中で「これらの絵画作品では空虚さや沈黙の表現というものが特徴的なのであるが、そこには、遙か遠い別の地点から響き伝わってきたかのような音楽的な性格がみられる。(中略)表現のありかたにはヴェーベルンの極度に短い曲中でのさまざまな沈黙や音色表現との関係がうかがわれる。それはスタール自身の欲求によるものだったろうし、ヴェーベルンの音楽に影響を受けてのことであったと考えられる」と、ヴェーベルンからの影響について述べている。

これらの記述からは、ド・スタールが確かにヴェーベルンの音楽に対し、深い共感、理解を持っていたものと考えられる。そして、画家の琴線に触れたのは十二音音楽³⁸²の創始者であり、調整構造を前提とする古典的な形式と十二音技法の融合を目指したシェーンベルクやロマン主義と現代性を併せ持つ多層的な音楽で広く愛されたきた弟子のアルバン・ベルクではなく、第二次世界大戦後の前衛音楽の主流のひとつとなる、トータル・セリエリズムに先鞭をつけた存在、ヴェーベルンの音楽だったのである。

それでは、ヴェーベルンの音楽とはいったいどういった美意識からなるものだったのだろうか。

³⁷⁹ 註 12

³⁸⁰ ブレーズの指摘するアンチノミーについては本章 4 節で具体的に指し示すこととする。

³⁸¹ Youssef Ishaghpour, *Staël La peinture et l'image*, Farrago, 2003, p.108

³⁸² 「シェーンベルク自ら『相互の間でのみ関連づけられた十二の音による作曲』と名づけられたこの方法は、まずオクターブ内の十二の音を一度ずつ用いて基本音列を作り、その反行形、逆行形、反行の逆行形を構成し、さらにこの四つの音列の十二の移置(高)形を加えた計四十八種の音列を水平・垂直に組み合わせて、音高構成を行なうというものである。長木誠司『クラシック音楽の 20 世紀 1 - 作曲の 20 世紀』音楽之友社、1992、35 頁。

第2節 ヴェーベルンの美意識

音楽家アントン・ヴェーベルンは二十世紀前半に十二音音楽を実践したシェーンベルクやベルクと並ぶ作曲家である³⁸³。表現主義から、音列主義に発展を遂げたその作風は、十二音技法によってその表層は大きく変化したように見える。

しかし、岡部真一郎は『ヴェーベルン—西洋音楽史のプリズム』の中で、ヴェーベルンの表現について「ニュアンスに富み、極限まで切り詰められた枠組みの中での高い表出性、豊かな情感、ロマンティシズムという面では、ヴェーベルンの音楽は不変」³⁸⁴であると論じている。つまりそれは、ヴェーベルン音楽の初期から一貫して脈々と流れる美学なのである。

ヴェーベルンの音楽の特徴は、最も大規模なものでも十数分という楽曲の極度の短さと、作品番号のついた楽曲がたったの三十一曲しか存在しない、ということからも解釈できる通り、同じ十二音技法を用いた作曲家と比較しても、豊かな情感を枠組みを最小限に切り詰めることで表現しているところにある。

1. ヴェーベルンの音楽技法

ヴェーベルンの音楽は、無調・ミニアチュール(極小化)の時代から歌曲・ノンフィニート(未完)の時代を経て十二音技法の時代と変遷している³⁸⁵。最終的にヴェーベルンが確立した音楽は十二音技法によるものであった。

音楽技法の具体的な説明については、ヴェーベルンが自身の講演の中で次のように述べている。

「音列がいまそこにあります。すぐさま改造、発展が始まります。次にどうやって体系が仕上げられたのでしょうか。組み合わせる想像がこういう形を見つけました。逆行、反行、逆行の反行がそれです。それゆえ、四つの形があります。ほかのものはありません。理論家たちの苦心にもか

³⁸³ 註 256, p.211

³⁸⁴ 註 254, p.166

³⁸⁵ 註 254, 目次

かわらずこれら四つの形のすべては十二の音程のすべてから組み立てることができます。それゆえにこれらの十二の転位を顧慮すると各音列は四八³⁸⁶。

「音列はどうやって成り立つのでしょうか。それは偶然や盗意のものではなく、確固とした熟考によって配置されています。ここで一種の、形の上の熟考がなされ、たとえば、できるだけ多くのいろんな音程処置とか、音列内の一種の相応、対称、類似、整列(たとえば三回四つの音とか四回三つの音にする)などへの努力がなされます。私たち—シェーンベルク、ベルク、そして私—の音列はたいてい、直観的に思い浮かべた作品全体と結びついて或る着想が生まれ、それから入念な熟考に委ねられる—ベートーヴェンのばあいの主題の成立でスケッチ帳のなかに辿ってみることができるのとそっくりにです—ことによって成り立ったのです³⁸⁷。

このように、ヴェーバルンは直感的に全体と結びついた十二の音の音列を、例えば三ないし四の要素に分解し、これを構成要素として組み上げることによって全体を構築する作曲法をとっている。

南弘明の『十二音による対位法』³⁸⁸によると、一般的に十二音技法とは基本音列の制約と展開方法によって作曲される。十二音技法の基本音列の制約とは、まず、オクターブ以内の十二個のすべてを含んでいなければならない、換言すれば、同一音が複数存在してはならないということである。また、音列中の連続した三個あるいは四個の音によって、長三和音や短三和音のような、調性的な和音が形成されることを避けなければならない。更に、同一音程が単純に連続する音列を形成してはならない、など細かい制約がある。

また、十二音技法の基本音列の展開方法は、逆行、反行、逆行の反行の音列の使用、更に、移高や組織的音列(四分割や三分割等)の使用により基本の音列をもとに展開させることができる。

このように、十二音音楽は十九世紀までの音楽とは全く異なる作曲法から作られ、これにより調性を持たない音楽表現が可能となっている。ヴェーバルンは講演の中で「逆説的に話しますと、こ

³⁸⁶ 竹内豊治『アントン・ウェーバルン—その音楽を享受するために—』法政大学出版社, 1974, p.108

³⁸⁷ 註 393, p.107

³⁸⁸ 南弘明『十二音による対位法』音楽之友社, 1998.

のとてつもない束縛にもとづいてこそ全き自由が可能になったのです」³⁸⁹と述べているのである。

2. ヴェーベルンの音楽性

岡部真一郎は、前出の『ヴェーベルン—西洋音楽史のプリズム』の中で、ヴェーベルンの音楽の特徴について次のように考察している。

「作曲家は自ら音列を作り出さなければならない。—どのような音列を選ぶのかは、それぞれの作曲家のセンスそのものである」³⁹⁰、「一つ一つの音高を選ぶ作業が音列によって規則化されるにしても、それをどの音域に置き、どのくらいの長さ、あるいは強さやニュアンスを与えるのかは、作曲家自身の選択である。それで音楽は如何様にも変化するはずだ。フォルティッシモの全音符とピアノッシモの十六分音符、低いハ音と最高音域のハ音では、音楽的な『意味』、それを聴くものの受ける印象は全く違ったものとなるだろう」³⁹¹と述べ、音列には作曲家の個性が表出し、ヴェーベルンの音列の特質は垂直的構造がシンメトリー、水平的構造が回文構造になっているとしており、それは声楽作品における言語部分でさえもシンメトリーな音列によって構成されていると指摘している。

岡部は、ヴェーベルンの音楽性に関して「ヴェーベルンの音楽の『聴こえる』美しさと、その根源に『見える』構造との関係は極めて興味深い」³⁹²と述べたうえで、「ヴェーベルンの美しさは、その構造にあるばかりではなく、彼の瑞々しい音楽そのものの内に存するものだ。一切の無駄と妥協を排した純粋な音楽美の世界。—同時に、情感や気持ち、言い換えるなら、一人の人間の内なるものの表現の希求から生まれたもの」³⁹³であり、「ヴェーベルンの音楽は、構築的であると同時に、優れて表出性に富み、また、極めて表現の振幅が大きい。かつて、『ピアノッシモ・エスプレッシーヴォの音楽』といわれた彼の作品は、実際、比類ないほどまでに極限的な表出、熱い芸術家の魂

³⁸⁹ 註 393, p.111

³⁹⁰ 註 254, p.153

³⁹¹ 註 254, p.152

³⁹² 註 254, p.167

³⁹³ 註 254, p.10

の逆りなしには成り立ち得ないものなのである」³⁹⁴と述べている。つまり岡部の説に準ずるならば、ヴェーベルンの音楽性は内在する情感が表出したものであるということになるのである。

さらにその表現について、岡部は「『聴いてもわからないようにわざわざ書かれている』のだ。構造が作品の奥底にしまい込むように表層を覆い隠すことにヴェーベルンは大きな喜びさえ感じていたかのようなのである」³⁹⁵、「音色の明晰性を求め、混合的色合いよりも、原色的なオーケストレーションを指向していたと考えられ、さらに、音色上の対比を意図したと看做される改変も行っている」³⁹⁶、「極限まで切り詰められたものとも見えるそのスコアは、熱い情念、迂り出んばかりの豊かな情感により、満たされている」³⁹⁷と考察し、ヴェーベルンの音楽の構造や音色を作曲家の特徴的なものとして位置付けている。また、同書で取り上げているヴェーベルン自身の言葉「花々の香りは、神秘的だ。そこで感じたものを音楽へと還元して行くことを私は探求し続けてきた」³⁹⁸からは、「花々の香り」という抽象的な感覚が、ヴェーベルンの音楽の原点であったと捉えられるのである。

一方、テオドール・アドルノはヴェーベルンの楽曲の特徴について、「ヴェーベルンを演奏する異例の難しさは、彼の曲の多くの簡素さ、つまり音の節約とまったく不釣合いに、作品そのものに必要な、演奏家と作品とのあいだのあの距離を、演奏の厳密な要求に転化する課題に由来する」³⁹⁹、「ヴェーベルンの音楽的極小は、それが成長して、表現そのもの、沈黙の表現となるのだ。それは埋葬の音楽である」⁴⁰⁰と述べている。ヴェーベルンの音楽に見られるミニマリズムと丹念な指示は、ヴェーベルン音楽の最大の特徴ともいえる、「沈黙」を表現するためのものと言っても過言ではない。

また、吉田秀和はヴェーベルンについて「ヴェーベルンは『(音と音との)関連性こそすべてだ』といったが、作曲とは音の統一の実現にほかならない。—ヨーロッパの精華」⁴⁰¹と述べ、さらに同書

³⁹⁴ 註 254, p.11

³⁹⁵ 註 254, p.165

³⁹⁶ 註 254, p.181

³⁹⁷ 註 254, p.215

³⁹⁸ 註 254, p.299

³⁹⁹ 註 393, p.151

⁴⁰⁰ 註 393, p.164

⁴⁰¹ 註 92, p.79

の中でシェーンベルクの高弟の一人であるヨーゼフ・ルーファーの言葉「ヴェーベルンというのは、根本的に世にいうところのヴィーン音楽家気質の持ち主にほかならなかった。彼は、音楽を実際面から見る人であり、音楽を何か数学の応用問題のように考える抽象的な思索の対象にするのではなくて、音楽の快い味わいを大切と見る人だった」⁴⁰²を取り上げている。それは、一見すると難解な音楽であると思われてきたヴェーベルンの音楽が、ヨーロッパの音楽の真価に基づいたものであると同時に、実のところは自身の感性から生みだされているということになる。

さらに吉田は、「『交響曲』から—シェーンベルクのそれとはちがって—緊密にして、しかも複雑で多様で豊富を極めた結合が見られることになった—同時にこれは、最初に、こういった可能性を先どりして考えぬかれたうえで音列が組み立てられると、あとの作曲のなりゆきは、いわば、その音列の自転作用」⁴⁰³であると論じている。

ヴェーベルンの作風が転換したことを特徴付けられる《交響曲》作品 21 について、ヴェーベルンはベルクあての手紙の中で「ベートーヴェンの 2 楽章制ソナタとバッハの 2 楽章制オーケストラ作品の例に基づき、2 楽章制の《交響曲》になりました」⁴⁰⁴と述べている。このことから、ヴェーベルンが独自の作風を獲得したと考えられている《交響曲》でも、ベートーヴェンやバッハの純音楽が参考にされていたことがうかがえる。

一方、2009 年に発表されたグラーツ国立音楽大学のナターシャ・ネシックの論文『アントン・ヴェーベルンの楽曲における間—十六世紀以降の構造的及び修辭的機能を受けて』⁴⁰⁵では、ヴェーベルンの後期の作品は《交響曲》作品 21 から「間が重要な役割を果たします」⁴⁰⁶と、きわめて重要な指摘がなされている。

ナターシャ・ネシックはヴェーベルンの音楽の四つの重要な特徴は、間の観点から区別することができると述べ、ヴェーベルンの音楽の特徴とは、間により音を強調すること、音楽の簡潔さのため不要な音のつながりの排除のために間を配置すること、音楽の構造として間を使うこと、間を音楽

⁴⁰² 註 92, p.88

⁴⁰³ 註 92, p.94

⁴⁰⁴ *Anton Webern 1883-1983*, Universal Edition, p.81

⁴⁰⁵ Natasa Nestic, *Die Pause in der Musik Anton Weberns; vor dem Hintergrund ihrer strukturellen und rhetorischen Funktion*, 2009.

⁴⁰⁶ 註 412, p.61

の要素と捉えることであることを論証している。

「表現と形式の簡潔さに焦点を当てたアントン・ヴェーベルンの音楽でも、間はしばしば修辞的および構造的機能を同時に持ち、(響きと残響)の音と同じレベルにあります」⁴⁰⁷と述べ、沈黙の間は、音楽の「文法」の重要な部分であり、間は音と同じくらい重要なパートナーであり、「音楽は沈黙の間なしには成し遂げられない」⁴⁰⁸と結論づけている。

つまり、同じ十二音技法を用いたシェーンベルクやベルクとヴェーベルンの違いは、ヴェーベルンの特徴的な「沈黙の間」によって生みだされる情感のある音楽であるといえるのである。そして、ヴェーベルンの音楽は、十二音技法を用いた新しい音楽であると同時に、古典音楽の伝統を強く受け継いだものでもあった。

「沈黙の間」によって構成されたヴェーベルンの音楽について、吉田は次のように詳細に分析している。

「音がつかないのです。ポツン、ポツンと、とぎれとぎれに進む。しかも、きわめて高い音から突然極めて低い音に飛躍したり、その逆だったりし、つまりある音が鳴ったら、その音が今度どの方向に進むか、ちょっと見当がつかない」。「曲の長さも極めて短いものが多く(後略)」。「ある音から次の音になる間には、沈黙がある。しかし、これは空虚というのではない。いってみれば、高くほうり上げられたボールが下へ落ちてくるまでの時間のような、期待にみちた沈黙です。つまり、音はとぎれても、音楽は流れているという感じ。これを、印象派の絵画の技法になぞらえて、点描主義的な技法—『ポツポツ穴のあいた連続性』と名づけています」⁴⁰⁹。「音は極度にきりつめられ—音のそれぞれがまったく独立した音色をもっています」。「ダイナミックの指定—ベートーヴェンから多くなっている。和声の進行過程に伴って自然に生まれてくる強弱とは違い、自然に逆らうことで強調させる手法をとった」⁴¹⁰。「ここにもけいれん的な極度の緊張や神経質な敏感さがありますが、それは少なくとも息づまるような情緒的な重圧となって、私たちに迫ってはこず、むしろ、開放的です」。「これは鋭くとぎすまされた表現の世界であると同時に、新古典派の人々がとらえたような、あ

⁴⁰⁷ 註 412, p.3

⁴⁰⁸ 註 412, p.84

⁴⁰⁹ 註 92, 316

⁴¹⁰ 註 92, 318

の音楽を対象としてとらえる芸術の持つ客観主義に通じるものがあるからでしょう」。

ヴェーベルンの音楽技法と音楽性に対するこれらの評論からは、ヴェーベルンの音楽の特徴が浮かび上がってくる。それは、まずはじめに、十二音音楽という斬新な技法を使っていることである。その展開に際しては、細分化された音列(組織的音列の適用)やシンメトリーな音列を使う中でそれは精緻に配置、組み上げられたものであること。一方で、細かく楽器を指定し音色を選び、音が明晰となるような音の使い方で、音の色彩における重要なコントラストを与えている。そして、沈黙や間の多用とリズム、テンポ表現や音量・強弱(ダイナミック)への細かな指示。これらが総じて、ヴェーベルンの音楽の豊かな情感を引きだしているのである。

3. 《オーケストラのための変奏曲》作品 30 の分析による検証

前述の文献等に記載された内容を検証するために、ヴェーベルンの作曲した《オーケストラのための変奏曲》作品 30 を例に挙げ、音楽技法分析並びに作曲上の特徴の分析を行うこととした⁴¹¹。楽曲分析では、最初の音から十四小節目までの音を時系列で十二音に分解、分析することとし、その結果として次のことが明らかになった。

- ①曲は四音ずつのまとまり(テトラコード)毎に、十二音技法の基本形、逆行系、反行系、反行系の逆行系が使われている。
- ②反行系の逆行系は基本形が半音下がった音列と同じものになっている。いわゆる「ヴェーベルンのシンメトリーに対する偏愛」⁴¹²が見られる。
- ③十二音技法を使っているが、単純な一音列進行ではなく、二音列が絡まり合って構成されている。連続してカウントした十二個の音に同じ音程のものがあるのは、二音列が重なっているためである。即ち、十二音技法の複雑系・進化系といえる。

一方で、十二音技法とは別に、楽譜からは次のようなヴェーベルン独特の音色選択や音の長さ、間合い選択、表現指示がみられることも明らかになった。

⁴¹¹ 本論文付録参照。

⁴¹² 註 254, p.154

- ①音は複数の楽器に飛び、異なる音色で音列が構成されている。
- ②音符の長さ、間(休符)、フェルマータを含むテンポの変化が多用されている。
- ③言葉によるテンポや表現の細かな指示が書かれている。

実際の演奏で奏でられる音楽は、これらのヴェーベルンの美意識が相まって、単なる無調の音列ではなく、全体として情感の溢れる曲となっているのである。

このように、ヴェーベルンは新たな自由な表現を追求し、その新たな表現の中で音楽の構成要素への独自の配慮を行うことによって「感じたものを音楽で表現する」に至った。これらの音楽(作曲)の特徴は作曲家の持つ美意識の裏返しであり、即ち美意識が生み出したものが特徴となって発現したものである。言い換えれば、彼の美意識が十二音音楽へ傾倒させ、音列、音色、強弱、リズム、沈黙の間など、音楽の構成要素に対する細かな配慮・選択をさせたのである。特にヴェーベルンの音楽に見られる最大の特徴はネシックも指摘している「間」への強いこだわりだったのである。

アドルノはヴェーベルンの「沈黙」の表現について次のように述べている。「ヴェーベルンの音楽的極小は、それが成長して、表現そのもの、沈黙の表現となるのだ。それは埋葬の音楽である」⁴¹³ また、竹内豊治は『アントンヴェーベルン』⁴¹⁴の編訳者あとがきの中で、「ヴェーベルン音楽の目標は時が迫りかつ消え去る抒情的な瞬間にあり、その理念は純然と被造物の音にこそある」⁴¹⁵、「彼は沈黙にさえ音楽を語らせ、沈黙が表現の極致をなすといわれるが、その沈黙がかえって楽音たちをいっそう鮮やかに際立たせている」⁴¹⁶と記している。

アドルノの述べるヴェーベルンの「沈黙」は、ネシックの「間」と同一であり、音楽という動きの中の沈黙こそがネシックが論じる「間」に他ならない。すなわち、この「沈黙の間」こそがヴェーベルン音楽の叙情性を生み出す最大の要素になっているといえるのである。

⁴¹³ 註 393, p.164

⁴¹⁴ 註 393

⁴¹⁵ 註 393, p.181

⁴¹⁶ 註 393, p.179

第3節 ヴェーベルンとニコラ・ド・スタールに共通する美意識

ヴェーベルンとド・スタールに共通することは、両者ともに、ヨーロッパの伝統を深く受け継ぎ、その伝統に常に敬意を払いながら独自の表現を確立していったことである。そして、両者の美意識は「自由な表現への希求」、「要素の単純化と精緻な配慮」、「沈黙の間」、「情感」という根源的な性向＝美学に基づいていると考えられる。ヴェーベルンとド・スタールの各々の美意識を挙げ、それらがどこに帰結するかは次の通りである。

ド・スタールの美意識である構築性を利用した広がりや具象なのか抽象なのかの形式に捉われない自由な表現と、ヴェーベルンの美意識である十二音音楽が持つ束縛と解放は共通する「自由な表現への希求」に帰結する。

また、ド・スタールの美意識から生まれた色面による構成、形体と色彩の強さと調和、純化による豊かさと、ヴェーベルンの美意識から生まれた音色の配置、音列配置、組み上げ、明晰な音使い、音列の細分化と単純化は「要素の単純化と精緻な配慮」という共通の美意識に結びつく。

そして、ド・スタールの独特のリズムと静止、静寂と躍動、繊細さと大胆さ、平面性と空間性の調和などの矛盾と、ヴェーベルンのテンポや表現への指示は、時間の表現であり、両者の沈黙と音を表現する「沈黙の間」という共通の美意識に帰結する。

ド・スタールは見たものと感じたもの一致を目指し、ヴェーベルンは花の香りを音楽にすることを目指した。それを解決すべく、ド・スタールは統一性と多様性の調和によって、ヴェーベルンは音楽の構成要素への細かな配慮によって接近し、その結果、両者は叙情的な世界と豊かな「情感」を実現させたのである。

以上のことから、各々の表現に表れた美意識は、共通する美学から発していることが明らかとなった。そして、両者の美意識によって表現された芸術に共通することとは「自由な表現への希求」から生じて「要素の単純化と精緻な配慮」によって表現された「沈黙の間」があつて初めて独特の「情感」を作りだしていることなのである。

ヴェーベルンの美意識とド・スタールの美意識は同じ地平に根ざし、その共通する「自由な表現

への希求」、「要素の単純化と精緻な配慮」、「沈黙の間」、「情感」という四つの美意識が、さらに、両者に共通する叙情的な世界観を作り上げているのである。そして、画家が中でもヴェーベルンに感銘を受けた理由は、その共通する美意識がド・スタールの琴線に触れたためであり、したがって《コンサート》にヴェーベルンの美意識が反映された「ヴェーベルンの音楽的な性格」が見られるのは、計らずも当然のことだったのである。

第4節 《コンサート》にみられるヴェーベルンの音楽的な性格

ド・スタールが《コンサート》[Fig.41]を描いたのは、ヴェーベルンの音楽に感銘を受けたからである。そして、その感銘はヴェーベルンの美意識とド・スタールの美意識に共通点があったことが起因していた。一方で、《コンサート》の持つ音楽的な印象も、ヴェーベルンとド・スタールに共通する美意識から導きだされたものであった。そして《コンサート》を特徴付ける「沈黙の間」の表現された情感のある絵画空間は、同じ美意識からなるヴェーベルンの音楽そのもののように見えるのである。

ここからは、具体的に《コンサート》の絵画空間を構成する造形表現に基づいてヴェーベルンの音楽的な性格の要素を比較していくこととする。

1. 構成

既に3章で用いた《コンサート》のために描かれた《オーケストラのためのエチュード》[Fig.47]を見ると、コンサートの全体の構成がひとつの大きな流線的な流れで表されていることがわかる。1節で取り上げた、ピエール・ブーレーズの「アンチノミー」⁴¹⁷を解決するのに有効な「幾何学」とはまさにこの幾何学的形体を指していると考えられる。

画家は、ヴェーベルンの音楽から「音楽(モチーフ:主題)」と「音列(モチーフ:構成要素)」のアンチノミーは解決(十二音技法は音楽になる)されることを発見した。それを自身の制作の中で実

⁴¹⁷ 註 12

行したのである。そして、「音楽(モチーフ:主題)」と「楽器(モチーフ:構成要素)」というアンチノミーを「絵画として」解決しようとしたとき、「幾何学」が有用であると考え、画面全体の構成やそれらを形づくる楽器や譜面の形体に幾何学を取り入れたわけである。この幾何学が、ド・スタールのエスキースの段階から確信的に取り入れられた例は《コンサート》の他に類を見ないことから、この幾何学的な構成が、ヴェーベルンの音楽によって新しくもたらされた、ひとつの音楽的な性格であるといえるに違いない。

さらに、紙に油彩で描かれた《オーケストラのエチュード》[Fig.71]では多色で表現された演奏風景は、《コンサート》ではたった四色の色彩で画面を構成している。オーケストラの個々の楽器や動きが省略され、単純化され、幾何学化されたことで色彩もそれに準じたのである。

ジャン＝クロード・マルカデやエドゥアール・ドールの指摘する「統一性と多様性の調和」⁴¹⁸がここで意味するのは、十二音音楽での「音楽と音列の調和」から学び取った、絵画の「主題と色の調和」(主題は色であり、色も主題である)に他ならない。

すなわち、《コンサート》の構成そのものに、ド・スタールがヴェーベルンの音楽から学び得たことが反映されているのである。

2. 赤の巨大な色面

巨大な画面の半分以上を占める一色の赤い絵の具で塗られた色面は、確信的で、その範囲に迷いはない。そして、この赤は、画面の平面性と無限に続く奥行の矛盾を孕んでいる。大きな刷毛で縦、横に何度か塗り重ねられた痕跡と、布でこすったマチエールにより、均一な色面ではなく、ゆるやかな濃淡のニュアンスが作りだされたために、この矛盾が生じたのである。

ド・スタールの証言「パレット—それは音色・音・声です」⁴¹⁹から、この赤は紛れもなく音色であり、それはコンサートの印象を残したメモから、コンサートで聞いたヴァイオリンの音色を表していることは、疑う余地がない。さらに、イシャグプールは、「赤い空間は、演奏者の存在と行為、つまり『音

⁴¹⁸ 註 10, p.89.

⁴¹⁹ 'Palette –c'est le timbre, le son, la voix.' 註 127, p.890.

楽』を表している」⁴²⁰と指摘している。

以上のことから、この赤の色はヴァイオリンの音色であり、赤が生み出す絵画空間は音楽を表しているということになる。

言い換えるならば、色彩としての「赤」はヴァイオリンの音色、「単色の色面」は変容された演奏者や他の楽器の存在とそれらによって奏でられる音楽そのものであり、ここにはヴェーベルンが確立したともいえる音楽の重要な要素「沈黙の間」も含まれる。そして「濃淡のマチエール」は音色の豊かさが表現されているということになる。

そして、これらの表現からなる、「赤」の単色のマチエールへの変容は、ヴェーベルン音楽の、極限まで切り詰めた境地から生まれる、沈黙や音色表現の豊かさと同じ効果を得ることを目的としているのである。

3. 楽譜と譜面台

楽譜と譜面台の表現は、五線譜と省略された楽譜で音と沈黙が表現される。楽譜はひと筆のタッチで区切られ、厚みのあるマチエールから、コントラバスに向かって、次第に薄く溶けだす。楽譜一つひとつのニュアンスに富んだバリエーションとグレーの配置は、音色や音高、リズムの幅を表現している。そしてこれらの表現は、《コンサート》全体の構成に見られる幾何学と同様に、ド・スタールがヴェーベルンの音楽によって理解した「アンチノミー」の解決策「幾何学の表現力」であり、十二音音楽で注目した「統一性と多様性の調和」と重ねることができるのである。

4. ピアノとコントラバス

画面を構成する象徴的なピアノとコントラバスは、筆跡の残る厚みの黒と、極限までテレピンで薄く溶かれた流れる黄土色により対比的に表現されているにもかかわらず、両者は互いに引き立て合いながら等価値の存在感を保有している。それは、一音一音を同等に扱う十二音技法に類似する表現であり、両者の強いコントラストはヴェーベルンの明晰な音使いとも取れるのである。

⁴²⁰ 註 388, p.110.

また、コントラバスは、よく見ると、木炭で描かれた下書きが施され、その下書きからはみだすことなく黄土色の薄い絵の具が一気に塗られている。この切り詰められ、無駄を排した表現はヴェーベルン音楽の特徴でもある。

ド・スタールが 1954 年に詩人のピエール・ルキューール宛に書いた手紙の中で「黒は大きな絵で歌い始めます」⁴²¹と言っていることから、ピアノの黒は始まりの音を表していることを示している。また、コントラバスは、画家本人のメモから、「透明に輝く黄土色」の音を象徴していることが理解される。

ピアノとコントラバスのマチエールの対比、形体の対比、画面の際まで伸びる両者の高低差は、ヴェーベルン音楽が情感を感じさせるための、「音の強弱」、「楽器の音色が低音から高音へと動く様」が表現されているのである。

5. 《コンサート》にみられる音楽的な性格

吉田秀和は、「武満徹と静謐の美学について」⁴²²の中でド・スタールについて触れている。ド・スタールの作品に対する土方定一氏の「魅惑ある、やや、悲愁をもつ静謐な画面」という批評を受けて、「同じ静けさといっても、私には、大変甘美なものに想像される。(中略)全体に静けさが支配しているらしいことは確かと見てよからう」という感想とともに、「ド・スタールやビュッフェの具象の跡をとどめた絵画から、抽象ないしはタッシストの絵にいたるまで、静かな、冷たい作風が、現代の絵画に、大きな位置を占めている」、「私は、それと同じような現象を、今日の音楽の随所に見出すのである」、「開始前はともかく、あのあとに不意に訪れた《沈黙》と《静寂》こそ、あの曲を生む必然的理由、私にいわせれば、唯一の理由—彼らの音楽は『静けさ』のためにある」と、音楽と絵画を結びつける「静謐」について指摘している。

吉田は、音楽の世界では「ケージ、クリスティアン・ヴォルフ、モートン・フェルドマン、一柳慧、ブラウン『チャンス・オペレーション』といい、『偶然性』といい、(中略)従来の音楽の力の緊張と昂進

⁴²¹ 1954年11月27日、ピエール・ルキューール宛の手紙、アンティープ。

⁴²² 註92, pp.396-408

を目指すダイナミックな性格とは逆の方向を目指した、静寂、静謐の力学が底流している」と述べ、「《静謐の美学》とでもいうべき、一つの芸術の世界—音楽だけでなく現代の色々な芸術作品には、この方向を指しているものが少なくない—」、「マイナスのダイナミックの美学には、現代芸術を特徴づける力が含まれていると考えるのだ。」と、芸術の向かう方向性を示唆していた。

つまり、二十世紀に音楽と絵画が交流し、ヴェーベルンを始祖とする芸術家たちの向かった先が吉田の指摘する「静謐の美学」であり、ド・スタールもさながら、この流れの渦中にあつたということになるのである。

作品《コンサート》に表現された、極度に単純化され、研ぎ澄まされた主題と色などの表現要素があらわすものは、ヴェーベルンの音楽的な性格である「極限まで切り詰めた境地から生まれる豊かさ」、「音の抑揚表現」、「沈黙や間にすら表現される音楽」、そしてそこから生まれる「情感」と同一なものであるが、とりわけヴェーベルン音楽における「沈黙の間」とニコラ・ド・スタール絵画における「沈黙の間」こそが、作品に「情感」を響き渡らせる為に不可欠な表現であり、これにより象徴化されたモチーフで構成された《コンサート》の画面は、ヴェーベルン音楽の美意識と共鳴する叙情的な絵画空間を成立させたと考えられるのである。

以上の音楽的性格の考察結果から、《コンサート》は、ヴェーベルンの音楽に触発された感動を、ヴェーベルンに共感した音楽的性格を描き込むことにより、ヴェーベルンの音楽が鳴り響く空間として描いたものであると断言し得るのである。

結論

ニコラ・ド・スタールは、その作風を具象から抽象、抽象の狭間へと変化させていく中で、色彩を輝かせる輪郭や色彩対比、絵画空間を生み出すマチエールという独自の表現を獲得していった。そして晩年は、見たものと感じたものの調和を画面に表現することに成功した。表現を純化させ、研ぎ澄ませることで、具象と抽象の統一、主題と色の統一を図り、より簡潔で自由な表現を目指したのである。

そして、晩年に到達した色彩、形体、マチエールの純化によって、色彩は光に近づき、形体は原型へと還元され、構図は極めて簡素になり、マチエールは薄塗りにより色彩の純化を一進させるとともに、平面性と無限空間の両立という矛盾を解決させた。そして、最期の作品は、構図は極めて簡素に、色彩は極めて単純になることで、静寂と秩序が画面を包み、そして表現されたものは幽玄な、どこか現実離れした雰囲気をも漂わせるものとなった。このように、ド・スタールの作品の変遷から見えてくるのは、形体と色彩の純化の進展の道筋であった。

一方、ド・スタールが生きた二十世紀という時代は、十九世紀に円熟を迎えた、本質的には相容れない美術と音楽が、芸術を次の段階に進めるために両者間の交流が始まった時代であり、この動きの只中に位置するド・スタールは、画家が元々持っていた音楽への深い理解と情熱に相乗して大きな影響を受けることとなった。

画家が感受した音楽は、音楽を主題とする作品の絵画空間の中に色彩や形体などの造形要素をもって表現されている。新しい音楽の印象は色彩となって現れ、やがて色彩は特徴的な「色彩の対位法」により豊かに調和し「色彩＝音色」、「形体＝リズム」、音とリズムを画家の感性を通して色彩のコントラストで対応させた「色彩のコントラスト＝音楽」という類比的表現を構築した。やがて、演奏者と楽器の形体は次第に同化してゆき、最終的には演奏者の形体は画面から排除され、象徴的な楽器と絵画空間に集約される道を進むこととなった。音楽が与えた絵画への影響は画家の表現の転換に伴い変化しながら、最後の作品《コンサート》に向かって増大し発展し続けていったのである。

《コンサート》の作品分析からは、構成要素であるピアノ、コントラバス、楽譜、背景の赤が、静物画と風景画の統合を経て、再構成された彼独自の「絵画空間の創作」の中で、色彩と形体、絵画空間の調和を目指しながら統合された美意識そのものであることが明らかになった。そして、本作の着想は、ヴェーベルンの音楽が響き渡る公演全体の印象から得たものであり、ヴェーベルンの音楽に対する感動がもたらしたものであった。すなわち、《コンサート》に描かれたものとは、ヴェーベルンの音楽への感動であり、ヴェーベルンの音楽で表現される美意識に共感したド・スタールの美意識だったのである。それが故に、この作品は、評論家や先行研究者たちが指摘してきたような音楽的な印象を生み出すこととなった。

《コンサート》の構成要素の中でも作品を印象付ける赤の色は「色彩の法則」、「色彩の対位法」、「認識の光」によって豊かな表現力を内包する色彩となった。それは、衝動やエネルギー、感動や美しさであり、これまで何度となく主題として用いられ、数ある色彩の中で画家が最も信頼する色なのである。そして、《コンサート》に拮げられた赤は、空の透明性、大地の堅牢さ、生命のエネルギー、躍動、静止、瞬間の即座の再生という豊かさに、さらに「音楽」という新しい表情を追加することができたのである。

そして《コンサート》の絵画空間に表現された、極度に単純化され、研ぎ澄まされた主題と色などの表現要素が表すものは、ヴェーベルンの音楽的な性格である「極限まで切り詰めた境地から生まれる豊かさ」、「音の抑揚表現」、「沈黙や間にすら表現される音楽」、そしてそこから生まれる「情感」と同一なものになったのである。

このように、ド・スタールが最後に行き着いたのは、色彩と形体の純化によって生まれた豊かな「間」の表現を備える《コンサート》であり、彼の美意識が響き渡る叙情的な世界であった。その叙情性は、モチーフとなったヴェーベルンの音楽の根幹となる「自由な表現への希求」、「要素の単純化と精緻な配慮」、「沈黙の間」、「情感」、つまりはド・スタールとヴェーベルンに共通するこれら四つの美意識から生まれたものだったのである。中でも特徴的な「沈黙の間」こそが、両者の作品に「情感」を響き渡らせる為に不可欠な表現であり、それ故に《コンサート》は、ヴェーベルンの音

楽が鳴り響く絵画空間となったのである。

このことから、ド・スタールは、表現形式としては本質的には相容れない絵画と音楽を、芸術家の備え持つ美意識という同一性のもとに、大胆に共鳴させたといえる。すなわち、彼は《コンサート》で、音楽を絵画と化すことを成し遂げたのである。

本論文は、《コンサート》には一体何が描かれているのか、という疑問から出発し、それは、ド・スタールとヴェーベルンに共通する美意識から成る叙情的な世界、つまりは「ヴェーベルンの音楽が響き渡る絵画」だったと結論づけたわけであるが、ここで忘れてはならない重要な問題がひとつある。

それは、《コンサート》が未完成であるといわれるが、それでも「ヴェーベルンの音楽が響き渡る絵画」を成立させたといえるのか、という問題である。

《コンサート》が未完成であるとする議論については本論の第3章で既に触れているが、彼の遺書「私は自分の絵を描き続ける強さがもうありません」⁴²³が果たして《コンサート》のことを指し示しているかどうかは不確かである。なぜなら、アンティープで同時期に描かれた《ピアノ》は、カンヴァス地や下書きの線が残ることから《コンサート》よりも未完成であると捉えられ、ド・スタールが結局は届かなかったセルリアンブルーの絵の具を注文していたことと、《コンサート》と同サイズの木枠を準備していたことから、新たな大作に着手しようとしていたものとも考えられることから、彼のいう、描き続けられなかった「自分の絵」が《コンサート》に直結するとは断定できないからである。

また、ド・スタールの絵画作品には、一般に完成を意味するサインが欠けたものが多数存在する。それは、「絵にはぼくの代りにサインしてくれ給え、べつに大したことではないし、だがすでに発送した分はみんな、ぼくが絵具を針でひっかいてサインしてある」⁴²⁴という画家の言葉からもわかる通り、ド・スタールにとって作品にサインを入れることはそれほど重要ではなく、サインが必ずしも作品の完成を意味しているわけではないことを示している。それどころか、画家にとって作品を完成させることは、そこまで重要なことではなかったのではないかと考えられる。彼にとって重要なこと

⁴²³ 1952年4月10日ルネ・シャール宛の手紙、パリ。

⁴²⁴ 1954年12月末ジャック・デュブル宛の手紙、アンティープ。

は、作品の完成よりも、絵画で見たものと感じたものの完全な一致を実現することだったのである。

ド・スタールの《コンサート》は、何かひとつが変われば全てが破綻を引き起こす程に、全てが調和している。画面上で起こった様々な偶然が、画家に降りた神憑った状態をつくりだし、その結果、《コンサート》の研ぎ澄まされた調和を生み出したのである。

にもかかわらず《コンサート》が彼の想像を超えて見たものと、感じたものの完全な一致を実現できていたのであれば、なぜ、自殺する必要があったのだろうかという疑問が残る。

晩年のド・スタールは、偶然や眩暈という現象と共生し、更に簡素で自由な表現を目指すことで、より高貴の絵画へと到達できると考えていた。

彼の死についての問いは無意味なものではないが、先行研究では、6月に控えたジャック・デュブル画廊の個展と《コンサート》を出品する予定であった8月のアンティープ美術館の個展のための作品制作の精神的な圧力、ジャンヌ・マチューへの失恋、不眠と疲弊などによる精神状態がその原因として挙げられている⁴²⁵。一方、エドゥアール・ドールは、画家の人生と絵画は深く結びついており、人生を終わらせることが絵画を終わらせることだったと結んでいる⁴²⁶。さらに、大島達雄は「彼こそは絵画の真髄に最も肉迫した—彼の生と死がそれと渾然一体となるまでに—当代の芸術家である」と述べたうえで「存在と行為、画家とその絵画は不可分であり、同時に対立物なのだ」と述べており、画家と絵画は切り離すことのできない存在であったと考えている。また、ド・スタールは存在論的画家であり、「彼の『自殺』はリアリザシオン(自己実現)」と述べていることからすれば、死ぬことが画家自身の存在を証明することであったということになる⁴²⁷。

偶然にもド・スタールは《コンサート》で画家の想像を遥かに超えたものを成し得てしまった。それは彼の意表を突き、自分の能力を超えるものを創り上げてしまったという感激と、それは本来の自分の持つ力ではないという落胆の念を抱かせたであろう。晩年の画家は、突如として現れる偶然や眩暈に対し、自分でそれを制御することができないというジレンマに陥ったに違いない。画家は、最期にこれらの現象と共生することではなく、その現象から自分を解放したいと考えてしまったの

⁴²⁵ 大島辰雄「ニコラ・ド・スタール—あるエキリブリストの死—」『三彩』1962年4月号、三彩社、p.45

⁴²⁶ 註10、p.71

⁴²⁷ 註2、p.169

かもしれない。

《コンサート》が作者の自殺によって仮に未完成で終わっていたのだとしても、そして画家の能力を超えた偶然の産物であったとしても、それは大きな問題ではない。今、ここに残された《コンサート》が、画家が今まで培ってきた美意識や技術によって偶然を引き寄せたこと、絵画空間にヴェーベルンと共通する美意識が備わったことで、具象の限界を超えた完全なる優美さを持ち得たこと、そして、ジャン＝ルイ・プラットのいう「絵画の真の領域、その本質と精髓」に触れたことこそが、《コンサート》の真価といえるに違いない。

謝辞

本論文の執筆にあたり、お世話になった方々に感謝の意を表します。

主指導である日本大学芸術学部の大庭英治教授には、作品制作及び論文執筆にあたって貴重なご助言と的確な指導を賜るとともに、ときには画家の背中を見せて下さることで、画家としての道を示していただきました。心から感謝申し上げます。

美術史学の研究方法及び本論文執筆全般に関して、基礎から丁寧に指導して下さった日本大学芸術学部の大熊敏之教授には、最後まで根気強く見守っていただいたことに深謝致します。

また、日本大学芸術学部の川上央教授には、本研究に関わる音楽の専門的な知識や多角的な視点からのご助言を賜り、最後まで温かい励ましの言葉をいただきました。

学部生時代からお世話になっている日本大学芸術学部の福島唯史教授の絵画に対する真摯な姿勢は、論文指導においても変わらず、私の精神的な支えとなりました。

さらに、エバーグリーン州立大学のアルマー・平井智子教授には、詩的で難解なフランス文の解釈についてご助言を賜りました。

最後に、様々な場面でご支援を下さいました多くの先生方、美術学科スタッフの皆様、高輪画廊様、そして家族に心から感謝を申し上げます。

2021年 1月

大山 智子

参考文献

ニコラ・ド・スタールに関する書籍

カタログ・レゾネ

André Chastel, *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné des peintures*, Le Temps, 1968. (Lettres de Nicolas de Staël, annotées par Germain Viatte, établi par Jacques Dubourg et Françoise de Staël)

Françoise de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Calendes, 1997.

(Introduction et commentaires des lettres par Germain Viatte, Présentation par André Chastel, Biographie par Anne de Staël, lettres de Nicolas de Staël)

Françoise de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, Ides et Calendes, 2013. (Introduction Germain Viatte)

画集・研究書・カタログ

Nicolas de Staël, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1955.

Nicolas de Staël, Musées Nationaux, 1956.

Jean Guighard-Meili, *Nicolas de Staël: PAINTINGS The Little Library of Art*, METHUEN, 1966.

Nicolas de Staël, Galerie Beyeler Basel, 1966.

Guy Dumur, *Nicolas de Staël*, Bonfini, 1976.

Jean Pierre Jouffroy, *La mesure de Nicolas de Staël*, Calends, 1981.

Pierre Granville, *De Staël: Peintures*, L'Autre muse, 1984.

Arno Mansar, *Nicolas de Staël*, la manufacture, 1990.

Jean-Paul Hameury, *PEINTURE ET RÉALITÉ: Cézanne - N.de staël - vermeer*, Foll Avoine, 1990.

Nicolas de Staël: Rétrospective de l'œuvre peint, Fondation Maeght, 1991.

- Eliza E. Rathbone**, *Nicolas de Staël in America*, The Phillips Collectthion, 1992.
- Daniel Dobbels**, *Staël*, HAZAN, 1994.
- Nicolas de Staël Paintings 1950-1955*, Mitchell~Innes&Nash, 1997.
- Anne de Staël**, *Staël Du trait à la couleur*, Imprimerie Nationale, 2001.
- Antoine Toudal**, *Nicolas de Staël Dans son atelier*, Calendes, 2003.
- Marie du Bouchet**, *Nicolas de Staël: Une illumination sans précédent*, Éditions du Centre Pompidou, Gallimard, 2003.
- Youssef Ishaghpour**, *Staël: La peinture et l'image*, farrago, 2003.
- Heliane Bernard**, *DADA: La première revue d'art Nicolas de Staël*, Centre Pompidou, MANGO, 2003.
- Anna Hiddleston, Anna Malherbe**, *Nicolas de Staël*, Centre Pompidou, 2003.
- L'exposition Nicolas de Staël*, Centre Pompidou, 2003.
- Nicolas de Staël: La lumière au couteau*, Télérama hors-série, 2003.
- Nicolas de Staël: un automne, un hiver*, musée Picasso, Antibes, 2005.
- Jean-Claude Marcadé**, *Nicolas de Staël: Peintures et dessins*, Hazan, 2008.
- Daniel Dobbels**, *STAËL*, HAZAN, 2009.
- Guy Dumur**, *Nicolas de Staël: Le combat avec l'ange*, Parenthèses, 2009.
- Jean-Louis Andral**, *Nicolas de Staël: Paysage Antibes 1955*, MuMa, 2011.
- Jean-Louis Andral**, *Nicolas de Staël: ciels, terres, mers*, Falaises, 2014.
- Lumières du Nord, Lumières du Sud: Nicolas de Staël*, MuMa, 2014.
- Sarah Barbedette**, *Poétique du concert: À la lumière du tableau de Nicolas de Staël*, Fayard, 2014.
- Guitemie Maldonado**, *Nicolas de Staël*, Citadelles & Mazenod, 2015.
- Jean-Louis Sous**, *Nicolas de Staël: Portées d'un acte*, Epel, 2015.
- John Doherty**, *Paroles d'artiste Nicolas de Staël*, Fage, 2015.

Thomas Augais, *Nicolas de Staël lettres 1926-1955*, Temps, 2016.

Laurent Greilsamer, *Le Prince Foudroyé: La Vie de Nicolas de Staël*, Le Livre de Poche, 2018.

Gustave de Staël, Marie du Bouche, *Nicolas de Staël en Provence*, HAZAN, 2018.

Edouard Dor, *Nicolas de Staël: l'impossible Concert*, Sens & Tonka, 2019.

邦文文献

大島辰雄 「ニコラ・ド・スタールーあるエキリブリストの死ー」『三彩』4月号, 三彩社, 1962.

福永武彦 『芸術の慰め』講談社, 1965.

大島辰雄 「芸術の死ーニコラ・ド・スタールの場合(行き詰って自殺したド・スタールの絵が何故高
価いのか)」『芸術新潮 21』12月号, 新潮社, 1970.

大島辰雄 『ド・スタール』(ファブリ世界名画集 100) 平凡社, 1973.

「ニコラ・ド・スタール展」『芸術新潮 28』3月号, 新潮社, 1977.

松川八洲雄 「ニコラ・ド・スタールの空間」『三彩』6月号, 三彩社, 1977.

『ニコラ・ド・スタール展』東京銀座アートセンター, 1982.

大島辰雄訳編 『ニコラ・ド・スタールの手紙』六興出版, 1984.

杉本秀太郎 「お客到着絵 隠された意味」『太陽』6月号, 平凡社, 1986.

『ニコラ・ド・スタール展』東京新聞, 1993.

「悲劇の天才画家 ド・スタール大回顧展開催」『美術の窓=The window of arts12』6月号, 生活
の友社, 1993.

倉林靖 『現代アートを聴くー20世紀音楽と今日の美術』株式会社スカイドア, 1995.

「ロイユ 大沢昌助 vs ニコラ・ド・スタール」『美術の窓=The window of arts17』11月号, 生活の
友社, 1998.

松浦寿輝 『青の奇蹟』みすず書房, 2006.

西永良成 『激情と神秘ールネ・シャールの詩と思想』岩波書店, 2006.

片桐三晴 『ニコラ・ド・スタールー調和を求め続けた画家の軌跡』2009.

二十世紀音楽と美術

Anton Webern, *VARIATIONEN op.30 Score*, Universal Edition, 2011.

Herausgegeben von Karin v Maur, *Vom Klang Der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Prestel Pub, 1969.

Anton Webern 1883-1983, Universal Edition, 1983.

Bernard Sève, *L'Instrument de musique: Une étude philosophique*, Seuil, 2013.

Natasa Nestic, *Die Pause in der Musik Anton Weberns; vor dem Hintergrund ihrer strukturellen und rhetorischen Funktion*, 2009.

服部龍太郎「音楽と美術と」『アトリエ 第一巻第四号』雄松堂書店, 1924.

山根銀二「繪畫と音楽の接觸面」『アトリエ 第十七巻第九号』雄松堂書店, 1940.

竹内豊治『アントン・ウェーベルン—その音楽を享受するために—』法政大学出版局, 1974.

吉田秀和『吉田秀和全集第三巻 二十世紀の音楽』白水社, 1975.

ピエール・ブーレーズ『クレアの絵と音楽』（ポール・テヴナン編、笠羽映子訳）筑摩書房, 1984.

大熊敏之「ピカソとブラックーキュビズム期の楽器と演奏者の主題をめぐって」『開館1周年記念 不滅の巨匠 ピカソ展』北海道新聞社, 1987.

カーリン・フォン・マウル「サントリー音楽財団」『ポリフォーン』（池田信雄訳）阪急コミュニケーションズ, 1990.

長木誠司監修『クラシック音楽の20世紀第一巻—作曲の20世紀(1)』音楽之友社, 1992.

長木誠司監修『クラシック音楽の20世紀第二巻—作曲の20世紀(2)』音楽之友社, 1993.

倉林靖『現代アートを聴く—20世紀音楽と今日の美術』株式会社スカイドア, 1995.

ジョン・ケージ『サイレンス』（柿沼敏江訳）水声社, 1996.

高橋浩子『西洋音楽の歴史』（中村孝義、本岡浩子、網干毅編著）東京書籍, 1996.

三枝成彬『大作曲家たちの履歴書』中央公論社, 1997.

南弘明『十二音による対位法』音楽之友社, 1998.

岡部真一郎『ヴェーベルン 西洋音楽史のプリズム』春秋社, 2004.

ピエール・ブーレーズ、アンドレ・シェフネール『ブーレーズーシェフネール書簡集 1954-1970ー
シェーンベルグ、ストラビンスキー、ドビッシューを語る』(笠羽映子訳) 音楽之友社, 2005.

澤渡麻里「目と耳が交差する時空間へ」『耳をすまして-美術と音楽の交差点』印象社, 2011.

J.=J.ナティエ、R.ピアンチコフスキ『ブーレーズ/ケージ往復書簡 1949-1982』(笠羽映子訳)
みすず書房, 2018.

その他

Francis Ponge, Pierre Descargues, André Malraux, *G.Braque*, Belser Verlag, 1971.

Anna Maria Maetzke, PIERO DELLA FRANCESCA, Silvana Editoriale, 1998.

Helmut Friedel, Annegret Hoberg, *Vasily Kandinsky*, Prestel, 2008.

Georges Braque 1882-1963, musées nationaux, Paris, Grand Palais, 2013.

KANDINSKY MARC&DER BLAUE REITER, HATJE CANTZ, 2016.

小山清男『絵画空間の図学ー秘められた画面構成ー』美術出版社, 1980.

グザヴィエ・ド・ラングレ『[新版]油彩絵画の技術ー増補・アクリル画とビニル画』(黒江光彦訳) 美術出版社, 1982.

ジュゼッピーナ・チェルッリ・イレッリ『ポンペイの壁画ーヴェスヴィオ山噴火で埋没した地域の壁
画集成1』岩波書店, 1991.

佐藤廉邦『新装版ー絵画空間の哲学ー思想史の中の遠近法』三元社, 1997.

ロバート・マッセイ「画家のための処方箋」かもがわ, 2002.

付録-1 第5章-3.《オーケストラのための変奏曲》作品 30 の分析による検証

ORCHESTER:

Flöte
Oboe
Klarinette in B
Baß-Klarinette in B
Horn in F
Trompete in C
Posaune
Baßtuba
Pauken
Celesta
Harfe
Streicher

*

Aufführungsdauer: ca. 9½ Min.

*

NB.: In der vorliegenden Partitur klingen
alle Instrumente wie notiert.

An Werner Reinhart
VARIATIONEN
für Orchester
ANTON WEBERN, op. 30

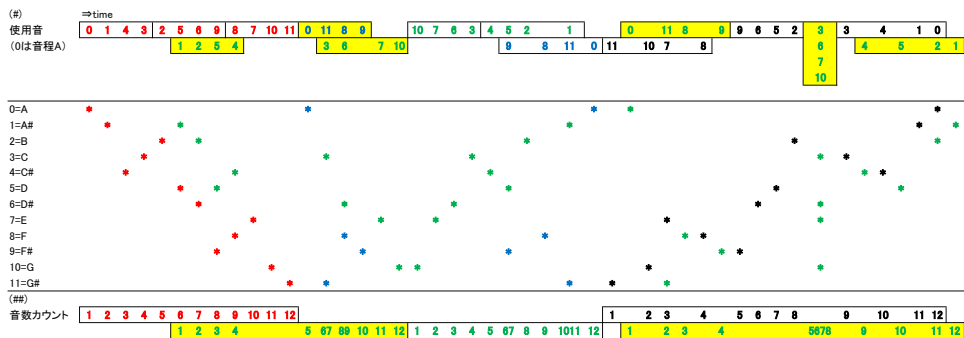
Lebhaft ♩ = ca. 160 *langsamer* ♩ = ca. 112 *wieder lebhaft* ♩ = ca. 160

© Copyright 1956 by Universal Edition A.G., Wien W. Ph.V. 44

Anton Webern, *VARIATIONEN* op. 30 Score, Universal Edition, 2011 より引用

付録-2 第5章-3.《オーケストラのための変奏曲》作品 30 の分析による検証

VARIATIONEN 12音分析 (14小節目まで)



(#) 曲は4音ずつのまとまり(テトラコード)になっている。
 赤は基本形 (マトリクス参照)
 黒は逆行系
 緑は逆行系
 青は逆行系の逆行系

(##) 少なくとも2つの12音列が(並行し)重なって作られている。
 異なる音数は連続して12個(x5回)であり12音技法である。

~"VARIATIONEN" 音列 マトリクス

	10	11	14	13	12	15	16	19	18	17	110	111	
00	A	A#	C#	C	B	D	D#	F#	F	E	G	G#	RO
011	G#	A	C	B	A#	C#	D	F	E	D#	F#	G	R11
08	F	F#											R8
09	F#	G											R9
010	G	G#											R10
07	E	F											R7
06	D#	E											R6
03	C	C#											R3
04	C#	D											R4
05	D	D#											R5
02	B	C	D#	D	C#	E	F	G#	G	F#	A	A#	R2
01	A#	B	D	C#	C	D#	E	G	F#	F	G#	A	R1
	RO	IR1	IR4	IR3	IR2	IR5	IR6	IR9	IR8	IR7	IR1	QR1	