

ドラクロワとショパンの 作品構造に見られる古典的志向の類似性

河 合 貞 子

はじめに

ドラクロワの絵画を語る際、常に音楽との関わりが指摘される。それは主として「絵画で情感を描く」ということが既に情感表現を達成している音楽と重ね合わされ、その領域を共有しようとするものである。何故ドラクロワの絵画が異なるジャンルである音楽に接近しようとするのかということは、「絵画でも音楽同様の情感が描ける」と述べたスタール夫人の「コリンヌ」¹⁾を源泉とした影響があるが、それ以上にドラクロワがその主張を新古典主義を超越するための有力な手段としたからである。このことはドラクロワにとって伝統の継承と同時に新しい絵画創造の模索という問題に直面させた。情感という眼に見えないものをいかにして具体的な個物を通して表現するかという問題は、必然的に彼を色彩や形態など従来の伝統的手法の変容に立ち向かわせた。このことは生涯にわたるドラク

ロワの膨大な記述から読み取れる。絵画と音楽を極めて近接した対象として扱うドラクロワは音楽との共通点、相違点を考察して行く中から自らの新しい絵画創造の手掛かりと方法を獲得して行くのである。

この点に関して従来のドラクロワ研究では常に音楽との関連が語られるものの、作品と関わる具体性に欠ける。例えばバルテレミー・ジョベールは「音楽は彼の絵画理論と美学的思考双方の本質的な部分を占め、ドラクロワの作品生成に大きな役割を占めている」と言い、ルネ・ユイグは「ドラクロワは絵画というよりシンフォニーを創造しようとした」という文節で語る²⁾。また展覧会図録 *Delacroix The Music of Painting* には音楽と関わる論文が収録されている³⁾。しかし、どちらにおいてもドラクロワの作品にどのような音楽が反映され、どのような音楽の要素が絵画理論と関わって作品創造へと至ったのか、またそこにどのような音楽家からの影響が

あつたのかという点に関して具体的に述べられてはいない。そのようなかでカレン・ジョン・ローレルの学位論文はベルリオーズの《幻想交響曲》とドラクロワの《サルダナパールの死》⁵について音楽と絵画における色彩の共通性という観点から作品分析に踏み込んで考察しているが、恣意的であり実証性に欠ける。

このような研究動向からドラクロワの画業のスタートと時を同じくして隆盛したパリの突出したオペラ状況との関わりや、一八三六年から始まる音楽家ショパンとの交流、また一八四五年以降、ドラクロワの色彩と音楽とを対峙させたボードレールの際立った美術批評との関連などは今後の課題として検討されねばならないと思う。

そのような考察の一環として本論ではドラクロワ (Eugène Delacroix 1798-1863) とショパン (Frédéric Chopin 1810-1849) の交流に焦点を当て、ショパンの芸術がどのような点でドラクロワの作品創造と関わるものなのかを考察する。多くのドラクロワ研究でも必ず両者の関係は重要として語られる。しかし、それは殆んどエピソードの域を越えるものではなく、まして具体的な作品を通しての考察は殆んどなされていない。しかし、ドラクロワのショパンに対する尊敬は同時代の芸術家としてはひとときわ際立っているものであり、またドラクロワが常に絵画と音楽をその境界を超えてパラレルに捉える傾向からみても、ここには単なる友情だけでは捉えられない両者の芸術に対する本質的基盤と関わるものがあつたと推測

される。

この点を踏まえて本論では第一に両者の芸術に共通して見られる「ロマン主義に内在する古典的志向」という側面から多様性をまとめる多層的な統一構造とその上で展開される革新性について作品分析をする。取上げる作品はドラクロワの《十字軍のコンスタンチノール入城》(一八三八―三九)である。第二にそこで導き出された結論はショパンと関わるることによってドラクロワの新古典主義批判の根拠となつたことを検証する。そして、ドラクロワにとってショパンは自らの革新的な絵画創造を肯定する存在であり、同時に新古典主義を超越する根拠を提示し得た重要な存在であつたことを結論とする。

I 《十字軍のコンスタンチノール入城》(一八三八―四〇)とショパンの《24の前奏曲集》(一八三八―三九)の作品概要

ドラクロワの《十字軍のコンスタンチノール入城》(図1)とショパンの《24の前奏曲集》を取上げた理由は、第一に前者は一八三八―三九年、後者は一八三八―四〇年にかけて制作されており、どちらの作品もほぼ同じ時期に完成されていること、第二に両作品は共にそれまでの作品の集大成としての意義を有すると同時に、続く円熟期の作品へと移行する重要な作品であること、第三にこの時

期を境として二人の交流が急速に親密度を増していくため、そこには互いの芸術への相互理解、共有する芸術観が認められると推測されるからである。

《十字軍のコンスタンチノーブル入城》はドラクロワにとって一八二〇年代の模索と一八三〇年代のモロッコ旅行での体験を経て、主題の選択、フォルムの形成、色彩や筆触の効果など様々な絵画における情感表現の手段をスケールの大きい「歴史画」に盛り込んだ



図1 ウージェーヌ・ドラクロワ
《十字軍のコンスタンチノーブル入城》1840年
410×498cm ルーブル美術館

畢竟の大作である。それゆえ《十字軍のコンスタンチノーブル入城》はそれまでのドラクロワの芸術観（一八二〇―三〇年代）を集大成し、続く一八四〇年以降の作品への方向性を示唆する重要な作品である。

ショパンの《24の前奏曲集》もまた、一八三〇年代に開拓してきたエチュード的音響、マズルカの民族語法、ノクターンの情趣などの様々な実験を総集した作品である。そしてこの作品に盛り込まれた基本モチーフによる多様性の統一という成果の発展は一八四〇年以降のより複雑で大規模な作品を生み出す契機となった重要な作品である。

一八四〇年はまた両者にとって創作の転機となった年であった。ドラクロワはこの年《十字軍のコンスタンチノーブル入城》を完成させているが、この作品に着手した一八三八年を境として、それ以前の作品とを比較してみるとその作風の変化は明らかである。例えば国家から依頼され、中世を舞台とした戦闘を描いた同主題の《タールユブルの闘い》（一八三七）（図2）にみられる混沌はここではみられない。また、一八三八年に描かれた《クレオパトラ》（一八三八）（図3）《怒れるメデア》（一八三八）（図4）など古典的テーマへの志向がこの時期から顕著になる。この傾向は40年代の作品にも続き、ドラクロワは積極的にラファエロやロッソ・フィオレンティーノやルーベンスなど過去の巨匠の作品を下敷きにした宗教的



図2 ウージェーヌ・ドラクロ
《ターユブルの闘い》1837年
485×555cm ヴェルサイユ美術館

主題を上げるようになる。このように一八三八年から顕著になる古典的主題を持つ作品は一八四〇年の《十字軍のコンスタンチノール入城》の完成を経て大きく変化するのである。それは色彩表現やスケッチ風の仕上げ、細部を曖昧なままに残すなどの手法の変化であり、この顕著な例は一八四〇年にサン・ドニ・デュ・サン・サクルマン教会から依頼された壁画装飾《ラマンタシオン》（一八四一—四四）（図5）に認められる。同様に一八四〇年に国家から依



図3 ウージェーヌ・ドラクロワ
《クレオパトラ》1838年
98×122.7cm アークランド・メモリアル・センター

頼されたリュクサンブル宮天井画（一八四一—四五）もまた著しい色彩の変化がみられるものである。当時ドラクロワは鮮明な色彩反照をつくる為に、新たに絵の具を増やして彼独自の色彩を開発していた。ドラクロワはこれらの壁画装飾について従来のフレスコ技法を使わず、油彩にワックスを混ぜ漆喰という支持体を使用するという彼独自の技法を使っている。これはドラクロワが開発した油彩における輝かしい色彩反照を損なわずして壁画にも保持することを

目指したものと捉えられる。そこに《十字軍のコンスタンチノーブル入城》でなされた成果が盛り込まれていることは明瞭である。

ショパンにとっても一八四〇年は創作の転機となった年であった。《24の前奏曲集》が完成された一八三九年以前、小曲、中規模の曲ばかりを手がけていたショパンはこの年を境に大規模な構成をもつ作品を作曲するようになる。それはこの曲集で試みられた統一技法を更に発展、展開することで《ソナタ第2番》（一八三九）、続く《ファンタジー》（一八四〇）《ソナタ第3番》（一八四三）《幻想ポロネーズ》（一八四六）などの複雑な構成をもつ作品を生み出して行った。また、一八三九年以前に作曲された《エチュード

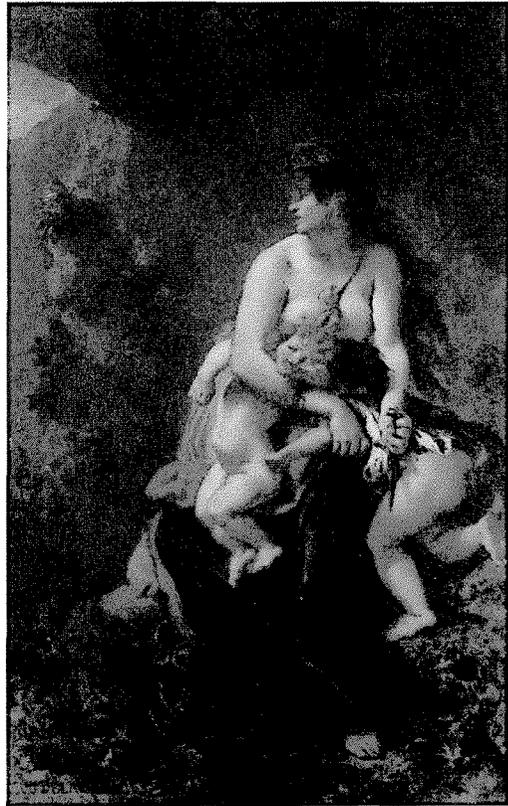


図4 ウージェーヌ・ドラクロワ
《怒れるメディア》1838年
260×165cm リール美術館



図5 ウージェーヌ・ドラクロワ
《ラマンタシオン》1844年
355×475cm サン・ドニ・デュ・サン・サクルマン教会

集》第1巻（一八二九―三三）第2巻（一八三〇―三四）、《スケルツォ》第1番（一八三一―三三）、第2番（一八三七）、第3番（一八三八―三九）などで表現された烈しいパトスの表現は《24の前奏曲集》の直後に作曲された《ソナタ第2番》（一八三九）という多楽章形式をもつ構造の中に集約され、一八四〇年以後単品でみられた荒々しい作風はみられなくなる。そして一八四〇年以降の作

品にみられる特徴は何と言ってもソナタ形式という重厚な構造をもった作品に重点がおかれていることである。

これらのことから、今回取り上げる両作品のもつ重要性と共にこの時期に始まる古典的志向や新しい技法の開拓という共通した傾向がわかるだろう。そしてこの時期を端緒に始まる二人の親交が時を同じくして、その後の充実した創作へと発展していったことを考え合わせると、そこには双方の芸術に対する何らかの相互交流が起っていたと考えられる。

Ⅱ ドラクロワのシヨパン評価

次にこの両作品が制作された一八三八年から一八四〇年という時期の両者の関係を見て行きたい。一八三六年に知り合った二人の親交はこの時期、急速に親密度を増していた。一八三八年夏、ドラクローワは自らのアトリエにピアノを運ばせ、「ピアノを弾くシヨパンと傍らで聴くシヨルジュ・サンド」という二人の肖像画を彼らが十月マジョルカ島に出発する直前まで描いていた。(図6) (図7) (図8) 一方シヨパンは《24の前奏曲集》を一八三八―三九年にかけてシヨルジュ・サンドと出かけた冬のマジョルカ島で完成させており、パリにいる時分その大半は仕上がっていたことを考え合わせると、この時期ドラクローワはこの作品の構想を既に知っていたと推



図6 ウージェーヌ・ドラクローワ
《シヨルジュ・サンドとシヨパン》(スケッチ) 1838年
12.6×57cm ルーブル美術館

測される。また、同年一八三八年四月に国家から依頼されたドラクローワの《十字軍のコンスタンチノープル入城》は一八三八―四〇年にかけて制作されているので当然シヨパンも目にしてはいたはずである。この間、一八三九年にマジョルカ島からノアンを経て十月パリに戻ったシヨパンはドラクローワとますますその親交を深めていった。

事実ドラクローワとシヨパンは一八四二年、四三年、四六年とジョ



図8 ウージェーヌ・ドラクロワ
〈ショパン像〉1838年
45.7×37.5cm ルーブル美術館



図7 ウージェーヌ・ドラクロワ
〈ジョルジュ・サンド像〉1838年
79×57cm オードロップゴー美術館

ルジュ・サンドの領地ノアンに滞在して共に制作しており、この頃ドラクロワはショパンについて絶大な称賛の言葉を残している。

「僕は大好きな彼と膝をつきあわせて際限なく話した。彼は稀にみる傑出した人物、私が出会った中で最高の芸術家、称賛に値し高い価値をもつ数少ない一人」（一八四二・六・二二）と絶賛している。ショパンもドラクロワについて「彼は考えられる限り最も称賛される芸術家」と（一八四六・一〇・三〇）と述べ、二人が互いに

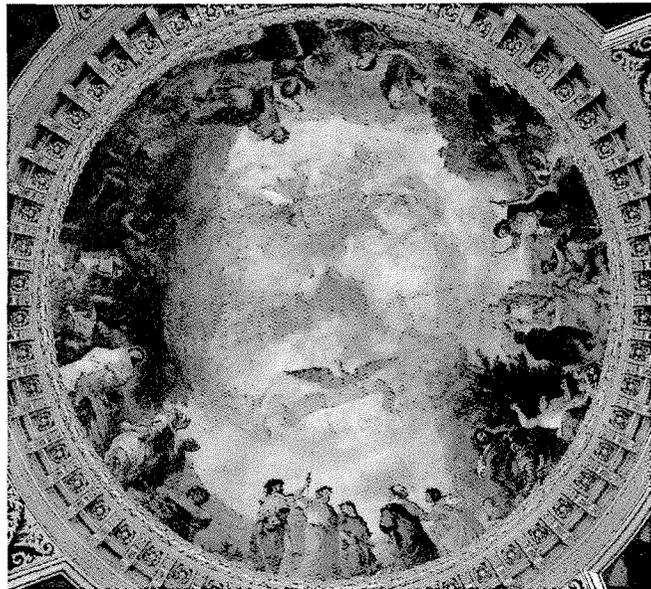


図9 ウージェーヌ・ドラクロワ
〈ダンテと偉大な聖人たち〉1841-45年
680cm diameter ルクサンブルル宮殿天井画



図10 部分

尊敬し合っていたことがわかる。また、彼らが様々な芸術上の問題を語っていたことも記されている。シヨパンは「ドラクロワと二時間半も音楽と絵画について語り合った」(一八四四・九・二三)と書き、ドラクロワも「シヨパンは私のためにベートーヴェンを神々



図11 ウージェーヌ・ドラクロワ
《ダンテとしてのシヨパン》(スケッチ) 1843-46?年
27.1×21.1cm ルーブル美術館

しく弾いてくれた。それは美学に匹敵するものだった。」(一八四六・八・一九)と書いている。また、ドラクロワは当時から自身の創作上の問題であったスケッチと仕上げの問題(*Sur l'ébauche et sur le fini*)を、シヨパンの即興にみられる大胆さと完成作との関係に置き換えて考察している(一八五三・四・二〇)。

更に、一八四一年から始められたリュクサンブール宮天井画の図像プログラムをドラクロワは、《ダンテと偉大な聖人たち》(図9)(図10)としているが、それは『神曲』の中の「ウェルギリウスに



図12 ウージェーヌ・ドラクロワ
《ダンテの小舟》1822年
189×246cm ルーブル美術館

導かれるダンテ」という場面である。ドラクロワはその最も中心人物、ダンテにシヨパンを模しているのである。(図11) ドラクロワにとってダンテがとりわけ重要な人物であったことは彼のデビュー作である《ダンテの小舟》(図12) からしても明らかであろう。この作品は既に描かれた「ウエルギリウスに導かれるダンテ」が再度選択されているが、ここでダンテはウエルギリウスに導かれて地獄

を渡るのではなく、導かれて暗れやかにホメロスに出会うという場面に置き換えられている。ダンテはフランスでは独創的な孤高の詩人として、ロマン主義的な芸術家としてシェークスピア同様の評価を与えられていた人物である。またドラクロワが影響を受けたスタール夫人の「コリンヌ」においては「ホメロスの再来」とまで言われているのである^⑬。また、音楽にも造詣の深かったドラクロワはモーツアルトを最高の音楽家として位置付け、古典主義のラシーヌと同等の地位を与えており、「シヨパンはシヨパン自身であるというよりまるでモーツアルトのようだ」として高い評価を下している^⑭。

このように、ドラクロワにとって過去の芸術家ではなく、同時代の芸術家に対して向けられたこれほどの称賛を勝ち得たのが何故シヨパンだったのか、この点も踏まえて実際に作品を分析していきたい。

Ⅲ 《24の前奏曲集》

《24の前奏曲集》の構成の特色はハ長調に始まる24種類の長・短調全てを使った24曲が連続して連なる作品集という形をとっており、各曲はそれぞれ短い小品ばかりである。また各曲はそれぞれ一つのパターンを核として、いくつかの転調を繰り返すだけで終了するという極めてシンプルなつくりとなっている。このような意味ではいわばワンショット風な小品が24曲連鎖していると言える。し

かし、そのような共通するシンブルなつくりを持ちながら、24曲それぞれの内容は極めて多彩である。ここでは作曲の基本素材となる調性、速度指示、表現記号、拍子、基本パターンなどは実に多彩でどれ一つとして同じものはない。これらの音素材はばらばらに撒き散らされた後、全体的構成に従い、24曲の推移に合わせて組み合わせられていると捉えられる。またその各曲の曲想の多彩さはそれぞれが内包する情感の表出にも及んでいる。長調と短調が交代して現れることによる陰影、濃淡ともとれる変化を伴いながら、作品全体を通じての印象は、曲集が後半に向かうにつれて次第に烈しい曲、やや長い曲が現れ、最後には大変烈しい曲で終了するクライマックスが待ち構えている。そしてこの24曲は以下に述べるような堅固な音楽構造の中に組み込まれている。

この「前奏曲」という名称と24調全てを使用するというスタイルがバッハの《平均律クラヴィア曲集》を踏襲していることは周知の事実である。しかし、両者が異なる点は、バッハの場合の調性プログラムが半音階順であるのに対して、ショパンの場合は5度圏をめぐる順番となっていることである。(資料1) そのため同じ24調を使用するにしても、第1番はハ長調に始まり、第2番はその平行調であるイ短調、第3番は属調に当たるト長調というように長調、短調が交代して現れる。またバッハと違い、ショパンの場合は近親調で移行するため、24曲全体を巨視的にみればバッハの場合より各曲

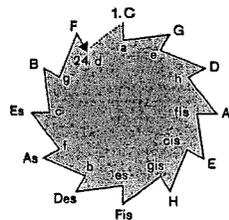
ははるかに調性的なつながりをもって緊密に移行していると言える。そのように5度圏を巡りながら一巡し、第24番は二短調としてハ長調に繋がる円環構造となっている。

しかもショパンは24曲をまとめるための統一要素を全曲にもりこんでいるのである。(資料2として24曲の一部を掲載する) ここには6度上行2度下行という音程差を持つXそれらを含む6度上行3度下行Yという基本モチーフ (motivic cell) が全ての作品に見られ、それは転回形であったりする。つまり全ての曲はこのシンブルなモチーフから作られていることになり、逆に言えばこれほど多彩な24曲は全て同じ成分から成り立っていることになる。このようにこの曲集は一方では24曲という大量の曲を統一するための統一要素が張り巡らされ、更にそれは堅固な構造にはめこまれることで、多層的、二重とも言える統一構造がつけられていることになる。つまり、このような構造を構築すればどれほど多様なものを持ち込んでも混乱することなく全体的統一は図れるわけである。

《24の前奏曲集》でショパンはこのような堅固な構造を土台としながら実験的手法を駆使している。当時の最新の楽器としてのピアノの特質を生かした音響性の開拓、聴覚的刺激の問題、斬新な和声、スラップのリズムや音階の導入などの要素が近代音楽の指標を示す先駆であることも重要であろう。《24の前奏曲集》はバッハを踏襲しながらもきわめて前衛的な作品に仕上げられているのである。

ドラクロワとショパンの作品構造に見られる古典的志向の類似性

(資料1)



F.ショパン「前奏曲集」op.28

C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	As	A	B	H
1.	3.	5.	7.	9.	11.	13.	15.	17.	19.	21.	23.
2.	4.	6.	8.	10.	12.	14.	16.	18.	20.	22.	24.
c	cis	d	dis	e	f	fis	g	as	a	b	h

J.S.バッハ「平均律クラヴィア曲集第1巻」

U.ミヒエレス編 角倉一朗監修『図解音楽事典』白水社 1989 p.140

(資料2)

Agitato

mf

p

p

②

X

① **Vivace**

3

leggieramente X

③

⑬

4

stretto X

⑤

5

cresc.

Y (D maj.) Y (A maj.) Y (E min.)

Y (B min.)

ドラクロワとショパンの作品構造に見られる古典的志向の類似性

22

①

Molto agitato

f

X

40

inv.

ff

♭2a. * ♭2a. * ♭2a.

23

①

Moderato

p *delicatisimo*

♭2a. * ♭2a. *

X (F maj.)

③

- Y ♭2a. X * ♭2a. X * - Y ♭2a.

24

④

X

* ♭2a.

⑧

X (D min.) Y

68

Ap.

♭2a. * ♭2a. * ♭2a.

Jim Samson, ed, *Chopin Studies*, Cambridge, 1988, pp.186-193

Jean-Jacques Eigeldinger, *Twenty-four Preludes op.28: genre, structure, significance*

Ⅳ 《十字軍のコンスタンチノープル入城》

この作品はヴェルサイユ宮「王のパヴィオン」を飾るために国家から依頼されたもので歴代のフランスの戦勝を描くというモニユメンタルな性格を持っている。キリスト教徒の聖地を奪回するために勇敢に赴く十字軍の騎士たちは壮大、なおかつヒロイックな感情を有して歴史画の主題として十分である。この作品は一二〇四年第四回十字軍の史実に基づいて描かれている。しかしこの作品は史実を描くという目的に反して、描かれた騎士たちの素性は先頭の騎士がフランドル伯ボードワン四世、後方の騎士にヴェネツィア総督タンドロは認められるがそれ以外は特定できず不明である。それ以上にこの作品には当時のオペラなどにみられるオリエントを舞台としたファンタジックな演劇的性格が反映され、従来の歴史画とは異なる様相を呈している。これらの匿名性の高いこと、演劇的性格は当時から指摘されていた¹⁶⁾。

画面構成は中央の騎士を中心にした大三角形が置かれ、上下は上方の水平線、前景の建造物の床のラインとで水平的にほぼ三等分に分割される。また左右はやはり大三角形を中心として左方の円柱、騎士たちの持つ槍によって、垂直的に同じくほぼ三等分される。(図13) このような三角形を中心とした上下、左右対称の水平、垂

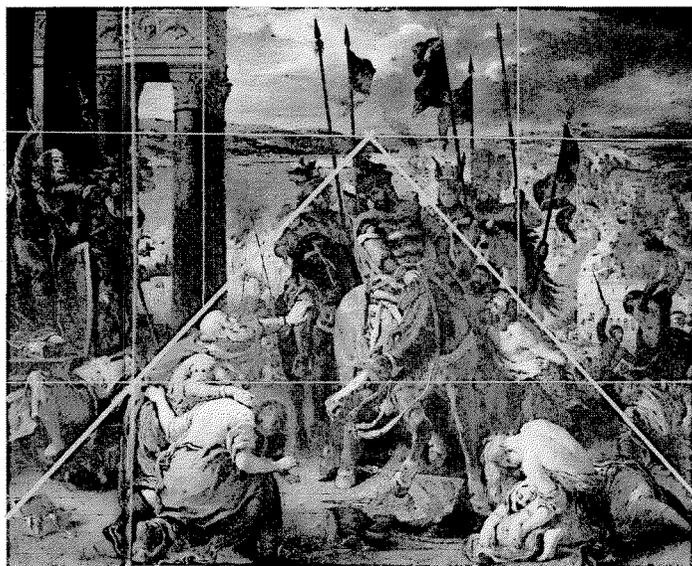


図13 《十字軍のコンスタンチノープル入城》
構図

直分割による明解で堅固な構造の先例は古典主義のブッサンヤルネサンス期の作品に容易に看取できるものである。(図14)、(図15) このような構図上の堅固さを構築しつつ、画面の細部はシヨパンのそれと同様、多様であり個々の部分はきわめて個性的である。例えば中央に描かれた馬上の一群の騎士たちは、先頭の騎士を除いて密集して描かれており、各騎士たちの動作と馬との関連は明瞭さを

欠いている。またクロイズ・アップされた先頭の騎士の馬は奇妙に伸びた首を持っていて、その形態はデフォルメされている。また画面は下方へ行くにつれて次第に烈しさを増し、人物、馬などは動勢を伴った流動的フォルムや筆触の烈しさの中に組みこまれているかのようである。これらの不明瞭さ、圧縮性、解剖学的不自然さ、筆触の烈しさについては当時の批評家たちから非難されたものであった。しかし、このようなドラクロワ特有の個性的な要素も画面上の

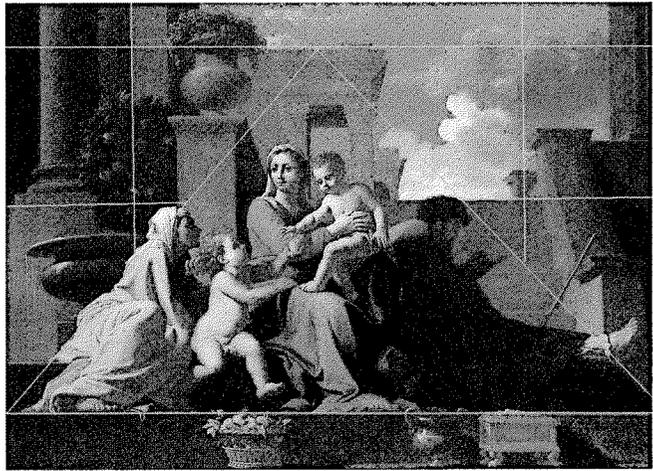


図14 プッサン《聖家族》1648年

堅固な構造に収められることによって乱雑になることを免れている。

同時にこの作品でドラクロワは異なる要素でも画面全体を統一している。それは青とオレンジという補色の使用である。この色彩照応は画面全体を被い、それは主題や構図、個々の対象とは関わりなく、別次元で働く極めて主観的なものである。例えば青は遠景の空、海から中景の騎士たちの軍旗、兜、鎧の模様へ、更に前景の人物た



図15 フラ・バルトロメオ
《聖母マリア》1512年

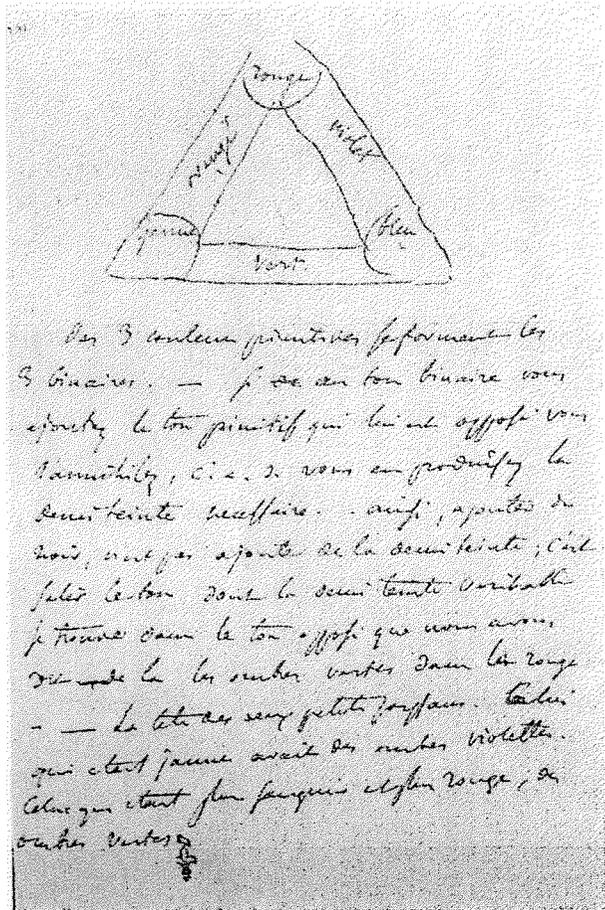


図16 (註18) ウージェーヌ・ドラクロワ
《三角形の色彩対照》1834年 コンデ美術館

ちの衣服、アクセサリーなどに配置されている。一方補色のオレンジは円柱の模様、騎士たちの鎧、マント、馬、前景の人物たちの衣服、アクセサリーなどに配置され、各細部にこの補色の反照が見られる。その個別の反照はトータルして画面全体を反照するものにも拡大されている。ドラクロワがシヨパンの《24の前奏曲集》に見たであろう個々の多様性を統一する論理構造とパッハを先例とした堅固な音楽構造とがここで比較される。シヨパンの作品の特色と同等のものがドラクロワのこの作品の中に見出されると考えられる。

覚的表現や視覚効果の創出において近代絵画へと移行する先駆とな
っていることである。

V ベルリオーズ批判

このような作品構造をみれば、ドラクロワとシヨパンの作品制作への基本的アプローチは殆ど同じと言えるであろう。つまり全体的には明解で堅固な構造という枠組みをつくり、個別にも統一的要素

またこの荒々しい色彩反照を使用することで、ドラクロワが絵画に情感や感覚的雰囲気
の表出を盛り込もうとしたことは容易に推測
できる。また背景になだらかな風景を配する
ことも当時の歴史画では斬新なものであっ
た。

このようにドラクロワにおいては多様なフ
ォルム、揺れ動く筆触の流動的な曲線などの
烈しさは堅固な構造の中に収められ、同時に
色彩の相互関係による論理によつていかなる
強烈な素材を持ち込もうとも画面全体は統一
が図られる構造となっている。しかもシヨパ
ン同様、その内実は実験的な手法、色彩の感

を張り巡らせることで、多層的、二重ともいえる統一構造をつくっていること。しかもそのような構造を土台としながらその上に展開される要素は極めて多彩、独創的、前衛的革新性をもっていることである。

では、このような制作への基本姿勢はドラクロワにとってどのような意味を持っているのだろうか。このことを同時代の作曲家ベルリオーズに対するドラクロワの烈しい批判を今一度検証することで明らかにしたい。

ベルリオーズはドラクロワと同時代の作曲家で、一八三〇年《幻想交響曲》を作曲したことで一躍ロマン主義音楽家としての名声を得たことで知られている。その悪魔的な内容や、バイロンの《サルダナパール》、シェークスピアの《ロミオとジュリエット》やゲーテの《ファウスト》を作曲していることで同主題の作品を描いているドラクロワとの関連が指摘されるのであるが、現実的にはそれと矛盾するようにドラクロワの『日記』に見られるベルリオーズは常に痛烈な批判の対象となっている。その最大の批判は「統一がない」というものである。²¹「彼らは」よいものを創ろう、人と違うものを創ろう、つまり変革しようとするあまり芸術を支配する論理的、美的判断の不朽の法則を見失っている。ベルリオーズやユゴーのごとき自称革新家たちは我々が話してきたこれらの考えを全く無視している」(一八四九・四・二三)と書かれている。²²

ここには同じロマン主義者としてひとくくりにはできないドラクロワのベルリオーズ批判がある。ドラクロワにとって芸術の現代的革新はベルリオーズには当てはまらないのである。このようなベルリオーズに対する痛烈な批判の根底にはダヴィッド、アングルらの新古典主義へのドラクロワの反発、批判がある。このベルリオーズのロマン主義音楽批判と新古典主義批判とが底流において繋がることはドラクロワの『日記』に書かれたショパンとの会話から読み取ることができる。

「音楽において何が論理となるのかという問いについて、ショパンは和声と対位法であることを私に納得させた。フーガは音楽において純粋な論理であるから、フーガに精通することは即ち音楽上の全ての理論と関係の原理を知ることであると。凡俗な音楽家たちを悩ませるこれらのことを研究したらどんなに幸せだろうと私は思った。このようなことは立派な学者たちが科学において見出す喜びに等しいと思われる。真の科学とは、世人が一般に解する芸術と異なつた一部の知識ではない。否、ショパンのような人に証明され、考えられた科学は芸術そのものである。芸術はもはや俗人が信じているような何処から来るともわからず、あてのない運行をしているもの。ピトレスクな外面だけを表示するような靈感のようなものではない。これは天才によって飾られ、しかも必然的な道程を踏んでより高い法則に支配された理性そのものである。これがモーツァルトと

ペートーヴェンの差を思わせる。これは人々が尊敬する少し粗野なひとりよがりの独創に基づくのではなく不朽の原理に彼が振り向かないからだ。モーツァルトは決してそうではない。進行するどの部分も他の部分と一致させながら歌を形作り、完璧に調和させている。これこそが対位法だとシヨパンは言った。」と書き、続いてベルリオーズについて「是が非でもスタイルに夢中になっているこれらの連中は莊重さを欠くというよりも下劣であることを好むのだ。このことはアングルやその流派にあてはまる」(一八四九・四・九)と対比させて非難している。²³⁾

ここでは一見相反するように見えるベルリオーズの音楽のロマン主義とアングルらの芸術の新古典主義が「スタイルにのみ酔いしれる」芸術として等しく烈しい非難の対象となっているのである。

このようにドラクロワにとって、革新的な芸術とは単に新奇なことを追い求めるのではなく、それは堅固な法則と論理を遵守することを前提としなければならないのである。この点においてドラクロワとシヨパンの芸術に対する姿勢は一致するものである。一方それらを遵守せずに新奇なスタイルばかりを追うとされるベルリオーズは「自称改革家」としてアングルら新古典主義と同じとされるのである。このことはドラクロワが一八五七年に書いた美術辞典のための草稿「古典(classique)」という項目でより明確にその思考がわかるだろう。ドラクロワは次のように書いている。

「古典とは法則に則った作品であり、それは正しく壮大で、感情や事象に刺激がある絵というだけでなく、統一性と論理的構成を持ち、一口で言えば簡潔さという印象を強く感じさせることで精神を満足させるもの」としている。また、古典主義のラシーヌについて「ラシーヌはその時代の人々にとってはロマン主義者だった」と述べ、しかも「彼はあらゆる時代において古典的であり、いわば完璧だったのだ」としている。一方新古典主義について「この流派の模倣は知性に欠け、閉鎖的であり、古典的流派の本質的特徴である永続的なものを失っている」とし、「多くの人は(ダヴィッドの流派の)冷やかさと古典本来のそれとの区別がつかない」、あるいは「多くの芸術家たちは冷やかだということがつまり古典と思ひ込み」、「同じように熱情的と感じるときはロマン主義と呼ぶ」と批判している。²⁴⁾

このような記述からドラクロワの新古典主義に対する自らの制作上の立脚点、その思考が明解にわかるであろう。

結び

ドラクロワ独自の「古典」解釈によるロマン主義の定義に従えば、シヨパンへの絶大な称賛の理由も理解できる。ドラクロワはシヨパンの芸術に独自の個性、ロマン主義的な性質と革新的前衛性を認めつつ、しかもその思考に内包される統一性への強い志向、過去の偉

大な芸術家に倣う堅固な造形性と法則を遵守するという姿勢を評価しているのである。それはドラクロワにとって最も評価される芸術家であるラシーヌやモーツァルト、ダンテに匹敵する真の革新的芸術家としての姿をショパンに見ていると言える。それはとりもなおさずショパンの芸術の中にドラクロワ自身の芸術との類縁性を認め、自らの実践の確認とその手応えを確信していたことが推測されるのである。

註

・本論考の引用文はすべて筆者による訳であるが、邦訳が出版されている場合は適宜参照した。註に従って原文を表記する。

- (1) Stael, *Corinne ou l'Italie*, Honoré Champion, Paris, 2000, pp.209-210
 - (2) Jobert, Barthélemy, *Delacroix*, Gallimard, Paris, 1997, p.34
 - Huyghe, René, *Delacroix*, Paris, 1964, p.166
 - (3) *Delacroix The Music of Painting*, Ordrupgaard, Copenhagen, 2000
 - (4) Rosell, Karen Joan, *COLOR: A CREDIBLE LINK BETWEEN THE PAINTINGS OF EUGENE DELACROIX AND THE MUSIC OF HECTOR BERLIOZ?* Dissertation, Ohio University, 1986
- 例えば〈サルダナパールの死〉の画中の寶石がライト・モチーフに相当する(一八三頁)とか、色彩の赤が主和音に相当し(一八五頁)、『サルダナパールの死』の色彩と〈幻想交響曲〉の第5楽章が同じ色彩を示している(一九七頁)とさう比較は多分に恣意的である。
- (5) 拙稿「ドラクロワの絵画におけるグラッド・オムラの受容と変容」同志社大学『美学芸術学』第二十一号、二〇〇五を参照されたい。
 - (6) 古典的、ロマン主義という用語は広範な定義を含むが、本論では前

者は法則性、統一性、論理性を有する様式上の特性という意味、後者は一八二〇年代のドラクロワの登場がロマン主義の旗手とされたように新古典主義、アカデミーの絵画に対抗する対概念として使われた意味で使う。

- (7) 輝かしい色彩の反照をつくることに関心をもっていたドラクロワはリュクサンブール宮天井画、及び図書館の壁画装飾にあたって「ヴァン・ダイクのバレット」とよばれる絵の具混合法をメイエンドルフ男爵から譲り受けていた。この絵の具混合法によって鮮明な色彩反照をつくり壁画にも応用した。Serullaz Maurice, *Delacroix*, Paris, 1989, pp.412-415

- (8) ベートーヴェンが完成させた32のピアノ・ソナタの後ソナタ形式は時代遅れのものとなされていた。ショパンの〈ソナタ第2番〉について述べた同時代のシューマンの批評が当時の状況を物語っている。シューマン『音楽と音楽家』吉田秀和訳 岩波文庫 1988, pp.164-168

- (9) この作品は完成されないままドラクロワの死までアトリエに保存されていた。当初はスケッチに残されていたように一枚の絵であったがその後の所有者によって何らかの理由で切り離され、現在ショパン像はルーブル美術館に、サンド像はオードロン・ド・ルーブル美術館にある。Frédéric Chopin, Nohant, 1999, *Exposition Catalogue*, pp.81-85

- (10) 〈24の前奏曲集〉はショパンが数年にわたり推敲していった作品で、一八三八年秋までにはほぼその全容が出来上がっていた。同年十二月、ヨルカ島ではほぼ完成し一八三九年に出版された。ed., Samson Jim, *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge Univ. Press, 1992

- (11) J'ai des tête-à-tête à perte de vue avec Chopin que j'aime beaucoup, et qui est un homme d'une distinction rare, c'est le plus vrai artiste que j'ai rencontré. Il est de ceux en petit nombre qu'on peut admirer et estimer. (1842.6.22) Mlasse, R., *Correspondance de Frédéric Chopin* vol.1-3, Paris, 1981, vol.3, p.113
- Delacroix [...] est le plus admirable artiste possible. (1846.8.30) Ibid., p.238

- (12) ショパンはジョルジュ・サンドに宛てて「J'ai vu Delacroix qui garde

- la chambre. Nous avons causé pendant deux heures et demi musique, peinture et surtout vous. (1844.9.23) Ibid, p.173 と書いてある。ドラクロワはシヨパンと共に滞在した一八四六年、ノマンから次のように書いている。[...] Chopin m'a joué du Beethoven divinement bien ; cela vaut bien de l'esthétique [...] (1846.8.19) Ibid, p.237
- またスケッチと仕上げの問題 (Sur l'étauche et sur le fini) はドラクロワにとって創作上の課題でもあった。(1859.3.1) Delacroix. E., *Journal* (1822-1863) 3 vols. publié par André Jouhin, rééd. en 1 vol. Paris, 1980, p.736 タンロー画の〈インタンシオン〉(1848) とは「その」を重要な問題として取り組んでいることがわかる。(1847.2.15) Ibid, p.132
- (13) Stael, *Corinne ou l'Italie*, Honoré Champion, Paris, 2000, p.35
 ダンテの「神曲」のフランス語訳は一七八三年に翻訳されており、ドラクロワの〈ダンテの小舟〉(一八二二)以前に「パオロとフランチェスカ」の主題ではジロテが一八〇五年、アングルが一八一九年、アリ・シェフルが一八二二年に描いている。その他「ウゴリーノ」の主題ではフェスリが一八〇六年に描いている。ドラクロワもこれらの主題を扱っているが、ドラクロワにとって最も重要な場面は「ウエルギリウスに導かれるダンテ」である。この場面を主題とした絵画は同時代では殆んど見られない。ここにはダンテがウエルギリウスに導かれることで、ダンテが革新者でありながら古典・古代と連なるイメージが付与されている。一八四〇年にはやはり「神曲」から取られた主題〈トラヤヌスの正義〉も描いている。この作品もまた古典・古代と結び付けられている。シヨパンに投影されたイメージは明瞭である。
- (14) Il ressemble plus à Mozart que qui que ce soit. (1850.2.13) Ibid, p.223
- (15) とりわけ画面左の建物から走り出る老人が誰かは当時から議論的であった。盲目の皇帝、その兄、祭司、捕囚者などが上げられている。Jobert, Barthélémy, *Delacroix*, Paris, 1997, p.251
- (16) Ibid, p.252
- (17) コンステイテューショナル誌一八四一年三月二三日に匿名の批評家 R. 4 「不自然な形態、解剖学的な過剰、圧縮され、混乱した構成」を指摘し、「虹のようなパレットの烈しいコントラストをもつ色彩のかわりに暗い色調があればよいのに」と嘆息している。Johnson, Lee, *The Paintings of Eugene Delacroix, a Critical Catalogue*, 6 vols. Oxford, 1981-89, vol.3, p.98
- (18) ドラクロワは一八三四年に既に三角形のスケッチを描いて、科学的根拠に基づく色の三原色とその補色による照応関係に関心をもっていた。(図16) ここでは影の問題について従来の明暗法を脱却しようとする試みがみられる。ドラクロワによれば、赤の影はその補色の緑、青の影はその補色のオレンジとなるということを戸外での観察によって実証している。従来、この理論は一八三九年に出版されたシェヴルールの「色彩の同時対照の法則」との影響が指摘されていたが、現在では一八三二年にドラクロワと親交を結んでいたメリメの色彩理論に基づくものであるとされている。Gage, John, *Colour and Culture*, London, 1993, p.17
- (19) 当時画壇を席捲していた新古典主義の「歴史画」にこのような豊かな自然の風景が描かれることはまれであった。このようなパノラマ的風景を添えることはヴェネツィア絵画の影響が指摘される。
- (20) ベルリオーズの〈サルタナパール〉はローマ賞のためカンタータとして一八三〇年に作曲されたが楽譜は現存していない。ベルリオーズと共通する主題として、ドラクロワの作品にはバイロンによる〈サルタナパールの死〉、シェークスピアによる〈ハムレット〉はリトグラフ集、油彩画など7作、〈ロメオとジュリエット〉の油彩画がある。ゲーテの〈ファウスト〉はリトグラフ集がある。
- (21) [...] mais sans union. Berlioz de même : ce bruit est assommant ; c'est un héroïque gâchis. (1850.2.19) Ibid, p.224
- (22) L'impérieuse nécessité où il s'est cru de faire mieux ou autre chose que ce qu'on a fait, enfin de changer, lui a fait perdre de vue les lois éternelle de goût et de logique qui régissent les arts. Les Berlioz, Les Hugo, tout ces réformateurs prétendus ne sont pas encore parvenus

à aboïr toutes les idées dont nous parlons ; mais ils ont fait croire à la possibilité de faire autre chose que vrai et raisonnable. (1849, 4, 23) Ibid., p.193

- (23) Je lui demandais ce qui établissait la logique en musique. Il m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrepoint ; comme quoi la fugue est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique. J'ai pensé combien j'aurais été heureux de m'instruire en tout cela qui désole les musiciens vulgaires. Ce sentiment m'a donné une idée du plaisir que les savants, dignes de l'être, trouvent dans la science. c'est que la vraie science n'est pas ce que l'on entend ordinairement par ce mot, c'est-à-dire une partie de la connaissance défective de l'art. Non, la science envisagée ainsi, démontrée par un homme comme Chopin, est l'art lui-même, et par contre l'art n'est plus alors ce que le croit le vulgaire, c'est-à-dire une sorte d'inspiration qui vient de je ne sais où, qui marche au hasard, et ne présente que l'extérieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures. Ceci me ramène à la référence de Mozart et de Beethoven. Là, m'a-t-il dit, où ce dernier est obscur et paraît manquer d'unité, ce n'est pas une prétendue originalité un peu souvage, dont on lui fait honneur, qui en est cause ; c'est qu'il tourne le dos à des principes éternels. Mozart jamais. Chacune des parties a sa marche, qui, tout en s'accordant avec les autres, forme un chant et le suit parfaitement ; c'est là le contrepoint, "*punto contrapunto*".
- [...] Ces hommes épris à toute force du style, qui aiment mieux être bêtes que ne pas avoir l'*air grave*. Appliquer ceci à Ingres et à son école. (1849, 4, 6) Ibid., p.190

(24) CLASSIQUE

J'appellerais volontiers classiques tous les ouvrages réguliers, ceux

qui satisfont l'esprit non seulement par une peinture exacte ou grandiose ou piquante des sentiments et des choses, mais encore par l'unité, l'ordonnance logique, en un mot par toutes ces qualités qui augmentent l'impression en amenant la simplicité.

[...] Racine était un romantique pour les gens de son temps. Pour tous les temps il est classique, c'est-à-dire parfait.

[...] C'est précisément cette imitation souvent peu intelligente et exclusive qui ôte à cette école le principal caractère des écoles classiques, qui est la durée.

[...] Il est vrai qu'un bon nombre d'artistes se figurent qu'ils sont classiques parce qu'ils sont froids. Par une raison analogue, il y en a qui se croient de la chaleur parce qu'on les appelle des romantiques. (1857, 1, 13) Ibid., p.615

(谷本じゅん) 国文学研究科・博士課程