

アンリ・マティスによる、 バレエ「赤と黒」のための舞台装飾について

森 美樹

はじめに

アンリ・マティス（1869-1954年）は、1937年から38年にかけてバレエ・リュス・ド・モンテカルロの「赤と黒」（1939年初演）のために舞台装飾をデザインした。舞台装飾を手がけたのは、バレエ・リュスの「ナイチンゲールの歌」（1920年初演）以来2度目のことであり、どちらのバレエ作品も、振り付け家であり優れたダンサーであったレオニード・マシーン（1895-1979年）との共同作業によるものである。マティスはバーンズ博士の邸宅のために注文された装飾壁画《ダンス》の完成後に「赤と黒」に取り組み、建築的な規模の空間装飾は晩年のヴァンスの礼拝堂へと続く。この舞台装飾の制作について、また一連の空間装飾の制作における「赤と黒」の重要性については、アルフレッド・バー、ピエール・シュネデル、レミ・ラブリュスなどが個々に情報を加え、検討してきたが¹、このバレエ装飾に全面的に取り組んだ研究はない。

「赤と黒」に関する情報は、バレエ・リュスによる「ナイチンゲールの歌」に比べ極めて少ないため、その制作を十分に論じることは難しい。バレエ・リュスのカリスマ的なプロデューサー、セルゲイ・ディアギレフは才能あるダンサーをスターとして育成し、ヨーロッパのクラシックにはない革新的なダンスを用い、さらに舞台装飾を前衛芸術家に担当させて、バレエを総合芸術の域へと高めた。そのため、バレエ史はもとより美術史においてもバレエ・リュスに関する研究は豊富である。一方、「赤と黒」はディアギレフの死後に設立されたバレエ・リュス・ド・モンテカルロのレパートリーであるが、このバレエ団に関する情報は限られており、多くの前衛画家がこのバレエ団の舞台装飾に携わったにもかかわらず

ず、その制作活動は十分に論じられていない。

本稿では未公開の資料、書簡、当時の新聞や雑誌記事などによる情報から、「赤と黒」が誕生した経緯や公演の記録、当時の評価を確認することから始めたい。さらに制作の状況から、バーンズの壁画の3バージョンのうち《パリのダンス》を着想源にしたという従来の見解を踏まえ、衣装、舞台装置、幕の制作を論じ、「赤と黒」の舞台装飾全体の意義を考察する。

1 「赤と黒」の誕生

「赤と黒」誕生までの経緯

1919年の「ナイチンゲールの歌」の共同制作以降、マティスとマシーンは交友を保ち続けた。特にマシーンはマティスに対し芸術家として尊敬の念を抱いており、マティスが描いた自身の肖像画2点²と《コロシント瓜》(1916)³を所有していた。さらに両者の間で交わされた書簡からは、「赤と黒」以前にもマシーンがマティスに舞台装飾の制作を依頼したり、互いに行き来していた様子がうかがえる。

1924年、マシーンはヨハン・シュトラウスのワルツに着想を得たバレエ「美しきドナウ (Le Beau Danube)」のため、マティスに協力を求めた⁴。マシーンはディアギレフに才能を見込まれ、1914年「ヨゼフ物語」でデビューして以来、1928年の「オード」までバレエ・リュスと活動を共にしてきたが、1921年から1924年の間バレエ・リュスを離れた。この時期彼は、若い芸術家の庇護者であったエティエンヌ・ド・ボーモン伯爵が企画したソワレ・ド・パリに参加し、バレエを創作した。ソワレ・ド・パリはマシーンを中心にしたダンス、劇、音楽、絵画、詩による夜会で、「美しきドナウ」もまたそのためにマシーンが作ったバレエである。しかし、この作品でマティスとの共同作業は実現しなかった。

ディアギレフの死後の1934年、マシーンは1932年に設立されたバレエ・リュス・ド・モンテカルロ⁵に参加した。マシーンは、彼のシンフォニック・バレエ「前兆」(初演1933年)のために、再びマティスに協力を求めた。しかしマティスはこの依頼も断り、代わりにアンドレ・マッソンを推薦した⁶。マッソンはこのバレエ装飾の制作に熱意を抱いていたが、気性が激しい上、契約料の上乗せや待遇に関する要求が多く、バレエ団のディレクターであるワシリー・ド・バジルとの関係は険悪となり、バレエ団や劇場関係者との共同作業も波乱に満ちたものとなった。ニースに住んでいたマティスは、この制作の進行状況を見守り、リハーサルもしばしば見学していた。そして、ド・バジルとマッソンの関係が最も緊張状態に達した時、マティスはマッソンをこのバレエ公演初日まで自宅に滞在させ、関係が

修復できるように協力を申し出た⁷。

翌年の1934年、マシーンはニースのデジレ・ニエル通りにあるマティスのアトリエを訪問し、そこで制作中の装飾壁画《ダンス》を見た⁸。マティスによると、「マシーンは私の作品の大きなリズムに魅了され、『これはいつか見てみたいダンスだ。私に協力して、この作品をバレエ装飾として制作して给我ませんか。』と言った。」という⁹。マティスは最初この依頼を断ったが、1937年ついに承諾し、同年7月30日、バレエ・リュス・ド・モンテカルロの経営責任者であるセルジュ・デナムによって正式な契約書がマティス宛てに出された¹⁰。契約書の内容は以下の通りである。

- 1) マシーンの振付けによる新しいバレエ「ファランドール」のため、装飾の模型と衣装のデザイン画を提出することを義務づける。その模型と衣装のデザイン画はマシーンの承諾を得て制作すること。
- 2) ニューヨーク州ニューヨーク市33ウエスト44番ストリート、ワールド・アート宛てに、舞台装飾の模型を遅くとも1938年1月1日までに、衣装のデザイン画は1938年2月1日までに送ること。
- 3) モンテカルロにて舞台装置と衣装の制作に個人的に立会い、監督すること。
- 4) 舞台装置と衣装のデザイン、制作監督のため、ワールド・アートは1000ドル支払い、そのうちの半分（500ドル）は舞台装置の模型と衣装のデザインが出来次第、残りの半分（500ドル）は公演の初日に支払う。
- 5) 舞台装置の模型と衣装のデザイン画はワールド・アートが所有権を持つ。

契約書の第2項によると、模型は1938年1月1日、衣装のデザインは同年2月1日を制作期限としているが、マティスはその期日までにデザインを完成することができなかった。マシーンは1938年1月14日付けの手紙で、マティスに催促している。「舞台装置の模型と衣装の完成について、あなたが少しでも熟慮する時間をお持ちであることを望んでいます¹¹。」そして1938年4月25日付けのデナム宛ての電報で、マティスが模型を完成したことが報告されている¹²。この時期のアトリエを撮影した写真（図1）のなかで、マティスはその模型を脇に置き、衣装のデザイン画を手にしてしている。衣装のデザイン画（図2）のいくつかには、1938年5月1日という日付けが記されている。

マティスは上の契約書に記された舞台装置と衣装だけでなく、契約書にはない幕のデザインも行った。マティスによると、この幕の制作はマシーンからの依頼

であったらしい。マティスはマシーンに次のように書いている。「あなたが私に幕を制作するように依頼してきたとき、あなたへの好意と敬意を示してそれを制作することを承諾しました¹³。」また同じ手紙のなかで、「シヨスタコーヴィチの交響曲の作品のため、私に宛てられた契約書には、幕の制作については記されていませんでしたが、あなたへの好意と敬意を示して、幕を1点制作するつもりです。それをあなたが気に入ってくればいいと思います。これはあなたに所有していただきたいものです。」と述べている。しかし、マシーンはマティスの最初のデザイン案には満足しなかったようで、変更するように依頼した¹⁴。それに対し、マティスは次のように返答している。「幕に関するあなたの指摘は、私の脳を活性化しました。その結果、あなたがモンテカルロに到着して以来、この制作に取り

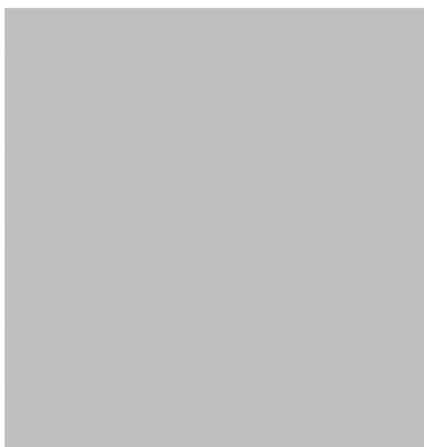


図1：アンリ・マティス 1937-38年 ニースにて、
左に舞台装置の模型、
手に衣装のデザイン画を3枚持っている。

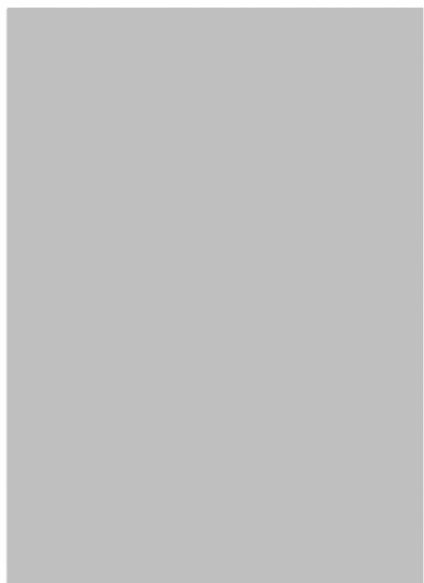


図2：《「赤」のダンサーの衣装のデザイン画》
1938年5月1日
Rose 1er Symphonie de Schostakowich, Henri Matisse
1/5 38

組みつづけ、新しい幕をついに完成しました。あなたがこれを気に入ってくればと思います¹⁵。」実物の幕やそれに関する資料や写真は不明だが、「レオニード・マシーンへ アンリ・マティス ニース 1938年5月1日 (à Léonide Massine Henri Matisse Nice 1^{er} mai 38)」と記された切り紙絵による作品(図3)がある。「レオニード・マシーンへ」という宛て名は、手紙のなかでマティスがマシーンに対し何度も「あなたのために」「あなたに所有していただきたい」と繰り返し述べていることとも一致し、この作品が幕のデザイン画と考えられる。デザイン画にある1938年5月1日という日付けと、マティスがモンテカルロ公演でのリハーサル時に幕にサインしている写真から、デザイン画から制作された幕がモンテカルロの初演から使用されたと推測されるが、公演に関する当時の新聞記事などには、衣装や舞台背景に関する言及はあるものの、幕については触れられていないため、このデザイン画から実際の舞台幕が製作されたかは今なお不明である。またこのデザイン画は1939年6月のパリ公演時のプログラムに掲載された¹⁶。このプログラムのために、マティスは同じく契約書に記載されていない表紙のデザインを行った(図4)。ここに描かれた人物像は、ボライウオーロの《ヘラクレスとアンタイオス》(図5)を基にしている。デレクトルスカヤによると、マティスはこの作品の複製を取り寄せ、自らの信念を象徴するものとして身近に置き、何度かこの作品をもとにデッサンをしたという¹⁷。

さらに未刊の書簡から、マシーンはこのバレエ作品の音楽をロシア人の作曲家プロコフィエフに依頼しようと考えていたことが明らかになった。1938年1月14日付けマティス宛ての手紙で、マシーンは「まもなく私はアメリカからモンテカルロへ出発し、制作を始めようと思っています。2月にはモンテカルロに到着したいと思っています。ここの人たちは皆多大な関心を持ってあなたのバレエを待ち望んでいます。プロコフィエフもまもなく到着するでしょう。私は彼に会って、

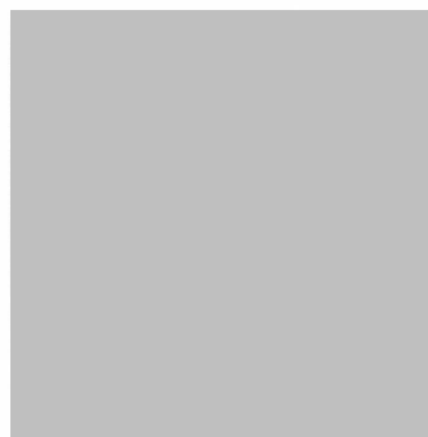


図3：《「赤と黒」の幕の習作》1938年、
グアッシュ、切り紙絵、61×61cm

この作品を提案してみようと思っています。彼が作曲できない場合は、ショスタコーヴィチの交響曲第一番がこのバレエにとって素晴らしい主題になると思います¹⁸。」その後、1938年3月13日付けの手紙で、マシーンはショスタコーヴィチの作品の楽譜を手に入れようとしていることから、この時点では既にこの作曲家の交響曲に決定されたことが分かる¹⁹。こうした経緯を考慮すると、マティスとの契約が成立して以降構想は練られていたものの、音楽を決定し、その音楽にあわせてバレエの筋書きが考案され、マティスの装飾デザインが確定するのは、1938年

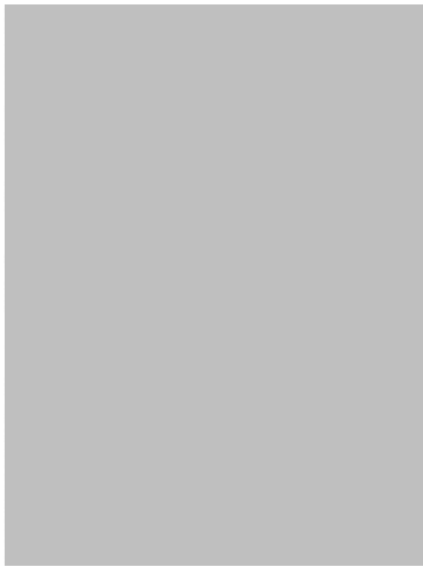


図4：「おかしなファランドール」パリ公演のプログラム

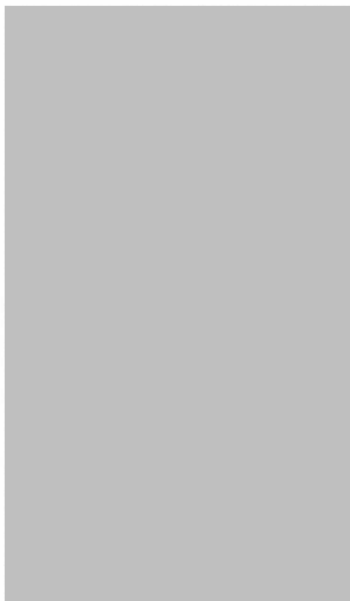


図5：ポライウオーロ《ヘラクレスとアンタイオス》
(出典：Lydia Delectorskaya, ...*L'Apparente Facilité...*
Henri Matisse, Paris, Maeght, 1986, p.89.)

1月以降5月までの間という短期間の作業であったと想像される。

マシーンとマティスによるこのバレエの企画は、契約が結ばれた数ヵ月後に公表された。1937年12月22日、マシーンはシカゴでチャールズ・B・グッドスピードによって行われたバレエに関する講演会に招かれ、そこでこの計画を発表している²⁰。また、1938年の『ヴォーグ』誌6月号では、バレエ・リュス・ド・モンテカルロの最新作品に関する記事と、マティスによる習作（図6）が掲載された²¹。

「赤と黒」の公演記録

「赤と黒」は1939年5月11日にモンテカルロ劇場で初演され、その後6月5日、7日にパリのシャイヨ劇場²²、さらに10月28日にアメリカのメトロポリタン・オペラハウス²³で上演された。「赤と黒」という初演時のタイトルは、同年6月のパリ公演では「おかしなファランドール」と変更され、その後のアメリカ公演で再び「赤と黒」に戻された（本稿では原文の引用以外は「赤と黒」で表記を統一する）。パリ公演後、バレエ団はロンドンでこの作品を上演する予定であったが、第二次世界大戦の勃発に伴い、ロンドン公演は中止された²⁴。作品は特にアメリカで高く評価され、ニューヨークでの初演後繰り返し上演された²⁵。

「赤と黒」のダンサーたちは、白、黒、赤、黄、青の5色の異なった衣装のグループに分けられた。初演に参加した主なダンサーは、アリシア・マルコワ（「白」の女性）、イゴ・ユスケヴィッチ（「白」の男性）、フレデリック・フランクリン（「赤」のリーダー）、マーク・プラトフ（「黒」のリーダー）、ナタリー・クラスヴスカ（「黄」のリーダー）、ミシェル・パナイエフ（「青」のリーダー）である²⁶。

「赤と黒」は1幕4場で、ショスタコーヴィチの交響曲第一番の4楽章にあわせた4つのエピソードで構成される。この作品のように、ダンスのために音楽を作曲するのではなく、既存の交響曲にダンスを振付けるバレエを「シンフォニッ



図6：「赤と黒」のための習作 1938年、
水彩、紙、28.5×49cm マティス美術館、ニース

ク・バレエ」と呼び、これはマシーンがバレエ・リュス・ド・モンテカルロで1933年の「前兆」から作り始めたものである²⁷。

「赤と黒」のプログラムには、各章に次の注釈が記載されている²⁸。

第1楽章（攻撃）詩的精神を象徴する男が残忍な力によって追われ、とらえられる。

第2楽章（都市と田舎）都市の人々が田舎の人々と対立し、田舎の人々を連れ去る。

第3楽章（孤独）男から引き離された女は、孤独のなか悪の精神によって苦しめられる。

第4楽章（運命）男は追っ手を逃れ、女と再会する。しかし男の喜びは短く、自由になろうと努力するにもかかわらず、運命にとらえられる。

上記の注釈の通り、作品にはストーリーの展開が意図されているが、その内容は具体性を欠く。ロバート・ローレンスが作品の音楽とダンスを詳しく記しているので、ここでその記述を要約し作品の全体の流れを確認したい²⁹。

第1楽章、始まりを伝える短いトランペットの音で、黄色のダンサーが現れる。彼らは「活動、日常の力」を表し、音楽は活発な管弦楽となる。オーケストラの騒がしい音楽が静まると、かすかな爪弾きが聞こえ、管弦楽より際立った長いフルートのソロが抒情的なメロディーを奏でる。「詩的な力」を象徴する白い2人のダンサーが柔らかなパ・ド・ドゥで登場する。やがて音楽はオーケストラに展開し、「黒」の冷酷な力が「白」の男と女を引き離し、男を連れ去る。

第2楽章は魔王の饗宴で、「黒」の仲間のいたずら好きな「赤」が競争をしたり、宙返りをしたり、意地の悪いゲームをしたりする。そのダンスはオーケストラの鋭いスタッカートメロディーを強調する。続いてこの鋭いメロディーとは対照をなす憂いに沈んだ「青」、「黄」、「白」のグループが現れる。しかしその静的な叙情性は「赤」の強い悪の力に匹敵せず、彼らは敵にさらわれる。

第3楽章では、大きなアーチが組み立てられた舞台後方より、「白」の女が爪先立ちで登場する。悲しみに沈んで膝をたるませ、両手の物憂げな動きは、オーボエの悲しいメロディーと調和し、究極の孤独の印象を与える。その後「黒」のリーダーが現れる。彼は邪悪な精神を持ち、一方で「白」の女を愛している。彼女を欲した「黒」のリーダーは、ゆっくりとしたパ・ド・ドゥで女を支えながら、悪意を持って彼女を混乱させ、支配しようとする。しかし最後に

彼は闇へと消える。

第4楽章では、オーケストラがこの最終楽章の最初の旋律を演奏する間、「黒」と「赤」の激しい攻撃がある。次に「白」の男が登場する。彼は残忍な力から逃れ、女と再会する。そのとき、オーケストラはこのシンフォニーの最も詩的なメロディーを奏でる。しかしずっと以前から彼らの心は離れており、再び苦悩が始まる。威厳を示しながら「黒」のリーダーが現れる。彼のなかで、「白」の女への憧れが破壊的な衝動へと変わる。登場するすべての力が争いに加わり、稲妻によって制されるまで続く。ティンパニの打音のなか、「白」の男と女は別れる。そして「黒」と「赤」は、単に悪者ではなく非情な運命の従者として、彼らを引き裂く。

このバレエに付された注釈は象徴的であるため、さまざまな解釈が生まれた。もともと5色で表現するというアイデアはマティスによるもので、その色にアレゴリックな意味を与え、音楽にあわせてストーリーの展開を考案したのはマシーンであるとされる³⁰。しかし「詩的精神」を表す白以外、色にどのような意味がこめられているのか、その定義はあいまいなままである。ローレンスは、黄色は「活動、日常の力」、黒は「冷酷な力」、赤は「黒の仲間」と説明する。パーは、黒は「邪悪な運命」、赤は「黒の仲間」、黄は「物質的活動」、青は「精神性」を示しているという³¹。さらに、マシーンの伝記を書いたヴィンセント・ガルシア＝マルケスは、白は「男と女」、黄は「弱さ」、青は「自然」、赤は「唯物主義」、黒は「暴力」としている³²。

このアレゴリックなストーリーに、当時の社会的、政治的状況を反映させて解釈することもある。マシーン自身、「白」は「ロシア」、「黒」は「ファシズム」、「赤」は「共産主義」を象徴しているとアレクサンドラ・ダニロワに語った³³。作品の悲観的な終末は、第二次世界大戦へと向かう当時の苦悩に満ちた感情を呼び起こし、そのように受け止めた評論家たちもいる。ピエール・ミショは「このバレエ作品の抽象性は、政治的なアレゴリーという難解な意味を含んでいる。連合国の暴力や残忍な行為の犠牲になったアビシニア、オーストリア、チェコスロバキアのような小国が、制圧されたことを示している。そして自由になり生き残った『女』は、生き続ける精神を象徴している³⁴。」と述べている。またジャック・アンダーソンは次のように説明している。「もっとも効果的な瞬間は、ドイツによって征服されたチェコスロバキアの悲しみを象徴する、マルコワの悲嘆なソロの踊りである³⁵。」

しかしながら、プログラムに付された注釈は重要ではないと考えられたり、批

判の対象となることが多い。ウォルター・テリーはアメリカ初演の新聞記事に次のように書いている。「このバレエは、プログラムに圧倒的に単純で無意味な注釈を載せ、それが常にバレエの説明と関連する。しかしこの注釈は完全に無視できるであろう。『赤と黒』はその意図についていかなる逐語的説明も必要ない。この作品の美しさは、色彩、調和、デザイン、動き、力強さによるものであり、ナラティブな要素、プロット、特別な設定によるものではない³⁶。」トワイスデンもまた同様に、「…残念ながら、各章に与えられた見出しはこのバレエのプログラムに関係なく、観客を混乱させるだけの説明を付け足し、このバレエの抽象性には存在しないような継続するストーリーを期待させる³⁷。」と批判している。

「赤と黒」というタイトルは、同じ題名のスタンダールの小説を想起させる。人間の運命を色で象徴する点は類似しているかもしれない。しかしこのバレエに関しては、やはりストーリー性を重視するのではなく、色彩で視覚化された抽象的で純粋なダンスとして評価され、そうした特徴を示すために色彩をタイトルに用いたと結論づけられた。トワイスデンは、5色のシンフォニーであるこの作品を的確に表現するなら、「赤と黒」というタイトルでは不十分であり、パリ公演時の「おかしなファランドール」のほうが適当であると述べている³⁸。

「赤と黒」の作品に対する前評判は上々で、パリの公演チケットはすぐに売り切れた³⁹。それは、このパリ公演の直前の3月から6月にかけてパリ装飾美術館で開催された、セルジュ・リファールの企画による、ディアギレフ没後10周年の記念展覧会のおかげであると思われる⁴⁰。この展覧会はバレエ・リュスの作品の模型、舞台装飾や衣装、写真、ポスター、楽譜を展示したもので、大成功を収めた。マシーンはディアギレフのかつての共同制作者であり、さらに、マシーンがアート・ディレクターを務めるバレエ・リュス・ド・モンテカルロは当時、バレエ・リュスの後継とみなされていた⁴¹。そして1939年6月のシャイヨ劇場での「赤と黒（おかしなファランドール）」を含む公演は、ブラムのバレエ・リュス・ド・モンテカルロにとって初めてのパリ公演であった。このようにディアギレフの回顧と新しいバレエ団に対する関心が、マシーンの作品への期待をふくらませただろう。

「赤と黒」において当時最も評価されたのは、色彩とダンスによる視覚的な構成にあった。ピエール・ミシヨは「彩色された輪や小さな棒状で構成されたフィッシングの動画の前に立ったときと同じように、色彩とグループの統合と解体の組み合わせが目の前に現われる。この点を考えると、バレエは極めて興味深く、成功を収めている⁴²。」と述べている。さらにアメリカでの公演の評価は、パリ以上に好意的なもので、特にニューヨークでの初演はほとんどの新聞記事で

高く評価された。ウォルター・テリーは次のように記している。「このバレエは、人生における残忍な力に打ち勝とうともがく人間をテーマにしている。この極めて複雑な設定はまったく観念的であり、鑑賞者はファシズム、貧困、または罪の報いを象徴するものに対して戦う人間という現実的なイメージに依存しない。実際このシンフォニック・バレエの形式は、冷ややかなほどに抽象的であるために、作品は彩色された模様が次第に変化することで目を楽しませる万華鏡となる。マティスの舞台装飾はダンサーに素晴らしい背景を提供し、ソロのダンサーの輪郭やダンサーたちが集合したときの模様を映し出す⁴³。」

「赤と黒」は概ね成功を収め、マシーンとマティスはこの結果に満足した。1940年、マシーンはマティスにアメリカから次のように報告している。「『おかしなファランドンール』はどこでも大成功を収め、この作品をオーケストラのあるすべての大都市で公演したいと考えていることをあなたに伝えたい⁴⁴。」これに対し、マティスはマシーンに、「『おかしなファランドンール』が大成功を収めたことを知って大変うれしく思います。そして、それに勝るとも劣らない『ディアナ』⁴⁵のために最善を尽くそうと思っています⁴⁶。」と成功を喜び、さらに次のバレエの計画にも意欲を示している。

「赤と黒」の着想源

「赤と黒」の構想は、マティスのアトリエを訪ねたマシーンがバーンズの装飾壁画《ダンス》を見たことに始まる。また「ナイチンゲールの歌」以降、マシーンからの舞台装飾の依頼を断ってきたマティスが「1930年から1933年に取り組んだ、メリオンのバーンズ財団のための大きな装飾制作が、バレエのための制作は行わないという私の決心を覆しました⁴⁷。」と述べたように、「赤と黒」の制作を考えるうえで、バーンズの装飾壁画は重要な意味を持つ。

バーンズの装飾壁画には、原寸大の3つのバージョンが現存する⁴⁸。1930年バーンズ博士に壁画を依頼されたマティスは、最初カンヴァスに油彩で描いていたが、構図の変更のたびに巨大な画面を塗り直すのは困難であったため、途中から色を塗った紙片を画面にピンで留め、それを移動させたり切ったりして構図を決めた。しかしこの作品の寸法に誤りがあり、カンヴァスは放棄された。彼は別のカンヴァスで再び制作を開始し、現在メリオンにあるバーンズ邸宅の壁を飾っている《メリオンのダンス》(図7)を1933年4月に完成させた。《メリオンのダンス》設置後の1933年9月、マティスは、切り紙がピンで留められた状態のまま放棄されていた最初の作品に手を入れはじめた。そして大幅に変更した構図を新たなカンヴァスに移して完成した作品がパリ市立近代美術館に収蔵され、この作品は《パリの

ダンス》(図8)と呼ばれている。この作品には「ニース 1932」と記入されているが、実際には1933年11月に完成した。マティスが最初に取り組んだ油彩のキャンヴァスは、巻かれてしまい込まれていたが、1992年にニースのアパルトマン、オテル・レジナのアトリエから発見された。これを《未完成のダンス》(図9)と呼ぶ。これら3点の《ダンス》の制作過程を踏まえると、マシーンがマティスを訪問した1934年にアトリエで見た作品は、1977年「アンリ・マティス 切り紙絵」展カタログでも指摘されている通り、《パリのダンス》であると考えられる⁴⁹。

マティスは「赤と黒」のためにいくつかの習作を制作している。1938年6月号の『ヴォーグ』誌に掲載された水彩による習作(1938年、ニース、マティス美術館蔵、図6)⁵⁰は、バーンズの壁画同様、アーチによって構成される半円状の面が左側に一つと右側に半分設けられている。アーチと柱の部分は白、ヴォールトは黄色、半円の内側は黒、赤、青の矩形で構成され、全体の配色は実際の舞台背景と同じであるため、この水彩画は舞台背景のための準備習作と思われる。アーチの前に3人のダンサーが描かれているが、これは《パリのダンス》の左端の3



図7：《メリオンのダンス》1932-33年、
油彩、キャンヴァス、バーンズ財団、メリオン



図8：《パリのダンス》1931-32、33年、油彩、キャンヴァス、パリ市立近代美術館



図9：《未完成のダンス》1931年、油彩、キャンヴァス、パリ市立近代美術館

人のダンサーを引用している。さらに舞台装飾の制作時期に撮影された写真（図10）を見ると、《パリのダンス》の初期段階の習作の写真がアトリエの壁に貼られていることが確認できる⁵¹。バーンズの壁画の制作時もこれと同様に、マティスはニューヨーク近代美術館の《ダンスⅠ》の複製を壁に貼り、この作品を出発点として壁画の準備習作を重ねた。これらのことから「赤と黒」では《パリのダンス》が舞台装飾の出発点であり、またバレエ全体の指針を示す重要な作品であったことが分かる。

「赤と黒」の準備習作として、上記以外にシチューキンの《ダンス》に由来するデッサン（図11）が存在することもここで触れておきたい。この習作では、自然のなかで輪になって踊る3人の人物が色鉛筆で描かれている。軽やかな曲線に満ちたこの素描は、肉感的で緊張をはらんだエルミタージュ美術館の《ダンスⅡ》

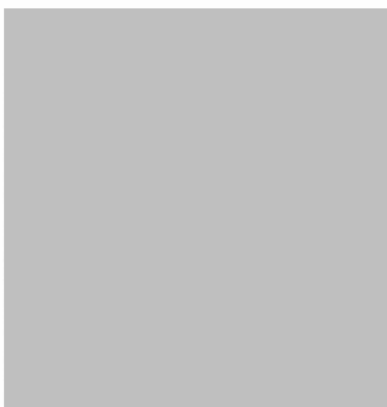


図10：アンリ・マティス、1937-38年 ニースにて



図11：《ファランドール バレエのための習作》1938年、色鉛筆、紙、40.5×26.5cm

より、ニューヨーク近代美術館の《ダンスⅠ》のゆるやかに流れるような運動との共通点を感じられる。バーンズの壁画の制作でも、まずはこの輪舞のモチーフから出発し、水平に流れるような輪舞の運動からやがて個々のダンサーの垂直的な運動へと移行した。「赤と黒」の制作に際して再び輪舞に立ち戻ったことは、シチューキンの《ダンス》の「元気を奮い立たせるために軽い感じを与える⁵²」という構想を確認した行為のように思われる。

輪舞のモチーフに立ち戻った意味を考える時、バレエのタイトルもまた示唆的である。パリ公演の際にタイトルは「おかしなファランドール」と変更されたが、ファランドールとは、手をつないだり、ハンカチやリボンを持って輪をつくって踊る、フランスのプロヴァンス地方やスペインのカタルーニャ地方に伝わる民族舞踊である。マティス自身も語っているように、《生きる喜び》(1905-6年)の制作以降、シチューキンの《ダンス》やバーンズの壁画など、ダンスをテーマにした一連の作品において、ファランドールは常にインスピレーションの源であった⁵³。パリ公演のタイトルの変更について、マシーンは「このバレエ作品に『赤と黒』というタイトルを考えた。その後、マティスの個人的な逸話によって、タイトルが決まった。マティスはフレスコや装飾画を描きながら、よくファランドールを歌っていた。マティスに敬意を示して、この新しいバレエを『おかしなファランドール』と名付けた⁵⁴。」と述べている。

しかし、1937年の契約書のなかで、すでに「ファランドール」というキーワードが見られる。モンテカルロでの公演前日の新聞記事にも、数年間に及ぶ構想の過程において、このバレエがマティスとマシーンの間で「ファランドール」と呼ばれていたと記されている⁵⁵。この事実から、「ファランドール」は単にパリの公演のためにつけられたタイトルではなく、構想の過程から通称として、またはそれ以上の意味を持って用いられていたと考えられる。つまりバレエ作品が生まれる過程で、直接の着想源であるバーンズの壁画だけでなく、輪舞を主題にした一連の作品群が意識されていた。そして、その意識において、このデッサンによる習作は、従来のマティスの作品に登場する輪舞の軽やかな運動を強調するのである。

2 空間を彩る装飾—衣装と舞台背景

ラブリュスの研究が示すように、マティスは「赤と黒」の舞台装飾において、「ナイチンゲールの歌」で解決することができなかった装飾と動きの調和という問題に取り組んだ⁵⁶。「ナイチンゲールの歌」の制作時、マティスは舞台を一つの絵画

として構想した⁵⁷。その場合、ダンサーが身に着ける衣装は、絵画を彩る色彩要素になる。しかしその色彩はダンスに合わせて動き、全体の構成を混乱させるため、マティスはマシンと協力してダンサーの動きを減らし、舞台背景の一部として扱ったり、ダンサーをグループにまとめ同じポーズをとらせた。また体の曲線を隠す幾何学的なフォルムの衣装によって、形と色のパターンを作り出した。しかし舞台を絵画と同様に扱うことに重点が置かれたため、ダイナミックな運動は欠如し、この作品は十分な評価を得ることはできず、マティスにも不満が残った⁵⁸。

一方「赤と黒」では、マティスは全身一色のユニタードを衣装に用いた。彼はこの衣装について、デザイン完成後の1938年5月18日、マシン宛ての手紙のなかで次のように述べている。「第一交響曲の振り付け構成の助けとなるように、ダンサーたちに胴や脚、腕さえも覆うカラータイツまたは運動着を着せることが必要だと思います。というのは、脚や腕に別の月並みな色を取り入れて、動きまわる色彩の量塊が細かく刻まれるように見えてはならないからです⁵⁹。」マティスの衣装は体をぴったりと覆い、輪郭をはっきりと浮き立たせ、ダンサーの動きに従う。衣装にアップリケされた葉のようなモチーフとその輪郭を囲む太い曲線は、動きに合わせて変形したり、見えたり見えなくなったりする。また身体上に描き出されたこの模様は、同色のダンサーが集合し同じポーズをとると、規則正しい配置とリズムを生み出す(図12)。この5色の衣装のために、マティスはデザイン画を何枚も描いた。色によって葉のようなモチーフの形は異なり、その形態や配置をかなり入念に検討した跡がデザイン画からうかがえる。衣装には余計な付属品はなく、純粹に色彩や形態といった造形要素として動きと融合し舞台空間を彩った。ダンサーは舞台空間を自由に動き、「万華鏡」と評されたように⁶⁰、色彩が空間のなかで集合したり、散らばるような視覚効果が得られた。

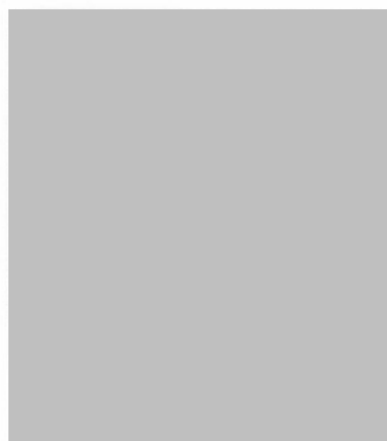


図12：集合してポーズをとる「赤」のダンサー

こうして、「ナイチンゲールの歌」において提起された装飾と動きの調和という問題は、「赤と黒」で一つの解決に導かれた。「赤と黒」で空間へ拡張した装飾が生まれるきっかけになったのは、前述したマティスの言葉の通り、バーンズの壁画の制作にあるだろう。この壁画制作においてマティスが意識したのは、建築空間と作品の関係性であった。マティスは、限られた建築空間のなかに無限の広がりを感じを与えるため、全身像ではなく、体が外にはみ出た人物を描いたと説明している⁶¹。人物像が三つの画面に収まっている《メリオンのダンス》に比べ、《パリのダンス》ではダンサーが一層大きく描かれ、絵画の枠を大幅に超えている。この身体の部分像から、鑑賞者は、画面を越えるダイナミックな運動とその動きを包容する広い空間を想像することができる。

この作品からインスピレーションを得たマシーンにとっても、運動と空間の関係性は重要な関心事であった。もともとマシンの振り付けは絵画から着想することが多い。こうした手法はディアギレフの教育によるもので、絵画のなかに描かれた人物の動きを振り付けの参考にしたり、実際に取り入れたりした。特にマシンの、人物群が絵画のなかでどのように構成されているかということに関心を抱いていた⁶²。そうした影響もあり、彼の振り付けの特徴は、ダンサーをグループとして配置することで全体の構成を形づくることにあった。したがって「ナイチンゲールの歌」でダンサーの動きを限定し、同じ衣装を身に着けたダンサーたちが静止して同じポーズをとる振り付けがされたのは、単にマティスの考えに賛同しただけでなく、それがマシンの傾向だったのである。

その後、最初のシンフォニック・バレエ「前兆」(初演1933年)で、マシンの振り付けに新たな方向性が見られるようになった。それまでの振り付けはマッス、静止、正面性、対称性といった構築的な特徴を示していたのに対し、この作品では身体の動きと空間の関係を重視している。この作品に出演したダンサー、ニナ・ヴェルシニナは、マシンの考えを次のように述べている。「空間は存在し、その存在を感じなければならない。どの動きも空間の内部で行われるのです。マシンの、たとえばある円運動を手本として示し、私が同じようにすると、『空間を押しみなさい。周囲の空間との摩擦を感じ、その摩擦のなかで自分の体を感じみなさい』と言いました。私が動きのなかに視覚化された肉体表現に到達するまで、彼はそのように言うのでした。肉体表現は空間に対抗する力です。私の体は空間を切り離したり、貫通し、たとえ空間に押されても空間を押し、空間を動かし、空間のなかで運動を描くのです。そうでなければ活力は失われ、動きは死に、もはや表現は感じられなくなります。人と空間の間にはエネルギーが生じる関係があり、そのためたとえ動きがなくても人は動的な力を放ち、伝達するのです⁶³。」

こうした空間と身体の関係性を明示するため、「前兆」では空間と拮抗する身体の活発な動きを取り入れ、ダンサーのマスの形成と解体が強調されるようになった。対称的で構築的なフォーメーションを避け、静止と運動の両方によって音楽の流れを表現する変化に富んだ振り付けが施された。

マシーンがマティスのアトリエでバーンズの《パリのダンス》を見たのは、「前兆」が初演された翌年のことである。マシーンは、この絵画においてダンスを空間へ拡張しようとするマティスの意図と、空間と身体に関する自らの関心を直感的に重ね合わせたのではないだろうか。実際マシーンの振り付けの新たな傾向はこの「赤と黒」でさらに進化し、敏捷な動き、突発的な力などによって、マスが常に解体と編成を繰り返すように構成された⁶⁴。そしてダンサーはステージ上で自由に移動しながら、全身一色の衣装で空間を彩るのである。

衣装だけではなく、舞台背景（図13）もまた空間を装飾するという意味において重要な役割を担っている⁶⁵。マティスは、バーンズの壁画の建築的構造をそのまま舞台装置へ発展させ、柱に支えられたアーチを交差して開口部を形成した。柱は向かって左側は前方に、右側は後方に設置され、そこに空間が生まれている。柱は白、アーチの部分は黄色に彩色された。アーチの後ろには幕が下がり、開口部から見える三角形は青、その左側は赤、右側は黒で⁶⁶、舞台背景全体が衣装と同じ5色で構成された。

この舞台背景のために、マティスは模型を制作した。彼はこの模型について次のように述べている。「私は最初の舞台装飾である『ナイチンゲールの歌』の方針に従って、縮小した模型を作ることから始めた⁶⁷。その模型において、バーンズの装飾の大きなアーチを用いた。赤、青、黒の三色に分割された背景と黄色と白の大きなアーチがある。私はダンサーに装飾と同じ色の衣装をダンサーに着せ



図13：「赤と黒」の舞台背景

た⁶⁸。」写真から判断して模型のサイズは高さ約50cmで、奥行き20～30cm程度だろう。そこに切り紙絵と同じ手法で彩色された紙片がピンで留められている。マティスは「ナイチンゲールの歌」からヴァンスの礼拝堂に至るまで、建築的規模の装飾において同じように模型を作成したが、ここでは彩色された紙片は舞台空間を模した箱のなかで建築資材のように組み立てられている。助手によって無作為に彩色された色紙は、マティエール感が希薄で全体に統一的であり、模型のような客観性を要する制作物には適した方法であった。そしてこの模型から制作された実際の舞台背景も、油彩のように画家の行為の跡や物質のマティエール感を伝えるものは存在しない。

また「赤と黒」の舞台背景と衣装には、バレエの物語性を示すナラティブな要素は存在しない。「ナイチンゲールの歌」では、中国を舞台にしたストーリーに基づき、オリエンタルなモチーフを衣装やアクセサリ、幕に取り入れたが、「赤と黒」では、マティス自身「バレエの造形やダイナミックさとは関係のない、あらゆる付属品を排除することができて満足だった⁶⁹。」と語ったように、純粹に造形要素だけで舞台上の装飾を構成している。この舞台背景はそれ自体装飾であると同時に、建築的な枠組みとしてダンサーが自由自在に動きまわることができる場を提供する。この舞台背景の性格について、アンドレ・マッソンがデザインした「前兆」の舞台装飾と比較するのは興味深い。

「前兆」の舞台には背景幕（図14）が設置され、そこには流れ星や炎のようなイメージが描かれている。この幕のモチーフや色調は表現主義的な《奇跡の風景》（1935年、図15）との類似が指摘されている⁷⁰。ダンサーの衣装もこの絵画と同様に、赤、緑、黄、紫、青などの色彩を組み合わせしており、また役によっては衣装に背景幕と同じ不定形のうねるようなモチーフが描かれている。マッソンは



図14：「前兆」第4楽章、1933年

幕の前で動いたりポーズをとるダンサーの衣装と幕の色調やモチーフを呼応させ、全体として幕のイメージへ集約されるような舞台装飾を作り出した。彼の意図は「前兆」の最後の場面の習作（図16）に明示されているだろう。さらに、マッソンの装飾に見られるようなイメージや模様、色調がドラマチックで、感情を刺激するものであればあるほど、鑑賞者は視覚上だけでなく、心理的にそれらを簡単に結びつけ一つの像を作り上げてしまう。一方、「赤と黒」の舞台には建築的な枠組みが設置されているだけで、ナラティブな要素や感情に訴えるものはない。運動や色彩、形態といった要素は、一つのイメージへと集約されるような心理的、視覚的誘導を受けることなく、建築的な枠組みのなかで自由にそしてダイナミックに舞台空間を駆け巡るのである。

舞台装飾における、画家の手の跡やマティエール感の希薄さと、ナラティブで叙情的な要素の回避は、いずれもバーンズの装飾壁画の制作時に壁画と建築の調和を目指し、造形、図像の両面において人間的要素を抑制しようとした試みに共通する⁷¹。さらにこの壁画の制作時期に、マティスは「前兆」に携わっていたマッ

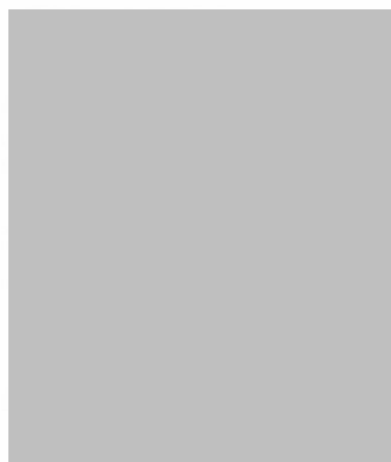


図15：アンドレ・マッソン《奇跡の風景》1935年、
油彩、カンヴァス、76×65cm、個人蔵



図16：アンドレ・マッソン《「前兆」最後の場面のための習作》
1933年、パステル、紙、36×46cm

ソンと交流し、彼の感情の激しさを心配して「ドラマチックなものはいらない。」と助言したことも⁷²、マティスの考えを裏付けるだろう。「赤と黒」においても、鑑賞者は人間的な要素に引き寄せられることなく、舞台空間全体に広がる視覚効果に浸ることが意図されたのである。

その後、ヴァンスのロザリオ礼拝堂の制作と同時期の1950年、マティスはオペラ・コミックによるバレエ作品、ラヴェルの「ワルツ」のために舞台装飾を依頼された。この装飾を実際に制作することはなかったが、マティスは劇場の内部を彩色された光で満たすプロジェクターを使用するというアイデアを持っていた⁷³。「赤と黒」で空間を満たしたダンサーの動き（＝色彩の動き）に代わり、この作品ではプロジェクターの発する光によって空間が彩られることが構想された。さらにヴァンスの礼拝堂では、プロジェクターの役割をステンドグラスが担うことになる。黄、緑、青の三色に彩色されたステンドグラスから浸透する光は、向かい側の壁との間にある空間に満たされる。そしてシュナイダーが説明するように、この空間のなかにいる鑑賞者の視線はステンドグラスと壁の間を行き来し、そのため教会の非対称の複雑で狭い空間を忘れ、広大な空間をイメージすることができるのである⁷⁴。

3 幕の制作と舞台装飾の全体像

「赤と黒」の舞台装飾では、特に5色で彩られた舞台背景や衣装による造形的な側面に注目が集まった。当時の批評家たちの多くは、プログラムに記された注

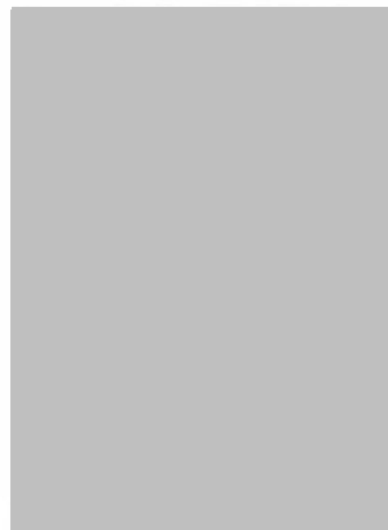


図17：《「おかしなフェアランドール」第4楽章のための習作》
1938年、40.4×40cm

積は必要ないものと批判したり、無視し、主に色彩とダンスの視覚的調和を評価した。厳しい批判は短絡的なプロットに向けられているが、マシーンはどれだけ批判されてもプログラム上の注釈を削除することはなかった。結果的な評価はさておき、マシーンだけでなくマティスもまた完全に抽象的な装飾を目指したのではなく、このバレエのナラティブな要素を舞台装飾に組み込んでいる点に留意したい。それは特に幕の制作において見出すことができる。

幕のデザインができるまでに、マティスはいくつかの習作を切り紙絵の手法を用いて制作したが、それらは図像上、二つのタイプに分けることができる。一つはポライウォーロの《ヘラクレスとアンタイオス》から引用された、取っ組み合い戦う人物像で、プログラムの表紙にも用いられた。同じくこの図像に由来する《「おかしなファランドール」第4楽章のための習作》(1938年、図17)⁷⁵でも、赤と青の人物が組み合っている様子が描かれている。ローレンスの記述によると、第4楽章では登場者全ての争いが起こるため、習作のような「赤」と「青」のダンサーのぶつかり合いも想像される。

このポライウォーロの図像タイプとして、一番早い時期に制作された幕の習作は1937年の作品(図18)である。その作品には鉛筆でデッサンされた各部分に色が記され、中央の人物像などはデッサンの通りに切り抜かれた色紙がピンで留められている。全体の構図は完成デザインに非常に近く、黒い人物像に交差するように配置された上方の形態は青色だが、完成デザインでは白に変更されている。この習作では、枠を形成する黄色い色面の外側に赤色の枠を設けていることから、衣装や舞台背景に使用され、作品を象徴する5色を用いたデザインになっている。

1938年3月に制作された習作(図19)もある⁷⁶。人物像は赤であり、1937年の作品に見られたようなアラベスクの躍動感は抑制され、全体としてまとまりに欠け散漫な印象である。片腕を挙げた赤い人物像のフォルムは、赤い背景にピンクの人物像をクローズアップした別の習作(図20)にも見られ、同じく1938年3月制作とされる⁷⁷。



図18：《ダンサー「赤と黒」の幕の習作》1937年、鉛筆、グアッシュ、切り紙絵、58.5×69.8cm、パリ国立近代美術館

同様の図像はさらに別の習作（図21）にも見られる。デレクトルスカヤは、1938年5月11日、この作品の制作過程を写真に撮影している⁷⁸。この時点では、上方へ飛び上がる人物像の色構成は未決定である。その後白い人物像と黄色の曲線部分が形作られ、現在残されている状態へ進んだ。この黄色い曲線部分は、細かい紙片をピンで留めて調整しながら形成されており、小さな紙片にはまるで襞のような空気感と運動感覚を孕んでいるが、形態の輪郭自体はシャープさに欠けている。この作品では黒と白の人物像が向かい合い、上部に飛び上がる白い人物の形態は、バーンズの装飾壁画のいずれのバージョンにも見られる右端のダンサーを反転したのとはほぼ同じであり、また《「おかしなフェアランドール」第4楽章のための習作》の青い人物とも共通している。

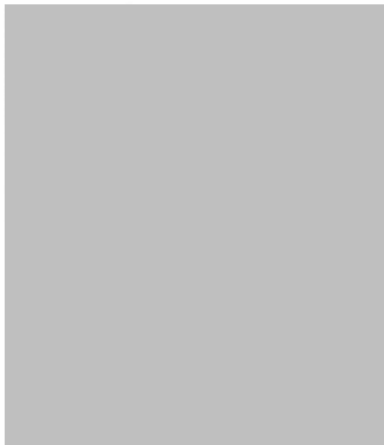


図19：《赤のダンサー「赤と黒」の幕の習作》1938年3月、グアッシュ、切り紙絵、75×62cm、個人蔵



図20：《赤い背景の小さなダンサー「赤と黒」の幕の習作》1938年3月、グアッシュ、切り紙絵、37×19cm、個人蔵

幕のデザインの完成作では、舞台上で用いられた5色のうち、赤をのぞく4色が使用された。黒い人物像と、白と黄の形態が交差するように表現された図像は、やはり《ヘラクレスとアンタイオス》から引用された、1組の人物が取っ組み合う姿を想起させる。特に黒い人物と白い形態が交差する図像は、「男から引き離された女は、孤独のなか悪の精神によって苦しめられる」という第3楽章の内容と呼応しているようだ⁷⁹。

次に、二つ目のタイプの図像が描かれた習作（図22）を見てみよう。黒と白の人物の背景を構成する赤、黒、青、黄は、衣装と舞台装置の5色と同じである。横たわる白い人物と、それに覆いかぶさるように両手と片足を挙げた黒い人物は、《メリオンのダンス》の中央の画面に描かれた1組のダンサーと形態が似ている。バーンズの壁画はもともとシチューキンの《ダンス》に由来するが、制作段階で次第に肉体的な暴力性が表れ、「愛の戦い」のテーマが強調されはじめる。この性的な暴力性はこの壁画以外にも神話のテーマに置き換えられ、《オストハウスの三連画》（1908年）、《ニンフとサチュロス》（1908年）、《森のなかのニンフたち》（1935-43年）といった作品のなかで繰り返し取り上げられた。この習作も従来の作品か

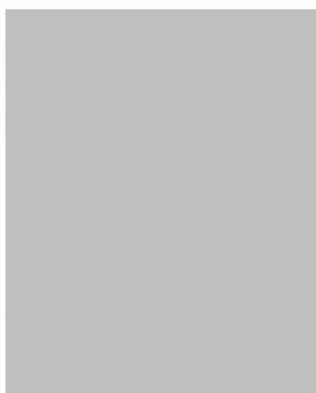


図21：《2人のダンサー「赤と黒」の幕の習作》1938年、
グアッシュ、切り紙絵、80×65cm、パリ国立近代美術館



図22：《2人のダンサー》1938年、
グアッシュ、切り紙絵、81.5×65cm

ら引き継がれた「愛の戦い」のテーマを喚起する。

以上のように、「赤と黒」の幕については制作の段階で二つのタイプの図像が存在し、さまざまな試行錯誤が行われている。結局マティスはディオニュソス的な「愛の戦い」ではなく、《ヘラクレスとアンタイオス》を基にした、2つの像がぶつかりあう「戦い」の図像を採用した。このことは、「赤と黒」が、マティスが説明するところの「ディオニュソス的な」《メリオンのダンス》ではなく、「戦闘的な」《パリのダンス》を起源とすることにも関連するだろう⁸⁰。このように戦いを表す図像は、運命との戦いというバレエのテーマと結びつく。これらの習作から、マティスは幕を制作するにあたり、バレエのテーマ性を踏まえていたことは明らかである。

さて、マティスは多くの場合、作品がどのように鑑賞されるかを考慮する。特に空間装飾の場合は、空間に身を置く鑑賞者が鑑賞行為の過程で、制作者の意図が実現されることがあらかじめ想定された。例えば、シチューキンの邸宅の室内装飾として制作された《ダンス》、《音楽》、《川辺の娘たち》の3作は、3階建ての邸宅を訪れる人が、1階では輪舞によって気分を軽くし、次の階で音楽を感じ、最上階では休息する女性たちの姿に安らぎを感じるように構想された⁸¹。バーンズの壁画は、鑑賞者が壁画の人間的な要素に引き止められることなく、建築と壁画が一体となった調和のなかで無限の広がりを感じられることが意識された。またヴァンスの礼拝堂では、各壁面の装飾間に形態上の連続性を持たせ、その間で視線を動かしながら鑑賞する行為の過程に装飾プログラムが達成される⁸²。

バーンズの壁画やヴァンスの礼拝堂の場合は、装飾が施された閉じた空間に鑑賞者の身体も精神も包容されることが前提となる。同じ空間装飾でも舞台装飾の場合、鑑賞者は正面だけがくりぬかれた箱のなかを眺めるように、視線を一方向へ注いで鑑賞する。「赤と黒」の場合、幕は最初箱の正面を覆い、幕が上がると正面からみえる箱の内側の空間でダンスが繰り広げられるように構想されたと思われる。この舞台装飾の構造は、本のページを捲る行為に似ている。「赤と黒」制作後の1940年代に取り組みされた本の挿絵に関するマティスの言及は、舞台装飾の全体像を考えるうえで示唆的である。『シャルル・ドルレアン詩集』のページ構成について、マティスは「各ページでは、色彩表現を伴うユリの花の素描の上昇的精神が前のページと結びつきを持ち、しかも楽譜のように、次のページと既に連携している。」と述べている。マティスは建築空間であるヴァンスの礼拝堂も本の構造にたとえ、タイルの壁は「視覚上大きな本を開いたような感じで、その白いページにはスタンドグラスによって構成された音楽的な部分の説明となる記号が記されている⁸³。」と説明する。このように空間装飾においても、開かれた本の挿

絵と文字や記号が響きあい、連動する構造をマティスは意識していた。

同様に、「赤と黒」では幕と舞台が関連しあい、全体としてひとつの装飾を築くのである。幕の図像はバレエの「戦い」のテーマを象徴し、この幕の図像から鑑賞者はバレエの物語性を感じ取る。幕の図像を挿絵にたとえるなら、舞台上で繰り返されるダンスはテキストのようなものではないだろうか。テキストは文字という記号が連続したもので、読むという行為のなかで、物語や思想などが構築される。バレエにおいては、ポーズやジャンプ、回転などの運動とそれに伴う色彩といった視覚要素も、ひとつひとつは抽象的な記号であるが、鑑賞行為のなかで音楽に沿って連続することで物語が築かれるのである。

『シャルル・ドルレアンの詩集』のユリの素描が上昇的精神をたたえるように、幕は図像によって物語を象徴するだけではなく、ダンスに結びつく印象や感覚を備えている。この点を検討する際、幕が切り紙絵の手法で制作されていることに注目したい。幕に用いられた切り紙絵の手法は、建築資材を組み立てたような舞台背景の模型の造形的性格とは異なる。彩色された紙を切り抜く切り紙絵は、色彩にはさみで直接形を与えることによって、「デッサンと色彩の葛藤」の問題、すなわちばらばらに乖離したデッサンと色彩の行為を融合する手段であった。さらに「はさみを使ってデッサンする」⁸⁴というマティスの言葉のように、はさみを動かす画家の身体運動やリズムが切り抜かれた色紙にそのまま形として表れる。つまり、色彩、形態、動きという、マティスが画家として、またこの舞台装飾の制作をするにあたり意識していた諸要素が、切り紙絵という表現のうちにひとつになるのである。幕の最初の習作（図18）でも見られるように、両手を挙げ、腰をひねるような姿勢の黒い人物像のフォルムは、いくつかの紙片を組み合わせ少しずつ調整しながら形成されたものではない。それはデッサンで形があらかじめ決定されていたとはいえ、紙から一気に切り抜かれた実践的な形態であり、はさみを動かす連続した運動の軌跡である。

また人物を取り巻くアラバスクのモチーフは、上昇する運動や拡散するエネルギーの感覚に満ちている。習作（図21）と異なり、完成図（図3）でははさみを動かす運動がアラバスクのリズミカルな輪郭を決定している。このアラバスクのような人物を取り巻く曲線といえば、『イヴォンヌ・ランスベール』（1914年）が思い出される。この曲線は、未来派の力線との共通性が示されたり、ベルグソンのエラン・ヴィタルとの関連が示唆されたり、またイヴォンヌの内面性をマグノリアの花にたとえ、その花の形から派生した線を人物像の周囲に置いたと解釈されることもある⁸⁵。また「赤と黒」の登場人物が激しくぶつかり合う第4楽章を描いた習作（図17）にも、赤と青の人物から周囲へ放たれる曲線が表されている。

このようにマティスのアラベスクは、人物から放たれ、空間へと広がっていく目に見えないエネルギーを伴うのである。そしてこの幕の画面で表現された運動やリズム、拡張するエネルギーの運動感覚は、舞台上でダンサーが身に着けたユニタードの衣装によって、肉体を介してマシーンの振り付けのなかで実現される。

幕の習作に登場した人物像は、その後『ジャズ』(1943年)の《道化師》、《サーカス》、《イカロス》、《トボガン》、『ヴェルヴ IV』(1945年)の表紙デザインといった切り紙絵の作品で変化を加えられながら度々登場する。また《スイミング・プール》や《ブルー・ヌード》のように、人体を中心に組み込んだ切り紙絵の作品も多くある。特に《ブルー・ヌード》では立体的な人体を平面に置き換える際、肉体の量感を失わないように、デッサンを繰り返したり、紙片を何枚も張り合わせたりと、入念にポーズが検討された。この《ブルー・ヌード》では、青い量塊にメスを入れるようにシャープな線の切り込みが入れられ、腕や足などの各部位のポーズを際立たせている。また特に「赤と黒」の幕の人物像を引き継いだイメージが多く登場する『ジャズ』では、色面、量感とバランスをとるように、見開きのページの片面にマティスの手書きの軽やかな文字が組み合わせられた。このような線と色面の組み合わせは、ヴァンスの礼拝堂や、《仮面のある大装飾》(1953年)、テリアードの食堂装飾などにも見られる。これらの作品の表現力豊かな線描は、「赤と黒」以降1940年代に集中した挿絵や『テーマとヴァリエーション』といった線描による作品の成果である。一方「赤と黒」では、切り紙絵による幕の色面、人物像の量感は、舞台写真(図23)のようにダンサーたちが形成するマッサや個々の身体の輪郭が背景から浮かび上るときに、舞台上で再び繰り返される。舞台装飾のデザインが完成した後の1938年4月28日、ピエール・マティスに宛てた手紙のなかでマティスは「マシーンのバレエの制作を終えたばかりだ。作品は大変興味深く、そこに自分の色彩の探求を直接取り入れた⁸⁶」と述べているように、切り紙絵によって探求された色彩や造形の美学が、「赤と黒」における幕と舞台の間で平

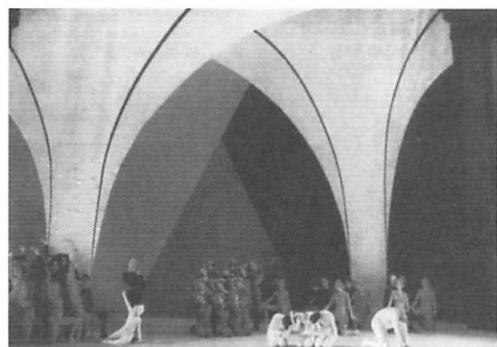


図23:「赤と黒」の舞台

面と空間という次元を超えて響きあい、一つの舞台装飾を築くのである。

結び

本稿では、従来の研究でほとんど取り組まれることがなかった「赤と黒」の舞台装飾について、制作過程をたどり、マティスがデザインした衣装、舞台装置、幕、そしてそれらが一つとして提示されることが構想された舞台装飾の全体像について考察した。動きと色彩が調和した空間を彩る衣装や舞台装置の制作を、このバレエ作品が《パリのダンス》を着想源としたことを踏まえ、さらにマシーンの振り付けやマッソンによる舞台装飾と比較をしながら新たに検討を加えた。またこれまで結果的に評価されてきた抽象的な視覚表現としてではなく、バレエのテーマである「運命との戦い」というナラティブな要素を象徴的に装飾に組み込み、図像的にも、造形的にも、幕と舞台が重層的に連動して一つの舞台装飾を築こうとしたマティスの構想について考察した。このバレエ装飾の経験は確実に後年に引き継がれ、デッサンや挿絵の集中的な制作を経て、別の装飾制作の機会と出会い、高次の表現へと結実することになる。

「赤と黒」の成功を契機に、それ以降もバレエ装飾のプランがマティスとマシーンの間で提案された。1939年マティスは自ら「ディアナ」というバレエのシナリオを書いた⁸⁷。このシナリオから判断すると、マティスはかなり複雑なストーリー性のあるバレエを考案していて、ニンフやディアナの狩人の衣装や付属品、ギリシャ神殿のような場所を描いた幕など、ストーリーに沿った描写的なバレエ装飾を制作するつもりだったようだ。マシーンもはじめはこの計画に乗り気で、作曲はガラピッコラが担当し⁸⁸、実現しつつあったが、1940年になってもバレエ団とマティスの間で契約が結ばれず⁸⁹、結局制作は放棄された。1951年再びマシーンはこのバレエを実現させようとマティスを説得したが、マティスはこの申し出を断ったようだ⁹⁰。さらにマシーンは1953年に映画として撮影されるバレエのための装飾制作をマティスに依頼した⁹¹。マティスは関心を示したが、体調が優れないという理由でこの依頼も辞退した⁹²。また前述したオペラ・コミックの「ワルツ」の計画では、プロジェクターを用いたり、人物を包む雲の装飾などを考案したが、実現には至らなかった⁹³。これらの経緯からも分かるように、「赤と黒」以降マティス自身バレエ装飾の制作に対し意欲的であり、彼のプランは様々な意味で新たな挑戦を秘めていたように思われる。

筆者の調査では、マティスとマシーンの書簡や契約内容、準備習作などが発見され、「赤と黒」の制作過程が明らかになった部分もあるが、今なお不明な点が多い。

特にこのバレエはプロットと装飾の密接な結びつきの上に成立しており、それらがマティスとマシーンの間でどのように進められていったのかという過程は重要なポイントであるにもかかわらず、依然情報が不足している。また幕については、デザインから制作され公演で使用されたかどうかという実際の経緯がはっきりしなかったため、舞台装飾の全体像に関してはマティスの構想として検討するととどめた。これらの点を明らかにすべく今後も調査研究を継続し、稿を改める機会を待ちたい。

註

- 1 : Alfred Barr, *Matisse. His Art and his Public*, New York, Museum of Modern Art, 1951, pp.253-254. Pierre Michaut, "Matisse e il balletto," *La Biennale di Venezia* 26, Dec. 1955, pp.43-45. Jack Cowart, Jack Flam, Dominique Fourcade, John Hallmark Neff, *Henri Matisse Paper Cut-Outs*, exh.cat., The St. Louis Art and The Detroit Institute of Arts, 1977, pp.91-96. Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, pp.623-626. Lydia Delectorskaya, *...L'Apparente Facilité...Henri Matisse*, Paris, Maeght, 1986, pp.268-277. Corine Favelin, "Matisse décorateur de théâtre: Essai de Reconstitution d'une conception scénographique," *Écrit-Voir*, no.11, 1988, pp.51-61. Rémi Labrusse, "Matisse's second visit to London and his collaboration with 'the Ballet Russes'," *The Burlington Magazine*, September, 1997, pp.588-599.
- 2 : 《レオニード・マシーンの肖像》(1920年、鉛筆、紙、38.5×28.5cm、「1920年4月28日、モンテカルロ」)、《レオニード・マシーンの肖像》(1920年、鉛筆、紙、39×28.5cm、「モンテカルロ、1920年4月」)
Catalogue of XXth Century Paintings, Watercolors and Drawings from the Collection of Léonide Massine, Sateby & Co. (date of sale, 7th July 1971.)
- 3 : Alfred Barr, *op.cit.*, p.207.
- 4 : 1924年3月8日付け、マシーンからマティスへの手紙。(Archives Henri Matisse, Paris)
「シーガル劇場の公演で現在私と活動しているポーモン氏の手紙を同封します。シュトラウスのワルツのために、あなたと共に再び仕事ができると大変嬉しく思います。ポーモン氏の提案を受け入れてくださるようお願いする次第です。」この「美しきドナウ」は、1924年5月17日ミュージックホール「シーガル」で初演された。舞台装置はコンスタンティン・ギース、衣装はポーモンによる。(Vincent Garcia-Marquez, *Massine : a biography*, New York, Knopf, 1995, pp.175-176.)
- 5 : バレエ・リュス・ド・モンテカルロ (Les Ballets Russes de Monte Carlo) は、ワシリー・ド・バジルとホネ・ブラムによって1932年にモンテカルロに設立された。ド・バジルはパリ・オペラ・リュスのディレクターであった。パリ・オペラ・リュスは1925年、歌手マリア・クスネツォヴァと夫アルフレッド・マセネによって設立され、ディアギレフの死後、バレリーナにとって重要な公演の場であった。ルネ・ブラムは、株式会社「ソシエテ・デ・バーンズ・ド・メール」経営によるモンテカルロのカジノにバレエ団を設立することを担当していた。オペラ・リュスがバレエ団の中核を提供し、ソシエテ・デ・バーンズ・ド・メールがそのための劇場、設備、資金を提供するという契約で合意し、1932年1月にバレエ団は活動を開始、ジョージ・バランシンがメートル・ド・バレエとして招かれた。1934年バランシンがバレエ団を去ると、後任にマシーンが呼ばれた。バレエ・リュス・ド・モンテカルロについてはVincent Garcia-Marquez, *The Ballet Russes : Colonel de Basil's Ballet Russes de Monte Carlo, 1932-1952*, New York, A.A. Knopf, 1990に詳しい。
- 6 : *Ibid.*, pp.53-54.

- 7 : *Ibd.*, p.54. マッソンは次のように証言している。「マティスは全くうまくいかない状況を目の当たりにし、『10~14日間ほど私の家に来ませんか?』と大変親切に言った。そしてマシーンに相談し、彼はこれを承諾した。マシーンは『マッソンは今のところ必要ない。もし必要になったら、連絡します。』と言った。」 George Charbonnier, *Entretiens avec André Masson*, Ryoan-ji, 1985, p.104.
- 8 : “Dans un atelier de la rue Désire Niel à Nice, le célèbre peintre Henri Matisse et le chorégraphe Léonide Massine ont conçu un ballet abstrait,” *L'Eclair de Nice et Sud-Est*, 10 mai 1939.
- 9 : L'Entretien avec Pierre Couthion, *Bavardages*, 1942, original dactylographie corrigé à la main par Matisse. (Archives Henri Matisse, Paris)
- 10 : バレエ・リュス・ド・モンテカルロはド・バジルの主導によるもので、ブラムだけでなく、アートディレクションに関して、芸術やバレエに理解のないド・バジルより低いポジションしか与えられなかったマシーンも不満を募らせていた。ド・バジルとブラムは1935年に共同事業に終止符を打ち、それぞれのバレエ団を設立した。ド・バジルはバレエ団を「W.バジル大佐のバレエ・リュス (Ballets Russes de Col. W. de Basil)」と改名し、1939年のオーストラリア公演以降は「オリジナル・バレエ・リュス (Original Ballet Russe)」として1951年まで活動を続けた。ブラムは1936年「バレエ・ド・モンテカルロ (Ballets de Monte Carlo)」を設立し、振付師兼メートル・ド・バレエとしてミハイル・フォーキンを招いた。マシーンは1937年まではド・バジルのバレエ団で活動したが、彼のスポンサー集団であるワールド・アート(後にユニバーサル・アートと改名)の援助で、新しいバレエ団を作り出そうとした。ワールド・アートは1938年ブラムのバレエ団を買収し、バレエ団名を「バレエ・リュス・ド・モンテカルロ (Ballet Russe de Monte Carlo)」とした。ブラムは共同ディレクターとしてこのバレエ団にとどまった。マシーンはメートル・ド・バレエに就任し、またロシア出身でアメリカの銀行家のセルジュ・デナムが管理ディレクターとして経営に携わり、バレエ団は1962年まで存続した。
- 11 : 1938年1月14日付け、マシーンからマティスへの手紙。(Archives Henri Matisse, Paris)
- 12 : 舞台助監督のデイヴィッド・リビダンからデナムに宛てた1938年4月25日付けの電報。「マティスはマシーンが是認した模型をすべて完成させた。」これに対しデナムは翌日に返答、「マティスに支払いをし、その模型はあなたが確保しておきなさい。しかし私が到着するまで制作は開始しないように。」(The Serge Denham Collection of the Ballet Russe de Monte Carlo, microfilm, The New York Public Library, Performing Arts-Dance)
- 13 : マティスの書簡、日付けなし。マシーン宛ての手紙の下書きのようで、いくつかの文章や表現が重複している。(Archives Henri Matisse, Paris)
- 14 : Vincent Garcia-Marquez, *Massine : a biography, op.cit.*, p.268. マシーンが何を変更するように依頼したかは不明。
- 15 : マティスからマシーンへの手紙、日付なし。(Private Collection, Cf. Vincent Garcia-Marquez, *Massine : a biography, op.cit.*, p.268.)
- 16 : *Henri Matisse Paper Cut-Outs, op.cit.*, p.92.
- 17 : Lydia Delectorskaya, *op.cit.*, p.89 et p.272.
- 18 : 1938年1月14日付け、マシーンからマティスへの手紙。(Archives Henri Matisse, Paris)
シュネデールは、このバレエのために最初リストの協奏曲が用いられるはずだったと記してい

るが、その情報源は不明。(Pierre Schneider, *op.cit.*, p.626.) 1937年マシーンがアメリカで行った講演に際し、彼の新しいバレエプロジェクトが公表された。その講演会を取材した新聞記事には、あるロシアの現代作曲家がマティスの絵画に着想を得た音楽を手がける予定だと記されている。(Eleanor Page, "Massine tells how he charts a new ballet," *Chicago Tribune*, December 23, 1937.)つまり、マシーンは新しいバレエのために、プロコフィエフにマティスの絵画から発想した音楽を作曲してもらおうと考えていたようだ。

- 19 : 1938年3月13日付け、マシーンの手紙(宛て名のMonsieur Peithadzeは未特定、The Serge Denham Collection of the Ballet Russe de Monte Carlo, microfilm, The New York Public Library, Performing Arts-Dance)。「シヨスタコーヴィチの交響曲第一番のピアノの楽譜を購入するにあたり、120フランの小切手を同封します。できるだけ早くお送りください。オーケストラの楽譜に関しては、あなたを煩わせることはありません。というのはすでに一つ持ち合わせているからです。」
- 20 : Eleanor Page, *op.cit.*
- 21 : "Ballets à Monte-Carlo," *Vogue*, 91, le 15 juin 1938.
- 22 : *La Semaine à Paris* (no.886-888 et no.891,1939.)
- 23 : *New York Times*, October 30 1939, etc.
- 24 : Anthony Fay, "Alicia Markova : her appearances in america," *Dance Magazine*, June 1977, p.48.
- 25 : 1940年3月29日メトロポリタン・オペラハウス (*New York Times*, March 30 1940)、1940年10月15日(公演場所は不明、*New York Herald Tribune*, October 16 1940, etc.)、1942年4月16日メトロポリタン・オペラハウス (*New York Herald Tribune*, April 17 1942, etc.)、同年12月30日シビック・オペラハウス (*New York Herald Tribune*, April 17 1942, etc.)、1948年9月28日、10月6日メトロポリタン・オペラハウス (*The New Yorker*, September 25, October 2 1948, etc.)、1948年12月3日(公演場所は不明、*Saint Francisco Chronicle*, December 4 1948)、1949年3月3日シティ・センター (*New York Times*, March 4 1949)、その他ボストン・オペラハウス(日時不明)で上演されている。
- 26 : Grace Robert, *The Borzoi Book of Ballets*, New York, Knopf, 1946, pp.257-58. グレイス・ロバートは「白」の男役はローランド・ゲラルドとしているが、『ザ・ニューヨーク・サン』によると、それはアメリカでの初演時の配役である。(Irving Kolodin, "Ballet presents 'Rouge et Noir'," *The New York Sun*, October 30, 1939.)
- 27 : マシーンが創作したシンフォニック・バレエは次のとおりである。「前兆」(1933年初演、ピョートル＝イリイチー・チャイコフスキー作「交響曲第5番」)、「コリアルティウム」(1933年初演、ヨハネス・ブラームス作「交響曲第4番」)、「幻想交響曲」(1936年初演、ルイ＝エクトル・ベルリオーズ作)、「交響曲第7番」(1938年初演、ルートヴィヒ＝ヴァン・ベートーヴェン作)、「ラビリンス」(1941年初演、フランツ＝ベーター・シューベルト作「交響曲第7番」)、「アンタール」(1945年初演、ドミトリ・シヨスタコーヴィッチ作「交響曲第7番」)、「交響曲時計」(1948年初演、フランツ＝ヨゼフ・ハイドン作)、「イタリアのハロルド」(1954年初演、ルイ＝エクトル・ベルリオーズ作「交響曲第101番」)。
- 28 : Ballet de Monte-Carlo, Programme de la soirée du 11 mai 1939. (Archives Société des Barns de Mer, Monte-Carlo)
- 29 : Robert Lawrence, *The Victor Book of Ballets and Ballet Music*, New York, Simon and Schuster, 1950,

pp.374-376.

- 30 : Vincent Garcia-Marquez, *Massine : a biography, op.cit.*, p.268.
- 31 : Alfred Barr, *op.cit.*, p.254.
- 32 : Vincent Garcia-Marquez, *Massine : a biography, op.cit.*,p.268.
- 33 : ヴィンセント・ガルシア＝マルケスによるダニロワへのインタビュー。(Ibd., pp.268-269.)
- 34 : Pierre Michaut, "Spectacle de Danses : Le ballet de Monte-Carlo," *L'Opinion*, 1^{er} juillet, 1939, p.20.
- 35 : Jack Anderson, *The one and only : The Ballet Russe de Monte Carlo*, London, Dance Books LTD, 1981, p.34.
- 36 : Walter Terry, "The Ballet," *New York Herald Tribune*, October 30, 1939.
- 37 : A.E. Twysden, "Massine's New Ballets," *The American Dance*, October 1939, p.9.
- 38 : *Ibd.*
- 39 : A.E.Twysden, "Massine's New Ballets, Monte Carlo Company's Future Plans," *The Dancing Times*, July 1939, pp.386-388.
- 40 : Le catalogue de l'exposition; *Ballets Russes de Diaghilev, 1909 à 1929*.
- 41 : Serge Lifar, "Le Ballet à travers le monde, des Ballets de Diaghilev à nos jours," (Conférence prononcée à l'institut chorégraphique, Petit Théâtre de l'Opéra, le 31 octobre, 1957) *Evolution du ballet au XXème Siècle*, no.4, Paris, 1957.
- 42 : Pierre Michaut, *op.cit.*, p.20.
- 43 : Walter Terry, "Schostakovitch work danced by Ballet Russe, 'Rouge et Noir,' arranged by Massine, is Feature in Metropolitan program," October 30, 1939, (出典不詳) .
- 44 : 1940年付け、マシーンからマティスへの手紙。(Archives Henri Matisse, Paris)
- 45 : 「ディアナ」はマシーンとの次回作の計画であり、マティス自身シナリオを書いたが、実現しなかった。(Archives Henri Matisse, Paris)
- 46 : 1940年2月5日付け、マティスからマシーンへの手紙。(Archives Henri Matisse, Paris)
- 47 : Courthion, *op.cit.*
- 48 : Jack Flam, "Histoire et Métamorphoses d'un projet," *Autours d'un chef d'œuvre de Matisse : Les Trois versions de la danse Barnes : 1930-1933*, exh.cat., 1993.
- 49 : *Henri Matisse Paper Cut-Outs, op.cit.*, p.93. マシーンのアトリエ訪問が1934年であることから、《パリのダンス》をバレエの直接の着想源としている。

- 50 : 上記の展覧会カタログは、この習作については言及していない。
- 51 : *Ibd.*
- 52 : “Entretien avec Estienne,” *Ecrit et propos sur l’art, texte, notes et index* établi par Dominique Foucarde, Paris, Hermann, pp.62-63. (二見史郎訳、『画家のノート』、みすず書房、1978年、p.66.)
- 53 : *Ibd.*, p.152, note.11 et p.151, note.12. (邦訳、p.172, 註11とp.173, 註12)
- 54 : Léonide Massine, “Les ballets de Monte Carlo : Noble Vision,” *Le Figaro*, mardi 30 mai, 1939.
- 55 : *L’Eclaireur de Nice et Sud-Est, op.cit.*
- 56 : Labrusse, *art.cit.*, pp.598-599.
- 57 : 「その時私は、舞台装飾がどういうものであるかを理解したのです。舞台装飾はいわば一枚の絵と考えられるが、そのなかの色すなわち装飾は移動する。しかし、色が移動しても、舞台装置は同じ一つの表現に留まっていなければなりません。そしてひとつの強い表現が他との調和を崩すことなく、色の交差を支配しなければならないのです。マシーンは私の考えを完全に理解し、私を大いに助けてくれました。」 Courthion, *op.cit.*
- 58 : Labrusse, *art.cit.*, pp.596-597.
- 59 : 1938年5月18日付け、マティスからマシーンへの手紙。(Private Collection, cf. Vincent Garcia-Marquez, *Massine : a biography, op.cit.*, p.268.)
- 60 : Walter Terry, *op.cit.*, October 30, 1939, (出典不詳) ; Grace Robert, *op.cit.*, p.258.
- 61 : “Entretien avec George Charbonnier,” *EAP, op.cit.*, p.154. (邦訳、p.177.)
- 62 : 1914年ディアギレフとのイタリア旅行中に鑑賞した絵画に関する彼の感想は、後に実践される彼の振り付けの特徴を示している。彼はバナベンティラ・ベルリングエリヤビストイア大聖堂の《キリスト磔刑図》の人物群像の描写に関心を持ち、振り付けに活かしたいと述べている。Léonide Massine, *My Life in Ballet*, Macmillan Martinis Press, 1968, p.67.
- 63 : Vincent Garcia-Marquez, *Massine : a biography, op.cit.*, p.224.
- 64 : *Ibd.*, pp.229-230.
- 65 : この舞台背景はインディアナポリスのバトラー大学ヨルダン音楽学部に所蔵されている。Henri Matisse *Paper Cut-Outs, op.cit.*, p.93.
- 66 : “Matisse’s New Ballets, Monte Carlo Company’s Future Plan,” *The Dancing Times*, July, 1939, pp.386-389.
- 67 : 「ナイチンゲールの歌」では、50センチほどの小さな模型を作り、「小さな劇場」と呼んでいた。日光のもとで色彩を選び、その色彩の組み合わせが舞台の空間のなかでいかなる効果を得るかを検討するために作られた。この模型のために、マティスは初めて制作に切り紙絵という手法を導入した。Labrusse, *art.cit.*, p.596.

- 68 : Courthion, *op.cit.*
- 69 : *Ibd.*
- 70 : Vincent Garcia-Marquez, *The Ballet Russes : Colonel de Basil's Ballet Russes de Monte Carlo, 1932-1952*, *op.cit.*, p.54.
- 71 : 1934年2月14日付、マティスからアレクサンドル・ロム宛ての手紙。EAP, *op.cit.*, pp.146-147. (邦訳、p.167.)
- 72 : Pierre Shneider, *op.cit.*, p.617.
- 73 : “Entretien du frère Rayssiguier avec Henri Matisse, le 9 janvier 1950,” Henri Matisse, L.B. Rayssiguier, M.A. Couturier, *La Chapelle de Vence, Journal d'une création*, textes établis et présentés par M. Billot, Paris, Cert, 1993, p.285.
- 74 : Pierre Schineider, *op.cit.*, p.677.
- 75 : *Henri Matisse, Aquarelles Dessins*, Juin 1962, Jaques Dubourg Paris.
- 76 : Lydia Delectorskaya, *op.cit.*, p.271.
- 77 : *Ibd.*, p.270.
- 78 : *Ibd.*, p.274
- 79 : *Henri Matisse Paper Cut-Outs, op.cit.*, p.92.
- 80 : “Lettre à Alexandre Romm, le 19 janvier 1934,” EAP, *op.cit.*, p.144. (邦訳、 p.165.)
- 81 : “Entretien avec Estienne,” EAP, *op.cit.*, p.62-63. (邦訳、 p.66.)
- 82 : 関直子「アンリ・マティスによるヴェアンスのロザリオ礼拝堂 —その装飾プログラムをめぐる試論—」『美学』42 (1)、1991年、pp.48-58
- 83 : “La chapelle de Vence, aboutissement d'une vie,” EAP, *op.cit.*, p.260. (邦訳、 p.310.)
- 84 : “Jazz,” EAP, *op.cit.*, p.237. (邦訳、 p.280.)
- 85 : Alfred Barr, *op.cit.*, pp.184-185
- 86 : 1938年4月28日付けマティスからピエール・マティス宛ての手紙。
- 87 : マティスによるバレエのプランは、タイプ打ちのシナリオが現存する (Archives Henri Matisse, Paris)。シナリオは5場で構成されており、衣装や舞台装置についてもいくつかの構想が書き込まれている。第1場は森の真中に林間の空地という舞台背景が設置され、ディアナが狩りをする様子とアポロンとのパ・ド・ドゥ。第2場は水を表す幕が下ろされ、ディアナの水浴を覗くアクタイオンが鹿に変身させられる。第3場は最初の舞台背景が現れ、ディアナとエンデュミオンが愛し合う。第4場は岩が描かれた背景幕があり、ディアナとアポロンに子供を射殺されたニオベが

岩に変身する。第5場ではギリシャの神殿が描かれた背景幕が降ろされ、そこに『永遠なる木と葉』が描かれている。メラニオンは、ヴィーナスからもらった3つの金のりんごのおかげで、アタランタへの求婚に成功する。

- 88：マシーンはこのバレエの曲をダラピッコラに依頼することをマティスに提案した。この音楽家はマティスのバレエのために作曲することを切望していて、マティスの知人でもあるジーノ・セヴェリーニの紹介状と共に、マティス宛てに手紙を書いた。『5月の音楽祭』の間、フィレンツェで行われた3夜の素晴らしいバレエ公演のあとで、レオニード・マシーンはパリに向かい、あなたに再会したでしょう。たぶん彼はあなたのアイデアである『ディアナ』について、私と面談したことを話すでしょう。もしあなたと共同制作ができるなら大変喜ばしく、また光栄なことです。そしてその共同制作のために、私が愛し、賞賛している画家であるあなたに個人的にお目にかかれるよう、遅かれ早かれパリに参りたいと思います。』（1939年6月1日付け、ダラピッコラからマティス宛ての手紙、Archives Henri Matisse, Paris）「私の若い友人ダラピッコラを紹介します。彼は私が特に愛着を抱き、また評価している今日の最も素晴らしい音楽家の一人です。彼は最近フィレンツェでレオニード・マシーンに会い、あなたが考案した『ディアナ』の音楽を作曲することを持ちかけられたのです。」（ジーノ・セヴェリーニの紹介状、Archives Henri Matisse, Paris）
- 89：「現在の状況とプランの変更のため、『ディアナ』の制作の正確な日程を取り決めることは不可能なようです。あなたがこのバレエのために制作をしたかどうか知りたくて待ちかねています。この作品に大変興味を示している我々のバレエ団のディレクターに見せることができるように、舞台装置と衣装のデザイン画の写真を送っていただけませんか。ダラピッコラはすでに第一幕の作曲をしていて、それをニューヨークの私のところに送ってくれました。」（1940年付け、マシーンからマティス宛の手紙、Archives Henri Matisse, Paris）この手紙に対するマティスからの返答。『『ディアナ』に関して、仕事を続けるため契約書が届くのを待っています。もしあなたから新たに連絡がなかったなら、この計画はすでに放棄されたものと考えていました。ご存知の通り、私はあなたと一緒に制作することを強く切望していますが、私の主な仕事は絵画であり、あなたが条件をよく分かっておられる『ディアナ』に関する契約の保証がないなら、これ以上貴重な時間を割くわけにはいきません。』（1940年2月5日付け、マティスからマシーンへの手紙、Archives Henri Matisse, Paris）
- 90：「アルテミスの神話をテーマにしたバレエを作るという提案を覚えていらっしゃるでしょうか。あなたが書いた、簡単であるが大変素晴らしい神話のレジユメを読み返したところです。あなたの輝く色彩でディアナにまつわるエピソードを再び生かすことを試みませんか。どのようにお考えですか。」（1951年1月14日付け、マシーンからマティス宛の手紙、Archives Henri Matisse, Paris）
『『ディアナ』について再び打診したい。これこそ実現すべき素晴らしい作品です。もし衣装と装飾を制作することを今もお考えなら、あなたにふさわしい作曲家を探します。あなたと一緒に再び仕事ができたら大変うれしく思います。』（1951年2月28日付けの手紙、Archives Henri Matisse, Paris）「5月15日付の手紙ありがとうございます。残念なことに、『ディアナ』についてあなたから肯定的な返事は何も得られなかったようです。しかしながら、この神話について一緒に仕事ができないでしょうか。…追伸 私は今『ディアナ』の演出についてあなたの台本を頼りに構想しています。もしあなたが許すなら、筋の展開に従って必要な装飾と衣装についての詳細を送ります。」（1951年5月24日付けの手紙、Archives Henri Matisse, Paris）
- 91：1953年8月10日付け、ローマのマシーンからマティス宛の手紙（Archives Henri Matisse, Paris）。この映画は、古代エジプト、古代ギリシャから現代にいたる時代を通した6つの作品から構成され、マシーンはマティスに古代エジプトかギリシャの時代のエピソードの舞台装飾を依頼したいと考えていた。というのは、マティスが考案した『ディアナ』のシナリオをよく覚えていたからである。
- 92：1953年8月30日付け、マティスからマシーン宛ての手紙（Archives Henri Matisse, Paris）。

「大変興味深い作品のために、私のことを考えてくださってありがとうございます。あなたと共同でした仕事がとてもよい思い出であったにもかかわらず、私のことは考慮に入れないで頂くようお願いいたします。今の健康状態では、現在制作中の作品と同様にそのように重要な仕事に着手することはできません。あなたが手にしている切り札からすると、作品が全く素晴らしいことは疑いようもありません。」

- 93：このバレエのプロットも現存する (Archives Henri Matisse, Paris)。このバレエはプレスレットによって運命を翻弄される恋人たちの物語である。主人公のニナがなくしたプレスレットをバロネス・サトラル夫人が見つけたとき夢中だったズヴェスチッチ公に贈った。ニナの夫アルベニンは、ニナがなくしたプレスレットをズヴェスチッチ公が身につけていることに気づき、ニナが贈ったと勘違いした。この誤解から嫉妬にかられたアルベニンはニナを毒殺してしまう。真実が明らかになったときには、時すでに遅く、アルベニンは失望の果てに自殺する。
- このバレエのためにマティスがイメージを描いていた装飾について、レシギエ修道士は次のように記録している。「『雲、そしてそのなかにカップルたちがいる。』それを照明で実現することを彼はイメージしていた。照明は様々な色彩を与えるプロジェクターによるもので、それは『観客を含む全てのものに浸透する光、強いコントラストによってもたらされる。』彼は笑いながらこう言った。『しかし、オペラ・コミックはそのようなプロジェクターは設置していないと言われたので、色がそれぞれ異なる雲の形をした幕を掲げることにした。』」(“Entretien du frère Rayssiguier avec Henri Matisse, le 9 janvier 1950,” *La Chapelle de Vence. Journal d'une création, op.cit.*, p.285. シュネデールは、マティスがこのバレエのために抱いた、広大で光に満ちた軽やかな空間のイメージは、ヴェアンスの教会堂の装飾や晩年の切り絵による大規模な装飾画に見られるように、マティスにとって晩年のテーマになったことを示唆している (Pierre Shneider, *op.cit.*, p.626)。