

《音楽のレッスン》という通称をもつ 17 世紀後半の オランダ風俗画群の再検討（下）

高橋 達史

本稿の前半をなす『パラゴネ』12号掲載論文¹⁾において私は、「音楽のレッスン」として長年親しまれてきた17世紀後半のオランダ風俗画の多くに関して、登場する男女の間に恋愛関係を見出そうとする近年の著しい傾向の結果として通称が否定されている現状に疑問を呈し、《音楽のレッスン》という通称を尊重すべきだ考える一連の作品の根本的な見直しを試みた。

作品ごとの異同は楽器の選択に留まらず少なからずあり、ヤン・ステーン、ヘラルト・テル・ボルフ、フランス・ファン・ミーリス、カスパール・ネツチェルなどレッスン最中の場面を描いた作例（前稿図4,7～9,20）に加えて、ハブリール・メツユの2点（前稿図18,19）などレッスン開始の直前の情景も珍しくないことを指摘し、長らく不適切な《音楽を中断された娘》という通称で呼ばれてきたフェルメール作品（前稿図22）もおそらくその一例と見なすべきであると主張した。この「レッスン前」の情景の最大の特徴は①楽器は描き込まれてはいないが演奏されてはおらず調律中であるか、もしくは卓上に横たえられたままであること、②教師と思しき男がマントを羽織ったままで到着直後と判断されること、の2点である。

フェルメール（Johannes Vermeer 1632-75）の通称《音楽のレッスン》（図1）においても、描き込まれている2つの楽器の一方である低音擦弦楽器ヴィオラ・ダ・ガンバは白黒の大理石のパネルによるチェッカー盤模様の床の上に無造作に横たえられている。鍵盤楽器の立奏用ヴァージナルの方は演



図1 フェルメール 通称《音楽のレッスン》 1662-63
年頃 英国王室蒐集

1) 『パラゴネ』12号、2025年、139-160頁。スペース削減のため以下の本文では前稿、註での文献紹介の際には「高橋2025」として言及する。また註において欧語文献には英語表記、邦語文献には日本語表記の形式と用語を用いるが、前者における出版地名の表記は当該地域の言語に従う。



図2 図1の部分



図3 画中の楽器と同じ銘文の記された
チェンバロ A・リュッケルス製作
1640年 エール大学蔵

奏に適した位置に女が立っているものの、鍵盤が彼女の背面によって遮られているため、演奏中なのか、手すさびに音を鳴らしているのか、あるいは演奏を中断したところなのか確実には判断できない。部屋の奥の壁、ちょうど彼女の頭上の位置に黒い額に収まった鏡が掛けられており、その映像には手元の鍵盤ではなく、自分の右手に立っている男の方に僅かに視線を向けた彼女の顔が映っている（図2）。同じ鏡の上方に画架（イーゼル）の脚の一部が写り込んでおり、鑑賞者が目にしている光景を今まさに描いている（見えない）画家の存在を暴露しているのが、静物画中のガラスの反射として小さく描き込まれる自画像などの比較例が皆無ではないとはいえ、この時代には珍しい斬新で意欲的な仕掛けである。

男の背後、壁面の右端に鏡と同様黒枠に収まった画面中画があるが、画面の縁で切断されていて一見ただけでは主題は識別できない（これに関しては後述）。線遠近法が駆使された左半分と対照的に事物の重ね合わせによる遠近感の強調がなされている画面右半分においては、前述のヴィオラ・ダ・ガンバの手前に水色の布張りの椅子が斜め向きに置かれ、さらにその前方、中景右端のテーブルはペルシャ絨毯で全体が覆い尽くされ、その上には蓋つきの白い酒器²⁾が銀と思しき盆の上に置かれている。

画中の女が向かっている立奏用のヴァージナルは16世紀末から18世紀初頭に至るまでヨーロッパ最大の鍵盤楽器製造業者として名を馳せたアントウェルペンのリュッケルス一族の一人アンドレアス（Andreas Ruckers 1579-1645）の手になるものであることが、極度に類似した現存楽器2つの存在や用いられている装飾のパターンから判明している（図3）³⁾。楽器の同定が一昔前に比べれば正確さを

2) 当時のオランダでは中国製の白磁が人気を呼び、それを模造した陶器が自国で生産されて多数流布した。その多くには原点となった白磁には付属していない金属製の開閉蓋が付けられている。

3) *Exhibition of the King's Pictures: Catalogue, London, 1946/47*, p.108.; Christopher White, *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge/New York/London/New Rochelle/Melbourne/Sydney, 1982, p.144.; Donald Boalch, *Maker of the Harpsichord and the Clavichord 1440-1840*, Oxford, 1974 (2nd ed.), p.142.; Grant O'Brien, *Ruckers. A Harpsichord and Virginal Building Tradition*, Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney, 1990, p.261 (AR1624), p.266 (AR1640a)



図4 テル・ボルフ 通称《父の訓戒》 1654年頃 ベルリン美術館古絵画館



図5 テル・ボルフ工房 通称《音楽のレッスン》 1660年頃 個人蔵



図6 複製銅版画(A・バザン版刻)《オランダの教師》 1750年

増してきている近年の研究書においては題名もしくは記述にほぼ例外なくヴァージナルという名称が用いられており、これ自体は正しいのだが、より正確には鍵盤の位置が前面右端に位置し、鍵盤の操作によって、張られた弦がほぼ中央の位置で弾かれる構造になっているこのタイプのヴァージナルは当時のオランダではミュージアラール（Muselar）と呼ばれていた。フルートを想起させる清澄な音色が理由でギリシア神話のムーサ（英：ミューズ）に因む名称を授かったらしい⁴⁾。

この絵の解説の難しさの最大の原因は、主役の女が鑑賞者に対して真後ろ向きだということにある。17 世紀オランダ風俗画において後ろ姿の活用によって「意図的な曖昧さ」を導入したことで知られるのはヘラルト・テル・ボルフ（Gerard ter Borch 1617-81）で、その代表例に挙げられるのが《父の訓戒》という全く誤った通称によって長年親しまれてきた作品である（図4:縦横比の異なるヴァリエントがアムステルダム国立美術館にあるが、複製版画化によって知れ渡ったのはベルリンの作品）で、原画は乗馬服を着た男が、鑑賞者に背を向けて立つ純白のサテンのドレスを纏った若い女に援助交際を求めているところと判断される場面なのだが、両親の許可を得ぬまま異性との交際が露見した娘が母親の面前で父親から戒告を受ける場面と曲解された結果、ヨーハン・ゲオルグ・ヴィルによる複製版画化(1766 年)の際に、原画の意図とはほぼ正反対の「題名」が付けられてしまった⁵⁾。印象的な斜め向きの後ろ姿は後続の画家たちだけでなくテル・ボルフ自身によっても転用されたが、そのうち工房作の1点は「音楽のレッスン」の類型に属している（図5）⁶⁾。

同じ画家の作品と見なされたまま 1750 年に銅版画化された《オランダの教師》（図6）

4) Roger Harmon, “‘Musica laetitiae comes’ and Vermeer’s *Music Lesson*”, *Oud Holland* 113(1999). Stanley Sadie(ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12, 1980, p.295. ただし後者の執筆者エドウィン・リピンによれば Muselar という名称の初出文献は 1699 年である（2026 年時点でのネット版ニュー・グローヴも執筆者、内容とも同一）。

も本稿の主題との関係が深いのでここで紹介しておきたい、教え子に露骨に言い寄る家庭教師が主役を演じており、男が教師である決定的な証拠までは見当たらずものの茶色の上着に黒い鍔広帽という地味な服装は教師に似つかわしいものだ⁷⁾。この絵の原作である今日なお作者不明のいささか凡庸な作品が版画化されたのは、教え子に対する教師の恋愛感情が18世紀中葉の美術愛好家の関心にも強く訴えかけたことの証拠でもあるだろう。

《音楽のレッスン》という通称をもつオランダ風俗画の中で飛び抜けて高い知名度を誇るフェルメール作品の情景はどう解釈するのが適切だろうか。本当にレッスンであるか否かは、画中の男を音楽教師と見なしうるか否か次第であるから、この問題に焦点を当てつつ、この絵に関する古文書や研究史の概略を紹介することにしよう。対象を図像解釈の歴史に絞る都合上、この絵の評価の変遷や正確な制作年代の特定、および極めて特徴的な遠近法の影響源などに関する議論の紹介は全面的に省くことをご理解いただきたい。

確実にこの《音楽のレッスン》に言及している最古の古文書は1696年5月16日にアムステルダムで開催されたデルフトの印刷業者ヤーコブ・アブラハムゾーン・ディシウスの遺産目録で、「同じ画家（＝フェルメール）による室内でチェンバロを弾く若い婦人と傾聴する紳士、80グルデン」として6番目に記載されている。フェルメール作品だけで21点に及ぶこの大蒐集はディシウスの妻マグダレーナ・ファン・ライフェン（1655-1682）

-
- 5) 有川治男「ヘラルト・テル・ボルフ作、所謂《父の訓戒》—その解釈の変遷—」『国立西洋美術館報告』20（1985/86）、p.49-87；有川治男「父の訓戒 ヘラルト・テル・ボルフ」『名画への旅』14巻、講談社、1992年、p.118-135。文豪ゲーテの賞賛も手伝ってこの曲解はその後長く生き延び続け、20世紀後半に入ってその誤りが研究者間での常識となった後も、それにかわる適切な「題名」が提唱されぬまま、通称《父の訓戒》もしくは旧称《父の訓戒》として言及され続けてきている。この絵を主役とする、原画の所蔵先であるベルリン美術館絵画館における2019～20年の展覧会においてようやく《粋な会話（Gallant Conversation）》という粋な「題名」が示され、ヴァリアントを所蔵するアムステルダム国立美術館（や英文ウィキペディア）も足並みを揃えてこの題名を採用しているものの、今後の行方はなお不透明である。<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/gerard-ter-borch-die-galante-konversation/>；<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Gallant-Conversation-Known-as-The-Paternal-Admonition-c7e6ee5e46db1ef891d311eff9f9b27e>
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gallant_Conversation
- 6) 上述（註5）のベルリン美術館の展覧会やこれを紹介したCODARTのウェブサイトでもこの絵は《音楽のレッスン》と呼ばれている。<https://www.codart.nl/guide/agenda/gerard-ter-borchs-gallant-conversation-a-masterpiece-and-its-virtuosic-variants/>。ただし男の身なりは前稿で紹介したテル・ボルフの画中の典型的音楽教師像とは異なる上に、教師と教え子が二重唱、もしくは斉唱している確実なレッスン場面の絵が存在しないことを考え合わせると、この通称には疑問が残る。
- 7) 版画化の時点で原画はパリのヴァンス伯の蒐集にあった。テル・ボルフの最初のカタログ・レゾネの著者グッラウソンはその帰属を否定して作者をヤーコブ・オフテルフェルトと判定したが、この画家の唯一のカタログ・レゾネの著者であるクレツキーはその判断を否定した。しかし所蔵元のカールスルーエ美術館のウェブサイトでは今日もオフテルフェルトの作品とされている。S. J. Gudlaugsson, *Gerard ter Borch*, Den Haag, 1959-60, vol.2, p.279, cat. no. D-26.; Susan Donahue Kuretsky, *The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1682)*, London, 1979, cat. no. D-7, p.100；<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Jacob-Ochtervelt/Der-Liebesantrag-an-die-Lesende/AA2069A6451D84E8E-9A059A4FA2550B7/>

が同じデルフトの出版業者でフェルメールの最大のパトロンだった実父のピーテル・ファン・ライフェンとその妻マリア・デ・クナイトから相続したものだが、マグダレーナが没した翌年 4 月に作成されたその遺産目録においてフェルメール作品は 17 点が記載されているものの主題に関する言及が一切欠けているため、《音楽のレッスン》がそれに含まれていたと断定することまではできない⁸⁾。この記録で画中の男は「紳士」と呼ばれているが、これは身なりの良さに着眼した総称である。



図7 スピネット(J・クラング製作) 1753年
ニューヨーク メトロポリタン美術館

この絵に関する次の確実な記録はヴェネツィア出身のイタリア画家ジョヴァンニ・アントーニオ・ペレグリーニ (Giovanni Antonio Pellegrini 1675-1741) の遺産目録で、そこでは 16 番として「もう 1 点の絵、スピネットを弾く婦人」とだけ記されており、男に関する言及はない。1718 年のデン・ハーグ滞在中に入手したものらしい⁹⁾。この作品を含む 17 世紀オランダ絵画をペレグリーニの未亡人から一括購入したのはヴェネツィアにおけるイギリス領事だったジョゼフ・スミス (Joseph Smith 1675-1770) で、領事職辞職の前年である 1762 年に彼は、友人だったカナレットの絵 53 点を中核とするその蒐集の大半をイギリス王ジョージ 3 世に売却するが、《音楽のレッスン》もそこに含まれていた。「91 番、フランス・ファン・ミーリス作、父親と思しき男の面前でスピネットを弾く女、縦 2 フィート 5 インチ、横 2 フィート 1.5 インチ」。所蔵元の移動はこれが最後で、《音楽のレッスン》はその後一貫して英国王室コレクションに留まり続けている。

部分図 (図 2) が示すとおり、画中の男女には親子関係を示唆するような年齢差は認められないにもかかわらず男が「父親と思しき」と評されたのは市民家庭における父親の権威と意義が重視された 18 世紀後半ならではの現象で、前述のテル・ボルフ作品が銅版画

8) John Michael Montias, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton, 1989, p.359, p.363f. 来歴や文献に関してフェルメール研究書の中で最も詳しい 2023 年のアムステルダム国立美術館での大展覧会カタログの作品解説 (Bente Frisson 執筆) においても、ディシウス以前の所蔵者には「推定」に留まることを示す疑問符が付されている。Pieter Roelofs, Gregor J. M. Weber (ed.), *Vermeer*, Exh. cat. Rijksmuseum, Amsterdam/London/New York, 2023, p.280

9) 本作と思しき作品は、これに先立つ 1714 年 7 月 11 日にアムステルダムで開催された競売に「フェルメールの手になるチェンバロを弾く女性」として出品されていた。アルベルト・ブランケルトの調べによれば、これがこの時期にオランダで競売に出されたことの判明している唯一のフェルメール作品である。オランダ滞在中のペレグリーニが誰からこの絵を入手したかは不明である。Albert Blankert, John Michael Montias, Gilles Allaud, *Vermeer*, New York/Woodstock/London, 2007, p.194 (フランス語版原著の出版は 1986 年。邦訳はジル・アイヨー / ジョン・モンティアス / アルバート・ブランケルト『フェルメール画集』、巖谷國士 / 小林頼子ほか訳、リプロポート、1991 年、194 頁、225 頁)

化の際に《父の訓戒》という誤った題名を付けられたのも同じ1760年代である。皮肉なことに農村風俗画とは対照的に市民家庭を舞台とした17世紀オランダ風俗画における最大の偏りの1つが「父親の不在」であって、明らかに父親と見なせる人物が描き込まれていればそれは風俗画仕立ての家族肖像画と見なし得る、というのが今日の常識である。

国王への譲渡に先立ってスミスはこの絵の模写を製作させていたようで、1770年に作成された彼の遺産目録に「もう1枚の絵、(画面)上部に金塗りの額入りの鏡…チェンバロを弾く若い婦人とその傍らに立つ彼女の教師」が記載されている¹⁰⁾。模写に関する記述ではあるがこれが、画中の男を(音楽)教師と特定した最初の記録である。チェンバロ(独:Cembalo、伊:Clavicembalo、仏:Clavecin、英:Harpsichord)にしても18世紀の市民家庭で愛用されたスピネット(英:Spinnet、独:Spinett、伊:Spinetta、仏:Epinette、図7参照)にしても同じ発音原理(撥弦)の鍵盤楽器とはいえヴァージナル(英:Virginal)とは形状が異なるのだが、往古の財産目録や遺産目録においては代表格である最も大型の楽器チェンバロの名称が一種の総称として支配的だったようだ¹¹⁾。

18世紀中葉は風俗画を含む17世紀オランダ絵画の複製版画化が一気に進み、それとともに元来は存在しない「題名」の認知が広まった時代である。フェルメールの《音楽のレッスン》に関しては、一般人の鑑賞が適わぬ王室所蔵だっただけでなく、複製版画の対象とならなかったため広く知られるには至らず、原作者の意図に反することも珍しくない通称を伴わぬまま19世紀を迎えることになる。フェルメールの本格的再評価の遙か以前であり、作者に関しても合意は形成されていなかった。

最初の女性美術史家として名高く、またイギリスにおける最初の本格的な美術史家でもあるミセス・ジェイムソン¹²⁾は1842年の著書の中で、当時はエグロン・ファン・デル・メールの手に帰せられていたこの絵についてこう述べている。「音楽のレッスン：ヴァージナルの前に立つ若い婦人と傍らの音楽教師。人物があまりにも遠景にいるこの絵の処理は非常にぎこちなく、風味に欠けている。ヴィレム・ファン・ミーリスの手に帰した方が良いと思う。¹³⁾」

10) Blankert et al., ibid.

11) エトヴィン・バイセンは17世紀のオランダでヴァージナルとチェンバロの双方が同一の名称(clavecijn, clavesingel, clavecimbael)で呼ばれていたことが後世の混乱を招いたと指摘している。Edwin Buijsen, “Music in the Age of Vermeer, in: Donald Haks & Marie Christine(ed.), *Dutch Society in the Age of Vermeer*, Den Haag/Zwolle, 1996, p.119. 比較的近年の研究書においてもアルベルト・ブランケルトは画中の楽器を(チェンバロと混同して)クラヴサンと誤記している(英語版において楽器の仏語名に固執しているのも不可解)。緻密な資料解説によってフェルメール研究の水準を一気に引き上げた研究者であり、筆者もその大きな影響に浴しているだけになおさら楽器や音楽図像学への関心の欠如が惜しまれてならない。Albert Blankert, *Johannes Vermeer van Delft 1632-1675*, Utrecht/Antwerpen, 1975, p.64; Albert Blankert, *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings*, Oxford, 1978, p.44; Blankert et al., op.cit(note 9), p.194

12) Mrs. Jameson (戸籍上は Anna Brownell Jameson 1794-1860) の業績と意義について以下の文献が詳しい。高橋裕子「美術史家 Mrs. Jameson の教育普及活動」『学習院大学哲学会誌』43号(2019年)、「退職記念特集」、1-27頁

作者判定の定まっていなかった《音楽のレッスン》の作者がフェルメールに戻されたのは、この画家の再評価における決定的存在だったフランスの美術批評家テオフィル・トレ（筆名 W. ビュルガー：Thoré-Bürger 1807-69）の 1866 年の連載論文においてだが、彼は英国王室蒐集にあるこの絵を見る機会を得られず、1696 年の競売目録の記載を信じて「フェルメール作品目録」に加えただけなので、題名に関してもその古文書の記載を踏襲している¹⁴⁾。同じことはフェルメールの「再発見」におけるトレ＝ビュルガーの後継者アンリ・アヴァールによる 1888 年の作品目録にも当てはまる¹⁵⁾。

ミセス・ジェイムソンが採用した《音楽のレッスン》という題名を復活させたのは 1908 年のギュスターヴ・ヴァンジプの著書だが¹⁶⁾、今日の研究書のほとんどにおいて通称もしくは旧称として《音楽のレッスン》が掲げられていることから想像されるほどこの題名が支配的だったわけではなく、より記述的なタイトルを採用する研究者の方がむしろ多数派であったのは〔表 1〕¹⁷⁾ が示す通りであり、この点においては通称の支配が圧倒的で記述的標題の食い込む余地がなかった同じフェルメールの《恋文》（アムステルダム国立美術館）の場合とは事情が異なる。題名の変遷をまとめた〔表 1〕は 21 世紀の出版物にも《音楽のレッスン》という題名を採用しているものが多いことを示しているが、これはあくまでも「通称」の扱いであって、大半の解説においてはその通称がこの絵の真の主題であることが逆に否定されているのが実状である。

この絵に限らず、音楽関係主題の 17 世紀オランダ風俗画に描かれている男が音楽教師であることに疑問符をつける風潮が、登場人物の男女の間に解釈の差はあれ微妙な恋愛関係を見出す風潮とまさに呼応しつつ広まっていった経緯については前稿で紹介した通りだが、フェルメールのこの絵に関してその嚆矢となったのはローレンス・ガウイングによる 1952 年のモノグラフで、この研究者は《合奏》（図 12）とこの絵を一对の存在と見なしつ

13) Mrs. Jameson, *A Handbook to the Public Galleries of Art in and near London*, vol.1, London, 1842, P.249. 奇しくも彼女と生年が同じで、19 世紀中葉におけるオランダ絵画の最高権威だったドイツの美術史家・鑑定家グスタフ・フリードリヒ・ヴァーゲン（Gustav Friedrich Waagen 1794-1868）の評価（1854 年）は対照的である。「光の効果、明白で巧妙なデ・ホーホの模倣。背景に紳士とピアノに向かう婦人。非常に繊細で透明（感に富む）。」 G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, Vol.2, London, 1854, p.433. 「ピアノ」は、鍵盤楽器の総称でもある独語の Klavier が誤訳された結果と推察される。

14) W. Bürger (= Théophile Thoré), "Van der Meer de Delft", *Gazette des Beaux-Arts* 21 (1866), p.549. Vermeer はオランダの姓ファン・デル・メール（Van der Meer）のフランドル式短縮形で、画家の母親がフランドルの家系であった結果選ばれたものと推測されるが、オランダで支配的なファン・デル・メールの名で呼ばれる時代がその後も長く続いた。なお Bürger は仏語発音に従ってビュルジェと表記されることもあるが、熱烈な共和主義者として知られたトレはこの筆名で母国に限定されぬ国際性を意図していたので独語発音のビュルガー（＝意味は「市民」）が適切である（W は英語名 William の頭文字と見なされている）。

15) Henry Havard, *Van der Meer de Delft* (Les Artistes Célebres), Paris, 1888, p.36

16) Gustave Vanzype, *Vermeer de Delft*, Brussel, 1908, p.40

17) スペース削減のため欧語文献に限定し、本文中で言及していない文献に関してはデータの詳細を省いた。

[表 1] フェルメール作品の題名の変遷 (欧語文献に限定)

1696	(Sale Amsterdam)	蘭	室内でチェンバロを弾く若い女と傾聴する紳士
1762	King George III's Inventory	英	父親と思しき男の傍らでスピネットを弾く若い女 (by Frans van Mieris)
1770	(J. Smith's Inventory)	伊	チェンバロを弾く若い婦人とその傍らに立つ彼女の教師
1842	Anna (Mrs.) Jameson	英	音楽のレッスン (by Eglon van der Neer)
1854	Gustav Friedrich Waagen	英	(紳士とピアノを弾く婦人) (by Eglon van der Neer)
1866	Théophile Thoré	仏	(室内でチェンバロを弾く若い女と聴く紳士)
1888	Henry Havard	仏	(チェンバロ)
1907	C. Hofstede de Groot	英	ヴァージナルの前の婦人と紳士
1908	Gustave Vanzype	仏	音楽のレッスン
1910	Alfred von Wurzbach	独	音楽のレッスン；クラヴィーアに向かう婦人と紳士
1916	Max Eisler	独	ピアノの前の紳士と婦人
1924	Wilhelm Hausenstein	独	チェンバロの前の婦人と紳士
1925	Max J. Friedläender	独	スピネットの前の紳士と婦人
1925	Gustave Vanzype	仏	音楽のレッスン
1926	Jean Chantavoine	仏	音楽のレッスン
1932	Wilhelm Valentiner	独	鍵盤楽器の前の婦人
1636	Willem Martin	蘭	チェンバロの傍らで
1937	Philip L. Hale	英	音楽のレッスン (スピネットの前の婦人と紳士)
1939	Eduard Plietzsch	独	スピネットの前の紳士と婦人
1940	Adolf Jannasch	独	スピネットの前の紳士と婦人
1946	Exh.Cat. Royal Academy	英	ヴァージナルを弾く婦人と聴く紳士
1947	Fr. Van Thienen	蘭	ヴァージナルの前の紳士と婦人
1948	A. B. de Vries	蘭	ヴァージナルの前の紳士と婦人
1948	A. B. de Vries	仏	スピネットの前の紳士と婦人
1950	P. T. A. Swillens	英	クラヴィコードの前に立つ若い女と聴く紳士
1952	Andre Malraux	仏	スピネットの前の紳士と婦人
1952	Lawrence Gowing	英	音楽のレッスン
1952	Horst Gerson	蘭	ヴァージナルの傍らの紳士と婦人
1954	Vitale Bloch	伊	スピネットの前の紳士と婦人
1960	Lawrence Gowing	蘭	ヴァージナルの傍らの紳士と婦人
1963	Vitale Bloch	英	スピネットの前の紳士と婦人
1963	Marcel Brion	仏	音楽のレッスン
1966	Pierre Descargues	仏	ヴァージナルの前の婦人と紳士
1966	Vitale Bloch	仏	スピネットの前の紳士と婦人
1966	J. Rosenberg / S. Slive	英	ヴァージナルの前の婦人と聴く紳士
1967	Ludwig Goldscheider	英	ヴァージナルの前の婦人と紳士
1968	Piero Bianconi	仏	紳士とヴァージナルを弾く婦人
1970	Piero Bianconi	英	ヴァージナルを弾く女と紳士 (音楽のレッスン)
1973	Jean Mistler	独	音楽のレッスン
1974	Ernst Gunther Grimme	独	音楽のレッスン (ヴァージナルの前の紳士と婦人)
1975	Albert Blankert	蘭	音楽のレッスン
1976	Christopher Wright	英	ヴァージナルを弾く婦人と紳士のいる室内

《音楽のレッスン》という通称をもつ 17 世紀後半のオランダ風俗画群の再検討（下）

1977	Evert van Straten	蘭	ヴァージナルの前のカップル
1977	Gerhard w. Menzel	独	音楽のレッスン（ヴァージナルの前の紳士と婦人）
1978	Albert Blankert	英	音楽のレッスン
1978	Madlyn Millner Kahr	英	ヴァージナルの前の婦人と紳士
1979	Edward A. Snow	英	ヴァージナルの前に立つカップル
1979	Susan D. Kuretsky	英	ヴァージナルの前の婦人と紳士
1981	Leonard J. Slatkes	英	ヴァージナルの前の婦人と紳士
1981	Jean Mistler	仏	ヴァージナルの前の紳士と婦人
1981	Arthur K. Wheelock, Jr.	英	音楽のレッスン（ヴァージナルの前の婦人と紳士）
1981	Otto Naumann	英	音楽のレッスン
1982	Christopher White	英	ヴァージナルの前の婦人と紳士
1984	Peter C. Sutton	英	ヴァージナルの前の婦人と紳士
1984	Christopher Brown	英	音楽のレッスン
1991	Christopher Lloyd	英	ヴァージナルの前の婦人と紳士
1991	John Nash	英	ヴァージナルの前に立つカップル
1992	Pascal Bonafoux	仏	音楽のレッスン
1994	E. Bujsen / L. P. Grijp	英	音楽のレッスン
1995	Seymour Slive	英	ヴァージナルを弾く女と男
1995	Arthur K. Wheelock	英	音楽のレッスン
1995	Wheelock / Ben Broos	英	ヴァージナルを弾く婦人と紳士（音楽のレッスン）
1996	Edwin Buijsen	英	ヴァージナルを弾く婦人と紳士
1996	M. P. van Maarseveen	英	音楽のレッスン
1997	Tom Philips	英	音楽のレッスン（ヴァージナルを弾く婦人と紳士）
2000	Walter Lietke	英	音楽のレッスン（ヴァージナルヲ弾く女と紳士）
2000	Ivan Gaskell	英	音楽のレッスン（ヴァージナルを弾く婦人と紳士）
2001	Norbert Schneider	英	音楽のレッスン
2001	Philip Steadman	英	音楽のレッスン
2001	Anthony Bailey	英	音楽のレッスン
2004	Wayne Franits	英	音楽のレッスン
2007	Albert Blankert	英	音楽のレッスン
2008	Walter Lietke	英	音楽のレッスン（ヴァージナルを弾く女と紳士）
2010	Nils Buttner	独	音楽のレッスン
2011	Marjorie Wieseeman et al.	英	音楽のレッスン
2012	Adriaan E. Waiboer	英	ヴァージナルを弾く婦人と紳士（音楽のレッスン）
2013	Marjorie E. Wieseeman	英	音楽のレッスン
2015	Wayne Franits	英	音楽のレッスン
2015	Karl Schutz	英	音楽のレッスン（ヴァージナルを弾く女と紳士）
2017	Waiboer / Sluiter	英	ヴァージナルを弾く女と紳士（音楽のレッスン）
2023	P. Roelofs / G. Weber	英	ヴァージナルを弾く婦人と紳士（通称：音楽のレッスン）
2026	(Official Website)	英	ヴァージナルを弾く婦人と紳士
2025	RKD	蘭	ヴァージナルの前の女と男
		英	ヴァージナルを弾く女と紳士
2025	(Essential Vermeer)	英	音楽のレッスン

つその本質を正反対と判断し、「色情の暗示」のみが両者の共通点であると主張している。画面の縁によって切断された画中画の主題が古代ローマ史の道徳的逸話「ローマの慈愛」であることを前提にしてガウイングは、牢獄に捉われて両手を縛られた自由の利かぬ身で、忍び込んだ実の娘ペローからの授乳によって救われたキモンと同じように、ヴァージナルの傍らに直立不動の姿勢で立ち尽くす画中の男を「虜」、すなわち傍らの女に熱を上げるあまり身動きのとれない状態に陥っていると判定する。ヴァージナルの蓋に記された銘文「音楽は喜びの友、悲しみの薬 (Musica Laetitiae Comes Medicina Doloris)」がそれぞれ《合奏》と《音楽のレッスン》の中で暗示されている恋の歓楽と悲しみを象徴しているというのが彼の解釈である¹⁸⁾。

これを継承したのがエドワード・スノウで、彼は「2人が恋のとりこの状態であることはほとんど疑いない」ことから「到底音楽のレッスンとは呼べない」と断定した¹⁹⁾。ジョン・ナッシュやウェイン・フラニッツの見解も同じように否定的である²⁰⁾。「主題は独創的でなく、また同様に《音楽のレッスン》でもない」「《音楽のレッスン》は…この種の絵画が往々にしてそうであるように、誤解を招く題名で呼ばれている。我々が目にしているのは実際の音楽のレッスンではない」。

この絵の通称への疑問を最初に表明したのは音楽図像学を専門とするアルベール・ボム・ド・ミリモンドで、彼はガウイングの文学的解釈を更に一步進め、ここに描かれているのは「恋の終わり」「別離の前」の情景であると主張した²¹⁾。しかし恋愛関係の推移を前提にしてその中の一つの局面だけを絵画化するという発想は、絵画や版画においても小説や戯曲に比せるようなストーリー展開を目指したウィリアム・ホガース (William Hogarth 1694-1764) 以後の産物であると見なしている筆者には根拠薄弱である上に時代錯誤の深読みとしか受け取れない。

前稿の記述 (141 頁) の繰り返しになるが、これほどの過剰解釈は例外的であるにしても画中の男女にさまざまなレベルでの恋愛関係を読み取ろうとするのは近年の多くの研究者に一致した傾向である。ここでは4人の研究者の発言の中核を出版年代順に引用しておこう。①クリストファー・ブラウン (1984 年) 「男は女の音楽教師とみなされてきたが、ヴィオラ・ダ・ガンバとワイン容器が描き込まれていることを考慮すると彼女の恋人であり、彼に向けられた彼女のためらいがちな視線は愛情のそれである可能性が高い。²²⁾」②アーサー・ウィーロック (1995 年) 「通称の通り、多くの者が画中の優雅な紳士を家庭教師とみなしてきた。しかし視覚的印象と図像学的証拠は、フェルメールの関心は

18) Lawrence Gowing, *Vermeer*, London, 1952, pp.119-127

19) Edward A. Snow, *A Study of Vermeer*, Berkeley/Los Angeles/London, 1979, p.74

20) 最初の引用はナッシュ、2番目はフラニッツのもの。John Nash, *Vermeer*, London, 1991, p.74 : Wayne Franits, "Living in the Lap of Luxury: Vermeer, his Admirers and his Patrons", in: Marjorie E. Wieseman (ed.), *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, Cambridge, 2011, p.130

21) A. P. de Mirimonde, "Les sujets musicaux chez Vermeer de Delft", *Gazette des Beaux-Arts* 58 (1961), pp.29-52

音楽の指導よりも恋愛の理想に向けられていることを示唆している。²³⁾」③ウォルター・リートケ（2008 年）「《音楽のレッスン》はその題名を確信（conviction）よりもむしろ便宜（convenience）に負っている。というのも久しく前から研究者たちはこの絵を慎ましやかな求愛の場面と認めてきているからである²⁴⁾。」④カール・シュッツ（2015 年）「伝統的タイトルは美術史の因習に支配されてきたもので、この絵に見られる性愛関係の緊張を捉えてはいない。²⁵⁾」

私自身はと言えば 1985 年の作品解説では「家庭における奏楽の主題は 17 世紀オランダ絵画で殊の外好まれたものの 1 つだが、弟子—まず例外なく若い女である—に対する音楽教師の態度には、職業的関心以上のものが見受けられることが少なくない。（中略）しかし寡黙なフェルメールの作品はこの場合にもなかなか秘密を明かしてくれない。」と慎重な姿勢を貫いていたものの、1995 年には時代の趨勢に押されて「主人公の女に深い関心を寄せているのは疑いないものの、彼が音楽教師であるという保証は何一つないから、18 世紀（原文ママ）の通称を鵜呑みにしては危険である」という不正確な記述に走ってしまった。その遅まきながらの反省も本稿執筆の理由の 1 つである²⁶⁾。

代表的研究者たちの見解がこの点に関して一致しているのもあながち不自然ではない。ペリー・チャップマンがいみじくも端的に指摘しているとおり「音楽のレッスンが恋愛の口実となっている絵画の伝統があるからだ」²⁷⁾。しかし前稿でも力説したとおり、筆者がここで大いに強調しておきたいのは、恋愛関係が認められるか否かと男が音楽教師であるか否かは全く別の問題であり、たとえ恋の駆け引きの最中にあるとしてもそれだけで「教師と教え子」という関係が否定される根拠にはなり得ない、ということである²⁸⁾。

男の身分の特定を試みる前に、まず画中の二人が今何をしているところなのかを精査してみる必要がある。この絵に関する最初の記録である 1696 年の目録の記載《室内でチェ

22) Christopher Brown, *Images of the Golden Past : Dutch Genre Painting of the 17th Century*, New York, 1984, p.137. 同一内容の英国版は Christopher Brown, *Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*, London, 1984. 白磁の模したオランダ陶器のワイン容器はともかく、ヴィオラ・ダ・ガンバの存在が何故二人の恋愛関係を示唆したものと思われているのかは、それ以上の説明を欠くため不明である。

23) Arthur K. Wheelock Jr., ed., *Johannes Vermeer*, Exh.cat. National Gallery of Art, Washington/Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Den Haag, New Haven/London, 1995, p.128ff. 作品解説はウィーロックとブローズ (Ben Broos) の共同執筆だが、解釈に関しては前者が担当している。

24) Walter Lietke, *Vermeer: The Complete Paintings*. Antwerpen, 2008, p.104. 前稿（高橋 2025, 141 頁）で私は先入観に災いされて convenience を convention と読み違い、「因習」と誤訳してしまった。お詫びとともに訂正させていただく。

25) Karl Schütz, *Vermeer: The Complete Works*, Köln, 2015, p.343

26) 高橋達史ほか『フェルメール(世界の大画家 17)』、中央公論社、1985 年、83 頁。坂本満・高橋達史監修『バロック 2 (世界美術大全集 17)』、小学館、1995 年、469 頁。

27) H. Perry Chapmann, "Inside Vermeer's Women", in: Marjorie E. Wieseman et al, *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, Exh. cat. The Fitzwilliam Museum, Cambridge, 2011, p.93

28) 高橋 2025, 142 頁

ンバロを弾く若い婦人と傾聴する紳士》は楽器の同定の不正確さ以外にも、2つの問題点を含んでいることに注意したい。女は本当に楽器を弾いているところなのか、そして男はそれを傾聴しているだけなのか、という2点である。近年の研究者の中ではウィーロックが「非常にきちんとした身なりの紳士は教えることよりも聴くことの方に熱心に見える」と、最古の見解を継承しているのだが、果たしてそうだろうか²⁹⁾。

厳密な意味での「演奏中」ではない、という指摘はこれまでもたびたびなされてきた。鏡に写った女の視線が真下の鍵盤ではなく傍らの男の方に微かに向けられている点に注目するならば、説得力のある指摘である。ピエール・デカルグの「女は楽器を弾いておらず軽く触れているだけなので題名は不適切」という発言の前半に関しては私も同じ見解である³⁰⁾。最初に通称への疑問を呈したド・ミリモンドの論文に関して「二人で二重奏を演奏した後、男は椅子から立ち上がってヴィオラ・ダ・ガンバをその脇に寝かせた」ところだとする主張は、この引用部分だけに限れば正確であると判断される³¹⁾。前稿でも紹介したとおり、音楽関連場面の17世紀オランダ風俗画には「弾かれていない」楽器が頻繁に登場する。その大半は卓上に横たえられた弦楽器で、画中の男の手でこれから演奏されることが予想される存在である。それらとは対照的にこの絵のヴィオラ・ダ・ガンバは敷物もない大理石の床上に無造作に置かれていることから、合奏前ではなくその後の情景であることに疑問の余地はないからだ。

クリストファー・ロイドは男女の関係がどのレベルなのかの判断は不可能だとしつつ、「画中の2つの楽器は〈共有された愉楽〉と〈調和の可能性〉を示唆しており、それは傾聴する、もしくは女のヴァージナル演奏に合わせて歌っている男の恍惚とした表情によっても示されている」と論じている³²⁾。注目すべきは「傾聴している」という古来の解釈とは対照的に、男が歌を歌っているところだとする解釈が近年著しく台頭してきている点である。その先鞭をつけたのは「拡大図で見ると男は歌を歌っている」と論じたウォルター・リートケで、彼は楽譜なしの暗譜であることにも注意を喚起した。ペリー・チャップマンも「歌っているように見える男」と述べ³³⁾、またマージョリー・ウィーズマンもこの判断を継承して「女の音楽的な旋律に合わせて歌っているかのように男の唇は僅かに開いている。歌の楽譜が見当たらないところを見ると歌い手と伴奏者がともに暗記してい

29) Arthur K. Wheelock Jr., *Jan Vermeer*, New York, 1981, p.100. これに関連してウィーロックは男性がもともとはもっと女性に近い位置に描かれ、女性の視線ももっと男性の方に向けられていたことがX線調査からわかる、と主張している。

30) Pierre Descargues, *Vermeer*, Geneve, 1966, p.82. この著者は「男性は無関心な表情で傍らに立っている」とも述べているが、この観察には賛同できない。

31) Mirimonde, op.cit(note21), p.47

32) Christopher Lloyd, *Enchanting the Eye: Dutch Paintings of the Golden Age*, London, 2004, p.171. この主張の前半部分は同じ著者による1991年の英国王室蒐集絵画展カタログの項目において示されていたものの繰り返しである。Christopher Lloyd, *The Queen's Pictures: Royal Collectors through the Centuries*, London, 1991, p.152

33) H. Perry Chapmann, op. cit.(note27), p.94

る曲に違いない」と結論づけているのだが³⁴⁾、都市家庭を舞台とする 17 世紀オランダ風俗画に楽譜を一切欠いた合奏や（二重唱を含む）合唱の場面が極めて稀であることを考慮すると説得力が豊かだとは認め難い。

「男が僅かに口を開けていること」というリートケの観察は正しい（図 2 参照）。しかし楽器を伴う音楽関連場面において口を開けている人物を「歌っているところ」と見なすこと自体は可能だが、元来言葉や音を伴わない絵画において「歌っている」のか「話している」のかの区別は困難であるため、「歌っている」ことの明示には手に持った楽譜の存在が不可欠である。既にたびたび指摘されているとおり演奏中というよりも演奏を終えた、あるいは中断した瞬間である可能性が高いこの絵の状況において、ヴィオラ・ダ・ガンバの演奏を終えて再び立ち上がった男が突然楽譜もなしに歌い出すのはいかにも不自然である。それとは対照的に、もしこの絵の通称の通り彼が音楽教師であると見なすならば、ヴァージナルを弾くのを中断した女に対して、その演奏に関する講評やアドバイスを口頭で伝えているところだと考える方が説得力において遥かに上回ると私は考える。ヴィオラ・ダ・ガンバが片付けられず無造作に床に寝かされたままであるのも、二重奏が中断された直後に、テンポやフレージングについての具体的な助言のために男が女の傍らに位置を変えたところであることを示唆しているのではなかろうか。

これに関連して私が注目したいのは男が左手でついている杖の存在である。このモチーフの意義はこの絵の研究史においてこれまでなぜかさほど注目されずにきた。ド・ミリモンドは「男は杖を手にしたものの、あたかも二重奏の終わりがもう一つの意味を伴うかのように立ち去ろうとしない」という憶測の前提として、歩行補助器具である杖を手にしたのは帰路につくためであることを当然視しており、杖に言及したものの男がそれを手にした理由に触れていないジャン・ミストレルも同じ前提の上に立っているのは明らかである³⁵⁾。

17 世紀後半のオランダにおける杖は都市の富裕市民階級（門閥）のステイタス・シンボルとして数多くの肖像画に描き込まれてきた。《ヤーコプ・デ・グラーフの肖像》（図 8）をはじめ、テル・ボルフの手になるアムステルダム有数の門閥だったデ・グラーフ家のメンバーはほぼ例外なく杖を伴う姿で肖像画に描かれている³⁶⁾。



図 8 テル・ボルフ 《ヤーコプ・デ・グラーフ》 1670-74年頃 アムステルダム国立美術館

34) Marjorie E. Wieseman et al, op.cit(note20), p.204. これに続く「彼の視線を意図的に避けている女を、画中の求愛者と同様、画家や鑑賞者も見つめているのだ」とする主張は、恋愛関係を極端に重視するこの研究者ならではのものだが、あまりにも主観的にすぎて首肯できない。

35) Mirimonde, ibid.; Jean Mistler, *Vermeer*, Paris, 1973, Cat.16.



図9 ファン・デン・エークハウト 通称《音楽のレッスン》 1655年 コペンハーゲン王立美術館

エグロン・ファン・デル・ネールの《2人の女と1人の男》(スモレンスク美術館)のような風俗画仕立ての家族肖像画にも見られるものの、杖は一般的な市民家庭の風俗画には滅多に登場しない珍しいモチーフで、レンブラント門下のヘルブランド・ファン・デン・エークハウト (Gerbrand van den Eeckhout 1620-1674) の作品(図9)に描き込まれているのが目につく程度だ。奥に立つ男は前景右の男とははっきり異なる黒服を纏っており、この絵の通称通り音楽教師である可能性が高いと判断されるものの、杖は立てかけられたままでレッスンに活用されてはいない³⁷⁾。

フェルメールの《音楽のレッスン》の中
の杖に注目してその意義に言及した、私の

知る限り唯一の研究者である深谷訓子は「(男は)左手に杖状のものを持っているが、これは実用のための杖というより、指導に用いる棒の一種ではだいだろうか」と述べている³⁸⁾。深谷は男が「オランダの集団肖像画に診られる類の黒い衣服を身につけており(中略)室内で帽子をかぶり豪華な外套をまとったままの伊達男たちとは、異なる特徴づけが試みられているように思われる」という観察を踏まえて、近年の大半の研究者とは逆に、ここに描かれているのは男女間の愛の調和というよりもむしろ文字通りの「音楽」もしくは「音楽の稽古」の場面であるように思われる、と判定しており³⁹⁾、私もこの深谷の見解に全面的に賛成なのだが、彼女が想定した杖の「実用的機能」について、さらに一步踏み込んだ仮説を提唱したい。それはここで男とともに描かれているのが、遙か後の1820年代に指揮棒が誕生する以前、17世紀後半から18世紀にかけての宮廷楽団で用いられていた指揮杖、すなわち垂直に構えて床を打ち鳴らすことで正確なリズムを団員たちに伝えるための器具としての杖なのではないかという仮説である

イタリア生まれながらフランスで活動した作曲家・指揮者のジャン・バティスト・リュリ (Jean-Baptiste Lully 1632-1687) が国王ルイ14世の快癒を祝した1687年1月の宮中演奏会において自作の《テ・デウム》を指揮中に、誤って指揮杖で自分の足の甲を強打

36) Gudlaugsson, op. cit.(note7), vol.2, cat. no. 262-263, 265, p. 226f.

37) Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, vol.2, Landau, 1983, cat. no. 509, p.748, そこでの題名は「歌うカップルと聴く男のいる室内」。

38) 深谷訓子『ローマの慈愛 「キモンとペロー」の図像表現』 京都大学学術出版会、2012年、235頁

39) Ibid.

し、その傷が原因となって 2 ヶ月半後に落命したという逸話は、著名音楽家の死因としての特殊性も相俟ってあまねく知れ渡っており(図 10)⁴⁰⁾、リュリを主演とするフランス映画《王は踊る》(Le Roi Danse、ジェラルド・コルビオ監督、2000 年)においても最大のクライマックスとされている。この映画で用いられた指揮杖は歩行補助の杖より長い大型のもので、リュリが愛用していたとされる指揮杖も同様だが(図 11)、床を軽く打つことで正確



図 10 リュリの死因についての風刺版画(部分) H・ボナルト作の肖像銅版画の改変



図 11 リュリが用いたとされる指揮杖(復原)

なリズムを教え子に伝えてその演奏を補助するためには、紳士のステイタス・シンボルだった歩行用の杖でも全く不自由しなかった筈だ。描かれた場面において杖は持ち上げられていないが、音楽が一瞬中断した状況であると想定するならばそれも当然である。テンポの指示のためにいっときだけ杖を手にして女に接近したのであれば、その後はまたヴィオラ・ダ・ガンバを手にして合奏の練習、というよりは鍵盤奏者の左手の強調の仕方や通奏低音に関するレッスンを再開するのが自然な成り行きであり、そうであるならば床に投げ出されたままの楽器も無理なく説明できるのではあるまいか。17 世紀のオランダ家庭における音楽(特に歌曲)が、フランスの強い影響下にあったことを考慮すれば、この絵の注文者が、同国で発祥したと推察される指揮杖についての知識を有していたとしてもおかしくない⁴¹⁾。

フェルメールと同様に注文者も音楽に造詣が深かったであろうことは、鑑賞者にも判読できるように明確に記されているヴァージナルの蓋の裏側の銘文「音楽は喜びの友、悲しみの薬(Musica Laetitiae Comes Medicina Doloris)」からも推察される。トマス・マクギーリーの調べによれば、この銘文はアンドレアス・リュッケルス製作のチェンバロ 2 台一制作年はそれぞれ 1624 年と 1640 年 - に記されている(図 3)⁴²⁾。共通点の多い銘文であり

40) 原作はアンリ・ボナルトによるリュリの肖像銅版画で、そこには笑いを誘うほど巨大な指揮杖は描き込まれていない。

41) 家庭での奏楽場面において杖で指揮する音楽家はフェルメール作品以外においてはほとんど全く描かれていない。私の知る唯一の例外はフランツ・ザイデルマンの鍵盤曲集の楽譜(1781 年)に掲載されているヨハン・アウグスト・ロスメスラーの銅版画で、角形のフォルテピアノを連弾する男女の傍らで椅子に腰かけた男が左手で杖を握りしめている。座位にもかかわらず杖を床についているのは、奏者たちのテンポに乱れが生じぬように拍子をとっているからである可能性が高い。ヴァルター・ザルメン『〈家庭音楽〉と室内楽: 家庭内の音楽—1600 年から 1900 年まで、その社会的発展』(「人間と音楽の歴史」第 4 集第 3 巻、音楽の友社 1985 年、132-133 頁、図 72。



図 12 フェルメール 《合奏》 1664—66年頃 ポストン
イザベラ・ステュアート・美術館(盗難紛失中)

ハンス・リュッケルス作の 1581 年製ダブル・ヴァージナル（ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵；作品番号 29.90）に既に用いられている「音楽は重荷を甘美に和らげる（Musica laborum dulce levamen）」（この銘文を備えた現存楽器は 6 台⁴³⁾）が撥弦楽器リラを称えた古代ローマの詩人ホラティウスに由来するのとは対照的に、「喜びの友、悲しみの薬」は出典がまだ完全には突き止められていない⁴⁴⁾。

ガウイングは様式のみならず寸法や構成にもこの絵と共通点の多い《合奏》（図 12）の 2 点を対幅だとする仮説に基づきつつ、描かれた画中画の主題の対称性を重視して、こ

の銘文はこの 2 点の絵の内容を象徴している、すなわち《合奏》には音楽がもたらす快樂が、そして《音楽のレッスン》には音楽による悲しみの癒しが表されている、と解釈した⁴⁵⁾。「この（楽器の）銘文は、描かれているのが単なる音楽のレッスンではないことを示唆している」と主張したパスカル・ボナフーなど、ガウイングの系譜に属する深読みに走る研究者も少なくない⁴⁶⁾。リュッケルス一族の工房で製作されたものに限らず 17 世紀フランドルの鍵盤楽器の銘文には「世俗の栄光はかく移ろいゆく（Sic transit gloria mundi）」や「神のみに栄光あれ（Soli deo gloria）」を代表とするキリスト教関係のものが多数を占めているのだが、この「音楽は喜びの友、悲しみの薬」は音楽の効用自体を称揚しており、「（喜ばしい）音楽は神の賜物（Musica donum dei / Musica lieta dono divino）」⁴⁷⁾のように神の礼賛に直結していないのが特色であるから、音楽のレッスンの情景にまことに相応しい銘文であって、それ以上の掘り下げは必ずしも必要ではない、というのが私の見解であ

42) Thomas McGeary, "Harpsichord Mottoes", *Journal of the American Musical Instrument Society* 7(1981), p.27

43) Ibid.

44) ノルベルト・シュナイダーは、音楽の和声（調和）は精神の動揺を和らげると説いたピタゴラスの思想に由来すると指摘している。Norbert Schneider, *Vermeer 1632-1675. Veiled Emotions*, New York, 2001, p.38

45) Gowing, op.cit.(note18), p.124

46) Pascal Bonafoux. *Vermeer*, Chêne, 1992, p.94

47) McGeary, op.cit.(note42) p.26f.

る⁴⁸⁾。前稿でも指摘したとおり、銘文がパトロンや画家自身が考案したものに見ないうるならば、その象徴的意味を追い求めることにも意義があるだろうが、複数の現存楽器に残されている銘文の場合は、そのメッセージを素直に受け止める態度も必要だと思うのである。

前稿において私は、かつての通称《音楽のレッスン》が否定されて久しい代表的作例の 1 つとしてヤン・ステーン (Jan Steen 1626-1679) のロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵作品 (前稿図 4) を取り上げ、画中のチェンバロの蓋に記された銘文「行為が男を試す / 証明する (Acta virum probant)」がリュッケルス製作の現存楽器に認められることを理由にして、これを画中の男女の恋愛関係に直結させる近年の一連の研究に警鐘を鳴らしたのだが⁴⁹⁾、マクギーリーはこの銘文は現存楽器が 9 例に見られ、調査対象のなかで 3 番目に多いことを明らかにしており、またエドガー・ハントもこれを最も代表的な 4 つの銘文の 1 つに挙げている (彼はこれも神を称えるモットーのうちに含めているが、その根拠は不明)⁵⁰⁾。最近の競売でその存在が明らかになったドイツ出身のレイデン派画家ゴダルト・カンペル (Godaert Kamper 1614 頃-1679) による女性肖像画 (図 13)⁵¹⁾ にも「世俗の栄光はかく移ろいゆく」とともにこの銘文 (の一部) がはっきり判読できるように描き込まれているが、楽器の装飾の精緻な描写とともに画中のチェンバロがリュッケルス製の高価な楽器であることを鑑賞者に伝えることが目的の 1 つだったと見なし得るこの絵において、「行為が男を試す / 証明する」という銘文が像主に対する教訓であるとは考え難い (そもそもラテン名語の名詞 *vir* は英語の *man* と異なり「人間全般」は意味しない)。一般論になるが、画家自身や絵の注文者が楽器の銘文を通じてその作品ならではのメッセージの伝達を目指すのであれば、それに適う独自のモットーを案出すべきだと思う

48) ロジャー・ハーモンはこの銘文こそがこの絵の秘密を解く鍵だと見なし、画中の鍵盤楽器が古代ギリシアにおける音楽の女神ムーサイに基づくミュゼラルと呼ばれたタイプのヴァージナルであることを理由に、風俗画仕立ての《音楽のレッスン》が実は「音楽の寓意」を表したもので、同じ画家の《絵画芸術の寓意》(ウィーン、美術史博物館) や《信仰の寓意》(ニューヨーク、メトロポリタン美術館) に類比されるべき作品である可能性を論じているが、同じように 17 世紀オランダの市民家庭に舞台を設定しているとは言え、現実の市民生活には見られぬ非現実的なモチーフ―月桂冠など―の存在から寓意画であることが類推されるのと異なり、《音楽のレッスン》にはそうした不自然な要素が一切欠けているのを思えば、画中の女性をミューズの化身と見なすのはいかにも強引すぎる。Roger Harmon, “‘Musica laetitiae comes’ and Vermeer’s *Music Lesson*”, *Oud Holland* 113 (1999), pp.161-167. 結論は異なるものの同じく牽強附会と評すほかないのは、画中の鏡に画架の一部が写り込んでいることを最大の根拠として、この作品をウィーンの絵と同じく「絵画の寓意」を表したものとするアラスの解釈である。Daniel Arasse, “Vermeer’s Private Allegories”, *Studies in the History of Art* 55(1998), pp.341-349

49) 高橋 2025, 144-146 頁、図 4、図 5。

50) McGeary, op.cit, p.18 ; Edgar Hunt, “Inscription on Harpsichords”, *The English Harpsichord Magazine* 1(1977), p.

51) Sotheby’s, December 8, 2022, Lot297. Godaert Kamper, Portrait of a Lady Seated at Ruckers Harpsichord. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/hotung-he-dong-the-personal-collection-of-sir-joseph-hotung-part-2-day/portrait-of-a-lady-seated-at-her-ruckers>



図 13 カンベル 《女性の肖像》
サザビーズ 2022年



図 14 ファン・バビューレン 《とりもち女》 1622年 ボストン美術館



図 15 ファン・バビューレンの模倣者 《ローマの慈愛》 サザビーズ 1999年

のだが、これに該当する作例が皆無に近いことも過剰解釈の危険性を証明している。

楽器の銘文と並んでこの絵の解釈の鍵を握るものとし
ばしば見なされてきたのは、画面の縁で切断されたかたちで一部だけ見えている画中画である（図 14 参照）。主題が「ローマの慈悲」として知られるキモンとその娘ペローを表したもので―出典は古代ローマの歴史家ワレリウス・マクシムスの『著名言行録』―、牢に繋がれて餓死刑を宣告された老人キモンに、娘のペローが看守の隙をつき、胸をはだけて母乳を飲ませる場面であることは早くから認められており⁵²⁾、フェルメールの裕福な義母であるマリア・ティンスの 1641 年の財産目録に「乳房を吸う男の絵」が記載されていることから、《合奏》の画中画の一枚であるディルク・ファン・バビューレン（Dirk van Baburen 1595 頃-1624）の《とりもち女》（図 14）―同じ財産目録では「手のひらを指すとりもち女」と言及されている―と同じく、義母の所有作品を描き込んだものと信じられてきた。しかしその作者が同じファン・バビューレンの模倣者だと確定されたのは 20 世紀最後の年を迎えてからである（図 15）⁵³⁾。

画中画《ローマの慈愛》の主題である「とらわれの状態（虜）」がフェルメールの《音楽のレッスン》の中の男女関係にも当てはまるとするガウイングの解釈は前述のとおりスノウに継承され、17 年にわたって英国王室絵画蒐集の監督者（Surveyor）の地位にあったクリストファー・ロイドも「（画中画は）恋愛の文脈で理解されるべきだ」「何らかの愛がテーマであることが（画中画から）推測される」と複数の著書において述べているのだが、私は飛躍が大きすぎることからこの仮説に根本的な懐疑を抱いている⁵⁴⁾。

これに対して深谷訓子は「ローマの慈愛」の図像史の研究書の中で、この画中画のメッセージを楽器の銘文との相関性において理解しようとしたウィーロックの仮説を継承発展させて、（ムーサイの導きと同じように）学芸に着想や才能を与えてくれる「授乳」と読み解いているが、「良いもの、為になるものを授ける」というレッ

スンの本質に通じるこの解釈の方がより自然で説得力が高いのではないだろうか⁵⁵⁾。とはいえマリア・ティンスの所蔵作品を熟知していた関係者以外には、裸体男の背中の 1 部だけが識別できる断片から主題を特定するのは容易でなかった筈なので、そもそもこの画中画の象徴的意義をそこまで重視してよいのかという疑問は残る⁵⁶⁾。一方深谷の仮説を補強する要素としては卓上に配された純白のワイン容器が指摘できるだろう。非常に目につくその白さが暗い画中画の中でははっきりとは認められない「乳」を象徴したものとも解釈しうるからである。

対作品と見なされることも多い《合奏》はかつて一度も「音楽のレッスン」を描いたものと解釈されたことのない絵で、たしかに画中の男が音楽教師であると断じるべき証拠は何もないが、逆に彼が音楽教師ではないと決めつけるだけの証拠にも欠けているのが実状である（一見杖のようにも見えるのは同じく典型的な騎士の持物だった剣）。歌う女が右手で拍子をとっていることから、向こう向きに座ってテオルボ（大型リュート）を弾く男が合奏を主導しているとは見なしにくいのは確かにしても、本来ならチェンバロだけの伴奏で足りるはずなのにテオルボが加わっているのは、歌の旋律しか記されていない楽譜に和声を施す通奏低音のレッスンをしているところと見なすのも無理ではないからだ。画中画の主題ゆえに、《音楽のレッスン》とは対照的に快楽を与えるものとしての音楽が描かれていると考えている研究者が多いが、ここに描かれた男女 3 名の関係にもなんらかの不道德性を見出そうとするのはいささか牽強附会であって、人間関係に調和を生み出す、あるいは絆を強めるという音楽の特性を強調しているだけの可能性も考慮せねばならないだろう。個人的には 2 点の対照性を強調する見方には与せず、両者の象徴的意味はむしろ相互補完的なものと捉えるべきだと考えている⁵⁷⁾。

最後にフェルメールの《音楽のレッスン》からの影響が認められる同時代画家たちの作例を手短に考察したい。最も顕著な例はデルフトに近いロッテルダムで活動したヤーコプ・オフトルフエルト（Jacob Ochtervelt 1634-1682）の通称《音楽の集い（Musical

52) この絵の作者を最初に同定したのはヘルマン・フォス（1912 年）である。H.Voss, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 5(1912), p.79ff. 当初はアムステルダム国立美術館作品が該当作と考えられていたが、そちらの絵は現在模写とされている。

53) Gregor J. M. Weber, "Caritas Romana. Ein neu entdecktes Bild im Bild von Johannes Vermeer", *Weltkunst*, 70(2000), pp.225-228. この画中画の作者判定の歴史については深谷訓子の著書に詳細に述べられている。深谷、前掲書（註 38）、224-228 頁。

54) Snow, op.cit.(note19), p.74; Lloyd1991, op.cit.(note32), p.152; Lloyd2004, op.cit.(note32), p.171

55) 深谷、前掲書（註 38）。4 章 4 節「授乳と芸術」、224-243 頁。

56) 一部だけ見えている断片であるのを踏まえると、「17 世紀の美術通で（画中画）の主題が〈ローマの慈愛〉であることを見誤るものは 1 人もいないだろう」というガウイングの主張（前掲書 124 頁）は誇張だと思う。

57) 高橋 1985（前掲書、註 35）においても私はウィーロックの仮説を継承してこの見解を表明していたが（83 頁）、この絵に関してはその後も理解の根本は変わっていない。Arthur K. Wheelock Jr., *Vermeer*, New York, 1981, p.120（『フェルメール』、黒江光彦訳、美術出版社、1982 年、120 頁）



図 16 オテルフェルト 《音楽の集い》
1676-80年頃 ロンドン ナショナル・ギャラリー



図 17 メツュ 通称《音楽のレッスン》
1664-66年頃 ロンドン ナショナル・ギャラリー

差し出してワインを勧めているので⁶¹⁾、合奏後の情景であるのは確かにしても、彼を音楽教師と見なすには無理があるからだ。同じようにヴァージナルの前に座った女に、帽子をとって恭しく挨拶しながらワイングラスを差し出す騎士が描かれた（図 18）と同じく求愛の場面と見なすべきなのは明らかである⁶²⁾。ちなみに画中のヴァージナルの蓋の内

Party)》（図 16）で、同じように画面奥の壁際に置かれたヴァージナルを立奏中の女が真後ろ姿で描かれており、制作年代がフェルメール作品より約 10 年遅いことから、その影響下に制作されたことに疑問の余地がない⁵⁸⁾。ヴァージナルを画面と平行に配置してその前面の装飾や銘文を鑑賞者に提示する手法に関しては、いずれも 1660 年代中葉の制作と見なされているハブリール・メツュ（Gabriel Metsu 1629-67）の作品（図 17）にも応用されており⁵⁹⁾、フェルメール作品の存在が同時代画家の一部には良く知られていたことを裏付けている。このメツュ作品は女のすぐ右の男の配置だけでなく、白黒大理石の格子柄の床やテーブルを覆う厚いペルシャ絨毯にもフェルメールの絵の明白な影響が認められ、画中のヴァージナルも装飾と銘文から同じアンドレアス・リュッケルス作の楽器と認められている。

メツュの絵は楽器と男女を描いた絵画を「音楽のレッスン」と見なす風潮のピークだった 19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけてこの通称で呼ばれてきたが、ニール・マクラレンによる 1960 年の同館所蔵 17 世紀オランダ絵画総目録以降の文献では、（古い伝統を踏襲したベネジの美術家辞典を除き）「ヴァージナルの前の / 前に座る男と女」という記述的名称が採用されている⁶⁰⁾。乗馬服を着た男がおそらく騎士であることに加え、ヴァイオリンを卓上に置き、楽譜と思しき紙片を提示する女にグラスを

58) Kuretsky, op. cit (note7), cat. no. 94, p.92 なお同じロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵の同画家の作品（NG2143；Kuretsky, cat. no. 95, p.93；推定年代は同じく 1670～75 年、本稿図 20）では明白にテル・ボルフの影響を示す、斜め後ろ姿でチェンバロを弾く女性が主役を務めている。

側の銘文は「すべての魂に主を称えしめよ（Omnis spiritus laudet Dominum）」⁶³⁾で、「行為が男を試す／証明する」の場合と同様、楽器の銘文を画家が絵に込めた象徴的メッセージと解することの危険性を伝えてくれている。

フェルメールの影響下に制作された一連のオランダ風俗画の中で、前稿で詳述した衣装の特徴を踏まえて音楽教師と断定できる唯一の存在は、今日もなお《音楽のレッスン》と呼ばれ続けているバーミンガム市立美術館のオフテルフェルト作品の登場人物である（図 19）⁶⁴⁾。レッスンはおそらく終わりに近づいたところで、フェルメール作品と共通する白いワイン容器を運んできた召使に教師が語りかけている。女がまだ演奏中のヴァージナルの蓋の内側には、「音楽は歓びの友、悲しみの薬」と酷似した銘文で現存楽器数においては優っている「苦しみは重荷を甘美に和らげる」が記されており、男女の姿勢や位置関係は全く異なるものの、ここにもフェルメール作品の知識が生かされているように思われる。

オフテルフェルトは 17 世紀後半のオランダの風俗画家の中で音楽関連場面の比率が最も高い画家で⁶⁵⁾、「音楽のレッスン」という通称で呼ばれている作品も他に 2 つあるが、どちらも登場人物が音楽教師であると判断できる決定的証拠を欠いている。（図 20）はこの画家に対してフェルメールと並んで大きな感化を与えたテル・ボルフの影響の著しい作品で、女の弾くヴァージナルの背後に座った男が右手を挙げて拍子をとりつつ何かを語りかけるところ

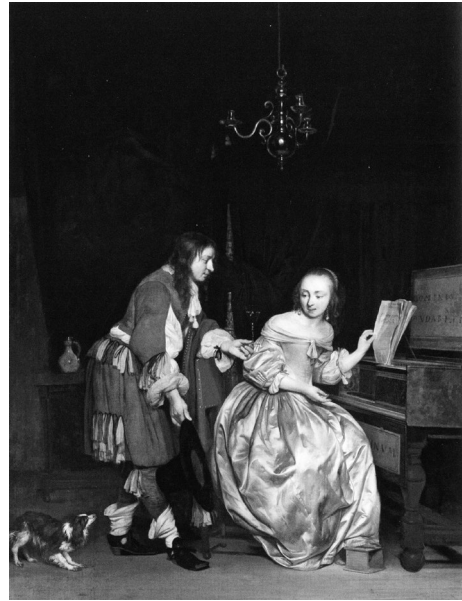


図 18 メツユ 《ヴァージナルの前の女とワインを勧める男》 1663-66年頃 個人蔵



図 19 オフテルフェルト 通称《音楽のレッスン》 1670-72年頃 バーミンガム市立美術館

59) もっとも画面に平行に奥の壁際に置かれたヴァージナル自体はフェルメールの《音楽のレッスン》に先立って 1650 年代末のメツユ作品でチェロを調律中の男性と楽譜を手にして傍らの階段を下りてくる女性を描いた英国王室所蔵の通称《チェロ奏者》に描かれている。チェンバロと比べたヴァージナルの利点は現代のアップライトピアノと同様壁に接して置けるためにスペースをとらないことであって、これは現実にも極めて自然な配置なので影響関係に結び付けて論じるにはやや無理がある。Franklin W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667): A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, New York, 1974, p.37f.; Adriaen E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, New Haven/London, 2012, p.74f., cat. no. A-68



図 20 オフテルフェルト 通称《音楽のレッスン》 1675-80年頃 ロンドン ナショナル・ギャラリー

を描いている⁶⁶⁾。求婚者とは思えぬ地味な身なりゆえに音楽教師である可能性も否定できないものの、彼が何の楽器も楽譜も手にしていないのはレッスン場面としては異例で判断に苦しまされる（ワイン容器のフラスコを左手に持つ従僕が部屋に入ってこようとしているので奏楽の終わりが暗示されているのは確かだが）。

もう 1 点はシカゴ美術館の作品（図 20）で、オフテルフェルトの作品総目録の著者スーザン・クレツキーのほかスレイトケスやサットンによっても「音楽のレッスン」と呼ばれており、所蔵美術館の公式ウェブサイトも今なおこの通称を掲げている（この絵も壁の地図の配置にフェルメールの影響が明らかである）、①元来は農村の民族楽器で都市での流行の後も基本的に男の楽器だったヴァイオリンを美しく着

- 60) Neil MacLaren. *The Dutch School* (National Gallery Catalogues), London, 1960, p.232f ; Neil MacLaren (Revised and Expanded by Christopher Brown), *The Dutch School 1600-1900*, (National Gallery Catalogues), London, 1991, vol.1, p.254f. ; E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1999, vol.9, p.537. 近年におけるメツユ研究の第一人者であるアドリアーン・ワイプールもマクラーレンと同様に制作年代を 1665 年頃とし、大差のない「ヴァージナルの前の男女」という記述的題名を採用している。Adriaen Waiboer (et al.), *Gabriel Metsu*, Exh. cat. National Gallery of Ireland, Dublin/Rijksmuseum, Amsterdam/national Gallery of Art, Washington, New Haven/London, 2010, p.36 ; Waiboer 2012, op.cit.(note59), P.120, cat. no. A-115
- 61) ヴァージナル背後の金縁の額にはメツユ自身の初期作品《十二夜》(1653-55 年頃、ミュンヘン、アルテピナコテーク、inv.no.871) を左右反対にした絵の一部が見えており、そこにはやはり細長いグラスを手にしてワインを飲む老人が描き込まれている。MacLaren 1964, *ibid.*; MacLaren 1991, *ibid.* Waiboer 2012, op.cit.(note 59), p.29, 121, cat.no.A-18
- 62) Waiboer 2012, op.cit(note 59), p.139, cat. no. A-129. この絵の左中景の卓上にはフェルメール作品に登場するものに似た白い陶製の蓋つき酒器が描き込まれている。女性の白いサテンのドレスや画面左下の斑の犬に限らず、この絵にはテル・ボルフの感化が著しい。女性にワイングラスを差し出す男は音楽関連場面に限らず、《放蕩息子としての自画像》(1661 年、ドレスデン国立絵画館、Waiboer 2010, op.cit.(note60) cat. no.12, ill.108; Waiboer 2012, cat. no. A-77) をはじめメツユの作品にしばしば見られる。
- 63) Waiboer 2012, op.cit(note59), cat.no.A-12-, p.268. マクギーリー（前掲論文、註 42、29 頁）によればこの銘文を備えた現存楽器数は 12 で、最多の「世俗の栄光はかく移ろいゆく」に次いで多い。
- 64) Kuretsky, op.cit.(note7), cat.no.65. p.81
- 65) エドウィン・バイセン（前掲論文、註 11、106 頁）によれば音楽関連の主題は彼の風俗画の半数近くを占めている。
- 66) Kuretsky, op.cit.(note7), cat.no.95. p.93. 「音楽のレッスン」という題名がこの絵に採用されたのはこれが最初だが、いささか不可解なことにクレツキーは手本とされたフェルメール作品の方には同じ通称を適用していない (*ibid.* p.28)

飾った女が手にしていること、②彼女が右手に握った弓で楽譜を指して、何らかの指示を出している（ように見える）こと、③多くの比較例とは異なり、立っているために頭の位置が高い彼女の方が支配的に見えることから、仮にレッスンを描いた絵だとしても例外的な存在と言える⁶⁷⁾。美術館ウェブサイトではレッスンにおける男女の役割を逆転した皮肉な作例とする解説がなされているが、自分の演奏に満足できなかった女が楽譜の当該箇所を指し示すことで、「もう一度ここからお願いします」と教師に同意を求めているところと解釈できなくもないので、レッスンを描いたものでないとも断定はできない。暗い色調が支配的だった 17 世紀後半のオランダ風俗画の中で、フェルメールと並ん



図 21 オフテルフェルト 通称《音楽のレッスン》 1671年 シカゴ美術館

で最も明るく透明感に富んだ色彩を売り物としたこの画家の代表作であるだけに今後の研究を待ちたい。

この絵に限らず現段階では明快な結論を導き出せない作品が多いことは認めざるを得ないのだが、「音楽のレッスン」という通称の作品群のより精緻な解説は狭義の美術史の枠内では容易ではない。そのためには、①富裕階級の芸術通にとって高価な楽器を所有することの意義、②市井の音楽家の（副）収入源としての家庭でのレッスンの実状の究明、史料の徹底的調査を踏まえたこれらの文化史研究の発展が不可欠であることを、私は信じて疑わない⁶⁸⁾。

67) Kuretsky, op.cit.(note7), cat.no.63. p.80 ; L. J. Slatkes, *Vermeer and his Contemporaries*. New York, 1981, p.150 Pieter Sutton(ed.), *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Exh. cat., Philadelphia Museum of Art/Gemäldegalerie Staatlichen Museen, Berlin/Royal Academy of Arts, London, 1984, p.116. フラニッツはこの絵についても「オランダの画家たちが時おり描いた実際の音楽のレッスンというよりも恋のレッスンである」と解説している。

Wayne Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge, 1993, p.53

68) 17 世紀オランダにおける鍵盤楽器や家庭音楽の社会史については、現時点でも註 11 で紹介したバイセンの論文（106-123 頁）を超える成果が発表されていない。