

## 絵画と音楽の共通性に着目した展覧会

About an Exhibition regarding Commonalities of Art and Music

小島 千か\*

KOJIMA Chika

**要約：**絵画と音楽の共通性に着目した展覧会を行った。それは、絵画作品に内在する構成原理や構造やコンセプトなどの知的に客観的に捉えることができる部分と感情的な部分に着目し、それらと共通性を有する音楽をベートーヴェンの交響曲第5番「運命」の中から抽出し提示するものである。表面的ではあるが認知度の高い交響曲第5番「運命」の分析内容を取り上げ、展示作品に内在するものとの共通性を示すことで、展示作品の見方や交響曲第5番の聴き方に変化を与え、両者により興味を持ってもらうことを願って取り組んだものである。そして、構成原理や構造において絵画と音楽で共通性がある場合、その部分に着目して見たり聴いたりして視覚と聴覚を重ね合わせることで、何らかの感情的な共通性を捉えることができるのではないかという考えに至った。

**キーワード：**絵画、音楽、構成原理、構造、コラボレーション

### I 絵画と音楽の共通性

絵画も音楽も共にその作品中には、構成要素があり作品が形づくられていく何らかの原理があり構造がある。絵画には、具象・抽象を問わず、画面を構成する要素として線、色、形などがある。同様に音楽では、音色、リズム、旋律、和声などの要素がある。それら絵画と音楽のそれぞれに内在する要素が様々な形をとり、関連することによって作品が形づくられて構造をもった一つの作品になる。しかしそれだけでは、絵画や音楽は無味乾燥なものになってしまう。各要素により形づくられ表現された作品は、我々に何らかの感情的なものを伝える。リーマー（1970, 訳書 pp. 74-75）は、芸術作品は、その美的特質が感情を喚起する条件を表出すること、そして感情の本質を表し示すことが芸術作品の主要な機能であることを述べている。芸術作品に内在する感情的側面に関しては、美学の中では、気分、情緒、情動など類似する概念が用いられる。リーマー（p. 75）は、「感情」の意味するものは、人間のあらゆる感じ方を含むという点で、「情緒」よりはるかに広いとしている。マイヤー（1956, 訳書 p. 26）は、音楽経験という鑑賞者の側の心的状況から示している。音楽による感情的経験は、他のタイプの感情的経験と異なっている限り、刺激状況の意識と知識が含まれるとしている。また、音楽の構成要素のテンポ、全体の音域、強弱、管弦楽法、テクスチュアなどの要素によって特徴が決まるのは、気分や連想であり、時間的に進んで行く音楽の刺激に対する反応というより短いスパンのものを情動的反応としている（訳書 p. 11）。このように、絵画や音楽には、要素や原理や構造など作品の中に存在する事実として客観的な側面と、感情的な側面があるのである。そしてこの両側面には、様々なレベルがあり、それぞれのレベルの中で表裏一体のような関連したものとなっているといえる。すなわち、要素の時間的変化に伴って感情が変化したり、要素の特徴に関わってなんらかの感じが表れたり、全体的な構造からの印象として何らかの感情的なもの

\* 芸術文化教育講座

が表れたり、様々なレベルにおける両側面が芸術作品に内在しているのである。また鑑賞者からみると、この要素や構造といった作品に内在する客観的な側面は知的に捉えられるものであるが、感情的な側面は、主観的に鑑賞者の感情を通して捉えられるものである（もちろん、マイヤーが示していたように、日常的な感情とは異なって、対象への意識や知識が含まれている）。つまり、芸術作品に内在する客観的な事実と感情は表裏一体の関係にあり、それら両側面を鑑賞者が捉えるのであるが<sup>1)</sup>、知的に捉えることが可能な部分は全ての鑑賞者に共通認識されるだろうが、感情的側面の捉え方は普遍的なものではない。作品中のある一つの感情的側面の内容は、感じ取られた時に鑑賞者によって異なるかもしれないのである。以上のことを踏まえた上で、まず先行研究の事例を通して絵画と音楽に内在する共通性に関して考えてみたい。

中島と岡田（2002, 2004）は、モネとドビュッシーの作品を通して、その共通性を示している。彼らは、それらの構造的側面に見る共通事項として「ぼかしの効果」「細部の緻密性と豊かなニュアンス」「主張のなさ」の3点を挙げ、その要因をモネとドビュッシーのそれぞれに5～11点ずつ挙げている（中島・岡田, 2004, p. 55）。要因には、2人が共に伝統的な技法を逸脱して用いた新しい技法の数々が示されている。例えば、「ぼかしの効果」の要因として、モネには「物の輪郭をキチッと描かない」「対象が周りの空間に溶け込みそうになる」「SLの猛煙、立ちこめる靄や霧がメイン・モチーフとなる」「明暗のコントラストを抑え、明るい色で全体をまとめる」「影を黒でなく色で表すため、朦朧たる情調が自ずと生ずる」が挙げられ、ドビュッシーには「伝統的機能と和声の破壊による方向性の薄い和声群」「ダンパーペダルの斬新な使用法による響きの色合の溶け合わせ」「響きに包まれた旋律は、霧の中にもうっすらと見えるかのように、ぼかされている」「休符や'で区切られる断片的な旋律」「コントラストを避ける強弱法」が挙げられている。これらを比較してみると、造形的な要素と音楽的な要素が従来作品にはなかった方法で用いられ「ぼかしの効果」を醸し出していることがわかる。その中で、造形的な要素と音楽的な要素という違いはあるものの、同様の表現が行われているものがある。例えば「物の輪郭をキチッと描かない」と「響きに包まれた旋律」は、輪郭や旋律といった絵画や音楽の骨格を曖昧にさせる表現である。また「明暗のコントラストを抑え」や「コントラストを避ける強弱法」というのは、造形的な要素である明度と音楽的な要素である音量において、コントラストをつけないという同様の方向性があるといえるだろう。その他、「主張のなさ」に関する要因としては、モネの「タッチの繰り返し」やドビュッシーの「単調なリズムの反復」など、反復的原理が両者に示されている。これらは、絵画や音楽を構成している要素や原理という知的に捉えられる部分における共通性とみることができよう。山本（2010, p. 57）は、反復・模倣・段落・変化・発展・対比・高揚・均整・統一など、諸芸術に共通して認められる構成原理としての「美的原理」あることを述べている。

一方、モネとドビュッシーの作品の共通事項として挙げられた「ぼかしの効果」「細部の緻密性と豊かなニュアンス」「主張のなさ」に関しては、各要素やその構成を通して表われているものであり、作品の感情的な部分といえるのではないだろうか。中島ら（p. 55）は、この3点を創造の源、イデーとなっているのではないかとしているが、これら3点は鑑賞者の主観を通して捉えられる部分であり、先にみたとおり、「感情」には、人間のあらゆる感じ方を含み、鑑賞者からみると対象への意識と知識が含まれることを考えると感情面であるといえるだろう。以上の事例から、絵画と音楽には、知的に把握できる部分と感情を通して把握されるものがあり、その両方において絵画と音楽で共通性がみられることがあるといえる。

次にもう一つ別な事例をみてみたい。パウル・クレーは、ポリフォニー音楽の特徴である「いくつかの独立したテーマの同時性」を絵画で表現した<sup>2)</sup>。それらは、ポリフォニーの特徴である複数の旋律の「重なり」という部分を、造形要素の中で用いて絵画を構成しているもので、具体的には、

色彩の重なり、面の重なり、色彩と素描の重なり、点描法による重なり、線の重なり、物質的な重なりなどがみられる（小島，2011）。パウル・クレーの絵画の場合は、音楽の具体的作品との共通性というよりは、ポリフォニー音楽の構造との共通性である。これは知的に把握できる部分での共通性である。では、絵画と音楽の両者に共通する構造が内在してれば、モネとドビュッシーの作品のように感情面にも何らかの共通性があるかどうかに関しては、今後考察を深めていく過程で明らかにしていきたい。

以上の事例のように、本論で示す展覧会は、絵画と音楽に内在する知的に把握できる部分と感情を通して把握されるものに着目し、絵画と音楽での共通性を主題とするものである。

## II 展覧会の概要

芸術文化教育講座の井坂健一郎准教授（以下敬称略）は、他領域の教員とのコラボレーションによる展覧会をこれまで2回行っている。第1回目（2009年）は心理学の教員とのコラボレーションで、井坂と彼のゼミの学生たちの作品が展示され、心理学的見地からの考察がそれぞれの作品に対して掲げられていた。第2回目（2010年）は絵本で、幼児教育の教員が各作品に合う絵本を選び、それらが併置されていた。そして、第3回目（2011年）は音楽ということで、筆者が担当させていただいた<sup>3)</sup>。内容は、それぞれの作品に内在する構成原理や構造、コンセプト及び感情的な部分に着目し、それらと共通性を有する音楽を提示するものである。展覧会では、展示作品の横にコラボレーションさせた音楽の楽譜とその理由（作品と音楽の共通性）を示した。さらにその音楽が随時聴けるように音源を用意し、各作品の近くに設置した。

さて、この試みにおいて、用いる音楽は多数考えることができた。例えば、ある絵画作品が何らかの重なりによって構成されていたとしよう。パウル・クレーの例を基にポリフォニー音楽をコラボレーションさせるとしたら、数限りなく多くの音楽がその対象となる。しかし、展示される各作品で全く異なるジャンルの音楽を当てはめたり、又はクラシック音楽に限定したとしても時代や作曲家を限定しないで、思いつく音楽を当てはめるようなことは、あまり意味がないと考えた。絵画と音楽をコラボレーションさせることの意味は何だろうか。それは、絵画と音楽の関連を通して、鑑賞者がその絵画や音楽により興味を持ってもらうことではないかと考えた。そのような理由から、用いる楽曲はベートーヴェンの交響曲第5番「運命」で、その中の様々な主題や部分をそれぞれの作品に当てはめてみることにした。この曲は、古今東西多くの批評家によって、クラシック音楽の最高峰と見なされている。そして、クラシック音楽に対する興味のいかに関わらず、ベートーヴェンの「運命」と聞けば、ジャジャジャジャーンという冒頭の音楽を思い浮かべるだろう。しかし、その冒頭の4つの音からなるモチーフは「運命のモチーフ」と呼ばれ、それが各楽章に姿を変えて表れることを認識して聴いたり、全楽章を通して特徴を理解している人は、多いとはいえないだろう。つまり、表面的ではあるが認知度の高い交響曲第5番「運命」の分析内容を取り上げ、展示作品に内在するものとの共通性を示すことで、展示作品の見方や交響曲第5番の聴き方に変化を与え、両者により興味を持ってもらうことを願って取り組んだものである。

## III 展示作品と交響曲第5番のコラボレーション

これまで見てきた通り、絵画や音楽に内在する原理や構造は、知的に客観的に捉えられる部分であり、感情的な部分は主観がはたらくものであった。そして、この試みに先立って、各学生から作品のコンセプトを確認したが、それらは、作品に内在する原理や構造自体ではないが、作品を知的

に把握するのを促すものであった。そこで、コンセプトの内容も含めて知的に客観的に把握できる部分で、音楽との共通性を示すことを第一に考えた。つまり、できるだけ筆者の主観が入らない部分での共通性をまず示すためである。しかし、それが不可能な場合は、感情的側面に目を向けることとした。これは、知的に理解することを超えて、視覚と聴覚から感じられる共通性で筆者の主観が関わるものである。また、知的に客観的に共通性を捉えた上で、さらに感情的な側面での共通性、つまり視覚と聴覚から感じられる共通性がある場合は、両側面を提示した。

以下、コラボレーションの視点となる、展示作品と交響曲第5番から抽出した音楽の共通性を見出しに掲げながら示していく。

### 1 重なり・反復・連続性

作品1は、一つのモチーフを重ねて、ある別のものを表現している。このコラージュに用いられているのは、様々な力士の胸部写真のコピーである。紙片の濃淡による色彩の変化はあるものの、一つ一つの紙片の形や胸部写真であるという質感にまとまりがあり、重なるの他に反復や連続性がある。そしてその結果としては全くの別物である鏡餅が表現されている。そこで、重なり・反復・連続性という構成原理と、作品のコンセプトである一つのモチーフを重ねて、ある別のものを表現するという部分に着目し、それに共通性のある音楽をベートーヴェンの交響曲第5番の第1楽章と第4楽章から抽出した（譜例1、2）。譜例1は、第1楽章第1主題の提示の後の部分で冒頭の4つの音からなる運命のモチーフ（ $\text{G} \text{A} \text{B} \text{B}$ ）の連続による旋律や、運命のモチーフの重なりや反復により構成されている。最初は運命のモチーフの重なりや反復が認識できるが、その後は運命のモチーフの連続による旋律になる。譜例2は、第4楽章の展開部であり、運命のモチーフの変形からなる第4楽章第2主題が活躍する部分である。運命のモチーフの変形で埋め尽くされているように様々なパートで繰り返し演奏される。

譜例1（音源1）

運命のモチーフ  
 $\text{G} \text{A} \text{B} \text{B}$

譜例2（音源2）

運命のモチーフの変形  
 第4楽章第2主題

作品1



2 ポリフォニー

作品2と作品3は、この学生が好む緑色をテーマにしたコラージュである。両作品からは、様々な重なりを感じる。作品2は様々な緑の帯の重なりがあり、作品3には、透明なテープを重ねることにより下の層が透けて見えるような重なりもある。音楽で重なりといえば、先のパウル・クレーの作品で示した旋律の重なりからなるポリフォニーが第一に思い浮かんだ。そこで、第3楽章の中間部（トリオ）の主題をコラボレートさせた。この主題は、同じ旋律が次々と重ねられて行くフーガのスタイルをとっている（譜例3）。楽譜中に黄色で示した通り、主題の旋律が低音楽器であるチェロとコントラバス（Vlc.Cb.）から順にヴァイオラとファゴット（Vla.Fa.）、セカンドヴァイオリン（VI. II）、ファーストヴァイオリン（VI. I）へと順に高音楽器へ受け渡されていく。最後はファーストヴァイオリンだけでなくセカンドヴァイオリンやヴァイオラ、譜例に示していないフルートも同じ旋律を演奏しているが、ここでは、低音から順に高音へ重なっていく部分に着目した。この重なりを作品2に当てはめてみると、画面下部の比較的大きい紙片を用いている部分がチェロとコントラバス、画面の中段の緑や青の紙片が密集している帯の部分がヴァイオラとファゴット、上段のピンクや赤が混じった帯をヴァイオリンとみることもできるのではないだろうか。その他、作品2と作品3には、画面の中に色の重なりや様々な紙片という物質的な重なりがあるという意味でもポリフォニー的であると考えた。

作品2



作品3



譜例3（音源3）

第3楽章トリオの主題

応答

### 3 変奏曲

この学生は365日毎日、自画像をデッサンしている。その中から油絵の作品にしたものが作品4と作品5である。モネの《睡蓮》やセザンヌの《サント・ビクトワール山》に代表される一つのテーマに基づく複数の作品である連作は、音楽における変奏曲に譬えられることが多い。そこで第2楽章冒頭の第1主題とその変奏をコラボレーションさせた（譜例4）。この主題は、旋律そのものの変奏が3回ある（譜例4の①→②→③の順で進んでいく）。そして、その3回目に引き続き、クライマックスに向かう2回の変奏がある。

第2楽章は、第1主題と第2主題の二つの主題のそれぞれが変化していく変奏曲である。「変奏」という構造だけに着目するのであれば、第1主題でも第2主題でもどちらを取り上げて差し支えなかった。しかし、第1主題は旋律の変奏で、一つの旋律が回を重ねるごとに細かく変化していく様が、「自分」という一つのモチーフを毎日見つめて描き続けた作品に、より重ね合わすことができた。

作品4



譜例4（音源4）

①

②

③

作品5



### 4 変身・装飾

作品6と作品7は“変身”をテーマとしたものである。シマウマやキリンが着飾って変身するように、モチーフの変身と旋律の装飾によって変身する部分を取り上げた。第2楽章の第2主題には、運命のモチーフの変形が用いられて一つの旋律になっている（譜例5）。またこの主題は、前に示した第1主題（譜例4）の後に登場するもので、第1主題と同様に変奏する。しかし、変奏の仕方は、第1主題のように旋律が変化していくものではなく、ヴィオラの伴奏部分の動きの変化（譜例5の①から②へ）、つまり装飾旋律の変化による変奏である。

作品 6



譜例 5 (音源 5)

運命のモチーフの変形

①

第2楽章  
第2主題

ヴィオラの装飾1回目

作品 7



②

ヴィオラの装飾2回目

## 5 隠れた本質

作品 8 や作品 9 には、人の顔が隠されている。作者の学生は、描いていく過程で画面の中に人の顔を見つけようとし、人の顔が見えてくると制作の方向性が決まるという。その顔は、それがあつ場所を示されたとしても、見ようとしなければ見えず、人によっては他のものに見えるかもしれない。先に示した第2楽章の第2主題（譜例5）、第4楽章の第2主題（譜例2）、そしてここに示す第3楽章、スケルツォの第2主題（譜例6）は、運命のモチーフの変形だが、運命のモチーフであると意識して聴かないとそう聴こえないのではないだろうか。

この作品と音楽の共通性は、共に隠れた本質があり、それらは鑑賞者が意識して見たり聴いたりしないと把握できないものであるということにある。

作品 8



作品 9



譜例 6 (音源 6)

運命のモチーフの変形

← 第3楽章 スケルツォの第2主題

以上が知的に把握できる部分における共通性に着目したものである。次は、感情的に捉えた共通性を示す。

6 力強い主張

作品 10 は“愛”をテーマに描き続けている学生の作品である。モデルに対して、言いたいこと伝えたい感情をストレートに表しているように感じる。そこで、有名な冒頭の第 1 楽章第 1 主題をコラボレートさせた (譜例 7)。交響曲第 5 番「運命」は序奏がなく、いきなりおなじみの旋律から始まる。つまり何らかの前置きがなく、自分の主張をズバリと述べている感じが伝わる部分であり、作品 10 との共通性を感じた。

作品 10



譜例 7 (音源 7)

次は、知的に把握できる部分と感情的に捉えた部分の両面において共通性を見いだした作品である。知的面と感情面の関連はあるものかないものがある。

7 主役と脇役の共演／柔和性

作品 11 は、背景を描いていく中でモチーフも形づくられたもので、絵画の背景がモチーフと同等に重要視されている。つまり本来は脇役である背景にも何らかの主張があると捉えることができる。そこで音楽でも主旋律と伴奏が共に主張している部分を抽出した。第 1 楽章の第 2 主題が登場する部分では、低弦が運命のモチーフを演奏している（譜例 8）。主役の第 2 主題と下で支える脇役の運命のモチーフが共に主張している部分であり、この絵の中に見られるモチーフと背景の関係と同様であると捉えた。これが知的に捉えられる部分での共通性である。そして、作品 11 と第 2 主題からは共に柔らかい雰囲気、柔和性が感じられる。この第 2 主題は、第 1 主題の短調の重々しい感じから一変して長調になり、流れるような旋律が楽器を変えて繰り返し演奏される。その音楽と共通した響きが、主にパステルを用いて描かれ、流れるような動きのあるこの作品全体から感じられた。

作品 11



譜例 8 (音源 8)

8 細工／神秘性

井坂は、ANOTHER FACE と題して、光を操ることにより別の姿を引き出そうとしている（作品 12、13）。このあるモチーフに対して、細工を施すことにより別の姿を引き出すというコンセプトを音楽で考えてみた。第 3 楽章は複合三部形式で、スケルツォトリオスケルツォコーダ（推移）という構成である。スケルツォには第 1 主題と第 2 主題があり、最初の第 1 主題は弦楽器が主で普通に弓で弾くが（譜例 9 - ①）、2 回目に再現された時は弦楽器のピチカート奏法とファゴットが主になり（譜例 10 - ①）、同じメロディーが全く違う印象になる。第 2 主題の出だしもフォルティッシモのホルンからピアノッシモのクラリネットに変わる。つまり、楽器と奏法と音量を変化させるという細工を施すことにより、同一のメロディーが別の聴こえ方になる。そしてこの変化による音の響きは、井坂の光による演出と同様にボールに包まれているように感じられる。また、彼の作品は、

白い光の中に核心が見えそうで見えない神秘的な世界を感じる。そこで、細工を施して別の姿を引き出すというコンセプトに対しては、第3楽章スケルツォの再現の部分（譜例 10）を、核心が見えそうで見えない感じに対しては、譜例 10 に続くこの曲の要ともいえる第3楽章から第4楽章への橋渡しの部分（譜例 11）をコラボレーションさせた。この後には第4楽章冒頭の「勝利の歌」が控えている。

光を操って別の姿を引き出すことと、楽器と奏法と音量を変化させて別の響きにするということは、細工を施して別の見え方や聴こえ方にさせるという技法的な面で共通していた。この部分は事実として知的に捉えることができる部分である。そして、それらの技法を用いた結果の見え方と聴こえ方にも共通性があると筆者は感じた。つまり、ベールに包まれたような感じを絵画からも音楽からも捉えることができた。これまで行ってきたコラボレーションの中で唯一、知的に捉えられる共通性のある絵画と音楽が醸し出す感情にも共通性がみられたものである。

作品 12



作品 13



譜例 9 (音源 9)



第3楽章 スケルツォの第1主題

第3楽章 スケルツォの第2主題

譜例 10 (音源 10)



第3楽章 スケルツォの第1主題

第3楽章 スケルツォの第2主題

譜例 11 (音源 11)

The image shows a musical score for Example 11, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Clarinet in C (Cor.), Trombone (Tr.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (eCb.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Clarinet in C (Cor.), Trombone (Tr.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (eCb.). The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, p, cresc.), articulation (arco, pizz., col. Cb.), and performance instructions (sempre pp, attacca). Measure numbers 330, 345, 350, and 370 are indicated. A play button icon is located on the right side of the score.

#### IV 視覚と聴覚

以上の8つの視点を設けてコラボレーションの内容を示したが、それぞれの見出しの内容が展示作品と音楽の共通性を示すものである。最後の2つは、異なる2つの共通性を見いだしたものである。これらの共通性を分類してみたい。「重なり・反復・連続性」は構成原理であり「ポリフォニー」は構造である。「変奏曲」「変身・装飾」「隠れた本質」「主役と脇役の共演」「細工」は、概念的な共通性である。「力強い主張」「柔和性」「神秘性」は、作品に内在する要素や構成によって醸し出されている感情的なもので、筆者の視覚と聴覚を通して感じた共通性である。

はじめに問いとして挙げていた、絵画と音楽の両者に共通する構造が内在してれば、感情面にも何らかの共通性があるかについて考えてみたい。今回は、構成原理や構造やコンセプトといった知的に客観的に捉えることができる部分でのコラボレーションを第一に考えて進めてきたが、実際に見たもの聴いたものが「同じ感じがする」という感情面での共通性は少なかったかもしれない。事実、視覚と聴覚の共通性は感じられなかったという感想もいただいた。唯一井坂の例は、細工を施して別の見え方や聴こえ方にするという技法面での共通性があり、その結果、モネとドビュッシーの例と同様に「ぼかしの効果」が表れ、ボールに包まれたような感じを視覚と聴覚の両方で捉えることができたのではないだろうか。

しかし、「重なり・反復・連続性」や「ポリフォニー」といった構成原理や構造で共通性のあるものについて、もう一度見てみたい。これらは、見方や聴き方を変え、視覚と聴覚で捉えたものを重ね合わせることによって共通性を感じることができると考える。例えば、「重なり・反復・連続性」で示した例では、作品の中の重なりや反復や連続性に着目して見ることと、運命のモチーフを意識しながら聴くことを重ね合わせることにより、その共通性が視覚と聴覚で重なるのではないだろうか。同様に「ポリフォニー」の例でも、視覚的な重なりと聴覚的な重なりに着目し、それらを重ね合わせてみると、共通する感じが捉えられるのではないだろうか。絵画と音楽の両者に共通する構成原理や構造が内在しているものは、その絵画と音楽の感情面にも何らかの共通性が表れると考えられる。

井坂健一郎准教授をはじめ、展示作品制作者の皆さんに衷心より感謝申し上げます。

## 註

1) マイヤー(1956, 訳書 p. 43)は、音楽に対する情動的反応と知的反応とは、決して正反対ではなく、同じ知覚過程、同じ心的構成モードに依存していると述べている。

2) パウル・クレーの絵画におけるポリフォニー的な視点に関しては、以下の文献に詳しい。

Düchting, Hajo. (1997) *Paul Klee : Malerei und Musik*. München und New York: Prestel.

(= 2009 後藤文子訳『パウル・クレー 絵画と音楽』岩波書店)

Kagan, Andrew. (1983) *Paul Klee / Art & Music*. Ithaca und London: Cornell University Press.

(= 1990 西田秀穂, 有川幾夫訳『パウル・クレー 絵画と音楽』音楽之友社)

Marianne Keller Tschirren. (2007) *Rhythmus und Polyphonie : Musikalische Strukturen im Unterricht und im Werk von Paul Klee 1920–1932*. Bern: Universität Bern Institut für Kunstgeschichte, Lizentiatsarbeit.

3) 期間と場所は下記の通りである。テーマは、前2回の展覧会でも内容を象徴するような漢字2文字の語句が示されている。また、この何らかのコラボレーションによる展覧会は、その後2012年、2013年と続いている。

期間：2011年12月8日(木)～12月18日(日)

場所：GALLERY the GALAXY (ギャラリー ザ ギャラクシー)

テーマ「楽聖」

## 引用・参考文献

1) 小島千か(2011)「音楽鑑賞授業における音楽構造の理解—パウル・クレーの絵画的ポリフォニー作品との関連を通して—」『山梨大学教育人間科学部附属教育実践総合センター研究紀要』No. 16, pp. 22-37.

2) 中島卓郎・岡田匡史(2002)「印象派期における音楽と絵画の相関(1)—ドビュッシーとモネの言説に基づく考察—」『信州大学教育学部紀要』第105号, pp. 29-40.

3) 中島卓郎・岡田匡史(2004)「印象派期における音楽と絵画の相関(2)—ドビュッシーとモネの作品の構造的側面からの分析および考察—」『信州大学教育学部紀要』第111号, pp. 45-56.

4) 山本文茂(2010)『戦後音楽鑑賞教育の流れ—財団誌『音楽鑑賞教育』は何をしたか』音楽鑑賞教育振興会

5) Meyer, Leonard B. (1956) *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press. この第1章を翻訳・再録したものが上田和夫訳(1998) R. アイエロ著(1994)大串健吾 監訳『音楽の認知心理学』誠信書房第1章「まえがき」の後の部分(pp. 5-45)である。

6) Reimer, Bennett. (1970) *A Philosophy of Music Education*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc. (= 1987 丸山忠璋訳『音楽教育の哲学』音楽之友社)