

音楽鑑賞授業における音楽構造の理解

ーパウル・クレーの絵画的ポリフォニー作品との関連を通してー

Understanding Musical Structure in Music Appreciation Classes: Its Relation to Paul Klee's
“Pictorial Polyphony”

小島 千か*

KOJIMA Chika

要約：音楽鑑賞授業を通して、音楽を形づくっている要素のかかわり合いや楽曲の構造を学習者に捉えさせることが求められている。音楽の要素は、音楽の進行と共に表れては消え、楽曲の構造は、聴き終えた時点でしか捉えることができない。一方、絵画鑑賞は最初に目にした時に全体が見渡せ、音楽鑑賞と逆の行為を行うことになる。絵画の時間性を追究して、ポリフォニーの構造原理を絵画造形に援用した画家にパウル・クレーがいる。彼は、ポリフォニーの「いくつかの独立的なテーマの同時性」を絵画において達成するために様々な「重なり」を試みた。そのような絵画の鑑賞を音楽鑑賞に関わらせることは、学習者にポリフォニーの構造を理解させる一助となり、さらに音楽構造を捉えることの意味を問い直させることにつながると考えた。そこで本考察ではその基礎的研究としてクレーの著作からポリフォニーに関わる部分を明らかにし、絵画的ポリフォニー作品の分類を試みた。

キーワード：音楽鑑賞授業、音楽構造、パウル・クレー、絵画的ポリフォニー

I 研究目的

学校音楽授業における鑑賞の活動を通して、音楽を形づくっている要素のかかわり合いや楽曲の構造を学習者に捉えさせることが求められている。音楽を形づくっている要素は、音楽の進行と共に次々と表れては消えていく。そして楽曲の構造は、その楽曲を鑑賞し終えた時点でしか、捉えることができない。こういった音楽の要素や構造を把握させるために、音楽鑑賞後に視覚的イメージを学習者に描かせることの有効性を、特にポリフォニーの鑑賞を通して考察してきた（小島, 2008, 2010）。カノンやフーガ等の同一のテーマが繰り返し登場する音楽では、音楽をより構造的に捉えやすく、また視覚的イメージの表現にも音楽構造を示すものがあつた。そのような学習者の音楽鑑賞を通じた視覚的表現作品は、音楽構造を聴いて捉えるだけでなく、見て捉えるものとして、他の学習者にも提示し、授業で活用してきた。

ポリフォニーの構造を造形芸術の創造に援用した画家にパウル・クレー(1879～1940)がいる。彼は、音楽の要素としてのリズム、拍子、ハーモニーなどに関連させた絵画、オペラの一場面に関わるもの、音楽家、楽器など様々な音楽に関わる絵画を描いている。中でも「絵画的ポリフォニー」は彼の代表的業績として、多くの論文や文献の中で述べられている。クレーはポリフォニーの「いくつかの独立的なテーマの同時性」の概念を造形芸術に援用したのである。彼は、ポリフォニーのそれぞれの声部が各層として個別化され、聴覚的奥行があるのと同様に、絵画的な奥行を追究した。それらは、様々な方法で絵画の中に表現されている。また、ポリフォニーで用いられる、メロディーの反行形

* 音楽教育講座

や拡大、縮小の原理も視覚化されている。そういった絵画におけるポリフォニーを見ることは、音楽鑑賞の授業において、学習者にポリフォニーの構造を理解させる一助になるのではないかと考えた。

クレーは様々な著作物を残している。その中で、彼のポリフォニーに対する嗜好や、音楽と絵画に関する考察が読み取れる。まず、それらを明らかにした上で、絵画的ポリフォニーが具現されていると考えられる絵画を分類し提示する。なぜなら、クレーは「制作と理論、手仕事と観念、さらに言えば像と言葉とが、よりいっそう密接な関係にある」（土肥, 1980, p. 30）からである。最後に、音楽の構造を絵画の中に見ることの意味について考察する。

II クレーとポリフォニー

パウル・クレーと音楽の関係に関する研究は数多くある。その中でポリフォニーに関するものでは、ケーガン (Kagan, 訳書, p. 50) は、ヴィーン・バロックの作曲家ヨハン・ヨーゼフ・フックス (Fux) が著した対位法教本『グラドゥス・アド・パルナッスム』 (*Gradus ad Parnassum*, 1725) の教えに基づくモーツァルトのポリフォニーをクレーが理想としていたとしている。ボンヌフォワ (Bonnefoit, 2008) は、クレーの芸術と音楽をつなぐものは線であるとして、エルンスト・クルト (Kurth) の『線対位法の基礎』 (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917) の影響を指摘している。クレーが最も敬愛した作曲家は、モーツァルトで、バッハ、ベートーヴェンがこれに続く。ジュピター交響曲の終楽章の5つの主要テーマからなるポリフォニーについては「大胆さの極み。その後の音楽史にとって決定的だった」とクレーは語っている (Grohmann, 1954, p. 74)。

クレーは自分と同時代の作曲家に対する好みは示していない。しかしマリアンネ (Marianne, 2007, p. 80) は、ヒンデミットやブゾーニなどの擬古主義 (新古典主義) の作曲家とは密接な関係があり、彼らの作曲法がバッハを目指した形式的構築と明確な構成に特徴づけられていたため、クレーにとって身近であったとしている。宮下 (1997a, 2001) もブゾーニ、ヒンデミット、レーガーらの芸術との関係を考察している。このようにクレーはポリフォニーと様々な視点で関連しているといえる。ブーレーズ (Boulez, 訳書, p. 17) は、クレーが「つねにバッハとモーツァルトに戻っていた (中略) 音楽は、クレーにとって、自分の青春期の感動や思索や経験に深く根ざしたひとつの座標だった」と語っている。ここでは、青春期の感動や思索や経験としてのポリフォニーを彼の日記から見てみたい。

パウル・クレーは1879年スイス・ベルンに生まれる。父親は音楽教師で、母親はプロの歌手。クレーは、7歳からヴァイオリンを習い10歳前後でベルン・コンツェルト楽団のオーケストラ特別メンバーとして参加した。絵は、母方の祖母から習った。彼は18歳頃から日記を書いている。その中で最初は、彼の職業選択として音楽か美術かの迷いがあり、美術を志してからも、音楽との関わりは常にあり、様々な音楽を聴き、ヴァイオリン演奏を楽しんでいたことが窺われる。日記は第一の日記から第四の日記まであり、第三の日記から音楽と造形芸術との関連に関わる記述が出てくる。もっともこの日記は「後年になって書き直され清書された部分が多く、自己演出的な意図を秘めたもの」 (奥田, 1988) であり「クレーの日記はもはやその主張する通りに、すべて当時のままの実録であると思ふことはできない」 (Kersten, 訳書, p. 489)¹⁾。しかしだからこそ、彼の音楽との関わりや嗜好、音楽を造形芸術創造に関わらせる思考過程が明示されているといえるのではないだろうか。

クレーとポリフォニーとの関わりに関する記述を取り上げる。

音楽への愛がどんどん深まって不安がつる。自分がわからなくなる。バッハのソロ・ソナタを

弾く。これに比べたらベックリン²⁾なんていったい何だ。笑うしかない。(No. 52, 1898)³⁾

これは、画家になるか音楽家になるかの職業選択に悩んでいた高校時代の日記である。次はその20年後、第一次世界大戦での従軍中の日記である。

休暇は、いい影響を残している。私は全身芸術に満ち溢れている。バッハを幾度も弾くことで、また認識が深まった。バッハをこんなに強烈に感じ取ったことも、バッハとこんなに一体になったことも初めてだ。なんとという潜心、なんと孤独な究極の恵み！(No. 1124, 1918)

従軍中の休暇に一人で弾いている時のことで、曲名は示されていないが、高校時代の日記にあるバッハのソロ・ソナタ（無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ）かパルティータであろう。これらはヴァイオリン一挺で対位法的書法の音楽を演奏するもので、重音奏法などもあり、複数の旋律が同時に聴こえるように弾かなくてはならない。この曲はヴァイオリニストにとってはバイブル的楽曲である。クレーは、10歳前後から1906年にベルンを離れるまで、ほとんどレギュラー・メンバーの形でベルン・オーケストラの各種演奏に参加した。また、その後も内輪のアンサンブルや妻リリーとのデュオを楽しんでいたことが日記に記されている。クレーは、オーケストラやアンサンブルを通して、当然、様々な対位法的書法によるポリフォニックな部分が含まれる楽曲を演奏している。しかし、複数の旋律をいかにヴァイオリン一挺で表現するかということは、まさにポリフォニーの体感であり、クレーがバッハの無伴奏ヴァイオリン曲の演奏を通して得た視座は大きいと考える。

第一の日記には、ブラームスの楽曲に関する次の3つの記述がある。

定期演奏会でブラームスのピアノ協奏曲二短調を聞いた。フレネというピアニストだった。打ちのめされたような気分。(No. 51, 1898)

ブラームスの交響曲ホ短調がますます深く染みわたる。最終楽章の変奏も、私を虜にしそうだ。(No. 55, 1898)

シュトラウベといっしょに過ごした晩。ブラームスのヴァイオリンソナタイ長調作品100を私に指導してくれて、私がたった一時間でたくさんのことを会得したので感心していた。(No. 133, 1901)

1つの楽曲の中で、対位法書法によるポリフォニーと和音連結によるホモフォニーは、混在し互いに補うものである。ブラームスはドイツロマン派の中で、保守的で古典主義的な形式美を尊重する傾向にあり、対位法的書法を多く用いている。厳格な古典対位法の研究やバッハの作品研究も行っていった。交響曲ホ短調は、ブラームスの最後の交響曲第4番で、第4楽章のパッサカリアが有名である。パッサカリアは短い主題の反復に対位法的に音楽を組み合わせる一種の変奏曲であるが、この曲の主題には、バッハのカンタータ第150番のシャコンヌの主題に基づくとする指摘がある。1901年の日記のシュトラウベは、後に有名なオルガニスト兼指揮者となる。彼から指導を受けたヴァイオリンソナタは第2番で、スイスのトゥーンで作曲されたものである。ブラームスの全作品のなかで、最も旋律的なものに属すると言われ（門馬，1980）、多くの対位法的書法が用いられている。

第一の日記には他にシュトラウスの《ツァラトウストラはかく語りき》やワーグナーの《トリスタンとイゾルデ》を鑑賞したことが書かれているが、ブラームスの楽曲に関しては3回も記述がある。これは、ブラームスの音楽、つまり音楽の形式美やポリフォニーに対する嗜好、さらに青年期クレーのブラームスを介してのバッハへの憧憬をも示しているといえるのではないだろうか。

Ⅲ 絵画とポリフォニー

クレーが、絵画と音楽の関係、特にポリフォニーからどのような見解を得て絵画に援用したかについて、日記と論文「創造についての信条告白」の初稿「線描芸術 (graphik) について」とバウハウスでの講義録である『造形的形態理論のために』の3つから検討する。これらは密接に関連しており、彼の造形思考を示す重要な著作である。

1. 日記

絵画と音楽の関係に関わる記述は、第三の日記から見られる。クレーは、1905年の日記で、音楽と造形芸術の相似について時間的なものであることを初めて述べている。

音楽と造形芸術との相似がいくつも心に浮かびあがって来る。だがその分析はうまくいかない。確かにどちらの芸術も時間的なものだ。(No. 640, 1905)

さらにその時間的な過程を示すものとして、トナリテ (明暗の調子) の研究がある。それは、白地に少しの部分を残して薄めた黒の水彩絵具を塗り、乾いたら、また少しその灰色部分を残して薄めた黒をさらに塗る。この作業を繰り返すと白から黒までのグラデーションになる。それは時間的な経過を示すもので、クレーはこれを「明暗による時間測定法」としている。そしてその後、これを色彩に応用していく。日記では、以下のように記されている。

我が黒い水彩画の誕生にはとても満足している。私は主な明るい箇所を白く残して層を塗った。このとても明るい灰色の層は、白に対してかなり暗く見えるので、もうこれだけで理性的な感じが出る。その上に、二番目に明るい色を残しながら、乾いた最初の層の上に次の層を重ねると、絵をさらに豊かにし、さらなる理性の段階を作り出すことになる。もちろん、初めの段階で塗り残しておいた場所は、後の段階でも塗り残す。こうして段階的に最深の深みにまで進む。このようにして時間を測っていく経過は、トナリテという課題の基礎になると私は思う。(No. 871, 1910)

このように順に塗り重ねていくことは、音楽に比較すると、音や旋律が順に重なっていくようなもので、カノンやフーガの出だしにおけるテーマの模倣による重なりを連想させる。

次の記述は、線と色彩の重なりと、相反するテーマの同時性と融合についてである。

細密画の様式での水彩画が完成した。目新しくはないが、一連の作品の幅を広げるものだ。新しいものが生まれようとしている。悪魔的なものと、天上的なものとが同時に溶け合うことだろう。二元論がそのままに表されるのではなく、互いに補い合う統一体として現れる。(No. 1079, 1917)

そして、以下のポリフォニーにおける「同時性」に関わる記述に至る。

フォルムは世界観とひとつに溶け合わなければならない。単純な動きは、私たちにはありきたりに思われる。時間という要素は消去しよう。昨日も今日も、同時のものとする。音楽でのポリフォニーは、この要求にある程度応えることができた。例えば『ドン・ジョヴァンニ』の五重唱は、『トリスタン』の叙事的な流れよりも私たちに近い。モーツァルトとバッハは、19世紀の音楽よりも

近代的だ。もし音楽が、遡行する動きを意識に上らせることによって時間的なものを克服できるとしたら、もうひと花咲くこともあるかもしれない。(中略) ポリフォニー的絵画は、時間的なものがここではむしろ空間的となるという点で、音楽に勝っている。同時性という概念が、ここではさらに豊かなものとなる。(No. 1081, 1917)

クレーの日記におけるポリフォニーと絵画の関連に関わる部分をまとめてみたい。まず音楽と造形芸術の相似を「時間性」とし、絵画における時間性を無彩色や色彩の「重なり」として研究している。その重なりが線と色彩に応用され、それは線と色彩という異なるテーマの統一につながっている。そして、時間的な重なりによってできた「同時性」に対して「ポリフォニー的」としている。

2. 「創造についての信条告白」の初稿⁴⁾

日記は、1918年の暮れで終わっているが、彼はその少し前に、最初の理論的な論文「線描芸術 (graphik) について」をまとめている。これは、後に改訂版の形で「創造についての信条告白」というタイトルで1920年に出版された。この論文で、クレーは日記中に散在した形でメモされていた、それまでに獲得してきたさまざまな考察の結果を、伝記的な個々の事実から切り離された一つの枠のなかで、文章に書き留める試みを企てた (Glaesemer, 訳書, p. 329)⁵⁾。実際、日記の最後の番号の中には、「芸術では、見るということは、見えるようにすることほど大事ではない」(No. 1134, 1918) があり、「創造についての信条告白」の冒頭には「芸術とは目に見えるものを再現することではなく、目に見えるようにすることである」という有名な一句がある⁶⁾。この論文は次の5つの部分から成る。

- I 線描芸術が抽象的になる理由について
- II 線描芸術の基本的要素 (点、線、面、空間) の解説
- III 基本的要素の組み合わせについて
- IV 時間と空間についての認識と生成 (ゲネシス) の概念
- V 自然主義的描写について

この中でポリフォニーに関わる記述は、Vの自然主義的描写について書かれている中にある。ここではまず以下の内容が述べられている。

すべての事象は、幾段階もの諸要素の集合体であり、それらには時として矛盾も見られる。多くのものは、無関係なことがらや反対のものがごっちゃに、同時的に存在する。そしてそれらが補い合い、均衡して一種の「安定」の状態になる。これが自然の創造なのであるが、それと同じような道筋を辿ることによって形を造ることができる。それが芸術なのである⁷⁾。

そして「基本的諸要素をグループに分けて組み合された細目別にすること、同時に幾つかの面で造形することにより全体へ排列すること、造形的多声音楽 (Polyphonie)」(訳書, p. 156) の記述に至る。造形的多声音楽 (Polyphonie)、つまり彼の代表的業績とされる「絵画的ポリフォニー」がここで示されたわけである。

3. 『造形的形態理論のために』

グレーゼマー (Glaesemer) は、バウハウスでの講義録である『造形的形態理論のために』は、日

記の続編と考え、「創造についての信条告白」を、バウハウスの『造形的形態理論のために』のプログラムを略述したものである（訳書, p. 329）としている⁸⁾。

『造形的形態理論のために』は、クレーがバウハウスでの講義を担当するようになった1921年の11月14日から翌年12月19日までの一年間にわたる講義録を含んでいる。継続して日付が入れられ、バウハウスの講義録としては製本された唯一の草稿である⁹⁾。グレーゼマーの指摘通り、「創造についての信条告白」で述べられた、点、線、面、空間の解説があり、「線」に関する項から始まっている。ここでは、線がメロディーに譬えられたスケッチが見られる。音楽に関しては、1922年、冬学期第4回、第5回講義でリズムを扱っている。クレーはリズムの中心的特徴を反復と理解していた。第4回講義では、音楽の拍子構造の反復からリズム論を展開している。さらにバッハの三声の曲《ヴァイオリンとチェンバロのためのソナタ第6番 長調 BWV1019》第4楽章の冒頭2小節を造形的に表している。音高、音質、音価、各旋律の性格を視覚的に表した図形楽譜である。第5回講義では、反復の契機があり、分割可能な「構造的リズム」と反復の契機のない「個体的リズム」について説明するにあたり、音楽が援用されている。メロディーと伴奏の造形的表現と、二声のメロディーの線描が示されている。ここでも線とメロディーの同一視が見られる。第11回講義では、色彩論の中でカノンに援用している。これは、色相の移り変わりをカノンに譬えたものである。

このように、『造形的形態理論のために』の中では、絵画的ポリフォニーに関する実際的な記述はない。マリアンネ (Marianne, 2007, p. 67) は、その後の覚え書きスケッチである『教育的遺稿』も調べた上で「バウハウスの講義でクレーが図面上のポリフォニー的構造として伝えた内容は、彼独自の絵画的ポリフォニーへの芸術的転換とは、あまり関係がない」としている。しかし1922年7月3日、講義の終わりの総括でクレーが学生に説明する「種々異なる要素の統一をめざして有機的に組織化すること、諸器官を有機体に統合することは、多様なヴァリエーションの形で、繰り返しわれわれの理論的探究の目標であった」（訳書, p. 289）の記述を取り上げ、「彼は講義の中で異なった個体を一個の総体に接合させること、一個の有機体に統合させることを試みた。この点では絵画的ポリフォニーとは彼にとって芸術目標そして芸術理想だった」（Marianne, 2007, p. 69）としている。事実、クレーはその先のページで、種々異なる要素の統一に対する理解を深めるために、様々な「領域」における「部分」を表に示している。その第1の「領域」に「音楽」があり、その「部分」にはまず、「メロディー／伴奏」、次に「独立した扱いの第一声部／第二声部／第三声部」そして3つ目に「コーラス／フィギュレーション」があり、それらの横には「高次の多声音楽（ポリフォニー）」が示されている。その他の「領域」には、「遠近法」「静力学」「数学」「博物学」「言語（言語学）」「美術史」「文学」「哲学」がある。「哲学」に対する「部分」には、「静態的な／力動的な」を始めとして、11種類示されているが、その中に「人間：リヒャルト・ワーグナー／巨人：バッハ、ベートーヴェン／神：モーツァルト」というのがある。ここでもクレーがモーツァルトを崇拝していることが示されている。

以上のように、バウハウスの講義録『造形的形態理論のために』の中では、絵画的ポリフォニーに関する具体的な記述はなかったが、絵画的ポリフォニーが彼の芸術目標であったことが確認できた。さらに「創造についての信条告白」における線描論の延長として、彼が線とメロディーを同一視していることが明らかになった。線とメロディーの同一視に関しては後に考察する。

さて、3つの著作を通して、絵画がポリフォニーに関わる視点として、「重なり」による「時間性」と「同時性」が明らかになった。クレーは、いくつかの独立的なテーマの「重なり」による「同時性」をポリフォニーの中に見ている。さらに、重なるそれぞれの要素の二元論とその統一も目指している。しかし、それらが音楽だけに限られるものではないことも別の著作で述べている¹⁰⁾。確かに、クレーの芸術目標であった「いくつかの独立的なテーマの同時性」は、様々な現象、原理の中に見られるが、日記に示されていたように、音楽はクレーにとって大変身近にあったわけで、ポリ

フォニー音楽からのインスピレーションは大きいと考えられる。

IV 絵画的ポリフォニー

クレーの著作から、「いくつかの独立したテーマの同時性」を絵画的ポリフォニーと捉えていることが明らかになった。そこで、絵画的ポリフォニーがクレーの作品の中でどのように具現されているか見てみる。それらは、様々な「重なり」として捉えることができ、次のように分類できると考える。

1. 色彩のポリフォニー

1907年頃からの日記に見られたように、トナリテの研究による無彩色の重なり、つまり白黒の明暗による絵画が描かれた。《ろうそくの光に照らされたサイドボード上の時計》(1908, 69)、《小さな寝室の眺め》(1908, 70)、《折りたたみ椅子の子供》(1908, 54)等、日記にトナリテの研究について書かれている時期に制作されている。後の作品に、制作方法がタイトルとして付けられている《明暗研究(画架のランプ)》(1924, 23)(図1)がある。

線描家、版画家から出発したクレーが、チュニジア旅行を機に色彩を発見したとされているが、チュニジア旅行の風景画には、色彩による重ね塗りが見られる。《カイルーアン(お別れ)》(1914, 42)、《カイルーアンの城門の前》(1914, 216)、《チュニス近郊サン・ジェルマンの海水浴場》(1914, 215)、《チュニジアのヨーロッパ植民地・サン・ジェルマンの庭園》(1914, 213)等。

その後、《動いている大気群》(1929, 276)(図2)、《白のためのポリフォニックなセッティング》(1930, 140)等、まさに色彩ポリフォニーといえるものが描かれる。

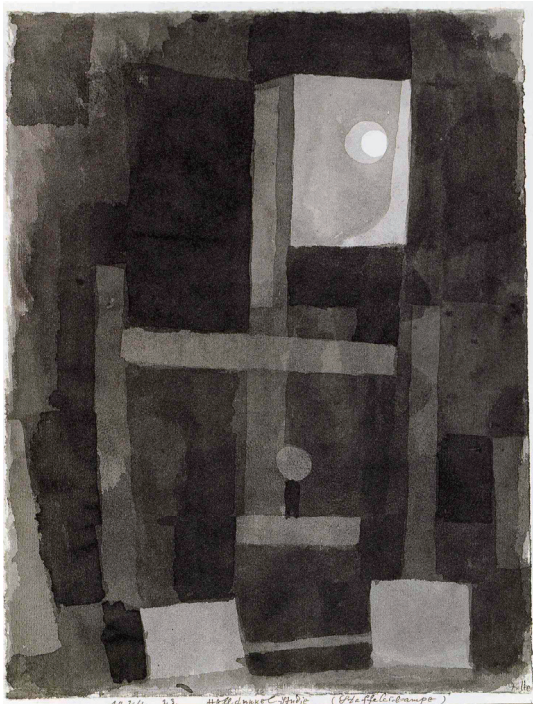


図1) Paul Klee, *Helldunkel-Studie (Staffelei=Lampe)*, 1924, 23, Aquarell auf Papier auf Karton, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
《明暗研究》(画架のランプ)、1924年、紙、水彩、厚紙に貼付、ノルトライン=ヴェストファーレン美術館。

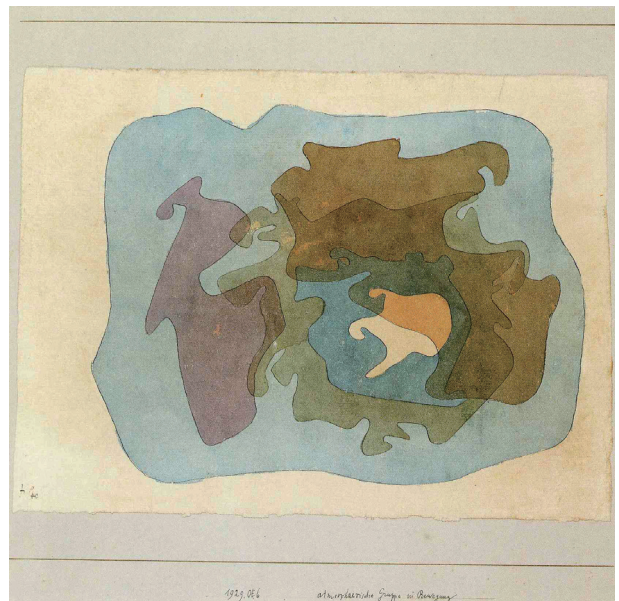


図2) Paul Klee, *Atmosphärische Gruppe in Bewegung*, 1929, 276 (OE6), Aquarell und Feber auf Papier auf Karton, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
《動いている大気群》、1929年、紙、水彩・ペン、厚紙に貼付、ノルトライン=ヴェストファーレン美術館。

2. 面のポリフォニー

クレー自身が「フーガ的」と名づけたタイプの絵画は、相似形態面の模倣的連続による「重なり」から時間を感じる一連の作品である。《夢の都市》(1921, 106)、《植物の成長》(1921, 193)等。中でも《赤のフーガ》(1921, 69) (図3)は、ポリフォニー的絵画構造に関する彼の初期の一例と解釈されている。この作品では、壺、矩形、三角形等のフォルムが暗い方から明るい方へ層をなして重なり合っており、フーガの主旋律や、画面内の時間の推移を眼に見えるようにするために、すでにもう鳴り響いていない音は、色彩的に弱まりつつあり、鳴り響く音は一番明るく前面に出ている。しかし面的で奥行は表現されていない。さらにフーガの独特な始まり方をしておらず、フーガを再現する試みではなく、「フーガ」という単語が持つ「逃走」という意味を意図していたかもしれないとの指摘 (Marianne, 2007, p. 66) もある。

その他、《喜劇役者》(1904, 14)も面の重なりが捉えられる。この作品については、1905年の日記で「《喜劇役者》については、仮面の線は、芸術作品の分析への道すじである。芸術と人間という二つの世界のポリフォニーは有機的だ、ヨハン・ゼバスティアン・バッハのインヴェンションのように」(No. 618)と述べている。



図3) Paul Klee, *Fuge in Rot*, 1921, 69, Aquarell und Bleistift auf Papier, links und rechts Papierstreifen angesetzt, auf Karton, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern.
《赤のフーガ》、1921年、水彩・鉛筆、厚紙に貼付、パウル・クレエセンター。

3. 色彩と素描のポリフォニー

ここに当てはまる絵画は幅広い。色彩と素描がそれぞれ独立した意味を持って構成されている絵画は、比較的初期のものから見られる。ケーガン (Kagan, 訳書, p. 93-95) はそれらをオペラの絵画と名づけている¹¹⁾。

《破壊と希望》(1916, 55)は、後藤 (2006)¹²⁾によると、「ゴルツのために、リトグラフの色彩を始めた」(1018, 1916)と日記にあるようにミュンヘンの画商ゴルツの依頼を受けて制作された。この作品には色の重なり異なるものがある (写真1)。対角線状に交差する格子と細かな線によるキュビズム的コンポジションは、戦争によって廃墟と化した世界を連想させ、星・月・三日月という色のある天体の記号がそれらの線と対照をなし、宇宙的なヴィジョンを現出させている。この作品は、色彩と素描の重なりだけでなく、相反する2つのテーマの重なりも表現されている。

《いつか夜の仄かな闇から現れでて》(1918, 17)は文字絵¹³⁾で、色彩と文字による線描の重なりである。ケーガン (Kagan, 訳書, p. 61)は、色彩矩形に歌詞をセットしたものを「リート絵画」と名づけている。《ホフマン風の情景》(1921, 123) (図4)は、オペラ好きのクレエが幾度となく観劇したことのあるジャック・オッフエンバックのオペラ《ホフマン物語》から具体的な着想を得たものである。色彩コンポジションと細線素描の融合の重要な進歩が表れている作品で、クレエが色彩

を構成する方法として多用している色彩矩形を色彩にテーマに用いている。《さえぎり機械》(1922, 151) は、色の滲みによるポリフォニックな色彩を伴った素描である。そして、ケーガン (Kagan, 訳書, p. 115) は《ポリフォニックな建築》(1930, 130) をクレーのオペラシリーズの頂点としている。色彩ポリフォニーと線描によるポリフォニーの重なりである。線描による中心の建物は、楽譜からの発想とされる表現で、網の目のように連結し合ってポリフォニーの楽譜を示している。さらにその形からオペラハウスも念頭にあり、多層的な意味が込められた作品である。

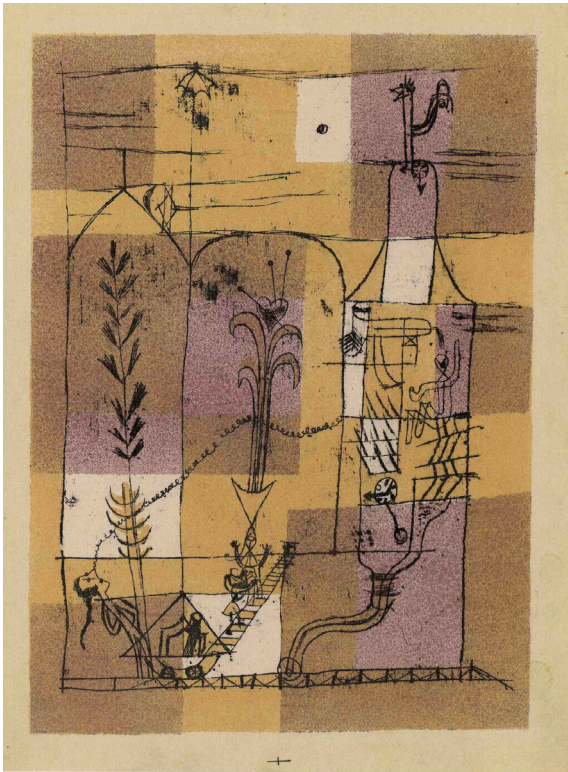


図4) Paul Klee, *Hoffmaneske Märchenszene*, 1921, 123, Farblithographie, Zentrum Paul Klee, Bern. 《ホフマン風の情景》、1921年、カラーリトグラフ、パウルクレーセンター。

4. 点描法によるポリフォニー

「いわゆる点描法」とクレーが述べている方法を用いた絵画で、彼の絵画的ポリフォニーはここで理想に到達したとされている。それは、色彩矩形のテーマと点描のスクリーンで構成された色彩テーマの重なりから成る。独立した2つのテーマが存在し、しかし画面の中でそれらは溶け合っている。それはまず《ポリフォニー》(1932, 273) で達成された。《アド・パルナッスム》(1932, 274) (図5) は、ケーガン (Kagan, 訳書, p. 84-91) が、最も複雑な絵画作品でクレーの絵画的対位法とポリフォニーの集大成として詳細に分析している。例えば「山」と「入り口」の2つの声部を描き、山の頂きを「2拍子の指揮棒の動き」の頂点(「入り口」の右側)の上方にそろえることによって、対位法的反進行を作り出していることを述べている。また、中央を横切るデクレッシェンドのクリームイエローの推力と、右上の赤のクレッシェンドの推力には「フーガ的」絵画の反映を見ている。特にクリームイエローの方は、楽譜のように左から右へ進むとすると、時間的推移で先に消えた部分は暗く、右端に行くほど明るくなっている。点描による重なり、線による反進行、フーガ的要素、それからテーマのパルナッソス山はギリシャ神話でミューズの棲み家であるが、クレーの生まれ故郷の「ニーゼン山」をも連想させる等、多くの要素を含んでいる。このように視覚的に捉えられる重なりだけでなく、様々な内容が重なり合っているのである¹⁴⁾。《光と尖鋭》(1935, 102) は、色彩と点描の重なり、フォルムの重なりが明確でポリフォニーが捉えやすい。

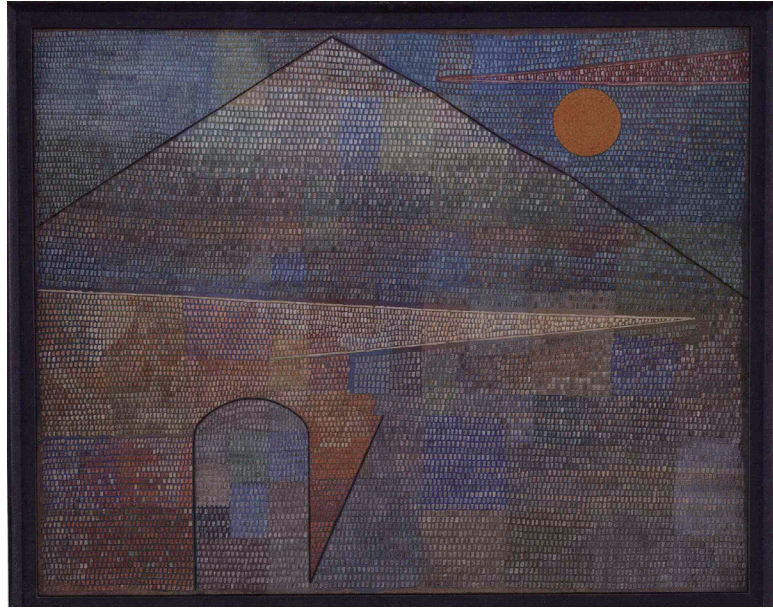


図5) Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932, 274(X14), Ölfarbe und Kaseinfarbe auf Leinwand; originaler Rahmen, Kunstmuseum Bern, Dauerleihgabe des Vereins der Freunde des Kunstmuseums Bern.
《アド・パルナッスム》、1932年、カゼインを施したカンヴァスに油彩、自作画枠、ベルン美術館。

5. 線的ポリフォニー

クレーの芸術にとって線は重要な要素であった。『造形的形態理論のために』の中の第1回講義では「能動的な線」「中間態の線」「受動的な線」が示されている。能動的な線は自由な線で、中間態の線は始まりも終わりもない閉じた線で、受動的な線は面を形成するためにあるような、線の性質が台無しになったものである。このうち能動的な線、中間態の線を用いた絵画的ポリフォニーがある。能動的な線を用いたものでは、「アクティブな線のポリフォニー」がクレーの講義録に示されている（Klee, 1956, 訳書, p. 271）。アルファベットの文字（H, A, M）の線が様々な向きと大きさで能動的に重なってポリフォニーを形成している。ポリフォニーで用いられる拡大、縮小の原理が視覚化されている。

中間態の線によるポリフォニーといえる作品は、1本の連続線で描かれており《互いに通り返り》（1930, 30）、《二つ目のスケッチ、エキゾチックな響き》（1930, 37）等がある。ボンヌフォワ（Bonnet, 2008）は、この始点も終点もない形状のない線によって、クレーはクルトの『線対位法の基礎』（*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917）に書かれた「ポリフォニー線」の本質（ポリフォニー線の基本はその計り知れない展開であり、メロディエネルギーがしなやかに形成されていくところにある）に迫っている、と述べている。《嘆き》（1934, 8）（図6）は色彩テーマに線的ポリフォニーが重ねられている。

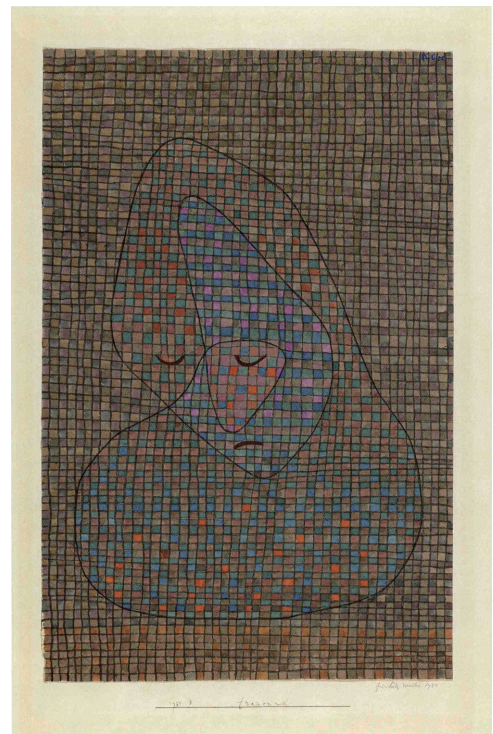


図6) Paul Klee, *trauernd*, 1934, 8, Aquarell und Gouache auf Papier auf Karton, Zentrum Paul Klee, Bern.
《嘆き》、1934年、紙、水彩・グアッシュ、厚紙に貼付、パウル・クレーセンター。

クレーの絵画的ポリフォニーとは、「いくつかの独立的なテーマの同時性」であることが明らかになり、その視点からは、上記5分類ができると考えた。それらは、線、色彩など造形要素やテーマにおける「重なり」である。しかし、絵画における「重なり」はそれだけではない。実際に物質的にも重ねることができる。事実、先に見た《ポリフォニックな建築》はカンヴァスの上にモスリン布が重ねられている。また、1918年の無題の油絵には、クレーが廃棄した別の作品の一部が重ねられている。ケーガン (Kagan, 訳書, p. 91) は、1933年以降、クレーの美術の実験的な側面は事実上消滅し、ポリフォニーは、彼の作品を支配する概念ではなかった、としている。しかし、物質的な重なりの視点で考えると、晩年の新聞紙の上に描き、その新聞紙が絵画の下から透けて見える作品や、最晩年の《ガラスのファッサード》(1940, 288) の裏面に少女が描かれていて2つの絵が重なったもの等も絵画的ポリフォニーといえるのではないだろうか。つまり、クレーは、生涯に渡って、絵画的ポリフォニーを追求したと考える。

前田 (2006) はクレーの制作論として、フォルムの「運動としての生成」と、物質的な層を「重ねてゆく」過程 (オーバーラップ) の2つを示している。前者は、フォルムの生成・成長してゆくプロセス (過程) における「生命的フォルム」で、その端的な例が線描であり、直線状ではなく、反復、循環、往復をとるとしている (前田, 2007, p. 69, 70)。クレーは線とメロディーを同一視しており、線的ポリフォニーの絵画は特にこれに当てはまる。そして、もう1つの「重ねてゆく」過程もポリフォニーである。クレーの2つの制作論の両方にポリフォニーは関連している。

V 音楽構造を聴くこと、見ること

クレーの絵画的ポリフォニーは「いくつかの独立的なテーマの同時性」が、造形要素やテーマや物質的な重なりとして表現されていた。これは、ポリフォニーにおけるメロディーの重なりと原理は同じで、音楽の一瞬には絵画と同様の重なりが音で表現されていることになる。ポリフォニーの鑑賞に絵画的ポリフォニー作品に関連させることは、学習者に異なるメロディーの重なりの原理を視覚的にも捉えさせることになる。そういった意味では、パウル・クレーセンターでのグラフィックの展覧会¹⁵⁾での展示 (写真1, 2) は分かりやすい。同一の絵画で素描だけのものと、素描に色彩を重ねたものや、同一の絵画で色彩の重なりの違いのあるものが比較して展示されていた。これらは、独立的なテーマとその同時性がより捉えられるといえるだろう。

しかし、絵画的ポリフォニーを音楽鑑賞に関わらせることの利点はそれだけでない。それは、ポリフォニー、ホモフォニー全てを含めた、音楽の構造を捉えることの意味を問い直すことにもあると考える。音楽、特にこれまでの学校教育で取り上げられることの多かった西洋音楽を聴く時、様々な要素が絡み合っているとはいえ、多くの場合、テーマのメロディーを追うことによって、音楽の構造が捉えられると考える。つまりメロディーのくり返しや変化を順番に聴いて、最終的に聴き終わった時に初めて音楽の全体構造が明らかになる。しかし、音として消えてしまっているため全体構造はイメージとして捉えるしかない。

一方、絵画においては全体構造を見渡す事ができる。もちろんそれは一瞬のうちに全部を理解できるわけではない。クレーは、人々が絵画を一瞬のうちに見てしまうことを嘆いているものの、音楽鑑賞との違いとして、絵画鑑賞では、作品の生成の逆をたどることになり、理解できる人には見る順序を自由に変えられ、そうして初めてその多義性を十分に理解できる、としている¹⁶⁾。つまり、音楽鑑賞では、聴き終わって捉えられる構造が、絵画においては初めて目にする時点で現前している。しかし絵画鑑賞の場合は、そこからその構造を紐解いていく過程があるわけである。音楽を形づくっている要素を聴きながら最終的に構造が捉えられるが、それはイメージでしかない音楽鑑賞と、そ

の逆で最初に実体として構造を捉えられるが、その仕組みを紐解いて行く行為である絵画鑑賞を関連させることは、音楽構造を捉えることの意味を改めて学習者に認識させることにつながると考える。

宮下（1997）は、クレーが抽象絵画創造の試みの近くにいながら、最後まで具象的形象をその画面に取り込むことをやめなかった理由として、観者の能動的関与を促し、作品に多義性を発生させるためであったとしている。そして、クレーの絵画には、観者を作品の内部に導くための様々な仕掛けがあり「たくらみとしての絵画」であることを述べている。これまで見てきた絵画的ポリフォニーの作品も多くの「たくらみ」が込められた様々な重なり目の複合であった。

今後は、この絵画的ポリフォニー作品の鑑賞を音楽の鑑賞授業に関連させる実践研究を通して考察を深め、指導法を確立していきたい。



写真1) Paul Klee, *Zerstörung und Hoffnung*, 1916, 55, Lithographie, mit Kolorit, Privatbesitz, Schweiz.
Paul Klee, *Zerstörung und Hoffnung*, 1916, 55, Lithographie, mit Kolorit, Öffentliche
Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.
《破壊と希望》、1916年、リトグラフ、手彩色、個人蔵（スイス）及びバーゼル美術館。



写真2) Paul Klee, *Seiltänzer*, 1923, 138, Lithographie, Privatbesitz.
Paul Klee, *Seiltänzer*, 1923, 138, Farblithographie, Eberhard W. Kornfeld.
Paul Klee, *Seiltänzer*, 1923, 138, Farblithographie, Eberhard W. Kornfeld.
《綱渡り師》、1923年、リトグラフ及びカラーリトグラフ、個人蔵及びエベルハルト・コルンフェルト蔵

本稿は、2008～2010年度科学研究費補助金を受けた「視覚的イメージを活用した音楽鑑賞の指導法開発」の一部である（課題番号 20730550）。

註

- 1) 1988年の『新版 クレーの日記』(*Paul Klee Tagebücher 1898-1918*)においてケルステンにより「編者あとがき」で記されている。
- 2) ベックリンは当時スイスで特に重要視されていた画家。1901年没。
- 3) クレーは日記に番号を付けている。括弧内は、その番号と書かれた年。
- 4) Klee, Felix. (1960) の訳書 pp. 151-157 に掲載されている。
- 5) 『造形的形態理論のために』(Klee, Paul. 1979. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*) 中の編者解題で述べられている。
- 6) 初稿である「線描芸術 (graphik) について」には、この有名な一句はない。
- 7) 杉山 (1991) がまとめたもの p. 207 を引用した。
- 8) 杉山 (1991) も、「創造のための信条告白」が、『造形的形態理論のために』に表れる内容の基になるものがあるように思われる、としている。
- 9) 1923年の初め以降は、日付のないバラバラの覚え書きスケッチで残されており、現在、ベルンのパウル・クレーセンターで『教育的遺稿』として保管されている。
- 10) 「音楽にポリフォニーという形式があります。これを造形芸術に転用しようという試みは今のところ見るべき成果を生んでいません。しかしポリフォニー的な芸術作品の特色を通じて音楽に学び、この宇宙的な世界に深く沈潜し、そこで新しい芸術の見方を身につけ、その後で美術作品の中にこうしたものを求めるのは、悪いことではないでしょう。というのも、いくつかの独立的なテーマの同時性というのは、ちょうどすべて普遍的なものは一か所ではなく、至る所で通用し、根を張り、しっかりと安定しているように、ただ音楽だけのことではないからです」をゲールハールは、日付はないが、1919年～21年の間に書かれたものであろうとしている (Geelhaar, 1979, 訳書, p. 50)。
- 11) ケーガンによると、クレーは生まれつき線の素描の能力があり、それは、初期の作品から晩年まで見られる。彼の線は、1932年まで、個人的なファンタジー、滑稽、風刺的なもので、これ自体では本格的な美術作品とはいえないことを、クレー自身も自覚していた。ケーガンは、18世紀後期のオペラに見られる音楽と原作の質的アンバランス、つまり、優れた音楽と大衆的なオペラのリブレットの関係を、クレーの細線素描と絶対色彩コンポジションとの組み合わせに見て、それらを「オペラの絵画」と名づけている。クレーは、尊敬するモーツァルトが大衆的な歌やファンタジーといった親しみやすい世界と交響曲や協奏曲の堂々とした領域との裂け目に、うまく橋をかけたやり方を理解していたに違いない、としている。
- 12) 『パウル・クレー 創造の物語』2006年展覧会カタログにおける、後藤文子の《破壊と希望》の解説 p. 61 を参照した。
- 13) 文字絵に関しては、野田由美意 (2009) 『パウル・クレーの文字絵 : アジア・オリエントと音楽へのまなざし』アルテスパブリッシングに詳しい。
- 14) 奥田 (2007) は、フックスの対位法教本『グラドゥス・アド・パルナッサム』に関連があるというケーガンの説に疑問を投げかけ、クレメンティの練習曲『グラドゥス・アド・パルナッサム』を基にしている、としている。宮下 (2007, p. 56) は、ドビュッシーのピアノ曲集「子供の領分」の第1曲「グラドゥス・アド・パルナッサム博士」の諧謔が潜んでいると述べている。

- 15) Paul Klees Grafik. Die Passion des Eberhard W. Kornfeld, 28. 8. 2009–21. 2. 2010
- 16) 「創造についての信条告白」の初稿の「IV、時間と空間についての認識と生成(ゲネシス)の概念」の中で次のように述べている。「見る側あるいは追体験する側にとっての大きなハンデは、彼がまず何かが終わったところに立たされていることであり、また(作品の)誕生に関していえば、おそらく道を逆にたどらねばならないことである。(中略)音楽作品の場合は、構想された順を正確に追いながら聴けるという長所があるが、ただくり返し聴いていると、印象が単調で疲れてくるという欠点をもっている。一方美術作品は、理解のない人々はどこから始めていいのか分からないという短所がある反面、理解できる人には見る順序を自由に変えられ、そうして初めてその多義性を十分に理解できるという長所がある」

引用・参考文献

- 1) 奥田修(1988)「クレーと東洋美術 切断の構図」『美術手帖』美術出版社(通号602), pp. 121-135.
- 2) 川村記念美術館 他 編(2006)『パウル・クレー：創造の物語』展覧会カタログ;会期・会場: 2006年6月24日-2006年8月20日: 川村記念美術館, 2006年8月29日-2006年10月9日: 北海道立近代美術館, 2006年10月17日-2006年12月10日: 宮城県美術館.
- 3) 小島千か(2008)「音楽鑑賞の指導と評価に関する実践的研究—西洋音楽における音楽の諸要素と視覚的イメージの関連に着目して—」『音楽教育実践ジャーナル』Vol. 5 no. 2, pp. 142-149.
- 4) 小島千か(2010)「Visual Representation of Polyphony: Its Use in the Teaching and Assessment of Music Appreciation 多声音楽の視覚的表現—音楽鑑賞の指導と評価におけるその使用—」『教育実践学研究』(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. 15, pp. 134-143.
- 5) 杉山直樹(1991)「バウハウスにおけるパウル・クレー(1) — その造形理論構築の背景」『兵庫教育大学研究紀要』第2分冊, 言語系教育・社会系教育・芸術系教育 11, pp. 195-214.
- 6) 土肥美夫(1980)「クレーの芸術とその造形理論 生誕百年を迎えて」生誕100年記念 パウル・クレー展(展覧会カタログ), pp. 26-33.
- 7) 西田秀穂(2001)『パウル・クレーの芸術—その画法と技法と—』東北大学出版会.
- 8) 前田富士男(2006)「パウル・クレーにおけるオーバーラップ—もう一つの制作論とガラス絵」『パウル・クレー：創造の物語』2006年展覧会カタログ, pp. 20-31.
- 9) 前田富士男, 宮下誠 他(2007)『パウル・クレー絵画のたくらみ』新潮社.
- 10) 宮下誠(1997a)「パウル・クレーと同時代の音楽」『洗足論叢』第25号, 洗足学園大学, pp. 65-79.
- 11) 宮下誠(1997b)「たくらみとしての絵画—受容美学的観点から見たクレー作品における具象的形象の機能—」『女子美術大学紀要』第27号, pp. 21-35.
- 12) 宮下誠(2001)「音楽評論家としてのパウル・クレー」『國學院雑誌』第102巻3号, pp. 1-13.
- 13) 門馬直美(1980)「ブラームス ヴァイオリンソナタ第2番 イ長調 作品100」『名曲解説全集 12』音楽之友社, pp. 401-405.
- 14) Bonnefoit, Régine. (2008) “Paul Klee und die ‘Kunst des Sichtbarmachens’ von Musik,” *Archiv für Musikwissenschaft*, 65(2):S. 121-151. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- 15) Boulez, Pierre. (1989) *Le pays fertile Paul Klee* (Texte prepare et presente par Paule Thevenin). Paris: Gallimard.
(= 1994 笠羽映子訳『クレーの絵と音楽』筑摩書房)
- 16) 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)
- 17) Fux, Johann Joseph. (1725) *Gradus ad Parnassum*. Viennae : Typis Joannis Petri Van Ghelen, Sac. Caef. Regiaeque Catholicae Majestatis Aulae-Typographi.
(= 1950 坂本良隆訳『古典対位法』音楽之友社)
- 18) Geelhaar, Christian. (1979) “Moderne Malerei und Musik der Klassik-eine Parallele,” *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1918–1933*. Köln: Kunsthalle Köln.
(= 1980 千足伸行訳「現代絵画と古典派の音楽一ひとつの平行関係」生誕 100 年記念 パウル・クレー展 (展覧会カタログ), pp. 38-51)
- 19) Grohmann, Will. (1954) *Paul Klee*. London: Lund Humphries.
- 20) 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)
- 21) Klee, Felix. (1960) *Paul Klee : Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*. Zürich: Diogenes Verlag.
(= 1997 矢内原伊作, 土肥美夫訳『パウル・クレー : 遺稿、未発表書簡、写真の資料による画家の生涯と作品』みすず書房)
- 22) Klee, Paul. (1979) *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22. Hg. von Jürgen Glaesemer. Bern: Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
(= 1988 西田秀穂, 松崎俊之訳『パウル・クレー手稿 造形理論ノート』美術公論社)
- 23) Klee, Paul. (1988) *Paul Klee Tagebücher 1898–1918*. Textkritische Neuedition, Hg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.
(= 2009 W. ケルステン編 高橋文子訳『新版 クレーの日記』みすず書房)
- 24) Klee, Paul. (1956) *Das bildnerische Denken : Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*. Herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel: Benno Schwabe.
(= 1973 土方定一他訳『造形思考』上, 下 新潮社)
- 25) Kurth, Ernst. (1917) *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel.
- 26) 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.
- 27) Okuda, Osamu. (2007) “Paul Klees Ad Parnassum im zeithistorischen Kontext des Berner Kulturkreises um Hanni Bürgi, in: 《Ad Parnassum》 -auf dem Prüfstand. Kunsthistorische und konservatorische Fragen rund um ein berühmtes Bild.” *Beiträge des Kolloquiums im Kunstmuseum Bern vom 22. Oktober 2006*, Hg. von Christine Hopfengart und Samuel Vitali, S. 37–42. Burgdorf.
- 28) Zentrum Paul Klee. (2006) *Paul Klee : Melodie und Rhythmus*. Catalogue of an exhibition held at Zentrum Paul Klee, Bern, Sep.9–Nov.12, 2006. Ostfildern : Hatje Cantz.

図版及び写真典拠

- 図 1) 川村記念美術館 他 編 (2006)『パウル・クレー : 創造の物語』展覧会カタログ p. 83
 図 2) 川村記念美術館 他 編 (2006)『パウル・クレー : 創造の物語』展覧会カタログ p. 104
 図 3) Zentrum Paul Klee. (2006) *Paul Klee : Melodie und Rhythmus*, Exhibition catalogue, p.121
 図 4) Zentrum Paul Klee. (2006) *Paul Klee : Melodie und Rhythmus*, Exhibition catalogue, p.147

図 5) Zentrum Paul Klee. (2006) *Paul Klee : Melodie und Rhythmus*, Exhibition catalogue, p.156

図 6) Zentrum Paul Klee. (2006) *Paul Klee : Melodie und Rhythmus*, Exhibition catalogue, p.174

写真 1) Paul Klees Grafik. Die Passion des Eberhard W.Kornfeld, 28. 8. 2009–21. 2. 2010 における展示

写真 2) Paul Klees Grafik. Die Passion des Eberhard W.Kornfeld, 28. 8. 2009–21. 2. 2010 における展示