

音楽を「観る」ことと美術を「聴く」こと ―学校教育の中の「芸術」

前川陽郁

一 音楽鑑賞と造形芸術的イメージ

アントニオ・ヴィヴァルディ（一六七八一―一七四一）の合奏協奏曲《四季》⁽¹⁾は、中学校の音楽の授業での鑑賞の教材の定番ともいえる作品である。この作品の中の〈春〉、〈夏〉、〈秋〉、〈冬〉それぞれの楽譜の最初に、たとえば〈春〉であれば「春がやって来た。／小鳥は楽しい声で、春を歓迎する。／泉はそよ風に誘われ、ささやき流れていく。」⁽²⁾から始まるソネットが置かれ、その各行が楽譜の中にも順番に書かれて、それと関連させるかたちで作曲されており、ソネット以外にも、楽譜内に「小鳥の声」、「犬の吠え声」などの言葉が書かれ、それらが音楽と対応している。

そのため、「作曲者が情景をどのように表現しているかに注目しながら」⁽³⁾という明確な方向性を持った姿勢で音楽を聴くことができ、また、情景をどのように表現しているかを言語化することも、それに基づいて生徒どうしで対話することもできる。

もちろん、この作品は単に情景描写をしているだけではない。教

育芸術社の教科書『中学生の音楽①』では、協奏曲ということと、「合奏と独奏が交互に示され」⁽⁴⁾ることや、第一楽章がリトルネッロ形式であって、独奏部分の音楽が「各部分の間や最後に合奏で現れ」⁽⁵⁾ることについても説明されている。

しかし、リトルネッロ形式というのは、独奏部分の間に反復して演奏される合奏（リトルネッロ）が変化していくのだから、同じ音楽が繰り返し現れるだけの構成ではない。合奏の方がソネットの内容に沿って変化していくのに、その間で独奏が繰り返されることや、最後にはそれが合奏で繰り返されることの役割なども重要な点である。さらには、全三楽章のうち、第一楽章と第三楽章とがリトルネッロ形式でテンポが速く、その間に二部形式でテンポが遅い第二楽章があるということにも、楽章構成という点からは着目すべきである。もつと一般化すれば、西洋音楽ではほとんどいえるほどの作品に繰り返しがあるのだから、それはなぜかということも個々の作品に即して感じ取るべきであろう。

しかしながら、音楽の構成は、たとえばソネットで示されるよう

な「表現内容」と比べると、説明することが難しい。図式化するとはできても、それは図式でしかないし、『中学生の音楽①』にあるように楽譜でその説明をしても、それもやはり図式の域を出ない。すなわち、時間的に進行する音楽を空間的な図式で説明しても、繰り返しを認知することはできても、それによって作品として構成されていることは実感しにくいのである。

そのようなことから、実際の鑑賞の授業では、音楽の構成よりも表現内容に傾きがちではないだろうか。一概にどちらが重要かを言うことはできないが、『四季』のようにソネットが添えられている場合は、重要さの程度をあまり考慮することなく表現内容に意識が向けられ、構成の面がおろそかになることは考えられる。しかし、先にも述べたように、西洋音楽ではたいいていの作品に繰り返しは用いられ、さらに、繰り返しに変化が伴う場合には、それがどのような変化であるかも重要である。しかも、音楽作品に構成は必ずある、というより、構成があつてこそ音楽であつて、構成と表現内容との間には距離があるのだから、それをどのように埋めるかが課題になる。

また、合奏協奏曲ならではの独奏と合奏との対比についても、具体的にどのような対比が作られているかということに十分に立ち入ることなく、「爽やかな部分と激しい部分の強弱の対比がかっこいいと思いました。」⁽⁶⁾といった感想で終わりがちかもしれない。

音楽の構成をわかりにくいものにしていく大きな要因は、音楽が時間的に、つまり、一つの部分が終わってから次の部分に、それが終わってからまた次の部分へと進むことであつて、そのため、構成

を説明するためには空間的な図式を用いざるを得ないが、実際に音楽を聴く体験と図式との間には開きがある。

では、空間の中に存在している造形芸術の場合はどうだろうか。たとえば、一枚の絵画の一つの部分に注目し、別の部分に視点を移動し、先に注目していた部分との関係を把握し、また次の部分へとどのように進んでいく。しかも、時間的に進行する音楽とは違って、前に見ていた部分に戻ることもでき、そのようなことを繰り返しながら一枚の絵画を統一された全体として鑑賞するに至る。

構成を説明する際にも、作品そのものを前にして、(図式を用いることなく)この部分、別の部分、それらの配置ないし関係のしかた、シンメトリー、遠近法の用い方等々と説明することができる。もちろん、それで構成を説明しつくすことができるわけではないが、部分に注目したり部分と部分との関係に意識を促したりといったことに関しては、空間に場所を占め、全体が目前に提示されている造形芸術の方が音楽より有利であろう。

そして、そのようなことを通して構成を把握することを、音楽の鑑賞につなげることはできないだろうか。つまり、構成、すなわち、部分と部分とがどのように配置され関係づけられて全体を作っているかという視点を空間芸術で持ったうえで音楽を鑑賞するのである。音楽は時間的に進行するため、関係の把握は記憶にたよらざるを得ない。だからこそ繰り返しが重要なのであり、なぜ繰り返ししているかを把握するには、造形芸術的イメージを持つてることが有意義であると考えられる。なぜなら、芸術として構成されていること

は、造形芸術の方が明示的であるからで、造形芸術作品の構成を映したように音楽作品の構成を把握するのである。もちろん、絵画作品でリトルネッロ形式に類似した構成が使われるわけではなく、造形芸術作品の構成を映したような音楽作品や、音楽作品の構成を映したような造形芸術作品があればわかりやすいが、造形芸術と音楽とは構成原理が異なるのだから、それにはそもそも無理があり、たとえばリトルネッロ形式（の図式）を造形芸術でまねても、それだけでは、造形芸術作品の構成にはならないだろう。

造形芸術と音楽とのつながりというと、たとえばソネットの内容から風景を絵画のように想像することが考えられるかもしれないが、そのようなこと（だけ）ではなく、構成の面でのつながり、それも、具体的なつながりではなく、構成されて統一された全体を作っているという共通性の実感も持つことの方が重要である。《四季》のうちの〈秋〉の第三楽章では動物が逃げ回る様子や、〈冬〉の第一楽章では氷の上を歩く人が滑って転ぶ様子などを音の動きで表わす（音画の手法）という側面も音楽にはあり、視覚との接点を音楽に持たせているが、そのような様子を描き出すことが最終的な目的ではなく、それを接点として、やはり、音楽なりの構成に行き着く。

音楽から着想を得た絵画作品を多く制作したパウル・クレー（一八七九—一九四〇）の《赤のフーガ》にしても、音楽のフーガで主題を模倣しながら進行していくこととの関連はわかるものの、フーガのように複数の声部が独立しながらも調和しているという構

成がされているわけではなく、空間上で同じ形が連続している（そのため、時間的な面もある）という構成である。つまり、「クレレーがフーガをモデルに採り上げた場合でも、それは音楽的な意味でのひとつのフーガを図形的に構成するためには断じてなく、むしろ一枚の絵に、フーガという音楽言語の基礎となっていて一定のタイプの回帰や反復や変奏を改めて見出すためである」⁷⁾。

同じクレレーの《ポリフォニー》にしても、地の面と、それとは色が異なる点で描かれた面とを作ることによって、二声部の音楽と同じように二つの異なった面が重なっているものとして描かれているが、それを鑑賞する場合には、二つの（声部に相当する）層を独立したものとして受け取ることは難しく、一つ一つの、地の面と点の面からできた区画（地の面が同じ色であっても点の面の色が異なれば、別の区画になり、その逆も同じ）どうして造形的に構成されているのであり、その構成があつてこそ、絵画として成り立っているであろう。

フランティシエック・クプカ（一八七二—一九五七）の《無定形、二色のフーガ》となると、赤と青との面や線による「二声部」であることはわかるが、フーガの持つ模倣の構造は希薄であり、もとより、フーガと同じ模倣を絵画で実現することを目ざしているわけでもないだろう。つまり、いずれの場合にしても、あくまでも着想をフーガから得ているのでしかないのである。

このような例はあるものの、音楽の手法から着想を得ている造形芸術作品や、あるいは、アルノルト・シーエンベルク（一八七四—

一九五二)の作品が演奏された演奏会から着想を得て描かれたワシリー・カンディンスキー(一八六六一―一九四四)の《印象Ⅲ…コンサート》のような絵画は、絵画作品全体からすれば、多くある例というわけではない。それだけに、このような例は音楽と造形芸術とのつながりを説明するためには有効であっても、鑑賞において重要なのは、むしろ、芸術体験として音楽と造形芸術との共通性を実感する、させることの方である。

さらに、具体的な音楽作品から出発した造形芸術作品は多いとはいえない⁽⁸⁾。一方で、絵画作品から出発した音楽作品はかなりある。そのうちで、やはり中学校の美術科の鑑賞で扱われることがある、サンドロ・ボッティチェリ(一四四五―一五二〇)の三枚の絵を出発点として作曲された、オットリーノ・レスピーギ(一八七九―一九三六)の《ボッティチェリによる三連画》について考えてみたいが、その前に、音楽科と美術科との鑑賞について検討しておくことが必要である。

二 音楽の鑑賞と美術の鑑賞

ボッティチェリもまた、中学校の美術の教科書で(美術科以外に社会科の教科書でも)しばしば取り上げられる画家で、レスピーギの《ボッティチェリによる三連画》の三枚の絵は、《春》、《東方三博士の礼拝》、《ヴィーナスの誕生》であり、レスピーギはそのそれぞれに音楽を作り、三曲から成る作品にしている。

その第一曲の《春》の元になっているボッティチェリの《春》は、八人の人の姿(姿は人であっても、ギリシア神話に登場する神である)と、上の方にキューピッドが描かれている。ただし、一番左端のマーキュリーの右の三人は三美神で、つまり、三人で一グループなので、実質的には六グループと捉えることができる。背景にはオレンジ園がある。

この絵の一つの解釈として、向かって一番右の西風の神であるゼピュロスが春を告げるとともに、二番目の大地のニンフのクロリスに言い寄り、そのような私たちの愛から、フロローラまでの一組の次に、中央のヴィーナス、三美神、そして、荒天をもたらす雲からオレンジ園を守っているマーキュリーに向かい、精神的な愛へと高まっていくという、愛を称えた絵だと捉えることができる⁽⁹⁾。この解釈の妥当性や、それとは違った解釈の可能性について吟味することはここでは重要でなく、そのような一つの解釈ができるというだけで十分である⁽¹⁰⁾。それが可能であるため、ヴィヴァルディの《四季》と同じ理由で、鑑賞の授業で扱う際に「説明」することができ、また、観ることに一つの指針を与えることができる。あるいは、ストーリー性のある解釈をしなくても、それぞれの神がどのような性格を持つものかの説明はできる。もっと一般化して言えば、絵画は、多くの場合、何かを描かれているのだから(もちろん、具象画の範囲内で)、何が描かれているかという説明になじむものに対して、音楽は(少なくとも器楽は)絵画と比べて抽象度が高いため、《四季》のようにソネットが添えられているのでなければ、あるいは

は、標題音楽のように標題（プログラム）が明示されているのであれば、そのような説明はしにくい。しかし、もちろん、ポッティチェルリの《春》にしても、あるストーリーの絵解きにとどまるわけではなく、構図、色彩等々の多くの要素が絵画としての魅力を作っている。

『中学校学習指導要領』では、美術科の鑑賞に関して、たとえば次のように示されている。

美術作品などの見方や感じ方を広げる活動を通して、鑑賞に関する次の事項を身に付けることができるよう指導する。

(ア) 造形的なよさや美しさを感じ取り、作者の心情や表現の意図と工夫などについて考えるなどして、見方や感じ方を広げること。

(イ) 目的や機能との調和のとれた美しさなどを感じ取り、作者の心情や表現の意図と工夫などについて考えるなどして、見方や感じ方を広げること。⁽¹¹⁾

『中学校学習指導要領』の構成は、科目間の対応が考えられており、同じ部分に相当する音楽科の記述は次のようになってい

る。鑑賞に関わる知識を得たり生かしたりしながら、次の(ア)から(ウ)までについて自分なりに考え、音楽のよさや美しさを味わって聴くこと。

(ア) 曲や演奏に対する評価とその根拠

(イ) 生活や社会における音楽の意味や役割

(ウ) 音楽表現の共通性や固有性⁽¹²⁾

美術科と音楽科とを鑑賞に関して比較して着目すべきであるのは、美術科では、「作者の心情」というように、「作者」の視点があるのに対して、音楽科にはそれが無いことである。この違いをもたらしている少なくとも一つのこととして、鑑賞と表現との関係があると思われる。すなわち、音楽科の表現は歌唱や器楽の演奏が中心になるが、美術科の場合の表現は、自分で描くことや作ることが主であり、自らが制作するために、その視点を持って鑑賞するのである。たとえば、『中学校学習指導要領解説 美術編』では、次のように書かれている。

鑑賞と表現を、相互の関連を図りながら指導していくことも重要である。〔中略〕鑑賞の学習の中で作者の気持ちになって発想や構想を膨らませるような視点や、制作手順をたどりながら表現方法に着目させるような視点を位置付けることが大切である。⁽¹³⁾

しかし、「作者の心情」とは何だろうか。あるいは、先の引用の中に「作者の気持ちにな」とは、どのようなことだろうか。『中学校学習指導要領』にはそのこと自体の説明はないが、『中学校学習指導要領解説 美術編』に手がかりを求めてみると、たとえば次

のように述べられている。

作者の心情や表現の意図と工夫などについて考えるとは、作者の関心や発想、作品に込められた心情、その作品によって何を表現したかったのかという意図と、それがどのように表現されているかという工夫について考えることである。⁽¹⁴⁾

もつと一般化して考えると、絵画は、多くの場合何かが描かれているのだから（具象画の場合）、その描かれているものにまず注意が向けられるだろう。たとえば、日本文教出版の中学校の教科書『美術1』で、ピエール・オーギュスト・ルノワール（一八四一—一九一九）の《読書する二人の少女》について次のように書かれている。

この人は何を考えているのだろう。どんな会話が交わされているのだろう。自分も物語の中に入ったつもりで想像をめぐらせながら、絵を味わい、人物の表情や視線などから作者の意図と工夫を読み取り、話し合ってみましょう。⁽¹⁵⁾

作者ルノワールが、この二人の少女は何をを考えているのだろう、どんな会話が交わされているのだろうということ、また、表情や視線について関心を持ち（もちろん、実際の人物が絵を描くのにな先立って存在してこのように読書していたかどうかは問題でな

く、想像上の人物であったとしても同様の関心を持つことができると、それによってどのように心を動かされたかということが絵の発想に変わり、そのような心情を持ちながら制作を進めていくことが、絵に心情を込めるということであろう。ただし、そのような関心が、絵を描くことに先立って、それとは独立したかたちで存在していて、その後に絵を描くことが始まるのではなく、作者の関心は、絵を描くことを前提とした関心であり、その関心から絵を描くことが、心情を込めることにもなる。

だからこそ、風景画のように、何かを考えている、あるいは会話を交わしている、ひいては、心情を汲み取るべき人物がいなくても、風景の中に美を見出し、それを絵にしようという作者の心情に共感して観ることができるだろう。それが、作者が実際に考えていたこと、感じたことと一致しているかどうかは、鑑賞における重要事ではない。さらに、「何を表現」しているかについても、表現したい物事、たとえば心情がまずあって、絵画でそれを表現するという関係ではなく、絵を描くことそれ自体が、表現されるものであると同時に表現でもある。

そのように、作者という視点を持って作品を観ることの利点は、先にも述べたように、それが表現につながる可能性を持っていることだろう。その一方で、作品そのものよりも、作者が何をどのように感じ、考えたかということに重点が置かれかねず、とりわけ、「話し合」うという要因が入ってくると、それらを言葉で説明することが主眼になり得る。

ここでいう作品そのものとは、形や色、人物が描かれていれば、その表情自体、また、物どうし、部分どうしがどのように関係づけられて一つの絵を形づくっているかということである。それをどのように実現しているかという方法も、それと一体である。なぜなら、芸術の創作は、あらかじめ決められた方法に従って作るのではなく、方法を考え出しながら作るからだからであり⁽¹⁶⁾、その方法がスタイル（様式）である。そして、絵画を芸術として鑑賞するというのはそこまでであって、作者の心情はむしろ想像の対象であり、鑑賞のみを考えれば、すなわち、表現とのつながりを考えなければ、中心なことではない。

先にあげた教科書でも、「構図や色」に着目することは常に促しているが、どのような構図になっているか、どのような色がどのように使われているかの説明はない。もちろん、それは教師にゆだねられているのであろう。光村図書の中学校の教科書『美術2』³ではレオナルド・ダ・ヴィンチ（一四五二—一五一九）の《最後の晩餐》について、遠近法の説明がされているが、描かれているものに対して遠近法がどのような役割を持っているかという構成についての説明はない⁽¹⁷⁾。注意しておくべきこととして、構図や色は言語化しにくいものに対して、作者の心情は言語を用いて説明することなじむのである。

だからといって、作者が感じ、考えたことに思いをめぐらせることが鑑賞において無意味だということではない。作者において心情が創作への出発点となっているのと同様、鑑賞者においても、作者

の心情を考えることが芸術鑑賞への出発点となり、そこから芸術としての絵画に入り込んでいく。

このように、絵画を鑑賞する際（抽象絵画については別の考慮が必要であるが）、まず意識が向けられるのは、題材や、そのもとで何が描かれているかということであろう。しかし、もちろん、描かれている物事を把握することで終わるわけではなく、そこから構図や色彩、そして全体の構成へと進むのであり、構成によって統一され完結した一つの芸術作品として描かれたものを鑑賞することになる。

それを音楽の鑑賞と比較すれば、音楽は抽象性が強いいため、絵画の場合の、何が描かれているかという側面を欠いている。だから、ヴィヴァルディの《四季》のようにソネットが添えられているならば、また、標題音楽の標題については、あるいは、声楽の歌詞も、その内容を前もって知っていれば、それらは、絵画に描かれている物事と同様の位置を鑑賞において占め、また、題名（タイトル）があるだけでも、それに近い役割を持つであろう。

そのようなことが音楽の鑑賞において必要不可欠であるとはいえないにしても、つまり、それを出発点としてもしなくても、音楽の構成にまで至ってこそ芸術としての鑑賞はあり、その意味で、音楽の鑑賞と絵画の鑑賞とを並行したものとして経験することができ。具象性が弱いか強いか、時間的か空間的かという違いは、一方に親しんでいれればもう一方に親しみにくいことにつながり得るが、そのような親しみやすさという点でのジャンル間の違いにしても、芸術として体験しているかどうかということに起因するもの

であつて、芸術として並行した体験を持つている（空間芸術であつても、それを鑑賞する活動は時間的に進む）からこそ、ジャンルによる違いの魅力もわかる。抽象画であつても、それは、描かれている物事とかたちでの対象性がないという点では具象画とは正反對のものであるが、構図や色彩およびその関係から、一つの統一され完結した全体を構成するという面については、具象画と変わりがなく、対象性がないということでは、音楽に近い性質を持つており、だからこそ、クブカにせよカンデンスキーにせよ、抽象画家は音楽から多くの着想を得ているのであり、また、音楽の鑑賞の経験は、抽象画の「わかりにくさ」（何が描かれているのかがわからないという意味での）を補うものであるだろう。

このように、ジャンルの違いがあつても同じ芸術として、その鑑賞の活動ないし体験には共通性があるにしても、とりわけ素材の違いがもたらす、ジャンルによつて独自のところにまず意識が向くのは自然なことであろう。そこにとどまらないためにも、ジャンル間の橋渡しをすることができれば有意義であり、その役割を、別のジャンルから着想を得た作品が果たすことはできないだろうか。ここではもちろん、学校の音楽科と美術科を念頭に置いて、音楽と美術との関わりを主に考えており、特に、先述したとおり、音楽作品から着想を得た美術作品があまりないことに比べれば、美術作品から着想を得た音楽作品は多くあるため、後者を中心に思考を進めたい。

ただ、そのような音楽作品について考えると、たとえば、よく知られているモDEST・ムソルグスキー（一八三九—一八八一）の組

曲《展覧会の絵》の元になった絵は、ムソルグスキーの友人のヴィクトル・ガルトマン（一八三四—一八七三）の遺作展で観たものであり、それら自体が絵画として必ずしも広く親しまれているわけではないし、元の絵がはつきりしないものもある¹⁸⁾。

セルゲイ・ラフマニノフ（一八七三—一九四三）の交響詩《死の鳥》他約二十曲の音楽作品の着想の元になっているアルノルト・ベックリン（一八二七—一九〇一）の《死の鳥》は、ヨーロッパ、とりわけドイツではわりと一般的に知られている絵画であるようだが¹⁹⁾、日本ではそれほどよく知られた画家、作品ではないだろう。

それに比べれば、ボッティチェリは、先にも述べたように、日本の学校教育でよく取り上げられ、とりわけ、レスピーギに着想を与えている《春》、《東方三博士の礼拝》、《ヴィーナスの誕生》は、いずれもよく知られた絵画作品である。

それでも、レスピーギという作曲家が、たとえばモーツァルトやベートーヴェンなどと比べれば、その音楽がよく知られているとはいえないだろうし、《ボッティチェリによる三連画》にしても、同じレスピーギの《ローマの祭》などがしばしば演奏されるのに比べれば、演奏機会は多くない。《死の鳥》についても同様で、ベックリンの《死の鳥》がヨーロッパでは一般的であつても、ラフマニノフの《死の鳥》も、同じ絵画から着想を得た他の作曲家の作品も、それぞれの作曲家の中でよく知られているというわけではないだろう。

もちろん、一般的に広く知られているかそうでないかは、学校の授業での鑑賞に適しているかどうかということと一致するとは限ら

ないが、広く親しまれていることは、評価が高いということでもあ
るのだから、必ずしも親しまれているとはいえない作品が音楽作
品、美術作品として鑑賞向きかどうかは、考慮を要するところでは
ある。

『中学校学習指導要領』では、音楽科の「第3 指導計画の作成
と内容の取扱い」で、「鑑賞教材は、我が国や郷土の伝統音楽を含む
我が国及び諸外国の様々な音楽のうち、指導のねらいに照らして適
切なものを取り扱うこと。」⁽²⁰⁾、美術科では、それに対応する箇所
で、「各学年の「B鑑賞」の題材については、国内外の児童生徒の作品
我が国を含むアジアの文化遺産についても取り上げるとともに、美
術館や博物館等と連携を図ったり、それらの施設や文化財などを積
極的に活用したりするようにすること。」⁽²¹⁾とされており、特にど
のような作品が適しているかという指針はない。ただ、音楽科につい
ては、『中学校学習指導要領』の平成一〇年改訂よりも前には歌唱、
鑑賞の共通教材が示されており、そのうちの鑑賞の共通教材の西洋
音楽は、いわゆる名曲として通っている楽曲がほとんどである⁽²²⁾。
鑑賞教材を選ぶときに、音楽と美術相互の関連づけを前提とする
と、音楽自体、美術自体として鑑賞すべきかどうかということが中
心でなくなってしまう可能性がある。しかし、それは、ヴィヴァル
ディの《四季》についても同じで、ソネットがあつて説明しやすい
というのが主な理由で選んではいけないか、説明しづらい面があつて
も、音楽作品、美術作品として鑑賞すべきものが他にもあるのでは
ないかということ、常に考えておくべきことであろう。

また、美術作品に着想を得た音楽が、音楽と美術との間の橋渡し
を具体的なかたちでしてくれるものであつても、その橋渡しにとど
まるのではなく、橋渡しを通して音楽と美術との共通性を芸術体験
として実感したうえで、橋渡しをなくしても、音楽は音楽として、
美術は美術として十分に鑑賞することへと進むべきものであろう。
そのことを確認したうえで、次の節では、絵画から着想を得た音
楽の、橋渡しとしての役割に思考を進めていく。

三 美術作品に着想を得た音楽

ここでレスピーギの《ポッティチェルリによる三連画》を取り上
げるのは、すでに述べたとおり、広く親しまれている「名画」が着
想の元になっているからである⁽²⁴⁾。

ポッティチェルリの《春》は、先にも説明したように、右端のゼ
ビュロスから中央のヴィーナスを経て左端のマーキュリーへの時間
的な推移を含んでいると解釈することができ、レスピーギの《ポッ
ティチェルリによる三連画》の《春》にも、ゼビュロス、クロリス、
フローラ、ヴィーナス、三美神、マーキュリーに対応すると考えら
れる主題が出てくる。楽譜にそう明記されているわけではないが、
男性として描かれているゼビュロスとマーキュリーだけに比較的
低い音域が使われていることなどを考えれば、それぞれの性格を考え
て、それを音楽に反映させていると受けとめるのが妥当であろう
⁽²³⁾。そうであるとして、この音楽を聴くときは、この部分がクロ

リスだとか、この部分はマーキュリーだとかという風に、音楽が神々の性格描写をしていると捉えてもよいかもしれないが、それだけでこの作品の魅力が尽きるわけではもちろんない。それは、絵画の方にしても同じで、このように神々が描かれていると、これがヴィーナス、これが三美神などと、まず確認する目で見てしまうかもしれないが、もちろん、それだけで絵画の鑑賞が終わるわけではない。

では、この絵画とこの音楽とに共通した魅力は何かと考えると、ヴィーナスを中心とした構成とともに、色彩感ということがあげられる。レスピーギの音楽は、『ローマの祭』などのローマ三部作に代表されるように、色彩感の豊かさの特徴としている。ただし、レスピーギがポッティチェルリのこの絵を観て色彩感豊かな音楽を作ろうと考えたのかというと、そのようなことはなくて、レスピーギはこの作品よりも前から華やかな音楽を作っているが、レスピーギは、この絵について、自分のスタイルと共通していると感じたことはあるかもしれない。もちろん、色彩感といっても、絵画と音楽とは違いがあるため、その関係を考えなければならぬわけだが、一つの点として、絵画の場合、色彩といっても、少なくとも二〇世紀になって抽象画が出てくるまでは、人や物などの色として描かれる。それに対して、音楽は、具体的な人や物を描くのは得意ではない。音楽のように歌詞があれば、それで何かを語ることはできるが、その場合でも、人や物を直接描いているのではない。そのような違いから、次のように考えることができる。レスピー

ギの〈春〉を聴くのにポッティチェルリの《春》を知っていなければならぬわけではないだろうし、ましてや、ポッティチェルリの《春》は、レスピーギの〈春〉より数百年前に描かれているのだから、ポッティチェルリの《春》を観るのにレスピーギの〈春〉を知っていなければならぬということはもちろんない。しかし、ポッティチェルリの《春》を知ったうえでレスピーギの〈春〉を聴くと、具体的な神々のイメージとともにその音楽を味わうことができ、逆に、レスピーギの〈春〉を知ったうえでポッティチェルリの《春》を観ると、単に神々が描かれているのではない、言い換えれば、神々のイメージからは離れて色彩感に意識を向けることに促される、そのような相互の効果があるのではないだろうか。

『中学校学習指導要領』では、色彩の性質や効果を理解するだけでなく（あるいは理解するために）、また、その理解を表現につなげるために、「主体的・対話的で深い学び」という基本的な考え方をうけて、たとえば、美術科の「内容の取扱い」の中で「A表現」及び「B鑑賞」の指導に当たっては、「中略」作品などについて説明し合うなどして対象の見方や感じ方を広げるなどの言語活動の充実を図ること。⁽²⁵⁾とされているが、「漠然と見ているだけでは感じ取れなかったことが、美しさの要素が明確になることで感じ取れるようになったりする」⁽²⁶⁾という言語活動の役割に関しては、言語が何かについての説明になることに比べれば、音楽の色彩感には、もっと直接的なかたちで色彩という「美しさの要素」を明確に感じ取る契機になるかもしれない。

また、絵画と音楽との違いとして、当然のことながら、絵画は空間的に、一枚の固定した画面として存在しているのに対して、音楽は時間的に進行していく。この絵の右端のゼピュロスから左端のマーキュリーへの時間的な経過は、もちろん絵画にそのまま含めることはできない。それが、このレスピーギの〈春〉という音楽を聴いたことがあると、時間的な進行のイメージを持ってこの絵を観ることができらるだろう。さらに、愛という抽象的なものは、それ自体としては描くことができず、たとえば愛のある行動というかたちで描くことになる。もちろん、音楽でも愛自体を描くことはできないが、音楽は抽象度が高いだけに、タイトルやポッティチェルリのこの絵といった条件づけがあれば、音楽が愛そのものを描いているような印象を与えることもできるかもしれない。

先に絵画と音楽との色彩感ということ述べたが、この比較には少し問題があつて、というのは、ポッティチェルリの《春》は一五世紀後半の作品であるのに対して、レスピーギの〈春〉は二〇世紀前半に作られたという、時代の大きな開きがあることである。ポッティチェルリの時代には、現在のようないろんな種類の管楽器が使われていたわけではなく、当時の音楽は、色彩感といつても現在とは違っていただろう。つまり、あくまでも二〇世紀の、レスピーギの視点からこの絵を観ての感覚であるわけで、当時の人が絵画および音楽について持っていた色彩の感覚とは相当違いがあるはずである。レスピーギは、ポッティチェルリの時代の音楽を知らなかつたわけではなく、その反対で、ルネサンス時代の音楽を研究してい

て、その時代の音楽を管弦楽用書き換えた組曲《リュートのための古い舞曲とアリア》がよく知られている。しかも、この〈春〉の中にも、ルネサンス時代の音楽を思わせる部分があつて、それは、絵の中の「三美神」に相当する *Allegretto* の箇所と、それに続く部分である²⁷⁾。つまり、ルネサンス時代の音感覚も意識したうえで、それと二〇世紀の感覚との間の橋渡しをしようとしているとも捉えられるわけで、そのことは、この〈春〉の冒頭部分からもうかがうことができる。その部分については、ヴィヴァルディの〈春〉の最初の部分との関連をジグレント・ブルーンは指摘している²⁸⁾、実際に、トリルの使い方などがそっくりである。もし、レスピーギにそのような意図がなかつたとしても、鑑賞する際に関連あるものとして提示すれば納得されるところであろう。ヴィヴァルディの〈春〉は一八世紀前半のバロック時代に作られていて、それは、ポッティチェルリとレスピーギのおおよそ中間ぐらいなので、二〇世紀の視点から一五世紀のポッティチェルリの《春》を観ているだけではなく、その時代から現在までの時代の流れを意識していると捉えることができるだろう。

レスピーギの〈春〉の最初の部分を聴けば、それ自体で春らしい感じかもしれないが、ヴィヴァルディの〈春〉を知っていれば、春らしさの印象は一層強まるだろう。また、〈春〉のソネットを知っていれば、そのソネットの内容はポッティチェルリが《春》に描いたのとは全く別のことだが、音楽の外にある何らかのものにレスピーギの〈春〉が関連しているという姿勢を持つことは促されるだ

ろう。

レスピーギの《ボッティチェルリによる三連画》の他の二曲の詳細には立ち入らないが、第二曲の《東方三博士の礼拝》は、キリスト教の祝日が年一回変わることもなく戻ってくることを象徴するようなパッサカリア風の音楽が中央部分に置かれている、オリエント風の旋律を用いている、グレゴリオ聖歌の“*Veni veni Emmanuel*”（久しく待っていた主よ、早く来てください）やクリスマス・キャロルの“*Tu scendi dalle stelle*”（あなたは星々から降りて、こられる）の旋律の引用があるなどの特徴を持ち、第三曲の《ヴィーナスの誕生》では、ヴィヴァルディの《春》の第二楽章の冒頭数小節を思い起こさせるような音形が波を表わし、ヴィーナス、ヴィーナスに息を吹きかけて岸へと運ぶゼビュロス、岸でヴィーナスを待つホーラーに相当する主題がある（ただし、ヴィーナスおよびホーラーの主題との関係は、第一曲の場合ほど明確ではない）²⁹。

さて、レスピーギのこの作品のタイトルは《ボッティチェルリによる三連画 *Trinco botticelliano*》であるが、その元になっているボッティチェルリの三枚の絵は、「三連画」（三幅対祭壇画のような「トリプティック」として構想されたものではなく、異教の女神をキリスト教に融合することを図っているという共通性はあるものの、制作年代からしても、《春》が一四七八年頃、《東方三博士の礼拝》が一四七五年頃、《ヴィーナスの誕生》が一四八五年頃と、開きがある（三枚ともウフィツィ美術館に所蔵されている）。

しかし、レスピーギの《ボッティチェルリによる三連画》にならつ

て、この三枚の絵を並べて鑑賞すれば、《春》も《ヴィーナスの誕生》も中央にヴィーナスがいて、《春》の右端でクロリスに声をかけているゼビュロスが、《ヴィーナスの誕生》では左の方でヴィーナスに息を吹きかけていることがはっきりわかる。また、三枚の絵の配置については、レスピーギの作品の第二曲が《東方三博士の礼拝》であることからすれば、中央にはこの絵を置くとして、《春》を左、《ヴィーナスの誕生》を右に置けば、《東方三博士の礼拝》の中の聖母マリアとイエスを出発点として、《春》ではゼビュロスから左（すなわち外）への動きがあり、《ヴィーナスの誕生》ではゼビュロスが右、ということはすなわち外に向かって息を吹いているのに対して、《春》を右、《ヴィーナスの誕生》を左に置けば、中央の《東方三博士の礼拝》に向かって、《ヴィーナスの誕生》ではゼビュロスが息を吹いてヴィーナスが動いていき、《春》でも、ゼビュロスからの動きが《東方三博士の礼拝》に向かうものとなる。

そのような、配列による見え方の違いに加えて、ブルーンは、この三枚の絵を並べることで生じる新たな構成についても論じており³⁰、また、『中学校学習指導要領』では「美術館や博物館等と連携を図」という視点があるのだから、並べ方に注目することにも意義があるかもしれない。ただし、美術館や博物館等との連携を図るといえるのは、美術館で絵画を鑑賞することなどを想定しているのだらうから、展示のしかたにまで立ち入るのは行きすぎかもしれない。さらに、ボッティチェルリのこの三枚の絵を三連画として鑑賞することは、レスピーギの作品がなくても着想され得ることだらう

し、そもそも、三連画として鑑賞することが美術の鑑賞として有意義かどうかの議論も必要であるため、レスピーギがこれら三枚の絵をどのように捉えて作曲したかという点では興味深くても、中学校での鑑賞の問題として立ち入る必要はなく、あるいは、そうすべきでないともいえるかもしれない。

四 「芸術」の教育

中学校の教育では、音楽と美術とが芸術科目として位置づけられているが、音楽と美術とが同じ芸術として考えられるということはあまりないように思われる。音楽科では「他の芸術との関わり」⁽³¹⁾という視点があり、『中学校学習指導要領解説 音楽編』には「我が国や諸外国の多くの音楽には、文学、演劇、舞踊、美術など、他の芸術との関わりも見られる。」⁽³²⁾と書かれているが、鑑賞に関する例としてあげられているのは舞踊であり⁽³³⁾、舞踊は、歴史的にも現在の状況を考えても、そもそも音楽との結び付きが強い。

音楽と美術とは、時間的であるか空間的であるかという点で、また、抽象性と具象性とに関して、対照的なものである。しかし、対照的ではあっても、というより、対照的であるからこそ、それを教育する場合には相補うものがある。そのため、音楽と美術とを、あるいはまた、同じ芸術というところで、国語科で文学を扱う部分を含めて、多少とも統合的に教育することができないだろうか。高等学校の教科は、「音楽」、「美術」、「工芸」、「書道」が「芸術科」として

一つにまとめられているが、それらを芸術として統合的に捉えようということではなく、しかも、生徒はどれかを選択して履修するのである。

教科の枠組みを変えることは困難だろうし、教科間で授業の連携を図ることも、それぞれの教科でやるべきことが他に多くあることを考えれば、容易ではないであろう。では、まず何ができるかといえば、それぞれの教員が自身の担当とは別の芸術ジャンルにも共感を持ち、そのうえに立って授業内容を考えることであり、また、それができる教員を養成することではないだろうか。

註

- (1) 原題の日本語訳は、『和声と創意の試み』第一集。
- (2) 日本語訳は、『中学生の音楽①』（教育芸術社、二〇二四）に従っている。四四ページ。
- (3) 『中学生の音楽①』、四四ページ。
- (4) 前掲教科書、四五ページ。
- (5) 前掲教科書、四五ページ。
- (6) 前掲教科書の「この曲のどのようなところによさを感じましたか。また、その理由も発表し合いましたか。」の項であがっている意見の例。四七ページ。
- (7) ピエール・ブルーレス著、ポール・テヴァン編、笠羽映子訳、『クレールの絵と音楽』、一九九四、筑摩書房、六六ページ。
- (8) アーサー・ブリス（一八九一―一九七五）が『色彩交響曲』で創り出した響きを描き出そうとしたケヴィン・レイコック（一九六一―）の『色彩による四つの運動』や『テクトニクス』などがあるが、ブリスの『色彩交響曲』は色彩の持つ象徴的意味から出発した音楽作品なのだから、音楽作品に着想を得た美術ということにはならないだろう。

- (9) への解釈は Siglind Bruhn *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (2000, Pentragon Press) を引く場合に出入りされた *“malintra・レヴィ・タンゴナにちなむ詩と音楽”* p.230.
- (10) 光村図書の中学校の教科書『美術2・6』(二〇二二、光村図書出版)には鑑賞教材としてこの絵が載せられているが、もっぱらイタリヤ・ルネサンスについて説明するためのもので、この絵自体についての説明はない。一五ページ。
- (11) 『中学校学習指導要領』、一〇八ページ。
- (12) 『中学校学習指導要領』、一〇〇ページ。
- (13) 『中学校学習指導要領解説美術編』、二九ページ。
- (14) 『中学校学習指導要領解説美術編』、七一ページ。
- (15) 『美術1』、二〇二二、日本文芸出版、三〇〇ページ。
- (16) Luigi Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*. 1954, 1974 (3), Sansoni, p.59.
- (17) 書誌事項は前掲(註10)。一〇一三ページ。
- (18) 作曲家の團伊玖磨がNHKとともに、この音楽作品の元になった絵を調査している。團伊玖磨, NHK取材班, 『追跡 ムソルグスキー「展覧会の絵」』、一九九二、NHK出版。
- (19) たとは、フランツ・ツェルガー著『ベックリオン【死の島】—自己の英雄視と西洋文化の最後の調べ』(高阪一治訳、二〇〇八、三元社)の「訳者解説」によると、「1900年前後、彼の名は人口に膾炙し、ドイツでは『死の島』の複製が教養ある市民の室内を飾ったばかりか、さまざまな文化現象にその名が行き渡った(一九七ページ)」であり、著者も本文で『死の島』を印刷した郵便はがきが第一次世界大戦中に人気があったことを書いている(八五ページ)。
- (20) 『中学校学習指導要領』、一〇六ページ。
- (21) 『中学校学習指導要領』、一一三ページ。
- (22) 『中学校学習指導要領解説音楽編』一四五、一四六ページ。
- (23) ポッティチェルリの《春》に着想を得た別の音楽作品に、クロード・ドビュッシー(一八六二—一九一八)の交響組曲《春》があり、レスピーギの《春》よりも四〇年ぐらい前に作られているが、この作品は、ポッティチェルリの《春》以外にも着想の源があることもあつ

- て、特に神話の神々との関係が考えられるような音楽ではなく、また、愛の讃歌というわけでもなく、むしろ、冬が終わり、花が次第に咲き、春の歓喜に達するという自然の姿を描くことによって。
- (24) への節の論述は Bruhn の前掲書 *S. A Twentieth-Century Composer's Quattrocento* Triptych の章 (pp.223-267) に多々を負っている。
- (25) 『中学校学習指導要領』、一〇九ページ。
- (26) 『中学校学習指導要領解説美術編』、八〇、八一ページ。
- (27) Bruhn, *idem*, pp.236-242.
- (28) Bruhn, *idem*, p.232.
- (29) Bruhn, *idem*, pp.242-261.
- (30) Bruhn, *idem*, pp.262-267.
- (31) 『中学校学習指導要領』、一〇一ページ。
- (32) 『中学校学習指導要領解説音楽編』、六二ページ。
- (33) 『中学校学習指導要領解説音楽編』、八八ページ。

『中学校学習指導要領』および『中学校学習指導要領解説』は、現行の平成二九年告示のものを文部科学省のウェブサイトで閲覧し、すべて、二〇二五年一月九日に最終確認。 https://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/1384661.htm