

# 描かれた音

池上 公平

## 1 音を描く

多くの絵画や彫刻が、人物、風景、風俗、その他の事物といった、目に見えるものを再現していることは事実である。一般の人々の多くも、抽象美術というものが存在することを知っているとしても、おそらく美術とは目に見えるものを再現することだと考えているであろう。石器時代の洞窟壁画に動物の姿が再現されていることを考えても、美術は基本的に再現を基盤としているとって間違いあるまい。

美術が目に見えるものの再現であるということには、深い、より本質的な意味もある。人間は知らないもの、見たことのないものは作ることはできない。「再現」という言葉自体、すでに一度「現れた」、すなわち「見た」ということを前提としている。したがって、人間が制作する美術作品は何らかの意味で、すべて見たもの（見えるもの）の再現だともいえる。この限りにおいて、抽象美術であっても再現と言うことができる。幾何学的形態を扱う抽象はもちろんのこと、不定形の抽象であっても同様である。不定形のもの自然界に容易に目にすることができるからである。ギュスターヴ・クールベは「天使は見たことがないから描かない」と言ったと伝えられるが、クールベの言葉はこの意味で本質的に正しい。

美術の本質が再現にあるとするならば、音は再現できないことになるのではないだろうか。もちろん音は目に見えない。絵画も彫刻も通常はみずから音を出すことはしないし、またできない。（現代美術では必ずしもこの限りではない。ジャン・ティンゲリが1960年にニューヨーク近代美術館の依頼で制作した《ニューヨーク賛歌》は、騒音と振動を発しながら自ら解体してしまうという作品であった。）そ

## (2) 描かれた音

れでは美術は音と何の関係もないのであろうか。美術の表現内容から音は全く排除されているのであろうか。

決してそうではない。美術も音を表現しようとする。ただし、通常は音を直接的に表現するのではなく、間接的に、鑑賞者の記憶を喚起する形で、音を表現／再現するのである。言い換えれば、美術はわれわれが聞いたことのある音を思い起こさせ、想像させるのである。何かある出来事や場面を表現すれば、そこには必然的に何らかの音が暗示されているのである。以下、ヨーロッパの美術を対象として、音の表現を見てみよう。

## 2 描かれた音

ひとくちに音といってもさまざまな種類がある。試みに分類すれば、自然の音、人工の音に加え、宗教美術において表現される超越的な音の三種類が考えられる。それぞれについて、筆者の関心を引いた作品を見てゆきたい。

### 1) 自然の音

自然の音には、雨、風、雷、雪、水の流れ、木の葉や枝や石などの落下する音、動物の鳴き声や足音等々が含まれる。こうした音が表現されるには、自然全般の表現に対する関心が高まることが必須の条件となる。したがって自然の音の表現は、自然の再現がしだいに重きをなすルネサンス以後の近代美術に見られるものということができる。その代表的な例をヴェネツィアで活躍したジョルジョーネ（1477頃-1510）に見出すことは妥当であろう。

ジョルジョーネの代表作《嵐》(図1)をまず見てみよう。この作品は主題を巡って無数の議論があるが、ここで重要なのは背景の描写である。にわか黒い雲が立ちこめ、暗い空に稲妻が閃く。雷鳴が空にとどろき、まもなく雨が降り始めるだろう。不穏な風の音と湿気と雨を含んだ空気の不気味さを感じられる。この作品に描かれた夕立の前の感覚は、われわれにもよく理解できる。

19世紀前半に活躍したイギリスの画家 J. M. W. ターナー（1775-1851）は風景画家として知られている。彼は17世紀以来の穏やかな理想的で古典主義



図1 ジョルジョーネ《嵐》1508年頃 ヴェネツィア  
アカデミア美術館

的な風景ばかりでなく、嵐や吹雪、雪崩など自然の暴力的な側面をもしばしば描いた。このような作品の一つが《吹雪 港を出る蒸気船》(図2)である。激しい風の音と音を立てて叩きつける雪、逆巻く波の轟き、その中を、危険を冒して出港してゆく船が描かれている。頼りなげな汽笛の音も聞こえるようである。自然の猛威と人間の小ささの対比は、「崇高」という言葉でロマン主義にはおなじみのものであるが、こうした表現の淵源は、上述のジョルジョーネにあるとされている。

ターナーの作品が表現している音は、激しい自然の人間を脅かすものである。それに対して19世紀後半に活動した印象派の一員、ギュスターヴ・カイユボット(1848-1894)が表現するのは、一転して日常の一部であり、決して人間を脅かすことのない、いわば飼い慣らされた自然とその音である。《洗濯物》(図3)は、セーヌ川の洗濯船の傍らでずらりとロープに干された

(4) 描かれた音



図2 J.M.W.ターナー《吹雪 港を出る蒸気船》1842年頃 ロンドン  
テートギャラリー

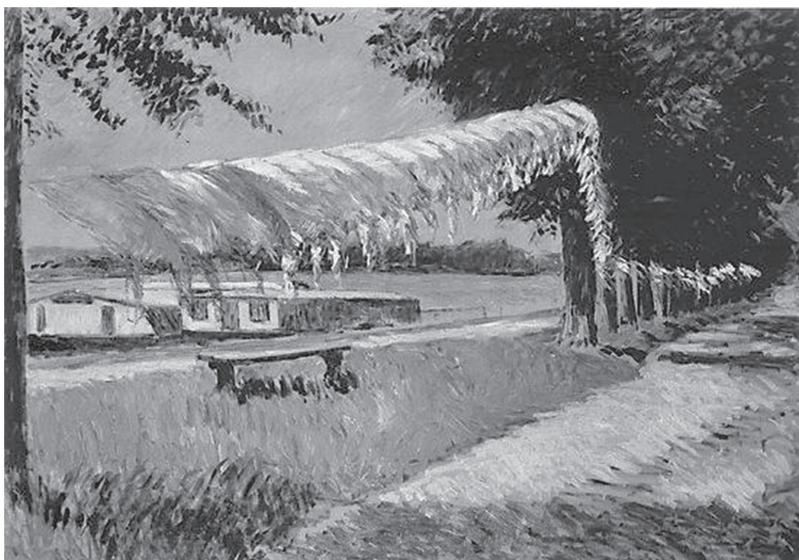


図3 ギュスターヴ・カイユボット《洗濯物》1892年 ケルン ヴァルラフ・  
リヒャルツ美術館

洗濯物（シーツ類であろうか）という、日常的な風景を描く。陽光の下、強い風にあおられて洗濯物はすぐに乾きそうである。風の音ははためく洗濯物の音によって一段と増幅される。当時、セヌ川には都市生活から生ずる大量の汚れ物を洗う洗濯船が数多くあったことが知られている。この作品に描かれているのも、そうした業者の洗濯物であろう。

## 2) 人工の音

人工の音とはもちろん人間に関わるさまざまな音を指しているが、それらはいくつかに区分することができる。まず、人間自身が出す音や声あげられる。それは生活に伴って必然的に生まれる音でもあり、場所を問わず、人間の営みと切り離すことはできない。その中には、日常的な生活音ばかりでなく、地域の芸能や民俗行事、あるいは宗教行事、その他各種の行事も含まれ、さらに事件や戦争など、人間のありとあらゆる行為、人間が引き起こすありとあらゆる出来事が含まれる。それを表現する作品は無数に存在し、表現の仕方も多岐にわたる。声高に語る作品もあれば密やかなささやきのような作品もある。

たとえばフェルメールの《牛乳を注ぐ女》(図4)である。フェルメールの作品はしばしば音がないと評されるが、確かに彼の画面は静寂が支配的ではあるものの、まったく無音の世界を描いているわけではなく、会話や物音が感じられる作品は少なくない。密やかなささやきの代表格といえよう。音がないように感じられるのは、画中の人物の所作がきわめて抑制されていることに加え、彼らと絵を見るわれわれの間に一定の距離があることによる。

フェルメールのような風俗、生活を描いた絵画に音を感じ取ることは容易である。この種の作品の中でとりわけ注目に値するのは、14世紀にシエナで活躍した画家アンブロジーヨ・ロレンツェッティ(1290年代-1348)の《善政の結果》(図5)である。そこに描かれた人々の活動のありさまは生き生きとして、魅力的である。画面下方、中央には輪になって踊る女性たちがいる。その一人はタンバリンを持って拍子を取っている。右隣ではロバを連れた人物が店先で何かを買おうとしており、その隣は学校で授業中である。さ

(6) 描かれた音



図4 ヨハネス・フェルメール《牛乳を注ぐ女》  
1658年頃 アムステルダム 国立美術館



図5 アンブロージョ・ロレンツェッティ《善政の結果》 1338-40年 シエナ  
パラッツォ・プブブリコ

らに右手、城壁に近いところでは羊を追う羊飼いがおり、その少し上には馬から穀物と思われる荷を下ろしているのが見える。反対側に目を移せば、馬に乗った貴婦人が供を従えて道を行き、その後方では店先で何やら話し込んでいる男たちがいる。画面上方には屋根の工事をしている男たちが見える。活気あふれる都市の活動が巧みに描かれ、見る者には、話し声、歌声、楽器の音、人々の足音、動物の足音や鳴き声、そのほかさまざまな物音が伝わってくる。

シエナのパラッツォ・ブツリコすなわち市庁舎に描かれ、現在はこう呼ばれているこの作品は元は《平和と戦争》と呼ばれていたらしい。当時のシエナは民主政体を取っており、この壁画は市庁舎の中核である「平和の間」に描かれている。都市シエナと周辺地域（コンタード）を描いた画面は、古代の後、西欧における最初の風景画としても名高い。しかし、《善政の結果》だけを取り上げて風景画、あるいは風俗画と呼ぶのは適切ではない。この作品は《善政の寓意》、《悪政の寓意》、《悪政の結果》と組み合わせられて、互いに切り離すことのできない全体をなしており、意味するところは、正しい政治が行われれば都市と農村は共に繁栄し、悪しき政治が行われればともに荒廃するということである。すなわちこれは、シエナの政治を司る人々に対する教訓であり、戒めであった。このように政治的意味合いの濃厚な作品である。

ロレンツェッティの壁画は特定の出来事や物語を表した作品ではない。それに対して、ルネサンス以後19世紀後半に至るまで、絵画の主役であったのは歴史上の事件や物語を表した絵画であった。ピーテル・パウル・ルーベンスの《マリー・ド・メディシスのフランス到着》(図6)はその一例である。ルーベンスは、フランス国王アンリ四世の王妃にしてルイ十三世の母たるマリーその人から、リュクサンブール宮殿を飾る二十四点の連作を依頼された。その一点であるこの作品は、マリーがイタリア（フィレンツェのメディチ家出身であるからイタリア式に言うならマリーア・デ・メディチとなる）からマルセイユに到着した同時代の出来事を表す。船を接岸させようとする三人のニンフとポセイドン、ラッパを吹き鳴らす名声、フランスに出迎えられるマリー

(8) 描かれた音



図6 ピーテル・パウル・ルーベンス《マリー・ド・メディシスのフランス到着》1623-25年 パリ ルーヴル美術館

というこの場面はさまざまな音に満ちあふれ、まことに絢爛豪華で、ほとんど騒々しいと言ってもよいほどである。このようなスタイルが選ばれたのは、言うまでもなく、王の母であり、先代の王妃であるマリーに、権威と権力にふさわしい威光をまとわせるためである。

### 3) 超越的な音

事件や物語を表すのは世俗主題の作品ばかりではない。ヨーロッパの美術の過半はキリスト教主題の作品である。それらにおいても音を伴うのはもちろんである。

キリスト教主題を表す作品は礼拝図像と物語ないし説話図像の二種類に分けられる。礼拝図像とは、文字通り礼拝対象として用いられる絵画や彫刻のことである。この場合はキリストであれ、聖母マリアあるいは他の聖人であれ、その姿を現すことが第一義的に求められ、16世紀頃までは、原則として何か特定のエピソードを表すことはない。したがって何か音を暗示するような表現もなされないといい。16世紀以後は他の物語図像と大きな違いはなくなる。

物語図像の方は、キリストや諸聖人のさまざまな物語や出来事が表現され、音の表現を伴うのはこちらである。世俗主題の場合と異なるのは、出来事が人間的なものと聖なるものとの接触として起こる、という点にある。人間界に神意が介入すると言ってもよい。そこで生ずる音や声は人間のものだけではない、超越的な音や声も発せられるのである。たとえば受胎告知の場合、大天使ガブリエルによって、マリアが神の意志により聖霊によって身ごもり、救世主たるイエスを生むことが告げられる。シモーネ・マルティエニ(図7)の著名な作品では、まさにガブリエルの告知の言葉とマリアの応答が浮彫にされた文字によって表されている。これは単なる言葉のやりとりではない。神の意志にもとづく超越的な言葉であり、声であり、それに対する人間の応答なのである。超越的な言葉を人間が聞いて理解できるということ自体が、一つの奇跡なのかもしれない。

聖なる天使のお告げを表現するに際して、中世の美術家は、あるいは文字の書き込まれた巻物を挿入し、あるいは直接画面に書き込んだり彫刻の台座や浮彫の地の面に彫り込んだりしたが、中世も終わり頃になると次第に見られなくなる。そのことは、はたして、天使の言葉や声の聖性が軽んじられるようになったということの意味するのだろうか。

受胎告知の場合は、人間マリアに対し天使が告知を行うのであるが、主題によっては神が人間に直接語りかける場合がある。例えば、キリストの洗礼という主題では、イエスがヨルダン川で洗礼者聖ヨハネから洗礼を受けた時、天が開け、鳩の形をした聖霊が降り、「これはわたしの愛する子、わたしの心に適う者」という声が天から聞こえたとある(マタイ福音書3.16、マル



図7 シモーネ・マルティーニ《受胎告知》 1333年 フィレンツェ ウッフイーツイ美術館

コ福音書1.11)。これは神の声であり、神自らがイエスが自分の子であり、聖なる存在であることを宣言しているのである。しかし、神は十戒の定めにより、その姿を描いてはならないことになっている（出エジプト記20.4-5 現実には、特に西欧では、神の姿が頻繁に表現される）。しかも声は形がない。そこで美術家は、他のモチーフによって声を象徴するという方法をとった。ギリシア、アテネ近郊のダフニ修道院聖堂の《キリストの洗礼》(図8)では、ヨルダン川に立つキリストの頭上に右手が描かれているのが見える。この手が神の声を表しているのである。神意を表すモチーフは他にも、光、虹、朝焼け、雲などがあるが、神の声に関しては手がおそらくもっとも一般的である。ビザンティン美術では象徴を用いる方法がずっと受け継がれていたが、西欧では時代が下るにつれ、自然主義的な表現の比重が増し、それと軌を一にして神の手も影を潜める。天使の言葉が書き込まれなくなるのも、聖性を軽んじると言うより、それを表現すべき適当な方法が見当たらないということによるのではないだろうか。超越的なものとはそもそも現実を超えている

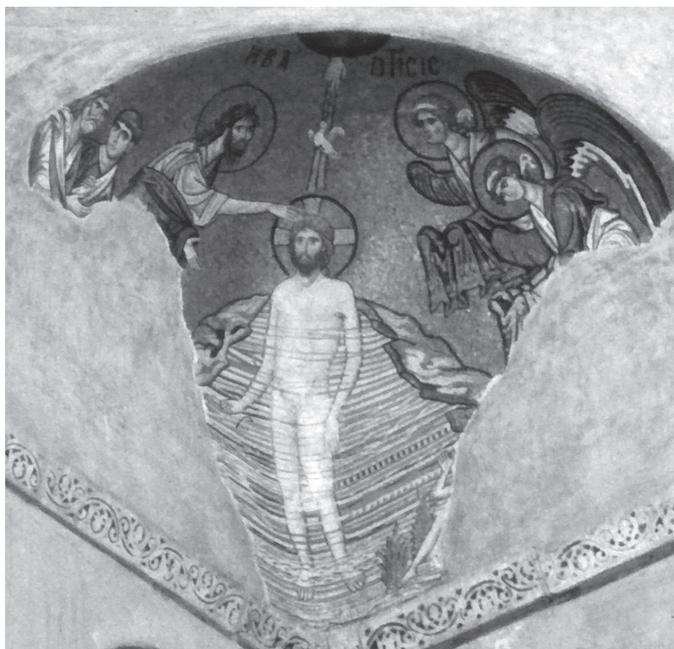


図8 《キリストの洗礼》 11世紀末 ダフニ修道院聖堂

から超越的なものであり、そのような事柄に対して現実に根ざした自然主義的な方法で表現しようというのは、無理があると言わざるをえない。ルネサンス以後、超越的な表現が見られなくなるのは、当然とすべきかもしれない。

音が満ちあふれているのは地上だけでなく、天上世界も同様である。しかし人間はそれを聞くことができないので、地上の現実の延長線上に想像するほかはない。その結果、奏楽の天使という表現形式が生ずることとなった。15世紀のネーデルラントで活躍した巨匠フーベルト・ファン・エイクとヤン・ファン・エイクの兄弟による《ヘントの祭壇画》(部分 図9)は開閉式で、平日は閉じられ、休日に開かれる。中心となる主題は、開いた状態で画面下部中央を占める《神秘の子羊の礼拝》であるが、その上に位置する《父なる神、聖母マリア、洗礼者聖ヨハネ》の左に《合唱する天使》、右に《奏楽の天使》が配されている。その描写は筆者にはやや現世的に感じられる



図9 フーベルト・ファン・エイクとヤン・ファン・エイク《ヘントの祭壇画》より  
《奏楽の天使》と《合唱する天使》 1432年 ヘント シント・バーフ大聖堂

が、彼らの姿からは当時実際に演奏されていた音楽を眼前に聞く思いがする。思えば、15世紀はネーデルラント出身の優れた作曲家が数多く現れ、ヨーロッパ各地に渡って活躍した時代である。その一人ギヨーム・デュファイの活動はヤン・ファン・エイクと重なっており、1436年のフィレンツェ大聖堂献堂式のために作曲されたモテット *Nuper rosarum flores*（先頃薔薇の花が）は《ヘントの祭壇画》とほぼ時を同じくしている。しかしデュファイは1418年以降イタリアで活動することが多く、ファン・エイク兄弟と接

する機会はなかったであろう。しかし彼らが、デュファイでなくとも、何らかの機会にブルゴーニュ公の宮廷で実際に演奏を聞いたことは十分考えられる。おそらく、この天使たちの描写には画家自身が演奏に接した経験が反映しているのではないだろうか。画中に *Leal Souvenir* という銘のあるヤンの作品《男の肖像》（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）は、時に根拠なくデュファイの肖像とされることがある。またパノフスキーはジル・バンショワの肖像ではないかという仮説を提示したことがあった。こうした説が提唱されることも、ファン・エイク兄弟の音楽体験と結びついているに違いない。

これまで見てきたように、美術においては音は直接の表現対象ではなく、主題やモチーフに伴って間接的に表現されるものであった。したがって音を喚起する力は自然主義的で写実的な作品ほど強いと言える。ケルトの装飾的で抽象的な写本画にはあまり音を感じないのは、筆者ばかりではないであろう。したがって見る者に音を紛う方なく感じさせる作品は、ことごとく、自然主義的で写実的な傾向の強まったルネサンス以降の近代の所産である。しかし、先にも指摘したとおり、写実的な方法によっては超越的な音は直接表現できないのである。

#### 4) 音を描く

19世紀後半になると、ピアノがブルジョワ家庭に普及するようになったこともあり、多くの美術家が音楽をテーマに取り上げるようになる。しかしそれらの多くは、ルノワールの《ピアノに向かう少女》（1892 オルセー美術館）に典型的に見られるように、音楽そのものよりも演奏する人物に焦点を当てたものであった。一方、「芸術のための芸術」という思想が一般化するにつれ、美術の自律性が強く求められるようになった。それはとりわけ絵画においてであり、その際、範となったのが「純粹芸術」としての音楽である。それとともに、絵画固有の要素の考察に音楽の概念や用語を応用する、言うなれば「絵画の音楽化」というべき現象が見られるようになる。こうした動向は19世紀後半から見られるが、20世紀に入ると顕著になる。

ジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラー（1834-1903）はその作

(14) 描かれた音

品に、《白のシンフォニー1番》(1862 ワシントン・ナショナル・ギャラリー) や《黒と金のノクターン》(1877 デトロイト美術館) といった音楽用語をしばしば用いている。「純粹な絵画」を目指したホイッスラーは、絵画が何らかの物語や寓意の表現と受け取られることを拒絶し、物語的要素をできる限り排除して造形的要素に集中し、とりわけ感動を与える手段として色彩の効果を重視した。ホイッスラーは鑑賞者にも色彩に注目するよう要求した。彼が音楽用語をタイトルに用いたのは、音や音楽の表現というよりも、絵画の効果を、その効果にふさわしい言葉によって表そうと試みたためである。ホイッスラーのこの試みはカンディンスキーの初期の抽象絵画に通ずるものがある。

モスクワ生まれのヴァシーリー・カンディンスキー (1866-1944) は 20 世紀初頭、ミュンヘンで鮮やかな色彩を基礎とした新しいスタイルを模索していた。その過程で彼は次第に具象から離れ、抽象的な絵画を試みるようになる。それは 1910 年前後から作品として形を取り始め、1913 年の《コンポジション VI》(図 10) によって一定の完成を迎えたと言ってよい。この時期



図 10 ヴァシーリー・カンディンスキー 《コンポジション VI》 1913 年  
サンクト・ペテルブルグ エルミタージュ美術館

のカンディンスキーの活動は、制作と著作の両面で進められ、『芸術における精神的なもの』(1910)と題する著作において理論的な考察を深めている。

抽象絵画においてカンディンスキーは、内的本質こそ表現すべきものと考え、そのために必須とされたのは色彩の心理的効果と画面構成における形態の相互関係であった。色彩については共感覚的要素があったことも指摘されている。興味深いことは、こうした彼の制作や理論的考察が、作曲家で画家でもあったアーノルト・シェーンベルク(1874-1951)の理論と共通していることである。《印象Ⅲ コンサート》(1911 ミュンヘン レンバツハハウス美術館)は、カンディンスキーが実際に聴いたシェーンベルクのコンサートに触発されたものと言われており、また二人の間に交わされた書簡も数多く残され、シェーンベルクの方は1914年にカンディンスキーが主催していた『青騎士』に参加するなど、両者の関係はかなり密である。

シェーンベルクはヨーロッパの伝統的な音楽を規定していた調性、すなわち協和音と不協和音の体系という枠を超えて、いわゆる無調の音楽を試み、さらに十二音技法を確立して現代音楽の基礎を築いた。カンディンスキーが抽象絵画を試みつつあったのと時を同じくして、シェーンベルクも調性を越えた新しい作品の創造に取り組んでいた。その基盤は既成の体系ではなく、作品自体のうちに、音形やハーモニーに求められねばならなかった。そうしたシェーンベルクの理論に共鳴したカンディンスキーであるが、カンディンスキーの理論がシェーンベルクの影響下に形成されたというわけではない。二人が出会ったのは1911年であるが、このときすでにカンディンスキーは『芸術における精神的なもの』を執筆しており、制作においても抽象に向けてすでに大きく舵を切っていた。シェーンベルクの方もカンディンスキーに触発されて無調の音楽を創造したのではない。初めての無調の作品とされる弦楽四重奏曲第2番は1907年から1908年にかけて作曲されている。いずれもそれぞれのジャンルの論理を追究することから生まれているのである。二人の探求はあくまでも並行関係にあったと言うべきであろう。とはいえ、既存の芸術の根本的な刷新という観点から見れば、二人の芸術家の関係は非常に興味深い。

カンディンスキーのいわば盟友であったパウル・クレー（1879-1940）の作品は、美術と音楽との密接な関わりを示している点で非常に興味深い。カンディンスキーにも音楽の素養はあったが、音楽に関しては結局彼はアマチュアであった。それに対してクレーは、父が音楽教師、母が声楽家、妻はピアニストであり、クレー自身も幼い頃からヴァイオリンを学び、ベルンの管弦楽団に所属して演奏するなど、一時はプロの音楽家であったと言える。したがって音楽に対して非常に深い理解を示しているのだが、クレーの音楽的志向はカンディンスキーとは正反対であった。カンディンスキーが親交を結んでいたシェーンベルクやベルク、ウェーベルンのような当時の先進的な音楽にはクレーは関心を示さず、ヴァーグナー、ブルックナー、マーラーも嫌っていた。それに対してヒンデミットやブゾーニのような擬古的な作曲家には関心を示している。しかし、クレーにとってもっとも重要な作曲家はバッハとモーツァルトであった。そして彼らの音楽に触発された作品を数多く残している。

しかし、クレーは単にある楽曲に想を得て、そのモチーフを絵画にしたわけではない。クレーにとって音楽と美術の関係は本質的なものであった。彼にとって、音楽と美術は、同一の根源から発する二つの形式であったと思われる。それゆえ音楽の音形、秩序、ハーモニー、リズム、声部といった要素は絵画にも見出すことができるはずであり、そうでなければならなかった。クレーの制作の根底にはそのような信念があったと思われる。しかしクレーにおける音楽と美術の関係を論ずることは、クレー芸術全体を論ずることにほかならず、筆者の手には余るので、ここで詳しく述べることは避け、ただ《ポリフォニー》(図11)についてだけ触れることとしたい。

《ポリフォニー》はほぼ二対一の比率をもつ長方形の画面全体を、大小さまざまな矩形のタイル状の色面が覆い、そこにさらに全面に点描が施されている。ポリフォニーとは、元来、複数の独立した声部が固有の旋律とリズムを保ちつつ統一されている音楽形式を指す。クレーの言うポリフォニーは、特にバッハなど18世紀の音楽の構造上の特徴を指すものようである。クレーは1930年頃からこの概念を応用した作品を制作している。それらは、

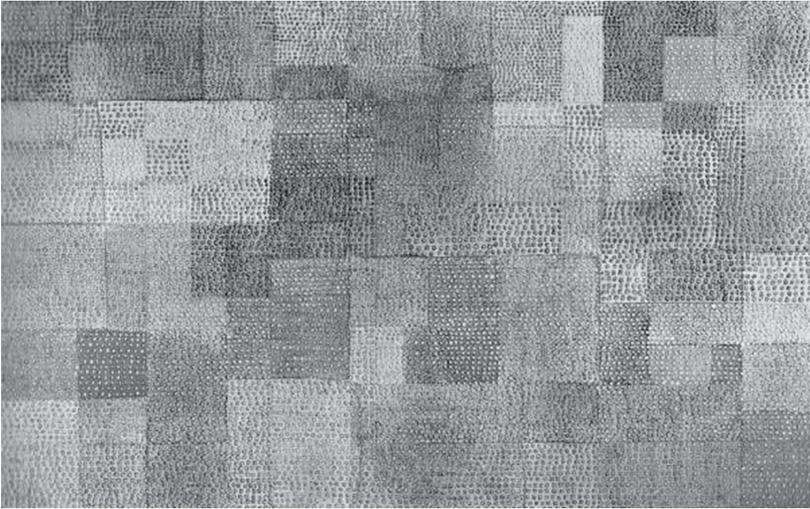


図 11 パウル・クレー 《ポリフォニー》 1932年 バーゼル美術館

直線、曲線、陰影、色面、抽象的形象、具象的形象、点描などからなる。具象的な要素を保ったものもあり、完全な抽象になっているものもある。それらの要素がそれぞれに自律性を持ち、しかも全体として有機的な統一が達成されている、そうした作品を彼は意図していた。《ポリフォニー》は、その意味でクレーにとって重要な作品だったに違いない。青、緑、赤、紫、黄色などの色面が互いに重なり合い、それによってさまざまにニュアンスを変えて画面を覆う。そこにはリズムが生まれ、水平方向の運動があり、それに対応した垂直方向の変化もあり、平面でありながらほのかな光も奥行きも感じられ、さらに全体に施された点描が複雑なニュアンスを与えている。複数の声部が独立しつつ全体として統一されているという意味で、この作品はまさにポリフォニーとすることができるだろう。クレーにおいては、絵画と音楽が深い本質的な部分で結びついていることを感じさせる作品である。

### 3 美術と音あるいは記憶

音楽は、今この瞬間に鳴っている音と、一瞬前に鳴った音の記憶と、これから鳴るであろう音の期待とによって構成される。過去・現在・未来という

三つの相を結びつけるのは心の働きである。そこには記憶が不可欠な要素として関与している。

美術においても記憶は本質的なものである。今、現にそこにある何かを再現するとともに、過去の記憶と未来への期待に訴えるという点で、美術と音楽には共通点があると言える。そのことは、絵画の起源が不在の人の肖像であったとするプリニウスの伝える逸話からもうかがい知れる。それゆえ、美術の表現内容に音が含まれることは、当然とも言えるのである。そうであるならば、クレーヤやカンディンスキーのような試みがなされたのは必然であったと言えるかもしれない。

#### 図版出典

図 1, 2, 4-7, 9 Web Gallery of Art <https://www.wga.hu/index1.html>

図 3 The Athenaeum <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=415>

図 8 筆者撮影

図 10 Wikimedia Commons [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Vassily\\_Kandinsky%2C\\_1913\\_-\\_Composition\\_6.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Vassily_Kandinsky%2C_1913_-_Composition_6.jpg);

図 11 Wikimedia Commons <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Polyphony.JPG>;