

1873年ウィーン万国博覧会における 三つの楽器展示（その1） —特別展「クレモナの楽器展示」 （追加展示第3番）の非開催について—

倉 脇 雅 子

0. はじめに

1873年ウィーン万国博覧会（以下、ウィーン博）の際に刊行された『1873年ウィーン万国博覧会公式企画・公布書』（1873）（以下、『ウィーン博公式企画・公布書』¹⁾）には、三つの楽器展示の企画が記載されている。一つは、産業・工業製品展示の一部門としての「通常展示」、二つ目は、特別展「クレモナの楽器展」（追加展示第3番）（以下、「クレモナ展」）、三つ目は、同じく特別展である「産業の歴史と発展」（追加展示第1番、第2番）の一部門である。

筆者は万国博覧会を音楽面から捉えることを大きな目的としており、ウィーン博における楽器展示については、これら三つの楽器展示を一つのみとまりとして研究を進めている。その中で本論はその第一部にあたる²⁾。

現在のイタリア、ロンバルディア州に位置するクレモナは、16世紀半ばから18世紀に行われた弦楽器製作で有名な地域であり、アマティ、ゲルネリ、ストラディヴァリの名で知られている。万国博覧会の特別展としてクレモナ展が企画された背景には、希少価値の高い楽器という現代に通じる認識のもとで、それらを一堂に集めた衆目をひく展示になることが見込まれたと考えられる。しかし、本調査の結果、このクレモナ展は開催されなかったことが判明した。ここから本論では、クレモナ展が企画としては成立したものの開催には至らなかった経緯を一次資料から明らかにし、クレモナの弦楽器製作当時からウィーン博開催までの歴史的背景とその中でのクレモナ弦楽器の受容の変化を辿ることによって、クレモナ展の企画から準備までを歴史的な脈に位置付けて本展示の企画と非開催について考察を行う。

本論は4部から成り、第1章では、ウィーン博と音楽の関わりについて、

ウィーン博開催の一環として進められた都市の近代化に伴う音楽受容の変化および楽器産業における万博への出展の効果、これら二つに着目して先行研究から示唆を得る。第2章では、クレモナの弦楽器製作の歴史を概観したあと、クレモナ展が対象としたアマティ、ガールネリ、ストラディヴァリが活躍した16世紀半ばから18世紀に製造されたクレモナの弦楽器の成り立ちに焦点を当てる。次に、ウィーン博開催当時である19世紀後期までのクレモナの弦楽器受容を検証し、そこからクレモナとハプスブルク家の関わりを弦楽器製作の面から捉え直し、歴代のハプスブルク皇帝による音楽芸術の保護と促進は楽器産業の発展にもおよぶ点を述べる。第3章では、ウィーン博でのクレモナ展の企画、準備、開催について一次資料から明らかにする。まず、『ウィーン博公式企画・公布書』（1873）からクレモナ展開催の背景、目的と意義、そして公募要領の内容を整理する。次に、公式新聞（*WAZ* 及び *AIWZ*）からクレモナ展出展の応募者と申請された楽器情報を収集する。第4章では、クレモナ展を、第2章でみた歴史的文脈にクレモナ展を位置付けて、クレモナ展の企画と非開催の経緯について考察を行う。クレモナの弦楽器にはハプスブルク帝国時代の音楽芸術の隆盛を投影する面があり、この意味でクレモナ展には帝国を歴史的に振り返る側面があることを述べる。そして本展示の非開催については、1873年のウィーン博当時においてクレモナが既にイタリア領であったこと、そして、クレモナ展と同様にウィーン博の特別展である「産業の歴史と発展」における楽器展示がオーストリア・ハンガリー二重帝国の産業を扱うものであったことから、万国博覧会という国家事業において自国の楽器展示が優先され、結果としてクレモナ展が非開催となった可能性について論じる。

1. ウィーン博における音楽面の先行研究

ウィーン博の音楽に関わる先行研究のなかで、第1章では本論に関わる次の二点、ウィーン博の一環として進められた都市の近代化計画による音楽受容の変化、そして万博と楽器産業の影響関係について取り上げる。

まず、都市の近代化と音楽受容の関係については、ウィーンでの万国博覧会開催を目標として1857年に着手されたリングシュトラセ都市開発と音楽の関連が論じられている。これは、宮廷歌劇場（1869年竣工）やウィーン楽友協会新館（1870年竣工）が都市改造計画の一環として建設されたことに関係する。小宮は、音楽（宮廷歌劇場や楽友協会新館）と演劇（ブルク

劇場)が王宮を中心とした両翼に配置されていることに注目し、歌劇場や音楽ホールが、富裕市民層らの付加価値型の消費行動を昂揚するトポスとして捉えうる点を指摘する(小宮 2010)。また、「音楽の都」が視覚的にも演出され始めたのは、このリングシュトラセ開発計画によって建設された建築群によると岡田は述べる(岡田 2016)。「音楽の都」としてのウィーンは、17世紀のレオポルト1世(Leopold I, 1640-1705)³⁾をはじめとして各時代のハプスブルク家によって育成されてきた歴史をもつ(山之内 1995)。ここから、ハプスブルク家と音楽の結びつきを背景にもつ音楽芸術が、19世紀後期に建設された音楽ホールや歌劇場の歴史主義の建築様式によって演出されることで、高級芸術という概念に結びつき、これがウィーンにおける富裕市民層の付加価値型消費の対象とされたことが考えられる。

次に、万博と楽器産業の関わりについて述べる。楽器産業において万博に出展し受賞することは、消費者に自社製品をアピールしうる実績となり、ひいては新技術の開発によって楽器産業全体の品質向上に寄与した。また受賞によって優良企業と認められれば、ウィーンのピアノメーカーであるベーゼンドルファーのように王室・帝室御用達の承認を得ることに繋がつた(筒井 2020)。これに加えて、楽器産業においても19世紀は楽器改良に伴い特許申請が急増した時期であった(西原 2010)。しかし、万国博覧会で最新技術を披露することは模倣されることと表裏の関係にある。このような状況を鑑みて、ウィーン博では各国からの最新技術による製品の出展を最優先に考えて、模倣を避けるために取得されたオーストリアでの特許権を強制的に取用しないことを立法として措置した。さらにウィーン博では、国際的な特許の取り扱いを検討する国際会議を開催して工業所有権に関する各国の合意を取り付けることに成功し、国際特許制度の構築への歩みを進めた(石井 2008)。

2. 歴史的背景

2-1. イタリア弦楽器製作の歴史

クレモナは16世紀以来、特に弦楽器の優れた製造地として知られている。その伝統は16世紀初頭にアマティ家によって確立され、ニコロ・アマティ(Nicolo Amati, 1597-1684)は、アントニオ・ストラディヴァリ(Antonio Stradivari, 1644-1737)やアンドレア・グアルネリ(Andrea Guarneri, 1626-1698)を育てたといわれる(Tibaldi 2001)⁴⁾。

ヴァイオリンの製作年代は、①オールド・イタリアン(1550年頃から

1820年頃)、②モダン・イタリアン(1820年頃から1945年まで)、③コンテンポラリー・ヴァイオリン(1945年以降)に区分される(大木2009)。オールド・イタリアンは、クレモナ派を牽引したアンドレア・アマティ(Andrea Amati, ca.1505-ca. 1577)から、G. フランチェスコ・プレッセンダ(Giovanni Francesco Pressenda, 1777-1854)までである。この時代には、アマティ、ストラディヴァリ、ガールネリというクレモナ派を代表するファミリーが大きなギルドや工房を構成した。特にガールネリやストラディヴァリが活躍した時代は「クレモナの栄光」とも呼ばれ、18世紀初頭から後期にかけてアマティ時代から受け継いだイタリアのヴァイオリン製作の技術はヨーロッパ全土に広がっていく。しかし、1780年頃から1820年頃にかけてクレモナの弦楽器製作は空白期間を迎えることになる。その後、モダン・イタリアンの時代には、音量を兼ね備えたフランス製のヴァイオリンが注目されるようになり、他方では17世紀及び18世紀のオールド・ヴァイオリンの改良が盛んに行われるようになった。そしてこの時期に、クレモナ派のストラディヴァリとガールネリの楽器は最高峰として評価された(大木2009)。

2.2. オールド・イタリアンの黄金期から19世紀にかけてのクレモナ弦楽器の受容

クレモナの弦楽器が希少価値をもつようになった理由の一つとして、大木は、15世紀から16世紀にかけて富裕な中間層による生活様式の貴族化が見られるようになり、芸術保護が貴族的な生活の様式としてみなされたこと、そして富裕層における付加価値の高いものへの消費行動が活発になったことの2点によって、元来、王侯貴族の所有品であったクレモナの弦楽器が希少価値をもつようになったことを指摘する(大木2009)。さらに、16世紀半ばから18世紀半ばにかけてイタリアはヨーロッパにおける音楽の中心地として多大な影響力を有しており、特にオペラの興隆によって楽器の需要が高まり、その中で弦楽器の必要性も高まった。このうち17世紀はヴァイオリン市場が形成された時期であり、その市場を17世紀半ばまでイタリアが独占的に占めていた。このような状況の中で、ヴァイオリン製作の中心は品質から量産へと移行していく。そして18世紀から19世紀にかけては、器楽曲の発達と普及につれて音量や扱いやすさといった楽器性能面の改良が求められ、その一方でオールド・イタリアンのレプリカ(模倣品)へのニーズが増加した。その結果、クレモナのオールド・ヴァイオリンが19世紀において

富裕市民層から王侯貴族のあいだで脚光を浴びることになり、実演のためだけでなくコレクションとしての価値が高まり、オールド・ヴァイオリンの価格が急激に上昇した（大木 2009）。

2-3. クレモナとハプスブルク帝国・オーストリア帝国との関わり

クレモナは、紀元前 218 年にローマの植民地として設立された都市である。当地には音楽活動を助成する役割を担う地方君主の宮廷がなく、中世において 1129 年に建てられたクレモナ大聖堂は音楽活動の中心となった。そして、1247 年に宗教行事における奏楽に関する規則が制定された（Fornari 2021）⁵⁾。その後、カール 5 世、ハプスブルク家第 3 代神聖ローマ帝国皇帝（在位 1519 年 -1556 年）、同家初代スペイン国王カルロス 1 世の統治下で 1542 年から 1547 年にジョヴァンニ・バッチスタ・ファッケッティ（Giovanni Battista Facchetti, 1475-1555）によって大聖堂のオルガンが再建された⁶⁾。大聖堂の礼拝堂は、教会音楽における組織的な機関として音楽教育や楽曲の普及に貢献した（Fornari 2021）。このスペイン・ハプスブルク家の統治は 18 世紀初頭まで続き、1702 年のクレモナの戦いから 18 世紀末までは、オーストリア・ハプスブルク家の統治下となった。

以上のクレモナとハプスブルク家の統治の歴史にクレモナの弦楽器製作史を合わせてみると、クレモナの黄金時代（1534 年にアンドレア・アマティ兄弟が弦楽器製作工房を構えてから 1770 年頃まで）は、ハプスブルク家統治下の時期に重なっていることが分かる。

これまで述べた歴史的背景から、ハプスブルク統治期のクレモナの弦楽器製作の隆盛がオペラをはじめとする王侯貴族の文化と関係があることから、次節ではハプスブルク家と音楽の結びつきについて述べる。

2-4. ハプスブルク家と音楽の結びつき

ハプスブルク家は元来、音楽との結びつきが強いことが知られている。マクシミリアン 1 世（Maximilian I., 1459-1519）をはじめ、ハプスブルク家の歴代当主はその権威を儀式や祝祭によって示す戦略を積極的に用いた。これは、スペイン・ハプスブルク家のカール 5 世の戴冠式や祝賀会での音楽にも表れている（Lodes 2019）⁷⁾。中でも、レオポルト 1 世（Leopold I., 1640-1705）⁸⁾、ヨーゼフ 1 世（Joseph I., 1678-1711）⁹⁾、カール 6 世（Karl VI., 1685-1740）¹⁰⁾ という 3 人の皇帝は、1658 年から 1740 年までの 82 年の間に、奏楽

に関する宮内庁の組織体制を確立し、宮廷楽団の規模を拡大しながらその実践に直接関わった (Jones 2016)¹¹⁾。この規模の拡大において作曲家と作品数が増加し、演奏家の数が多くなり、必然的に楽器が必要となった。

その後、18世紀になると、宮廷での音楽の役割が政治的、あるいは儀式的な権威を表演するものだけでなく、多様性に富み、個人的な楽しみに適するものになっていく。フランツ2世 (Franz II., 1768-1835)¹²⁾ は、宮廷副楽長のヨーゼフ・アイブラー (Joseph Eybler, 1765-1846) と弦楽四重奏を結成して自ら演奏を行った。また、ルドルフ・ヨハネス・ヨーゼフ・ライナー・フォン・エスターライヒ (Rudolf Johannes Joseph Rainer, Erzherzog von Österreich, 1788-1831) は、ベートーヴェンのパトロンおよび弟子として知られる。とりわけ、ウィーン古典派とよばれる作曲家とハプスブルク家の親交の歴史は、ハプスブルク家、ウィーン、音楽の三つの繋がり の形成に寄与したと考えられている (Jones 2016)。

3. クレモナ展の企画

3-1. 展示の公示

クレモナの楽器展の概要と公募要領は、特別展「クレモナの楽器展」(追加展示第3番)として公式文書に掲載されている。1871年10月1日付、万国博覧会事務局の住所(42, Praterstrasse)が付され、帝国委員会総裁のライナー大公 (Rainer von Österreich, 1827-1913) と事務局長のヴィルヘルム・シュヴァルツ＝センボーン (Wilhelm Schwarz-Senborn, 1816-1903) の連名の記載がある。全体は5頁で、概要と公募要領の11項目からなる。

3-1-1. 企画の背景と目的 (『ウィーン博公式企画・公布書』(1873) 1頁)

企画の概要では、世界中に名声が知られているクレモナの楽器は、音楽家から最高の賛辞がおくられ、熱心なコレクターにとって垂涎的であるにもかかわらず、その起源や発展について正当な根拠を持って名器と呼べるほどには、製作技術や製作者についてほとんど知られていない状況をあげる。そして3世紀にわたるクレモナの繁栄と今なお認められている楽器の芸術を、可能な限り起源からたどり、そして様々な段階を明らかにすることを開催の目的としている。

3-1-2. クレモナ弦楽器史の紹介（『ウィーン博公式企画・公布書』（1873）2頁）

クレモナ展の企画概要に続いて、クレモナの弦楽器の歴史における衰退期からその後100年間の説明が行われる。

クレモナのヴァイオリン製作は、1730年代にストラディヴァリとグואルネリという2大巨匠が亡くなった後、急速な衰退の一途を辿った。このクレモナ・ヴァイオリンの衰退の間に、他国の職人たちは、その製品を見れば明らかかなように、依然としてクレモナ派の伝統技法に従った製作を行っていたが、結果的にイタリアのヴァイオリン職人たちが守ってきた原則は忘れ去られていった。そして、グラフィティング（改良）¹³⁾と称して十分な知識をもたずにオリジナル楽器に手が加えられたため、多くの貴重な弦楽器が永遠に失われてしまった。他方で研究された新作の楽器が作られなかったため供給不足が生じた。このためヴァイオリンの需要は保存状態の良いオールド・ヴァイオリンにのみ向けられるようになった。このような状況により、しっかり作られた新しい楽器でさえ、適切な市場を見つけることができなくなった。この結果、本物のクレモナの価格が高騰し、多くの最高級品が実際に演奏されることなく、裕福な蒐集家の間で骨董品として投資の対象にされたという。

さらに、レプリカ（模倣品）については、当時の楽器製作者がこのオールド・ヴァイオリン優勢の潮流に同調したために不完全なレプリカが流通してしまい、オールド・ヴァイオリンの真贋についての誤認が生じていることに言及する。

このような事態を解決する方法として、クレモナの楽器の真価を決める条件、並びに現在の製作者自身がその製造において守るべき方法や手順について関係者の見解を明確にする必要性を主張し、クレモナ展の開催は弦楽器製作を再び正常な流れに戻す試みであると述べる。

また、フェリックス・サヴァール（Félix Savart, 1791-1841）¹⁴⁾が行った弦振動の研究にふれて、芸術的要求にかなうべく試みられた多くの実験にもかかわらず、満足のいく音響の法則は得られておらず、ストラディヴァリやグアルネリのモデルには到達できていないという見解を示し、本物のクレモナの弦楽器を調査する必要性を強調する。

そして最終的に、イタリア製ヴァイオリンの歴史的発展の解明については、専門家や蒐集家からの、多くの情報や研究によって予備的な研究が行われているものの、完全なデータによって立証するには、既存の資料ではまだ不十分であるという。このため、クレモナの特徴を有する多くの最良の弦楽

器を一堂に集めて専門家による調査分析を行い、その発展過程を明らかにする意義を再度強調したうえで、ウィーン博でのクレモナ展開催の必要性と展示品を募集することの妥当性を述べている。

3-1-3. 展示品の公募要領（『ウィーン博公式企画・公布書』（1873）3-4頁） 展示品の公募要領として以下の11項目が掲載された。

1. クレモナの楽器展示は、ウィーン万国博覧会に帰属する。
2. 楽器展示は、ヴァイオリンと弦楽器に属する他の楽器（ヴィオラ、チェロ、これらのヴァリエーション、並びにコントラバス）を含む。また、本物の各部品（渦巻き、力木、駒、魂柱）も含まれる。
3. そのため、この展示では、イタリアで活躍した巨匠たちの製作による弦楽器を対象とする。期間はこの弦楽器製作が行われた最も古い時期から18世紀末までとする。つまり、ピエトロ・ダルデッリ（Pietro Dardelli, 14971-500）¹⁵⁾ とガスパロ・デュフォプルガー（Gasparo Duiffoprugar, c. 1514- c. 1570）¹⁶⁾ から、ロレンツォ・ストリオーニ（Lorenzo Storioni, 1744-1816）までである。また、17世紀にクレモナ派と密接な関係にあったチロル派において、ヤーコプ・シュタイナー（Jakob Stainer, c. 1618-1683）¹⁷⁾、マティアス・アルバニ（Mathias Albani, 1621-1673）、マティアス・クロツ（Mathias Klotz, 1653-1743）が含まれる。
4. 申請された楽器の審査については、帝国博覧会委員会部局の方針に準拠するが、各国から優れた専門家数名が審査に参加する予定である。
5. 基本原則は、非正規品（すなわちイタリア製ではない（あるいはチロル製でもない）楽器）、および部分的に本物であっても改修によってそれらのオリジナルの特徴が損なわれている楽器は除外される。他方で、イタリア製であることが明らかであり、製作者の名前だけが確認できない、または送り主が明らかに表記の間違いをしているものは、「未確定」のカテゴリーに分類する。
6. 楽器は、机上のガラスケースに収納されるので四方から見ることができる。鍵付きのコンテナを設置し、箱とケースは厳重に保管される。展示数が確定したあとに、より詳細な規定が担当部門によって定められる。当面の区分は、①ヴァイオリンとヴィオラおよびチェロとコントラバスの二つの区分、②生産地と流派を基準にする区分、③それだけで完全な

1 グループを形成しうる流派（アマティやストラディヴァリ）とする。

7. 評価委員会には楽器の専門家が招集される。出展者から委員の推薦があることを想定し、その提案を可能な限り反映した上で選出される。なお、評価委員会の委員は審査委員として入選の判断を行う。評価の目的は、出展された楽器の順位を決めることではなく、個々の楽器の特徴を明らかにすることで弦楽器の価値を確立し、ヴァイオリン製作の歴史を知る手がかりとすることにある。また、評価委員会は方針において、優れた新作楽器がもつべき要件についての見解を示している。それは一つには、現代の製造方法を取りわけ模範となる古いイタリア式の方法に導き、それを堅実に維持することであり、また他方では、新しい楽器というものに対する公衆の偏見を払拭するために順守すべき原則についてである。
8. 出展者は、楽器に説明文や歴史的な注釈を加え、一般的にヴァイオリンの歴史を知るために役立つあらゆるデータを提供することが求められている。これらのデータと評価委員会の記録とともに先行研究を用いた報告書が作成され、刊行物として出版される予定である。また、必要に応じて図版も掲載する。
9. 出展者の氏名は、特に秘匿を要求されない限り目録に記載される。
10. 出展者は、出展楽器の価格を自由に設定することができる。
11. 展示期間は少なくとも6週間、1873年の夏の間に行われる予定である。
詳細について可能であれば関係者の合意のもとで作成し、追って知らせる。

そして、この公布の最後で、この企画が世界中に散逸した、あるいは蒐集家の棚の中で眠っているイタリアの巨匠の弦楽器が、古典的な弦楽器製作の全体像としてまとめられ、現代の楽器に対して特別な長所と芸術性の方向性を与えるものであり、多くの賛同と支援を求めうるものであると述べる。

3-2. 応募状況の掲載

クレモナ展出展の応募状況は公式万博新聞各紙に掲載された。以下に、*WWZ* および *AIWZ* の記事を取り上げる。

1871年10月1日付の公布の後、応募者の楽器に関する記事が掲載されたのは、5か月後であった。

クレモナの楽器展示の企画は、芸術愛好家と蒐集家のサークルの中で多くの共感を得ており、稀少な楽器の出展の申込みが多く寄せらせているとい

う。申請された楽器には、アントニオ・アマティ (Antonio Amati, ca. 1538-1595)、ヒエロニムス・アマティ (Hieronymus Amati, 1649-1740)、ニコロ・アマティ、ガールネリ、ストラディヴァリ、J. シュタイナーが含まれていた (1872年3月6日付 *WWZ S. 7*)。

3-2-1. クレモナ展出品応募者と楽器 (1872年3月6日付 *WWZ S. 7*)

(1) モーリツ・ロブコヴィッツ侯爵 (Moriz Lobkowitz, 1831-1903) は、14世紀に遡るチェコの貴族でありボヘミア最古の貴族の一族である。モーリツは第9王子にあたり、政治家、音楽芸術後援者、音楽研究家、ピアニストであった¹⁸⁾。また貴重な音楽図書館の管理も行った (Fritz-Hilscher 2004)¹⁹⁾。彼は、アマティ (3挺)、ガールネリ (1挺)、ストラディヴァリ (1挺)、カスパー²⁰⁾ (1挺)、シュタイナー (7挺) を出品した。

(2) エドムント・シェベック (Edmund Schebek, 1819-1895)

シェベックは、クレモナ展の統括を務めた人物である。彼は、法学博士、帝国評議員、プラハの商業会議所の秘書官であり、音楽面では、オルミュッツの音楽協会の会長を務め、プラハではイタリアの古い時代の教会音楽を多く蘇らせた功績がある。特にヴァイオリンに関して、『1855年のパリ万博での管弦楽器について』(1858)²¹⁾、『イタリアのヴァイオリン製作とドイツでの起源』(1874)²²⁾ という論考を発表している。この他、彼は、古い時代の弦楽器やベートーヴェンの自筆譜などのコレクションを所有していた²³⁾。彼は、3挺の弦楽器 (シュタイナー、クインタヌス、ガールネリ) を出品した。

(3) その他の応募者

その他の応募者として、プラハの音楽院は、2つの楽器を出品した記載がある。また、プラハのC. ピンダー、ウィーンのダヴィッド・ビットナー (David Bittner, 1820?-1886)²⁴⁾、プラハのヨーゼフ・フォン・ポルトハイム (Josef von Portheim, 1817-1904)²⁵⁾、プラハのアントン・シット²⁶⁾ (Anton Sitt, 1847-1929) の氏名があげられている。

3-2-2. クレモナ展出品応募者と楽器（1872年3月15日付 *WWZ* S. 7）

1872年3月15日付 *WWZ*、「展示品のお知らせ」（7頁）に掲載の応募者は以下のとおりである。

プラハ・メトロポリタン協会から、ストラディヴァリ1挺とズツァ1挺の出品があった。また、プラハのアドルフ・シェンクル氏²⁷⁾ (Adolf Schenkl, 1841-1924) は、1586年製のガスパロ・ダ・サロ²⁸⁾ (Gaspar da Sulo, 1542-1609) のヴィオラを出品した。ハルツのシュトールベルクのL. ステュード氏はアマティを、そしてウィーンのブリッチャ氏はアマティのヴァイオリンとチェロとマッギーニのヴィオラを出品し、プラハのエマニュエル・ボンディ氏は、ブレッシアーニのヴィオラ、アマティのヴァイオリン、グアルネリのチェロを出品した。

3-2-3. クレモナ展出品応募者と楽器（1872年4月3日付 *WWZ* S. 3）

1872年4月3日付 *WWZ*、「万博の準備」（3頁）に記載された出品応募者は、ウィーンのルートヴィヒ・シントラー氏、ウィーンのモーリツ・カスマイアー氏²⁹⁾ (Moriz Käbmayer, 1831-1884)、ウィーン宮廷舞踊音楽監督、ウィーンのマリー・グルーパー夫人、ロプコヴィッツ・フリードリッヒ・ウォリス男爵、メルニックのヨーゼフ・ヴァレンタ氏、ドレスデンのオットー・ゲーレンバック氏、グラーツのシュタイアマルク音楽協会である。

2-3-4. その他のクレモナ展出品に関する記事

1872年4月20日付 *WWZ*（6頁）には、帝国博覧会委員会の項の中で、皇室・王室領地における各展示委員会の組織と活動に関する報告書の公開について記載がある。そのうち、チロルの項に、追加展示第3番（クレモナ展）参加への呼びかけがある。本記事以降、クレモナの楽器の出展状況は、地域ごとの出展状況報告記事の一部として掲載されるようになる。1872年7月10日付 *WWZ*（7頁）の展示について、ボヘミアの項では、チェコのヴルブラビーからヨーゼフ・ヨーダ氏のクレモナ展出品の申込みが記載されている。

3-3. クレモナ展のその後

クレモナ展の出展に関する記事は、上述の応募状況のとおり1872年3月から4月に集中している。その後、1873年2月22日付 *WWZ*（2頁）では、

クレモナ展の開催に際し、受賞に関する審査を行わないと記載がある。つまり、この時点ではクレモナ展は開催に向かっていると捉えられる。

しかしながら、1873年5月のウィーン博開幕を過ぎた1873年6月12日付 *AIWZ* (5頁) では、海外からの参加が少ないこと、開催のための適切な会場がないこと、貴重な弦楽器の安全を所有者に保証することが不可能なことを挙げて、企画展示が完全に中断してしまっていることを伝えている。

さらに、1873年6月26日付 *AIWZ* (142頁) では、ボヘミア（オルミュッツ）の項で、ウィーン博の総局からオルミュッツのイタリア製楽器の所有者に対してクレモナ展の更なる延期の通知が記載された。

以上に加えて、統括であるシェベック自身、彼の著作のなかでクレモナ展が実現に至らなかったことを言及している。そこでは、クレモナ展が統括であるシェベック自身の提案によって企画された展示であり、そこではオールド・ヴァイオリンの製作とその様々な流派や巨匠の進歩を示し、それと同時にこの分野とその代表的な巨匠のまだよく知られていない歴史にできる限り光を当てて明るみにするはずであったが、結局、この展示は実現しなかったと述べている (Schebek 1874: 2)。

以上をふまえて、クレモナ展が非開催となったことに関連する記述は、次の5点にまとめられる。①公式新聞に掲載された出展者が、プラハ、オロモウツ、ウィーンというオーストリア帝管領に限られており、*AIWZ* の記事に指摘されているとおり、外国からの出展の記事が見つからないこと、②ウィーン博開催から2ヶ月近く経ってもクレモナ展が延期されたままであったこと、③ウィーン博開催後の公式報告書にクレモナ展の報告が記載されていないこと、④会期中の公式新聞においてクレモナ展の開催を伝える記事が見つからないこと、⑤クレモナ展の統括であったシェベックが自身の著書の中でクレモナ展の非開催を述べていることである。

このクレモナ展の非開催を歴史的観点からみると、1873年のウィーン博開催時においてクレモナはイタリア領であった。これまで本論で見てきたように、クレモナの弦楽器の隆盛は、ハプスブルク帝国領、あるいはオーストリア領であった時代に重なる。しかしながら、万国博覧会という国家事業においては開催国である自国のアピールが優先される。「産業の歴史と発展」は、オーストリアの産業史を分野別に展示するもので、このうち楽器展示は120年から130年ほどのオーストリアの楽器の歴史を音楽史に位置付けて紹介することを特色としていた。このような歴史的観点をもつ展示という意味

合いから、クレモナ展は、「産業の歴史と発展」の楽器展示に取って代わられたと捉えることができるだろう。

4. まとめと今後の課題

クレモナの弦楽器の黄金期であるアマティ、ガールネリ、ストラディヴァリの時代は、王侯貴族が芸術保護に熱心な時代であった。その後も市民層にその役割が引き継がれることによって、クレモナの弦楽器は王侯貴族や富裕層における高い資産価値をもつ楽器となった。また、ハプスブルク帝国との歴史的関係を見ると、ストラディヴァリとその弟子たちの時代は、クレモナのハプスブルク帝国統治期にあたる。また、ハプスブルク帝国の歴代皇帝であるレオポルト1世、ヨーゼフ1世、カール6世は、各々音楽に造詣が深く、音楽芸術は歴代皇帝によって保護されてきた伝統の中で、演奏される楽器もまたその時々々の消費動向に左右されつつも、結果的にクレモナの弦楽器は骨董的価値を身につけていった。

ここから、「クレモナ展」は、16世紀から17世紀の音楽および楽器の発展に寄与したハプスブルク帝国を歴史的に振り返る側面があり、クレモナの楽器が19世紀後期の万博開催期においても王侯貴族と富裕市民層が所有できる希少な楽器として当時の芸術至上的志向や歴史主義的傾向に結びつくものであったと捉えられる。

クレモナ展は、弦楽器の歴史とその発展を示す展示になるはずであった。しかし実際にはシェベック自身の記述が示すとおり開催されなかった。そしてクレモナ展が意図した、楽器の歴史とその発展というコンセプトは、オーストリアの産業史における楽器展示に取って代わられたかたちとなった。今後は、「1873年ウィーン万国博覧会における三つの楽器展示（その2）」として、「産業の歴史と発展」（追加展示第1番、第2番）の楽器展示について、その企画から開催を明らかにする。

本研究はJSPS 科研費 21K19946 の助成を受けたものである。

注

- 1) *Weltausstellung 1873 in Wien, Officielle Progeramme und Publicationen* (Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1873).
- 2) 通常展示および「産業史とその発展」についてもウィーン国立文書館を中心とする資料調査の成果として論文準備中である。
- 3) レオポルト 1 世は、ハプスブルク家第 10 代神聖ローマ帝国皇帝（在位：1658 年から 1705 年）。さらにオーストリア大公、ボヘミア王、ハンガリー王（在位：1655 年から 1705 年）。
- 4) Rodobaldo Tibaldi, „Cremona,“ In *Oxford Music Online* (Oxford University Press), Accessed Jan, 10, 2023, <https://doi-org-1alkz8ql4004f.han.onb.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.06808>
- 5) Giacomo Fornari, „Cremona, Cremona als Zentrum der Geigenbautradition,“ In: *MGG Online*, Accessed Jan. 10, 2023, <https://www-1mgg-2online-1com-1004790km0090.han.onb.ac.at/mgg/stable/465971>.
- 6) クレモナ出身の作曲家、クラウディオ・モンテヴェルディ (Claudio Giovanni Antonio Monteverdi, 1567-1643) は、クレモナ大聖堂の楽長であるマルカントニオ・インジェニエーリ (Marc Antonio Ingegneri, 1547-1592) のもとで初期の音楽教育を受けた (山西 2001)。
- 7) Birgit Lodes, „Musik für Kaiser Karl V. (1530),“ In *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, Accessed Jan. 13, 2023, https://musical--life-net.translate.googleusercontent/about?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=ja&_x_tr_hl=ja&_x_tr_pto=sc.
- 8) レオポルト 1 世は、ハプスブルク家第 10 代神聖ローマ帝国皇帝（在位：1658 年から 1705 年）。さらにオーストリア大公、ボヘミア王、ハンガリー王（在位：1655 年から 1705 年）。
- 9) ヨーゼフ 1 世は、ハプスブルク家第 11 代神聖ローマ帝国皇帝（在位：1705 年から 1711 年）。さらにボヘミア王（在位：同）、ハンガリー王（在位：1687 年から 1711 年）。
- 10) カール 6 世は、ハプスブルク家第 12 代神聖ローマ帝国皇帝（在位：1711 年から 1740 年）。最後の男系男子で狭義には同家最後の皇帝。さらにハンガリー王（在位：同）、ボヘミア王（在位：同）。
- 11) レオポルト 1 世の統治期には、1657 年の王位就任の年に比べて 1705 年の治世の終わりでは音楽家を含む宮内庁関係者の数は 3 倍に増加した (Jones 2016)。
- 12) フランツ 2 世は、ハプスブルク＝ロートリンゲン朝第 4 代、そして神聖ローマ帝国史上最後のローマ皇帝（在位：1792 年から 1806 年）である。
- 13) 「接木」の意味。ヴァイオリン製作においては、元の楽器に改造を加えること。
- 14) フランスの物理学者、外科医。弦振動の研究や、フランスの弦楽器製作者であるジャン＝バティスト・ヴィヨーム (Jean-Baptiste Vuillaume, 1798-1875) と共に

楽器の改良や発明を行った。

- 15) ピエトロ・ダルデッリは、マントヴァ生まれのリユートおよびヴィオール製作家。楽器に付された銘には、PadreあるいはPaterの表記も見られる。
- 16) バイエレン生まれでフランス、リヨンで弦楽器製作を行った。
- 17) ヤーコブ・シュタイナーは、オーストリア及びゲルマンの弦楽器製作者で、17世紀、18世紀にJ. S. バッハ、W. A. モーツァルトが彼の楽器を使用した。また、シュタイナーは、クレモナでヴァイオリン製作を学んでいることからアマティ家との関連が指摘されている（Holman 2001）。
Peter Holman, "Violin," In *Grove Music Online*, Accessed Jan 25, 2023.
<https://doi-org-1alkz8q4c001b.han.onb.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.41161>
- 18) ロプコヴィッツ侯爵家は音楽と所縁の深い貴族である。第6王子であるフェルディナント・フォン・ロプコヴィッツ侯爵（Ferdinand Fürst von Lobkowitz, 1724-1784）自身、ヴァイオリニストであり、ベートーヴェンの後援者であった。
- 19) Elisabeth Fritz-Hilscher, „Lobkowitz, Ferdinand Joseph Johann,“ In *MGG Online*, Accessed Jan. 20, 2023.
<https://www-1mgg-2online-1com-1004790ec0026.han.onb.ac.at/mgg/stable/45474>
- 20) カスパー・ストルナド（Caspar Strnad, 1752-1823）はボヘミア派の弦楽器製作家。
- 21) Edmund Schebek, *Die Orchester-Instrumente auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1855* (Wien: Staatsdruckerel, 1858).
- 22) Edmund Schebek, *Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung* (Wien: 1874).
- 23) *A Dictionary of Music and Musicians*, s. v. "Schebek, Edmund", ed. Fuller Maitland (London: Macmillan, 1906).
- 24) ビットナーは、ウィーンの19世紀で最も優れたヴァイオリン製作者の1人と考えられている。彼はイタリアのヴァイオリンコレクションを所有しており、これらの楽器の優れたコピーを作成した。赤く透き通ったオイルニスが秀逸とされる。また、ウィーン宮廷オペラ劇場とロンドンのロイヤル・オペラ・ハウスでヴァイオリン製作を担当した（Flotzinger 2002）。Rudolf Flotzinger, „Bittner, David“, In *Oesterreichisches Musiklexikon Online*, Accessed Jan. 10, 2023. <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001f8ad>
- 25) ポルトハイムは、チェコの紡績工場主であり芸術のパトロンであった。チェコの名手としてよく知られており、ブラハ室内楽友協会を設立した。
- 26) シットは、ブラハ音楽院でヴァイオリンと作曲を学び、ドイツのいくつかの異なるオーケストラでヴァイオリン奏者として働いた後、彼は演奏するためフィンランドに移った。そして、オーケストラ奏者であると同時に音楽アカデミーでヴァイオリンの指導を行なった（Fastl 2015）。Christian Fastl, „Sitt, Familie“, In *Oesterreichisches Musiklexikon Online*, Accessed Jan. 10, 2023, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001f8ad>

org/10.1553/0x003215c5.

- 27) シェンクルは、眼科医であり優れた室内楽奏者であった。1891年から王立ボヘミア科学協会の会員となり、王立ボヘミアン・ソサエティ会員及びプラハ室内楽協会の名誉会員を務めた。

Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation, s. v. „Schenkl Adolf,“ Accessed Jan. 16, 2023, <https://apis.acdh.oeaw.ac.at/person/42055>.

- 27) ガスパロ・ダ・サロはイタリア、ブレシア州のサロ出身の弦楽器製作者である。北イタリアでおこったヴァイオリン製作の初期にあたるプレッシア派の製作者である。

- 29) カスマイヤーは、ウィーンの指揮者、作曲家。1856年にウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の第一ヴァイオリン奏者となる。その後、宮廷歌劇場の舞踊音楽指揮者、宮廷オーケストラのメンバーとなった。

Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950, s. v. „Käßmayer, Moritz,“ Accessed Jan. 19, 2023, https://www-geschichtewiki-wien-gv-at.translate.goog/Moritz_Kässmayer?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=ja&_x_tr_hl=ja&_x_tr_pto=sc#tab=null.

文献略記一覧

- [WWZ] *Wiener Weltausstellungs Zeitung*.
[AIWZ] *Allgemeine Illustrierte Weltausstellungs-Zeitung*.
[IAZ] *Internationale Ausstellungs-Zeitung*.

参考文献

一次資料

Officieller Ausstellungs-Bericht. Wien: k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1878.

Weltausstellung 1873 in Wien: Officielle Programme und Publicationen. (Wien: k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1873).

Schebek, Edmund, *Die Orchester-Instrumente auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1855* (Wien: Staatsdruckerel, 1858).

———, *Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung* (Prague: Bohemia, Actien-Gesellschaft, 1874).

二次資料

Boaglino, Gualtiero, „Die Kulturwelt der italienischen Kronländer,“ In *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, Gottsmann, Andreas (Hg.), Bd. 10 (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2021), S. 957-983.

Gottsmann Andreas, „Die Kunstpolitik in Cisleithanien“ In *Die Habsburgermonarchie 1848-*

1918, Gottsmann, Andreas (Hg.), Bd. 10 (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2021), S. 77-127.

Jones, David Wyn, *Music in Vienna: 1700, 1800, 1900* (UK: The Boydell Press, 2016).

石井正「特許廃止論から国際特許制度への転換の時代ウィーン国際特許会議の前夜」
日本弁理士会『パテント』第61巻1号、2008年、29-42頁。

岩崎周一『ハプスブルク帝国』講談社、2017年。

大木裕子『クレモナのヴァイオリン工房—北イタリアの産業クラスターにおける技術
継承とイノベーション—』文眞堂、2009年。

岡田暁生「リングでめぐる総合芸術都市ウィーン」『ウィーン—総合芸術に宿る夢—』
池田祐子（編）、竹林舎、2016年、81-97頁。

小宮正安「「音楽の都」ウィーンの秘密宮廷と「多民族」音楽都市」『ウィーン他民
族文化のフーガ』響庭孝男、他（著）、大修館書店、2010年、155-197頁。

筒井はる香『フォルテピアノ 19世紀ウィーンの製作家と音楽家たち』アルテスパブリ
ッシング、2020年。

西原稔『ピアノ大陸ヨーロッパ 19世紀・市民音楽とクラシックの誕生』アルテスパブ
リッシング、2010年。

山西龍郎『オルフェオークレモナ、マントヴァ、そしてオペラの誕生—』ありな書房、
2001年。

山之内克子『ウィーン—ブルジョアの時代から世紀末へ—』講談社、1995年。