The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	水晶宮の楽器 : 1851年博の精神と成果の一断面について
Author(s)	金村, 京一
Citation	デザイン理論. 2000, 39, p. 29-42
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53080
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

水晶宮の楽器
── 1851年博の精神と成果の一断面について ──

金　村　京　一
成安造形大学

キーワード
大ヴィクトリア景気，水晶宮博覧会，楽器，レッセフェール，装飾
the great Victorian Era, The Crystal Palace Exhibition, musical instruments, laisser-faire, decoration

はじめに
1　水晶宮博覧会の精神
2　水晶宮博覧会の展示区分と入賞製品
3　アート・ジャーナルの目録に取り上げられた楽器
おわりに

はじめに

1851年，ロンドンのハイド・パークで開催された，「万国産業博覧会」（The Exhibition of the Industry of all Nations）は，近代という大きな歴史区分のもつ様々な断面とその真相を曝け出すことになった，一大イヴェントであった。産業革命は，もの作りの現場への機械および機械動力の導入という，生産の枠組みの転換を一方の顔としてもつが，同時に，生産品の流通量およびその購入可能な社会階層の拡大という，消費における大衆化の進展という側面を合わせもつ。万国産業博覧会は，その展示品の量と質において第1機械時代としての近代を象徴し，その入場者の多さにおいて，大衆社会の萌芽としての近代を示唆しているのである。

1851年は，1870年頃まで続いた，いわゆる大ヴィクトリア景気の最初期にあたり[1]，好景気の開始時に特有の，楽天的な希望が社会に満ちていたと考えられる。「1851年という年は，平和と豊かさ，好感情と無邪気な快楽と国家的栄光といった特徴を有する，まれに見る幸福な年として長く記憶にとどめられるであろう。」[2] しかし，人類の歴史において，全く闇の部分をもたない，完全無欠の時代はなかったのであり，1851年前後のイギリス社会は，発展の裏に影のように確実について回る，少なからぬ矛盾を抱えていたものと思われる。工業化の進展は，富の増大の代価として，人工の都市部への急激な流入による住環境の悪化，非熟練労働者の増大による所得の上下格差の拡大等の弊害を将来した。万国産業博覧会も同様に，近代の抱えた

表と裏の諸相を，同時に示したに違いない。

その会場になった建築物に由来して，水晶宮博覧会とも呼ばれるこの博覧会は，ヴィクトリア女王の夫君であり王立委員会の会長として表の顔を務めた，アルバート公（Albert of Saxe-Coburg-Gotha，1819－1861）と，実行委員会のメンバーの一人として実務にあたった，ヘンりー・コール（Henry Cole，1808－1882）によって企画運営が進められた[3]。この二人には共通の関心があった。アルバート公は芸術協会（Society of Arts）の会長職にあり，ヘンリー・コールは，サマリー美術商会という会社組織を運営し，また，「デザインと製造業の雑誌（Journal of Design and Manufacture)」というデザイン啓蒙誌を発行していた。1831年のピール委員会（Peel Committee）の施策提案以来[4]，イギリスの産業製品のデザイン面での質の向上は，良識ある人びとにとって重要な関心事であったのだが，美術に深い理解と関心をもち，社会に対して強い影響力を及ぼし得る立場にあった彼ら二人が，この博覧会に，良き趣味の集大成としての，デザイン博覧会という意味あいを込めていたことは，充分に考えられる。良いデザインの普及は，良き趣味の展示から始まるはずであった。

しかしその実体はどうであったか。多感な青年であった若きウィリアム・モリスが，水晶宮の入り口から会場内部を一瞥しただけで，展示品の醜悪さや，趣味という徳を全く欠いた無秩序さに嫌悪感を覚え，入場を拒否したというエピソードは，よく知られている。また，ジョン・ラスキンを始めとする何人かの知識人たちは，水晶宮博覧会がはからずも暴露した，ブルジョアジーたちの，装飾に対する無理解や趣味意識の欠如を批判する論考を発表した[5]。

本小論は，多岐に渡る展示物の中から，特に楽器というジャンルに注目し，その中でも，アート・ジャーナル誌の編集になる博覧会の挿画入り目録に取り上げられた出品物を中心に考察を加えていくことによって，水晶宮博覧会に示された，当時の人びとのデザインに対する意識の一端を抽出することを目的としている。

本小論が楽器という，大衆にとって必ずしも一般的ではないと考えられるジャンルに注目するのは，以下のような理由に基づく。

第一に楽器が，日常生活用品，或いは生活必需品ではないこと，そして生活必需品ではないが故に，人びとの生活意識における積極的な余剰としての趣味の問題を，如実に浮かび上がらせると期待される点である。楽器の多くは，専ら専門家のみが所有する対象であり，それらのデザインが，専門家以外の人々の意識に対して何か特別な意味をもつことはない。しかし，後に指摘するように，多くの鍵盤楽器は，それらを演奏することのできる専門家のみならず，より広い範囲の人びとにとって，購入や所有の対象となり得る。しかもそれらは，所有すること自体が，所有者に何らかの階級的な満足感を与えるような物品であり，所有意識を刺激することとデザインの間に，興味深い関係性を見出すことが期待されるからである。

第二に，鍵盤楽器を含む多くの楽器が，19世紀の半ばにおいて，楽器としての完成の直前の段階にあった点が挙げられる。今日，電気楽器や電子楽器を除いた殆どの実音楽器（アコウスティック・インストゥルメント）は，本質的にはこれ以上の変化や発展が考えにくい完成した状況にあるが，1851年の時点では，ヴァイオリンを始めとする擦弦楽器以外では，様々な試行錯誤が試みられていた。多くの楽器にとって形状や材質は，美しい音色をできる限り自由かつ迅速に発生するという楽器の根本的な目的の達成に深く関わるが，この意味において楽器の設計は自ずから機能主義的になる筈である。完成直前の様々な発明や工夫がふんだんに凝らされていた段階において，音質や演奏感を重視する機能主義的な考え方と，所有欲を鼓舞することを第一の目的とするような形態操作が，デザインの上でどのような関係にあったかを探ること，このことも，興味深い問題を提起してくれるように思われるのである。

1　水晶宮博覧会の精神

1851年5月1日，開会式における挨拶の中で，アルバート公は次のように述べた。「……最初期に私たちが取り組んだ重要な懸案は，博覧会に寄せられた出品物に対して，展示することを許可するにあたって条件を設けるべきかどうかについてでありました。私たちは，この国の繁栄をもたらした自発的な精神に，全てをまかせるべきであり，それこそが我が国に相応しいやり方であると考えました。従って私たちはためらうことなく，展示を希望する出品物に対して，いかなる条件付けも行わずに展示を許可することを，決定したのであります。……」[6]

水晶宮博覧会の性格を決定づけている根本的な精神の一つが，この挨拶の中に表明されている。それは，19世紀イギリス社会の発展の原動力ともなり，ブルジョアジー階層の活動の裏付けともなったモットー，自由主義，レッセ・フェール（Laisser-faire）の精神である。19世紀前半のイギリス社会にとって自由主義とは，大きく二つの意味をもっていると考えられよう。一つは，それまで貴族（ノービリティー）階層と地主（ジェントリ）階層が専制的に運営してきた国政への，産業資本家階層の漸進的な参加の拡大であり，もう一つは，関税の引き下げを主な手段とした貿易の自由化による通商の拡大である。

水晶宮博覧会の展示品は，殆ど審査を経ずして公開されたものが大半であったと考えられよう。このことはたしかに，レッセ・フェールの精神に基づくものと見なすこともできるが，しかし同時に，博覧会の準備期間が相対的に短かく，厖大な出品物を博覧会の趣旨に基づいて逐一審査することなど，不可能であったという，実際的な側面に基づいていたとも考えられる。

世界中から出品を募る産業博覧会という構想は，フランスの農業通商大臣，M・ビュッフェ（M. Buffet）によって，1846年に初めて公式の場において表明された。[7] 彼はフランス農業通商省の議会において，「海外の市場において我が国の産業と競争関係にある国の，産業の進展

について知る機会をもつことは，興味深いことに違いない。」と述べ，「競争の精神は必ずや国益をもたらすに違いない。」と主張した[8]。ビュッフェは，フランス製品と，おそらくはイギリス及びドイツの産業製品の比較展示を行おうと考えたのであろう。しかしフランス国内の反応は，芳しいものではなかった。

ヘンリー・コールは，1846年に芸術協会の会員となっていた。芸術協会は1847年から，「芸術産業」のための展示会を開いたが，この展示会の企画に携わっていたであろうコールが，ビュッフェの主張とそれに対するフランス国内の冷たい反応に，大いに関心をもったであろうことは，充分に考えられる。彼は，水晶宮博覧会の翌年行われた，「1851年展の国際的な成果について」と題された講演の中で，次のように述べている。「……フランスでは，国際的な博覧会は机上の空論に過ぎず，関税法の根本的な変革なくしては，まともな議論の対象とはなりませんでした。しかし英国では，この考えは実際的な現実性を帯び，我らが王室の会長閣下が，製造業者たちに知恵を絞るようご下命下されるや否や，国を挙げての取り組みが始められました。この国における国際的な博覧会の発展の歴史の一部として，1849年に私が集約し，アルバート公に奏上した，幾つかの意見をご紹介しましょう。……」[9]続けてコールは，国際的な産業博覧会の実現を望む，イギリス国内の各産業界の声を紹介していくのである。彼らは，自国の製品と諸外国の製品が，白日の下に堂々と比較される機会の開催を，期待した。

このイギリスとフランスの反応の違いは，何に基づくのであろう。推論の範囲に留まるが，大きく二つの理由があるように思われる。一つは，世界の工場として産業革命を牽引してきたイギリスの，国全体としての自負であろう。自由な比較は，必ずや自国製品の優秀さを，証明するであろうというのである。たとえ他国よりも劣ると考えられる分野においても，自由な比較が相乗効果をもたらすことが期待されていた。今一つの理由は，世界主義（Cosmopolitanism）への志向であろう。コールは先の講演の冒頭部において，世界主義の精神が万国産業博覧会の基本であり，イギリス以外のいかなる国も，この精神をもっていないと高らかに主張している[10]。また産業人も世界主義という崇高な理想への思いを，表明するのである[11]。

世界中の製造業者たちに呼びかけ，自由に自慢の製品を展示してもらう，これが水晶宮博覧会の精神であった。

2　水晶宮博覧会の展示区分と入賞製品

水晶宮博覧会の全出品物は，ライアン・プレイフェア（Lyon Playfair，1818－1898）という科学者の案に従って分類され，展示された[12]。彼はまず全体を，四つの大きな区分に分類し，それぞれの下に細かい区分を設けた。

第１部門　原材料　（Raw Materials）４クラス

第2部門　機　械　(Machinery) 10クラス

第3部門　製造業　(Manufacture) 18クラス

第4部門　美　術　(Fine Arts) 1クラス

各部門に含まれるクラス数からも推察されるように，展示の中心を占めたのは，第3部門の製造業であろう。第2部門の機械がそれに次ぐ。プレイフェアのクラス分類は，展示品の原材料および加工法に第一の判断基準を置いているようであり，展示品の用途については，二次的な判断基準としているように思われる。第4部門の下に一つのクラスしかないのは，プレイフェアの関心が工学技術的な側面を重視し，人文科学的な側面に大きな関心を寄せていないためであると考えられよう。決して第4部門の出品が少なかったわけではない。

楽器は，第2部門，機械のクラス6として，精密測定用機器，天文機器，外科用機器と同じクラスに分類されている。楽器がこれらの機器と同じ分類対象となっているのは，このクラスに含まれている製品が，その制作にあたって，相当な精度の細かい工作技術が必要であること，その形態の決定に際して，客観的かつ合理的な判断と，経験と勘に基づいた名人芸的判断が必要であること，その尺度が，人体よりも相対的に小さい，手で扱う道具に相当すること，等の共通点をもっているからであろうと考えられる。クラス6にあえて別の分類名を与えるのであれば，「精密加工技術による機器」といったことになるのではなかろうか。

水晶宮博覧会では，各部門，各クラスごとにそれぞれの専門家からなる特別委員会が設けられ，協会賞（The Council Medal），入賞（The Prize Medal）選外佳作（Honourable Mention）の各受賞製品が選出された。楽器部門で協会賞に選定されたのは，8件である。これらは全て，楽器制作の技術的な側面に関わる，画期的な発明や工夫である。それらには，テオバルド・ベーム（Theobald Boem）による，フルートを中心とした木管楽器に対する，いわゆるベーム式と呼ばれる設計原理や，一般化し得た最後の実音楽器ともいうべき，アドルフ・サックス（Adolph Sax）によるサキソフォンの発明，そしてP・エラール（P. Erard）によるピアノの同一音の連続発音を可能にした二重脱進機構の改良など，今日の楽器制作技術や音楽状況に直接影響を及ぼしたような，歴史的な意義の大きい発明が含まれている。

楽器の部入賞に選ばれたのは，全部で51件である。協会賞に比べると，まず，具体的な楽器それ自体が受賞対象であるものが全体の8割を占める点が，特徴的である。また，その中で23件がピアノフォルテである点にも注目しておきたい[03]。ピアノフォルテの入賞製品が半数近くを占めることについては，以下のような理由が考えられる。

一つ目には，前節でも述べたが，19世紀の中葉は，今日のピアノの原型が完成する寸前にあたり，設計や制作に関する様々な工夫が追求されていたこと。協会賞受賞の，エラールによる二重脱進機構の改良も，この文脈において理解すべきである。

二つ目の理由としては，イギリスにおける鍵盤楽器製作の伝統を挙げることができる。というのも，1760年に，7年戦争で職を失ったザクセンの12人のピアノフォルテ職人がロンドンに移住し，それ以来ロンドンは，ヨーロッパにおけるピアノフォルテ製作の中心地となったからである[10]。彼らの後継者たちは，水晶宮博覧会にも競うように自慢の楽器を出品している。

三つ目の理由としては，ピアノフォルテという楽器が，その大きさや購入可能な社会階層を考えたとき，格好の装飾の対象であったという点である。水晶宮博覧会は，技術革新の披露の場であると同時に，装飾への飽くなき情熱が火花を散らす祭典でもあった。多くの楽器の中でも，ピアノフォルテは装飾を施す対象として，最適であるといってよいであろう。ヴィクトリア朝の人びとにとってピアノフォルテは，楽器であると同時に，ステイト・ファニチュアの重要な一品目であったと考えられるが，この点については，後に考察を深めていきたい。

ピアノフォルテ以外では，オルガン4件，弦楽器7件，管楽器14件，打楽器2件が受賞している。管楽器の受賞が比較的多いが，これも協会賞のベームの場合と同じく，多くの管楽器の音程調節のための発明や工夫が，この時代に一挙に完成に向けて展開されたからである。音楽史の上から見ても19世紀中葉は，前期ロマン主義から後期ロマン主義への移行期にあたり，自由な和声や転調を色彩豊かな音色とともに用いるためにも，管楽器が安定した半音音階を演奏できることが求められたのである。具体的には，木管楽器では指穴をふさぐためのキー・アクションの改良，金管楽器では，ピストンやヴァルヴの改良に，重点が置かれた。

楽器の部選外佳作についても，入賞製品と同様の傾向がみられる。即ち，ピアノフォルテと管楽器の受賞が多いのである。以上，楽器の部における協会賞，入賞，選外佳作のあらましをみたが，楽器の部の審査委員会は，何よりも楽器の発音や演奏の原理に関する，技術的な改良を高く評価していることが分かる。そしてそれに次ぐ要素として，恐らくは楽器の外観がもたらす印象を評価していたと考えてよいであろう。

3　アート・ジャーナルの目録に取り上げられた楽器

木管楽器におけるベーム式の発明やピアノフォルテにおける二重脱進機構の改良といった技術革新は，専門家以外にはその意義は理解しにくい。水晶宮博覧会は，観客としての大衆の参加にも歴史的意義を見出すべき出来事であり，その大衆の目に楽器の部の展示品がどのように映ったのかについても，検討を加えるべきであろう。そしてその際，アート・ジャーナル誌が編集した，「水晶宮博覧会挿絵入目録」は，検討のための一つの材料となるように思われる。この目録には，編集者たちの独自の観点から展示品が選出され，コメントが付され，線刻画が掲載されている。個々のコメントの記者について知ることはできないが，そこに示された捉え方が，ヴィクトリア朝の社会に流布していた価値観の一つであったことは，確実であろう。そ

こには，公式の審査委員会の観点，即ち専門家の観点とは異なる，大衆の意識に近いと考えられる見方があると期待される。

目録には全324頁に渡って，1341点の展示品が選ばれ，掲載されている。その中で楽器は全部で17点が紹介されている。それらの中で，ピアノフォルテが10点を占める。審査委員会による公式の入賞品にも多くのピアノフォルテが含まれているが，それでも全入賞品の半数を超えることはなかった。審査委員会とアート・ジャーナルの選択が重複するのも２点だけであり，この点からも，アート・ジャーナルの観点に独自性を認めることができるように思われる。

次に，目録の掲載の順に従って，紹介されている楽器をみていこう。

図１は，ロンドンのコラード（Collard）工房が出品した，グランド・ピアノフォルテである。全体の形状は，後に紹介するブロードウッド（Broadwood）工房のグランド・ピアノフォルテと同じく，今日のフルサイズ・グランド・ピアノに極めて近い。恐らく，フレームの形状以外はモダン・ピアノと変わらない構造をもっていると考えられる。

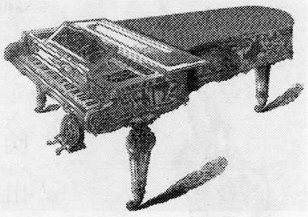

図１　Grand Pianoforte produced by Collard and Co., London

この楽器が今日のコンサート・ピアノと異なるのは，脚部や譜面台を初めとする何カ所かに，レリーフ状の装飾が施されている点である。楽器の本体ともいうべき共鳴体には，蔓状の装飾が張り付けられ，脚部，ペダル部，譜面台には，やや入念な彫り込みが成されている。装飾の様式としては，ロココ・スタイルであると云えそうであるが，華麗さよりも無骨さが勝る，ドイツ風ロココと云うべきであろう。形状全体における装飾の占める割合は比較的控えめであり，装飾が音響や演奏性に影響を及ぼすことは無さそうである。

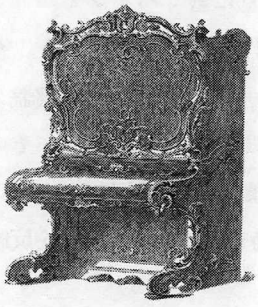

図２　Upright Pianoforte produced by Collard and Co., London

図２は，同じコラード工房によるアップライト・ピアノフォルテである。1807年にダブリンの鍵盤楽器職人，ウィリアム・サウスウェル（William Southwell）によって発明されたアップライト・ピアノフォルテは，19世紀中葉，未だ発展途上の段階にあり，大きさや音域，形状等において，多様性をみせていた[15]。このピアノフォルテは，鍵盤部の高さ，２本のペダルの間隔等から，比較的小型の音域の狭い楽器であったと推察される。

この楽器にも図１のピアノフォルテと同様の，ドイツ風ロココと思われる，蔓状の装飾が施されている。しかし図１とは異なり，装飾が楽器全体を支配している感は，否めない。特に本来は箱形に収まる筐の前面上部が，装飾の延長として花弁型の輪郭をみせている点には，注目せざるを得ない。そこでは，音

響面や構造面での必然としての箱形が，装飾の虚飾性によって隠蔽されているのである。また，この花弁型の装飾が，全体の形状に対して適切な比率で収まっているかどうか，この点も疑問であるといえよう。

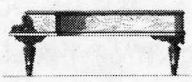

図3　Grand Pianoforte produced by Broadwood and Co., London

図3は，鍵盤楽器製作の名門，ブロードウッド（Broadwood）工房の製作になる，グランド・ピアノフォルテである。線刻画が側面からの正射影図法に限られているため，詳細については検討できないが，図1のコラード工房によるグランド・ピアノフォルテと同様の特徴を示すといってよいであろう。即ち，様式は異なるが，装飾が脚部を中心とした，音響面には影響を及ぼすことのない部分に，控えめに施されるのである。恐らくフレームの形状以外は，今日のフルスケール・グランド・ピアノと変わるところはないと思われる。

図4　Guitaraharpa produced by Don Jose Gallegos, Malaga

図4は，スペインのドン・ホセ・ガレゴス（Don Jose Gallegoz）が出品した，ギターラアルパと名付けられた，新発明の楽器である[16]。これはどうやら，スパニッシュ・ギターに，チェロとハープを合体させた楽器であるらしい。そして，楽器を立てた状態でも横にした状態でも演奏できるように工夫されたスタンドが付けられているという。しかしこれは，どのような演奏家や演奏形態が想定されて製作された楽器なのか，理解に苦しむ。というのも，この楽器の3種の音源を同時に演奏するのは，基本的に不可能だからである。この奇妙な楽器には，公式の審査委員会から入賞が授与されている。

図5　Harmonium produced by Luff and Co., London

図5は，ロンドンのラフ（Luff）工房が出品した，足踏み式オルガン，ハルモニウムである。恐らくは大聖堂に響くパイプオルガンの荘厳な響きを，家庭でも楽しむために製作されたのであろう。全体にごつごつとした，ゴシック風の外観を示すが，側面部や鍵盤カヴァーに見られる植物をモチーフとしたレリーフ状の装飾は，その密集の度合いにおいてバロック風であり，様式的な混乱がみられる。また，王冠や人面の彫り物が施されている点も，ヴィクトリア朝に特有の，趣味の混乱を反映しているように思われる。

図6は，ニューヨークのナン・アンド・クラーク（Nunn and Clark）工房から出品された，スクエア・ピアノフォルテである。この楽器も，入賞を獲得している。

18世紀から19世紀にかけて盛んに製作されたスクエア・ピアノフォルテは，ハープシコードに起源をもつ大型楽器としてのグランド・ピアノフォルテとは異なり，ヴァージナル，スピ

ネット，クラヴィコードといった，あくまで家庭内で楽しむことを目的に製作された，小型鍵盤楽器の系列に属する。従ってコンパクトな慎み深い形状を示すのが普通であるが，この楽器はまず，7オクターヴという，今日のフルスケールのピアノとほぼ変わらない広さの音域をもつ点に特色がある。この点は特色であるというよりも，スクエア・ピアノフォルテの本来のあり方を逸脱しているといった方が適切であるように思われる。というのも，音域の広さは楽器の大型化につながるのであり，そのような場合，スクエア・ピアノフォルテという形式にこだわる必然性に乏しいからである。

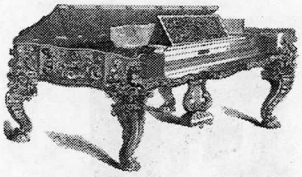

図6　Squer Pianoforte produced by Nunn and Clark and Co., New York

しかしこの楽器の最も著しい特色は，楽器全体に施された装飾に認められよう。それは様式としては，一応ドイツ風ロココの系統に属すると考えられる。しかし，一つ一つのモチーフの大きさ，ペダル部や脚部にみられる，あくの強い造形，そして楽器の表面全体における装飾の占有率の高さ等を考えると，楽器が装飾に浸食されているかのような，異常さが否定できない。このような，装飾に向けられた異常なまでの情熱は，水晶宮博覧会を盛り上げた原動力の一つであったと考えられる。

図7は，ウィーンのカール・ライストラー（Carl Leistler）という家具職人が出品した，アップライト・ピアノフォルテである。恐らくこれは，フルスケールを有する，アップライト型としては大型のものに属する楽器と考えられる。

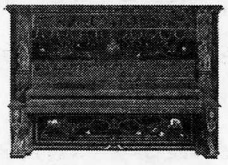

図7　Upright Pianoforte produced by Carl Leistler, Vienna

全体の形状は，部分的に見られる彫刻的要素を除くと，ほぼ今日のアップライト・ピアノと変わらない。また装飾の大部分が，彫刻ではなく，平面的な象嵌細工で施されている点も，興味深い。というのも，18世紀以前の製作になるハープシコードの銘器は，共鳴板の上に平面としての絵画を施すことを主要な装飾技法としていたのであり，このアップライト・ピアノフォルテは，鍵盤楽器製作におけるよき伝統と今日の合理的な方法の中間に位置するものと考えられるからである。

しかしそれ以上にこの楽器において重要な意味をもつのは，製作者のライストラーが，当時家具製作者として，相当知られていた存在であった点であろう[17]。アート・ジャーナルも，ライストラー製作の椅子やテーブル，ベッド等とこの楽器を同一の頁に掲載し，一連のコメントを付して評している。家具と楽器の関連については，後に考察を加えてみたい。

図8は，ロンドンのラフ Luff 工房が出品した，「アルバート・コテージ・ピアノフォルテ・ハルモニウム（Albert Cottage Pianoforte Harmonium）」と名付けられた，アップライト・ピアノフォルテである。線刻画の正確さを信頼するのであれば，6オクターヴと少しの音

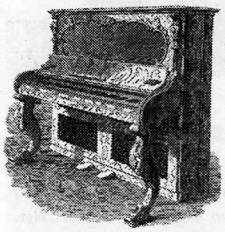

図8　Upright Pianoforte named "Albert Cottage pianoforteHarmonium", produced by Luff and Co., London

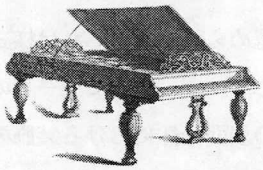

図9　Grand Pianoforte produced by Pirsson and Co., New York

域が認められ，今日の一般的なアップライト・ピアノよりも，一回りほど小さい楽器であろう。この楽器に施された装飾は，図2のコラード工房の仕事に比べると，控えめで好ましい。正面共鳴板の上部と下部の間にみられる様式上の異なりがやや気になるが，鍵盤の脚部の猫足状を除けば，それぞれの装飾は，所属すべき平面から逸脱することなく収まっている。

図9は，ニューヨークのJ・ピアッソン（J. Pirsson）工房が出品した，全く類例のない，奇怪なピアノフォルテである。恐らくは，フルスケールのグランド・ピアノフォルテ2台を，向かい合わせになるように合体させたもので，あえて名付けるとすれば，ダブル・ピアノフォルテといったことになろうか。アート・ジャーナルのコメントによると，一方の鍵盤に二人の奏者が付き，4人で演奏するための楽器だという。また，実際にこの楽器を用いた演奏会が開かれたことも，記されている。

この楽器の構造や音楽性に関しては，二つの疑問が生じる。第一に，フルスケールのグランド・ピアノフォルテ2台分の弦の張力に，充分に耐え得る構造をもっていたかという点である。モダン・ピアノは，1855年のスタインウェイ（Steinway）工房による，フレームの強化によって成立した。スタインウェイは，この改良によって，全音域に渡る均一な音質やタッチを確立したのである。しかしピアッソンのダブル・ピアノフォルテは，それ以前に製作されたものであり，音量の均質性や楽器としての耐久性には難があったであろうと推察されるのである。

第2の疑問は，この楽器がどのような楽曲や演奏会を想定して製作されたかという点である。この楽器は，二組の連弾のために設計されているが，8本の手のためのピアノ楽曲は作曲されたことは殆どないのではないだろうか。というのも，二組の88鍵を8本のピアニストの腕が奏するという事態は，同一の音色の密集した音の塊を奏でることになり，めりはりの効いた芸術的な楽曲としては成立しがたいように思われるからである。可能性として考え得るのは，2本の腕を充分に弾き分けることのできない，何人かの未熟な演奏家のための楽器なのではないか，ということであろう。

図10は，ボストンのチッカリング（Chickering）工房による，グランド・ピアノフォルテである。鍵盤部の省略した表現から考えると，図9と図10の線刻画の作者は同一人物であるように思われるが，この線刻画作者は透視図法の理解に難があるようで，楽器全体の形状やヴォリューム感を正確に知ることができない。他のグランド・ピアノフォルテや今日のグランド・

ピアノに比べて，共鳴部が薄いように思えるが，実際にそうであったのか，描画の不適切さに基づくものなのかは，判断できない。装飾に目を転じてみれば，まず共鳴部への細工が控えめであることを指摘しておこう。楽器にとって共鳴部は，発音源以上に重要な部分であり，そこに余分な要素が少ないということは，楽器の本来的なあり方であると考えられる。それに対して，脚部，ペダル部，譜面台を含めた鍵盤まわり等に施された装飾は，やや冗舌な感が否めない。特に脚部は，平坦な上部と際だった奇妙な対比を成していたのではないだろうか。

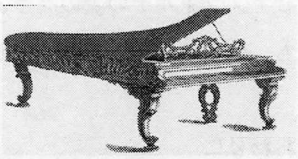

図10　Grand Pianoforte produced by Chickering, Boston

図11は，ザクセンのグリエル（Glier）工房の出品した，３本の金管楽器，ヴァイオリン，そしてギターである。アート・ジャーナルがこれらを取り上げた理由は，コメントの中には明確に述べられない。ただ単に，音楽の先進国，ドイツの楽器を紹介するとしてあるだけである。

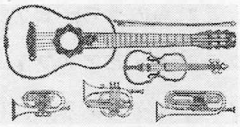

図11　Musical Instruments produced by Griel and Son, Saxony

図12は，図３と同じ，ブロードウッド工房による，グランド・ピアノフォルテである。恐らく音域やアクション機構などは，今日のグランド・ピアノと変わらないものと考えてよいであろう。この楽器に関して注目すべきは，その特異な装飾である。全体は黒檀を主な構成部材としており，共鳴部には象嵌細工が施される。また幾つかの部分には，金の浮き彫りも用いられているという。素材や技法に関しては贅を尽くした装飾が施されているのであり，何か特別な用途のために作られた楽器である可能性が高い。脚部の形状や脚部上部の吊り装飾も，個性的であり，祝典的な印象を受ける。恐らくは，相当に裕福な貴族が，自らの城の客間のような空間に置くために，作らせたものではないだろうか。

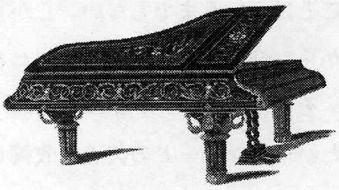

図12　Grand Pianoforte produced by Broadwood and Co., London

図13は，ロンドンのペイプ（Pape）工房が出品した，演奏しないときにはテーブルとして用いることができるというピアノフォルテである。線刻画が正確であるとすれば，音域は６オクターヴであり，やや小型の楽器ということになる。テーブルとしての使い勝手が考慮され，１本の柱によって全体が支えられる特異な構造をとっている。しかしこの楽器が，本当に楽器とテーブルの二重の機能を果たし得たかどうかは，はなはだ疑問である。というのも，テーブルとして使いやすい平面の高さは，

図13　Grand Pianoforte produced by Pape and Co., London

ピアノフォルテの蓋の高さよりもはるかに低いからである。柱部に配された奇怪な生物の彫刻も，趣味のよいものとは決していえまい。

おわりに

以上，アート・ジャーナルの挿絵入目録に掲載された楽器，全13件を素描的に概観してきた。それらは，次のような三つの類型に分類することができるのではないだろうか。

1．音質や音響を第1に考えた，比較的，今日の楽器に近いもの。(図1，3，10，11，12)

2．音楽的な側面よりも，装飾に重点が置かれているもの。(図2，5，6，7，8)

3．新しい機能や複合的な機能が提案されているもの。(図4，9，13)

これらのうち，ピアノフォルテにのみ注目するのであれば，1の類型に含まれるものが全てグランド・ピアノフォルテであり，2の類型に含まれるものの殆どが，それ以外の型式のピアノフォルテである点には，注目しておきたい。というのもこのことは，当時の人びとがピアノフォルテという楽器の在り方に対して，異なる二通りの理解をもっていたことを示しているからである。楽器の本来の目的が，音程の正確な美しい音を，迅速かつ自由に奏でることにあることは，いうまでもない。しかし，2の類型に含まれる楽器は，そのような楽器本来の在り方から，逸脱しているように思われるのである。

そもそもピアノフォルテという楽器は，その名称が示すように，自由な強弱表現ができなかったハープシコードの欠点を改善し，より豊かな音量が奏でられるようにするために，発明されたものである。ハープシコードやグランド・ピアノフォルテが弦を水平に張る構造をとるのは，それが音響や演奏性，構造の面で最も自然な無理のない在り方だからである。弦を垂直に張るアップライト型の楽器は，この意味で不自然な構造をとっていると云わざるを得ない。アップライト型のハープシコードともいうべきクラヴィチテリウム（Clavicytherium）が今日殆ど残されていないのは，その構造があまりにも複雑になりすぎ，実用性に欠けたからである。

それでは，アップライト型やスクゥエア型などの，先の2の類型に含まれるピアノフォルテは，何を目的に製作された楽器と考えるべきであろうか。グランド型に比べ大きさが小さいことからも明らかなように，これらはコンサート・ホールや大広間のような，多くの人びとが集まることのできる広大な空間に置き演奏するために製作されたのではなく，比較的狭い，恐らくは産業資本家階層の住宅に置くために作られたのではないかと考えられる。もともと家庭用の楽器の系列に連なるスクゥエア型は云うまでもなく，複雑なアクション機構を有しながらも，音響や演奏性の点では絶対にグランド型には及ばないアップライト型の利点とは，その設置に必要な面積の少なさ以外にあり得ない。

2の類型に属する楽器は，楽器の本来の目的である音響や演奏性を犠牲にし，それらよりも

住宅空間内での収まりの良さを優先的に考えられ製作されている。即ちこれらは，楽器であると同時に，家具でもあったのである。しかもこの家具は，次に挙げるような理由から，特別な家具と云わなければならない。1，先述したように楽器は，生活必需品ではなく，生活における積極的な余剰価値としてあること。2，鍵盤楽器は，その製作工程の複雑さからも判断され得るように，決して廉価な商品ではないこと。3，鍵盤楽器を用いて音楽を楽しむためには，相当な時間の専門的な訓練が必要であること。ピアノフォルテは，生活における積極的な余剰としての余暇活動に，充分な金銭と時間を注ぎ込むことができ，またそうしたいと強く望む階層の人びとにのみ所有することが許された，特別な家具であったのである。

図7のアップライト・ピアノフォルテの製作者，ライストラーが家具製作者であったのは，特別なことではなかった。鍵盤楽器は構造の上からは，発音機構を内部に有する堅牢に作られた木製の箱であり，その製作の実際は，木製の家具製作と多くにおいて共通する。所有者の社会的，経済的地位を自ずと表現する，ステイト・ファニチュアとしてのピアノフォルテは，その高級感の創出においても，他の家具と同じ方法をとったのである。即ち，高価で珍しい材料を用いること，工作に時間をかけたことの証として綿密な細工を施すこと，そしてそれらの綜合として，実用性や機能性以上に，装飾に重点を置くことである。

2の類型に属する楽器が，装飾に重点を置いていること，それ自体は非難されるべきことではない。しかし水晶宮博覧会の出品物の多くに共通する特質として，装飾がそのものの本来のあるべき姿を逸脱し，独走している点が挙げられるが，2の類型の楽器にも，同様のことが指摘できるのである。図2のコラード工房のアップライト・ピアノフォルテは，その前面の特異な形態操作が，楽器本来の共鳴箱としての在り方を隠蔽していた。図6のナン・アンド・クラーク工房のスクゥエア・ピアノフォルテにあっては，装飾が構造全体を浸食しているかのような，異様さを示していた。

この2例を含め，多くの例に彫塑的な装飾が施されている点にも注目しておきたい。というのも，平面的な装飾は，装飾される対象の外形や構造に影響を及ぼすことは少ないが，彫塑的な，即ち立体的な装飾は，そのものの外形や構造，そして機能に，重大な影響をもたらす場合があるからである。特に楽器の場合，その外形や構造は，共鳴体としての適切さから決定されるべきものであり，それらが装飾によって変更されるという事態は，デザインにおける本来の目的の喪失につながりかねない。音楽を演奏するための道具としての楽器本来の在り方が，装飾の単なる媒介に過ぎないような在り方に変質させられてしまっているのである。

水晶宮博覧会が，装飾に対する異常なまでの情熱の発露の場であったことは，以上の楽器のデザインに対する分析においても，確認されたと云えよう。今後の課題としては，ヴィクトリア朝の人びとの装飾に対する情熱が，どのような精神性や社会背景に基づいていたのかを，解

明することが挙げられよう。そしてそこには，現代のデザインの盛衰について考察するための，有効な示唆があるように思われる。

註

(1) A・ブリッグズ，村岡健次，河村貞枝訳，「ヴィクトリア朝の人びと」1988年7月，ミネルヴァ書房，11頁。Briggs, Asa "Victorian People -A reassesment of persons & themes, 1851-1867", 1955, Chicago.

(2) 同前書，67頁。

(3) ヘンリー・コールは，実行委員会の議長ではなく，ナンバー2の立場にあった。しかし，実際の運営にあたっては，主導的な働きをしたものと考えられる。

(4) MacCarthy, Fiona, "A History of British Design 1830-1970", 1972, London. pp. 8-9

(5) ibid., pp. 14-15

(6) "Report of the Proceedings of the Royal Commission (Read by his Royal Highness Prince Albert on the occasion of the opening; May 2nd, 1851)" in "Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851", 1852, London., p. 5.

(7) Cole, Henry, Esq. C.B. "OnThe International Results of The Exhibition of 1851", in "Lectures of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations", 1852, London, pp. 420-421.
"The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue" published by "The Art Journal", 1851, London. p. xii.

(8) Cole, ibid., p. 421

(9) ibid., p. 423

(10) ibid., p. 421

(11) ibid., p. 424

(12) 前掲書，「ヴィクトリア朝の人びと」51頁。

(13) 今日では，ピアノフォルテという呼称は殆ど用いられないが，本稿では便宜上，モダン・ピアノを「ピアノ」とし，それ以前のピアノについては，「ピアノフォルテ」として，区別することにする。従って本稿に登場するピアノは全てピアノフォルテである。

(14) Sachs, Curt "The History of Musical Instruments", 1940, New York, pp. 394-395

(15) Prof. Bragard, Roger and Dr.de Hen, Frdinand J. "Musical Instruments in Art and History", 1968, London, pp. 208-209.

(16) この楽器の名称については，註(6)の公式カタログと，本稿で中心的な考察対象としている「アート・ジャーナル」のカタログでは，異なった記述をしている。公式カタログでは，ギターラアルパ Guitaraharpa とされ，「アート・ジャーナル」では，ギタルパ Guitarpa と記載される。本稿では，公式カタログの名称を採用する。

(17) Gere, Charlotte and Whiteway, Michael "Nineteenth-Century Design — from Pugin to Mackintosh", 1993, London, p. 16, p. 66