

# イタリア弦楽器工房の歴史 —クレモナの黄金時代を中心に—

大木裕子

## 目次

はじめに

I. イタリア弦楽器製作の歴史

II. クレモナ派のヴァイオリン製作者

III. クレモナ黄金時代をめぐる環境的考察

おわりに

## はじめに

16世紀後半から18世紀前半に至る約200年間に、北イタリアのロンバルディア地方の小都市クレモナでは、アマティ、ストラディヴァリ、グアルネリなどの弦楽器工房において、約2万本<sup>1)</sup>の名器が製作されてきた。これらの名器は突発的に誕生したように受け止められているが、アート・ビジネスを展開するクレモナを舞台とした歴史的、環境的要因が背景となり、ギルド、工房間及び内部の製作者（Luthier, Liutaio）の情報伝達が、技術の継承を超えた知の変換をもたらしたのではないかと考えられる。本研究は、クレモナにおける弦楽器工房の実証研究により、知の変換をもたらす情報伝達のダイナミズムを明らかにしようとするものである。

本稿はこの研究の第一段階として、イタリアにおける弦楽器製作の歴史の概要を提示し、オールド・イタリアン・ヴァイオリンと呼ばれる本研究対象の位置づけを明らかにする。そして、名器製作者を誕生させた背景となる環境的要因を、クレモナのアート・ビジネスとの関連において分析すると共に、ギルド、工房、職人のいかなる情報伝達が、技術の継承を超えて知の変換をもたらすイノベーションを創造させ、情報技術の発達をもってしても模倣できない名器を生み出したのかについて、試論的な仮説の導出を試みる。

---

1) 佐々木 (1987), p. 13.

## I. イタリア弦楽器制作の歴史

### 1. ヴァイオリンの起源

音楽の起源は太古に遡るが、弓で弦を振動させることによって音を出す楽器はイスラム文化を起源とし、ヨーロッパには北アフリカから侵入していたムーア人によって、8世紀頃にスペインに伝えられたとされる<sup>2)</sup>。ヴァイオリンの誕生については諸説があり、16世紀初頭に突如としてその姿を現し1550年頃に音楽家たちに普及したとも言われるが、楽器の構造から見ると「ヴィオラ・ダ・ブラッチョ (viola da braccio) 或いは、リラ・ダ・ブラッチョ (lira da braccio) から派生したもの」<sup>3)</sup>だと捉えるのが現実的であろう。ヴァイオリンの発達の初期段階には、北イタリアにおいてアンドレア・アマティ (Amati, Andrea 1505–1577) による繊細に美しく仕上げられたクレモナ派と、ガスパロ・ダ・サロ (Gasparo Bortolotti detto da Salò 1540–1609)<sup>4)</sup> とその弟子のマジーニ (Maggini, Giovanni Paolo 1580–1630) による頑丈なブレッシア派の二種類のヴァイオリンが存在しており、ヴァイオリン奏者はこの2種類の楽器の双方を、音楽に合わせて使い分けた<sup>5)</sup>と伝えられている。

アンドレア・アマティとガスパロ・ダ・サロの年齢差を鑑みても、ヴァイオリンという楽器の形態を最初に誕生させたのはアンドレア・アマティと考えてよいだろう。現存するヴァイオリン本体のサイズ<sup>6)</sup>はアンドレア・アマティが考案したものとはほぼ同じで、このサイズが決められたことでヴァイオリンの音が造られるようになり、楽器として完成したわけである。一方、ガスパロ・ダ・サロはアンドレア・アマティの楽器を知りながら、それをコピーせずに独特な力強い音色を持つヴァイオリンを作り出したとされる。しかし1609年にガスパロ・ダ・サロ、1632年にマジーニが死去して以来、ブレッシアのヴァイオリンの製作は急激に衰退し始め、ヴァイオリン製作はクレモナの独壇場となり、やがてクレモナのニコロ・アマティとドイツのヤコブ・シュタイナー (Steiner, Jacob 1617–1683) の二人が主導するようになった。バロック・ヴァイオリンが主流だった時代に理想の楽器として評価を受け、最も高額で売買されていたのは、ハイ・アーチを特徴とするシュタイナーの楽器<sup>7)</sup>で、バッハもモーツァルトもクレモナの楽器ではなくシュタイナーを使用していた。しかし、モダン・ヴァイオリンの時代になると、再びクレモナの楽器が脚光を浴びるようになり、特にアントニオ・ストラディヴァリとデル・ジェス・グアルネリの楽器が最高峰として評価されるようになった。

---

2) Tintori (1971)

3) Bissolotti (2001), 邦訳版, p. 22.

4) 本名ガスパロ・ペルトロッチェ (北イタリアのサロという村で生まれたので通常ガスパロ・ダ・サロと呼ばれている。

5) 今泉他 (1995), p. 27.

6) ボディレングス 355 mm, ストップ 195 mm が基準となっている。

7) 当時はストラディヴァリの少なくとも3倍の価格で売られていた。

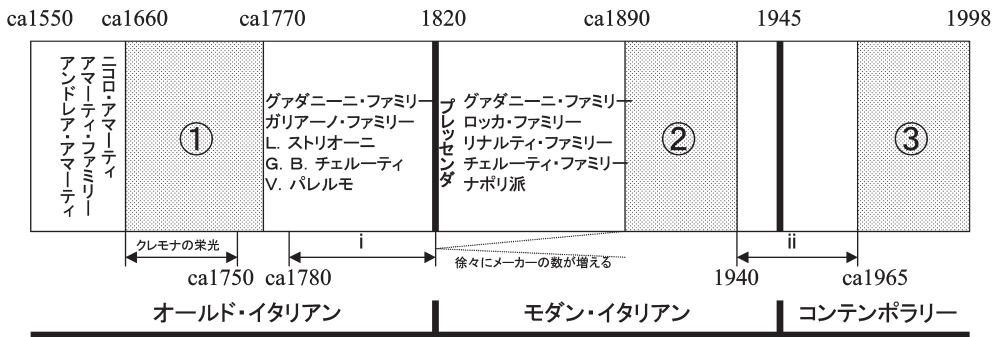


図1 イタリア・ヴァイオリンの時代区分  
出典：神田（1998），p. 79 を改変.

## 2. イタリアン・ヴァイオリンの時代区分

現在、イタリアで製作された楽器はディーラーを通して取引されることが多く、製作された年代により、オールド・イタリアン、モダン・イタリアン、コンテンポラリー・ヴァイオリンと呼ばれている。オールド・イタリアンはプレッセンダ（Pressenda, Giovanni Francesco 1777-1854）の出現まで、モダン・イタリアンはプレッセンダ以降第2次世界大戦まで、戦後のヴァイオリンはコンテンポラリーと呼ばれている。17世紀初頭まではアマティをモデルとしたヴァイオリン製作が盛んであったが、18世紀、19世紀になると音量があるプレッシア・モデルの楽器が見直され、その製作法がモダン・ヴァイオリンの製作に導入されるようになった<sup>8)</sup>。

図1はイタリア・ヴァイオリンの時代区分を示したもので、グレーの部分①，②，③は各時代区分においてヴァイオリン製作者が多数輩出された期間，i，iiは優れたヴァイオリン製作者が見られない空白の期間を表している。

### ① オールド・イタリアン・ヴァイオリン（1550年頃～1820年頃）

アンドレア・アマティ以降、プレッセンダが出現する1820年頃までの間に作られたヴァイオリンを、オールド・イタリアンという。この時代には、アマティ、ストラディヴァリ、ガエルネリ、ガリアーノ、ロジェリ、ルジェリ、ベンゴンツィ、グァダニーニなどの各ファミリーが大きなギルド、工房を構成していた。図1の①に示すように、1660年頃から1770年頃がイタリアン・ヴァイオリン史上のルネッサンス期で、「シルバー・トーン」<sup>9)</sup>を持つ個性に富んだ多くの名器が製作されていった。特に、ベルゴンツィ、グァダニーニ、ガエルネリ、ストラディヴァリなどが活躍した「クレモナの栄光」と呼ばれる黄金時代には1万本程度の楽器が製作<sup>10)</sup>されており、アマティ時代から受け継いだクレモナおよびプレッシアのイタリア独特の製作法を守った最盛期である。18世

8) 今泉他，前掲，p. 29.

9) 名器特有の、華やかさの中に、実音とは異なる銀の粉を振り掛けたような響きが漂う音をさす。

10) 今泉他，前掲，p. 34.

紀の初頭から後半にかけて、ヴァイオリンの製作技術はヨーロッパ全土に広がっていった。

しかしベルゴンツィ (Bergonzi, Carlo 1683-1747) の死後、クレモナの弦楽器製作は空白期を迎える。クレモナ最後の名匠といわれたストリオニ (Storioni, Lorenzo 1751-1800) とチェルーティ (Ceruti, Giambattista 1755-1817) 以外には際立った製作者がおらず、クレモナでは極端に製作者が減少してしまった。クレモナではアマティ時代から受け継いだクレモナ及びプレッシアの独得の製法に固執していたが、「その反面、シュタイナー型の楽器を受け入れなかったのが、その衰退の原因であったとも云われている。幾多の天才的な名工を抱えながら、この時期にクレモナの名器の生産は次第に衰え始め、やがて復活不可能な状態に至ってしまった」<sup>11)</sup> という。

同時期ナポリにはガリアーノ・ファミリーの大工房があり、トリノではグアダニーニ・ファミリーも活躍していたが、いずれの都市でも 1800 年前後には製作者、特に名匠の減少が顕著になる。

## ② モダン・イタリアン・ヴァイオリン

イタリアのプレッセンダは、ストリオニの弟子で空白後に現れた最初の名匠である。ストラディヴァリ、デル・ジェスの長所を巧みにブレンドした洗練された外観を持つ楽器を製作して、トリノで独立した。1831 年以降北イタリアで彼の作品が認められるようになった頃から、イタリアでは製作者の人口が各都市で少しずつ増え始めた。19 世紀初頭の製作者としては、グアダニーニ、プレッセンダ、サンタジュリアーナなどを挙げることができるが、17 世紀、18 世紀のオールド・ヴァイオリンが手頃な価格で入手でき、優れた新作楽器に対する需要は少なかったことに加え、もともと受注生産をおこなってきたイタリアには諸外国へ輸出する諸条件が整っていなかった。そして後述するように、18 世紀後半からフランスのパリのヴァイオリン製作者がモダン・ヴァイオリンへのグラフィティンギを始めていたこともあり、パリのヴァイオリン製作者やヴァイオリン・ディーラーの繁栄に対し、イタリアはオールド・ヴァイオリンの修理や調整を主として、楽器の需要・生産は少なかったと言われている。もっとも、モダン・ヴァイオリンの開発に貢献したフランスも、ヴァイオリンの品質という点では市場の独占は適わず、イタリアにはプレッセンダ以降優れた製作者が徐々に増えていった。

1890～1940 年には絶頂期②を迎え、約 250 人の名匠が製作した楽器は現在でもコンサート・ヴァイオリンとして高く評価されている。この時期は、「ニコロ・アマティ、ストラド、デル・ジェス、バレストリエリ、グアダニーニ、ガリアーノ、プレッセンダ等の作風を踏襲しながらも、更に音の良いヴァイオリンを造り出せるのではないかと希望を持ち、皆で切磋琢磨した時代」<sup>12)</sup> であった。従って、オールド・イタリアンの名器をモデルとしながら、個性豊かなヴァイオリンが製作された。

ヨーロッパ各国では、産業革命以降分業による大量生産の傾向が現れ始めたために、ヴァイオリン製作も中世からのギルド制つまり厳格な職人組合の世襲制から解放され、ヴァイオリンの製法は、

11) 今泉他, 前掲, p. 34.

12) 神田 (1998), p. 83.

伝統的な技術を守る優れた手工芸と利益追求を第一目的とする大量生産方式に分かれることになった。大量生産方式のヴァイオリンの生産地としては、ドイツのミッテンヴァルト、マルクノイキルヘン、クリンゲンタール、フランスのミルクールおよびボヘミアのグラスリッツ、シェーンバッハなどが挙げられる。この中でイタリアは工業化されたマス・プロの楽器は作らないという伝統を守ってきた。

### ③ コンテンポラリー

空白となった第二次世界大戦期の後、現在に至るまで作られているヴァイオリンをコンテンポラリー・ヴァイオリンという。職人の個性を重視するよりも、ストラディヴァリウス、デル・ジェスをコピーするといった作風の標準化が進められている傾向にある。

ヴァイオリン製作が途絶えていたクレモナでは、イタリア系アメリカ人製作者サッコーニ (Simone Fernando Sacconi 1895-1973) で、内枠式或いはクレモナ式と言われる昔のクレモナのヴァイオリンの製作方法を取り戻すことに尽力した。サッコーニの提唱により、1937年にストラディヴァリ生誕200年祭が行われ、1938年にはクレモナの国際ヴァイオリン製作学校が設立された。これが契機となって、クレモナは再びヴァイオリン製作の町としての活気を取り戻し、世界各国からのヴァイオリン製作者を養成する一方で、現在では80以上のヴァイオリン工房が集積し、ヴァイオリン製作のメッカとなっている。

## 3. グラフティングと諸説

17・18世紀に作られたヴァイオリンは、19世紀に入るとモダン・ヴァイオリンへと手を加えられるようになり、シュタイナーやアマティよりもストラディヴァリのほうがこのグラフティングに適しているという理由から、ストラディヴァリがより好まれるようになった。

### ① バロック・ヴァイオリンからモダン・ヴァイオリンへのグラフティング

18世紀後半になってヴァイオリンの演奏技術が発達し、演奏場所がそれまでの貴族のサロンなどから広い演奏会場に移ると、ヴァイオリンには一層の音量が要求されるようになった。それまで一般的に使われていた楽器は、現在バロック・ヴァイオリンと呼ばれている。ヴァイオリン生産活動の中心として支配していたパリにおいて、1770年頃からヴァイオリンの製作上の新しい技術の導入が始まり、19世紀中頃までに様々な改良が施され現代の状態に落ち着いた。バロック仕様のオリジナルのオールド・ヴァイオリンから、大音量を求められるモダン・ヴァイオリンへのグラフティングでは、①顎あての使用、②指板の長さ、③ネックの角度、④バスバー（力木）の大きさなどが変えられている<sup>13)</sup>。グラフティングに大きく貢献したパリのJ. B. ヴィヨーム (Villauve, Jean Baptiste 1798-1875) は、優れた楽器製作者であったと同時に、オールド・イタリアン・ヴァイオリンに精通しており、近代的な楽器への改造に関して際立った技術を持っていた<sup>14)</sup>。

13) 佐藤 (2000), p. 70.

オリジナルのネックを長いネックに替え駒を高くして弦の張力を強めるモダン・ヴァイオリンへのグラフィティングは、胴体の盛り上がりの少ないフラットなストラディヴァリのような楽器のほうが適しており、シュタイナーやアマティなど胴の膨らんだヴァイオリンは作り変えが難しかった。このことが、ヴァイオリン市場の嗜好に変化をもたらし、現在までモダン・ヴァイオリンのモデルとしては、ストラディヴァリが基本型となっている。

モダン・ヴァイオリンへのグラフィティングに合わせ、フランソワ・トゥルト (Tourte, Francois 1747-1835) が新しい型式の弓を草案し、ニコラ・ルポー (Lupot, Nicolas 1758-1824) らがヴァイオリンの構造と機能を近代化し、名演奏家であったヴィオッティとその弟子たちが、モダン・ヴァイオリンをヨーロッパの演奏家に推奨していった。産業革命以降は、ガット弦を用いていたヴァイオリンに、銅線や銀線を巻いた丈夫な弦を安価に供給できるようになり、より張りの強い音を追求することが可能になった。そして、ヴァイオリンの名手パガニーニ (Paganini, Nicolo 1782-1842) と、顎あてを考案したドイツのシュポーア (Spohr, Louis 1784-1859) などが、楽器と弓の改良に大きく貢献して、最終的に現在の形となった<sup>15)</sup>。

このように、「フランス革命の後に、フランスでモダン・ヴァイオリンが作り出され、オールド・ヴァイオリンの大半が改造されるまでは、アマティやシュタイナーの楽器がヴァイオリンのモデルの標準」<sup>16)</sup> であり、それがモダン・ヴァイオリンの時代になると、代わってストラディヴァリウスのモデルが尊重されるようになったのである。現在ヴァイオリンの形には、①ストラディヴァリ・パターン、②デル・ジェス・パターン、③アマティ・パターン、④シュタイナー・パターンの4つのモデルがあり、現存する楽器の大半はこれらのいずれかに属している。

## II. クレモナ派のヴァイオリン製作者

オールド・イタリアン・ヴァイオリンの中で、クレモナ派の代表となるのはアマティ、ストラディヴァリウス、ガールネリの3つのファミリーである。

### 1. アマティ・ファミリー

前述のように、ヴァイオリン製作者として最初に有名となり、クレモナ派の創始者となったのは、アンドレア・アマティである。アンドレアには、5歳ほど年下のジョヴァンニ・アントニオ (Giovanni Antonio) という弟がおり、アマティ兄弟は、クレモナのリュート製作者ジョヴァンニ・レオナルド・デ・マルティネンゴ (Giovanni Leonardo De Martinengo) のもとの、徒弟として生活していた。1534年にこの工房から独立し、兄弟で弦楽器を製作した<sup>17)</sup>。細部まで繊細に仕上げることでヴァ

14) 今泉他, 前掲, p. 45.

15) 佐藤 (2000), p. 71.

16) Boorstin, D. J. (1992), 邦訳版, p. 30.



イオリンの美しさを重視したヴァイオリンは高く評価され、1566年にはメディチ家カテリーナの子で、フランスのシャルル9世の使者が、宮廷のために38本一揃い<sup>18)</sup>の弦楽器の製作をアマティ兄弟に依頼した。彼らの楽器製作は有産階級や上流階級の得意先に向けられており、次第に裕福になったアンドレアは、最上の素材を求めて各地を回り、当時の最高のイタリア産カエデ材<sup>19)</sup>を手に入れたという。

アンドレアにはアントニオ（Antonio 1537-1607）とジェラロモ（Gerolamo 1540-1630）の二人の息子がおり、兄弟でアンドレアのモデルに似た多くの楽器を一緒に製作した。ジェラロモにはロベルトと、「当時最も偉大なヴァイオリン製作者として認められていた」<sup>20)</sup>ニコロという二人の息子がいた。

ニコロ・アマティ（Niccolo 1596-1684）は、ジラロモのモデルを正確に引き継ぎ、60歳を超えた晩年になると、祖父や父の製作様式からかなり離れた独自のモデル<sup>21)</sup>を完成させた。ニコロは、一族の築いてきたクレモナの栄光のために尽力すると共に、「親族の者でない見習いを工房に置かない」というアマティ一族の慣習を破り、同時代のヴァイオリンの製作者への卓絶した親方として、アントニオ・ストラディヴァリ、アンドレア・グアルネリをはじめ、J.B.ロジェリ、R.ルジェリ、P.グランチーノなど最高の技術を持つ弟子を育て上げたことで知られている。彼らは、師匠のアマティやシュタイナーの胴体の盛り上がったモデルではなく、ブレッシア派のフラットなヴァイオリンの設計を基として進化させていった。美への信念、妥協をしない芸術上の良心および完全さを求める努力は、弟子となってイタリア各地に広がっていったヴァイオリン製作者たちに引き継がれていった。

ニコロの後を継いだのは、3番目の息子ジラロモ2世（Gerolamo 1649-1740）であった。ジラロモ2世は一族の伝統を引き継いだ腕のよい製作者であったが、ストラディヴァリやデル・ジェスが活躍する中で競争に立ち向かうことができず、ニコロの死後はほとんど楽器を製作しなかったと言われている。

## 2. ストラディヴァリ・ファミリー

アントニオ・ストラディヴァリ（1648-1737）の生涯については信憑性のある資料が少なく解明されていない部分も多いが、富裕階級の家系に生まれ、2度の結婚により11人の子供がいて、3,000本の楽器を製作したと伝えられている<sup>22)</sup>。建築家フランチェスコ・ペスカローリの工房で彫り込み

17) Bissolotti, 前掲, p. 30.

18) ヴァイオリン 24, ヴィオラ 6, チェロ 8.

19) 当時、他のヴァイオリン製作者たちは、ヴェニスの人々がダルマシアから輸入した楓材を使った。

20) 今泉他, 前掲, p. 69.

21) かなり大きな型で、美しく表現力に富んだ渦巻きが楽器の輪郭に優雅な印象を与えている Bissolotti, 前掲, p. 33.

22) 今泉他, 前掲, p. 74.

装飾家の見習いを始めたという説もあるが、“Antonius Stradivarius Cemonomensis Alumnus Nicolaj Amati, Faciebat Anno 1666”とラベルを貼られた楽器が現存することから、ニコロ・アマティの弟子であったと考えられている。1690年まではアマティの楽器を製作していたが、その中で1670年頃からは自分の名前を記したラベルを残している。ストラディヴァリは、各国の王族・貴族の依頼を受け最高な楽器を作り続けたために、裕福な暮らしをしたことで知られているが、「いつ見ても同じ仕事着をつけており、これを脱いだことがなく、年中熱心に楽器ばかり作り続けていた」<sup>23)</sup>と言われるように、真面目な職人であった。極めて完成度の高い楽器を製作し、特に1700年から1716年がストラディヴァリの黄金時代と言われている。二人の息子フランチェスコとオモボノ (Francesco Giacomo 1671–1743, Omobono Felice 1679–1742) は、工房を分散させず父と共に仕事をした。父の死後もそれまでと同じ商標のラベルを貼って、楽器を産出し続けたのは、当時の工房で一般に行なわれていたことで、現在では600本以上が父親アントニオ・ストラディヴァリ自身の楽器であると証明されている<sup>24)</sup>。フランチェスコが他界した1743年にストラディヴァリの工房は途絶えてしまった。

### 3. ガルネリ・ファミリー

アンドレア・ガルネリ (Andrea Guarneri 1623–1698) は、ニコロ・アマティの弟子であったが、1652年独立して自らの工房を構えた。「確かに、性格、個性、そして完全に知り尽くされたアマティのデザインがあったが、緻密さというよりはむしろ彫刻的な力強さによって仕上げられていた」<sup>25)</sup>と評価されるアンドレア・ガルネリは、生涯で約250本の楽器を製作したが、金銭的な余裕のなさから安価な材料しか使うことができなかったと言われている。息子のうちピエトロ・ジョヴァンニ (Pietro Giovanni 1655–1720) とジュゼッペ・ジョヴァンニ・バティスタ (Giuseppe Giovanni Battista 通称ヨーゼフ 1666–1740) が職業を受け継いだ。ピエトロは1680年頃までクレモナで仕事をしていたが、その後マントゥーア<sup>26)</sup>に移り住みマントヴァにおけるクレモナ派の先駆者となった<sup>27)</sup>ことで知られている。ヨーゼフは優れた職人で、アマティのモデルを倣った楽器を製作し、父の工房を継いだ。今では、製作者となった二人の息子ピエトロ (Pietro 1695–1762) とバルトロメオ・ジュゼッペ・ガルネリ (Bartolomeo Giuseppe 通称ガルネリ・デル・ジェス 1698–1744) の父親として知られている。ピエトロは1717年に祖父の代からの工房を去り、ヴェネツィアに移った。当時ヴェネツィアにはオペラ劇場、オーケストラ、音楽学校などが揃い、演奏家も集

23) 今泉他, 前掲, p. 78. ヴィヨームの協力で出版したフェティの記録 当時の著名バイオリンニスト ジョバヴァンニ・バティスタ・ポレドロの言葉.

24) Bissolotti, 前掲, p. 65.

25) AAVV, Joseph Guarnerius “del Gesù,” Cremona, 1995.

26) マントゥーア (マントヴァ) は1590年にモンテヴェルディがクレモナから移ったところで、ゴンザガ大公の宮廷オーケストラでヴィオラを弾いていた。ピエトロも優れた演奏家であった.

27) Bissolotti, 前掲, p. 44.



まっていたので、ヴェネツィア派のヴァイオリン製作ギルドが作られていた。ピエトロはクレモナの製作法と当時マッテオ・ゴッフリッラー (Goffriller, Matteo) を代表としていたヴェネツィアの製作法を見事に統合した楽器を製作し続けが、彼の息子で跡を継ぐものではなかった。

ヨーゼフのもとで徒弟として働いていたデル・ジェスは、1723年に父のもとを離れて独立した。アマティやストラディヴァリのように王侯貴族からの注文を持たなかったデル・ジェスは、庶民のために楽器を作り続け、売り急いだと言われており、形は大小さまざまで左右非対称なものも存在する。1730年から1744年までがデル・ジェスの全盛期で、この時期に「クレモナのヴァイオリンの美しさとプレッシアのヴァイオリンの力強さを混ぜ合わせて、ひとつの魔法のような統合と成し遂げ」<sup>28)</sup>、ストラディヴァリを超えるとも言われる名器を一挙に製作した。デル・ジェスは生涯で200～250台の楽器を製作したというが、完璧に作られたストラディヴァリよりも容易に偽物が製作できたことから、デル・ジェスには偽物も横行した。ストラディヴァリの最も優れた点と昔のプレッシア派の楽器の音質と反響を統合させたデル・ジェスのヴァイオリンの力強い音響効果は、演奏家から示唆を得たと言われており、これまでもパガニーニ、ハイフェッツ、ヴィオッティ、ヴィニアフスキをはじめ多くの著名なヴァイオリニストを魅了してきた。

デル・ジェスでガールネリの家系は途絶え、3年後にクレモナのカルロ・ベンゴンツィが亡くなると、クレモナの弦楽器製作は衰退の一途をたどることになり、1700年代終わりには最後を迎え、弦楽器製作はクレモナからトリノへと移っていった。

#### 4. クレモナ名器の諸説

クレモナの名器が性能と優雅さにおいて特に優れているかについては諸説がある。今泉他(1995)によれば、これらの諸説は以下の4点に大別される。

- ① 音響的に優れている素材を使用することができた
- ② 優れたニスを使用していた
- ③ 長年の経年変化と演奏され続けてきたために熟成して性能が向上した
- ④ 製作者の技能が天才的に優れていた

①については、弦の振動を伝えるために材質の選出は最も重要である。ヴァイオリンの表板にはスプルース (Spruce: マツ材)、裏板には楓材 (Maple) が使われており、アマティの時代からヴァイオリン製作者たちは良質の木材を探し求めてきた。現在ではスイスや北イタリアのスプルース、ユーゴスラビア産のメイプルが最適な素材とされている。「ストラディヴァリウスは黄金期の1700年から1720年の間に、樹齢数百年になるアカエゾ松で名器を製作したが、これには一時的氷河期のために年輪が密になって増幅された樹木が使用された」<sup>29)</sup> という年輪年代学の新説もある。②

28) Bissolotti, 前掲, p. 48.

29) <http://www.margheritacampaniolo.it/stradivari.htm> (2005.5.30)

については、クレモナの名器の黄金色に輝く華麗なニス<sup>30)</sup>の成分は未だ解明されておらず<sup>30)</sup>、諸説が存在するが、「本質的に乾燥度のゆるやかなオイル・ニスを使い、これにアルコール・ニスを併用し、樹脂としては竜血<sup>31)</sup>にプロポリスを混ぜたと解明されており、その後このオールド・ヴァイオリンのニスは、大量生産のために安価で、簡易に使用でき、光沢が美しく、乾燥の早いシェラック・ニスに代わっていった<sup>32)</sup>とされている。コンテンポラリーの製作者からはニスの秘訣には懐疑的な意見も多く、ヴァイオリンはニスを含めた総合的な手仕事の完成品であることが指摘されている。

③に関して、経年変化とは「本体木材の枯れ具合、ニスの固具合による音の変化、熟制度<sup>33)</sup>を意味する。木材の乾燥に関しては、コンテンポラリーでも10年以上自然乾燥させたものが使われている。「ヴァイオリンに使われている木材は、長い年月をかけて乾燥することや、ニスが木にしみこむことにより、木の繊維、細胞の結合力が強まり、弾力性が高まるので、木が鋭敏に振動を伝えるようになる。また、正しい奏法で、丁寧に弾き込まれた楽器は、それに応じて良い音色を持つようになる<sup>34)</sup>とされている。④については、現代の科学をもっても超えることのできない名器を製作した天才として神話化されている部分も多い。しかし例えば「ガエルネリは天才だったと言われているが、製作上の改善を弛みなく追及していた腕のいい職人であったに過ぎない<sup>35)</sup>との記述は、「すべての工程において、たぐいまれな精神力と特別な才能を合わせもつ職人であることが要求される<sup>36)</sup>弦楽器製作者について、本研究で進めるクレモナにおける名器製作の環境的要因との関連性と情報伝達のダイナミズムを探る示唆となるものである。

### Ⅲ. クレモナ黄金時代をめぐる環境的考察

次に、クレモナの黄金時代を中心として、ヴァイオリン製作にまつわる環境的要因について、①社会的環境、②音楽的環境、③地理的環境、④顧客環境、⑤業界環境から考察していくことにする。

#### 1. 社会的環境

14～15世紀のイタリアは複数の商人共和国から構成されており、他国に比べて文化的にも社会的にも特異な国であったとされる。1550年にはイタリアの約40の都市が1万人以上の人口を抱えていたことから、15世紀から16世紀において、イタリアはヨーロッパの中でも最も高度に都市

30) 今泉他、前掲、p. 243.

31) 竜血樹などから採って止血剤などの薬用に使われていた。

32) 今泉他、前掲、p. 246.

33) 神田、前掲、p. 74.

34) 無量塔 (2004)、p. 22.

35) Bissolotti、前掲、p. 49.

36) 朽見 (1995)、p. 157.

化した社会のひとつであったことが伺える。ナポリの21万人を筆頭に、ヴェネツィア16万、ミラノ、パレルモ7万、ボローニャ、フィレンツェ、ジェノヴァ6万、ヴェローナ5万、ローマ4.5万、マントヴァ、ブレージャ4万、レッツェ、クレモナには3.5万人<sup>37)</sup>が居住していた。このようにイタリア半島は都市国家の集合体であり、それぞれが独自の政治、文化、言語の伝統を持ち、必要に応じてヨーロッパの強国と同盟関係を有していた<sup>38)</sup>。都市は労働者諸階級に頼ってはいたが、聖職者、貴族、農民という伝統的社会区分のモデルから変化し、社会構造の中で商人、専門職、職人、商店主たちで形成される中間層の相対的重要性が高まっていた<sup>39)</sup>。

また15世紀から16世紀にかけて、多くの裕福な商人たちは商業から土地に投資の対象を移したが、この傾向は特にフィレンツェとヴェネツィアで顕著であったと言われている。ブルジョワジーと貴族の間でバランスを保ってきた有力者たちは、生活様式を貴族化することを選び、主たる関心を利潤から消費に移し、虚勢の乱費に対して以前よりも高い価値を与えるようになった<sup>40)</sup>。そして、新しい貴族的なライフ・スタイルの一部として、支配階級は芸術の保護に傾斜していった。フィレンツェをはじめとする商店主たちの都市で、芸術家たちが最も受け入れられたのは、フランス、スペイン、ナポリといった軍事的文化よりも、業績を重視する商人的文化の方が、芸術家たちの価値を認識することが容易だったためであると言われる。経済後退への適応として、イタリアの経済構造が奢侈品市場の発展に普通以上に有利であったことも指摘されている。これには、富が蓄積されていたというだけでなく、都市においては消費者が常に変化しており、富が広く分配されていたことが挙げられる<sup>41)</sup>。

クレモナは、北イタリアのロンバルディア州の南端にあり内陸に位置し、ポー (Po)、アッダ (Adda)、オーリオ (Oglio) の3つの川に挟まれた肥沃な土地である。ミラノの南東約80 kmで、西にはピアツェンツァ、東にはマントヴァ、北はブレージャ、南はパルマなどの都市がある。クレモナの歴史は、紀元前218年にローマの植民地が造られた時代に遡り、第2次ポエニ戦争後は文化・芸術面で高いレベルを誇っていた。1098年にはコムネ (自治都市) となり、川を利用した交易によって街は富み、1107年には大聖堂が建設されている。12世紀から14世紀初頭までは神聖ローマ帝国に属していたが1334年にミラノのヴィスコンティ家に征服されてからはミラノ公国の一部となった。1499年にヴェネツィアの支配下となり、これを契機に多くのユダヤ人が移住してきた。アマティが弟子入りしたリュート製作者マルティネンゴもユダヤ人で、当時ユダヤ人により独占されていた古物商を営んでいた。当時クレモナでは、マルティネンゴの工房が、唯一の弦楽器製作工房であった<sup>42)</sup>。当時リュートはルネサンス時代の家庭的な独奏楽器として人気が高く、高価な材料

37) Burke, P. (1972), 邦訳版, p. 360.

38) Grout, D. J., Palisca C. V. (1996), 邦訳版, p. 150.

39) Burke, 前掲, p. 363.

40) 同訳書, p. 397.

41) Goldthwaite (1985, 1987, 1993).

42) Bissolotti, 前掲, p. 30.

を使い、豪華な細工の施されたものも多かった。そして1535年から1701年まで、クレモナはスペインの支配下となった。クレモナがスペインの支配下にある期間がヴァイオリン製作の最盛期と重なりクレモナの栄光を迎えることになるが、これには修道会の保護が大きく貢献している。

スペインの支配下にある間、クレモナではカルメル会とイエズス会という2つの修道会が勢力を持ち、文化面での指導権を握っていた。カルメル会はサンティメーリオ教会(chiesa di Sant' Imerio)を本拠地とし、教育活動を行っていた。カルメル会はニコロ・アマティとの交流が深く保護を認めていた。その友好的な関係はアンドレア・グアルネリに受け継がれ、マントヴァのピエトロ、弟のジュゼッペへと伝わったが、デル・ジェス(del Gesù=イエスの)は自分のラベルにHISというイエズス会の組み合わせ文字を添えて、保護者が異なることを示していた。イエズス会は17世紀にクレモナに招かれ、1600年代初頭にサン・マルチェリーノ教会と寄宿学校を設立して、青少年の育成に尽くす一方で、ヴァイオリン製作者のアントニオ・ストラディヴァリやデル・ジェスを保護した。普及のためにヨーロッパ各国の宮廷に入り込んでいたイエズス会は、貴族階級という特権社会や聖職者の世界に製作者たちの作品を伝え広めるという形で保護を示していた<sup>43)</sup>。宗教活動に付随して、クレモナの楽器の購入を権力者たちに勧めていったわけである。クレモナは、ミラノ公国と共に歩みながら、国としては一度も独立することなく、その経済的・地理的優位性を有効に利用していた。16世紀から18世紀にかけてのクレモナはイタリアの交通の要衝で、流通の要であったポー川沿いにあり、木材やニスなど、ヴァイオリン作りに必要な様々な材料や情報が集まってきた。そして、その材料と情報を求めて大勢のヴァイオリン職人がクレモナに集まってきた<sup>44)</sup>。

## 2. 音楽的環境

16世紀中期から18世紀中期にかけてイタリアは音楽の中心地としてヨーロッパの音楽に最も大きな影響力を持つようになる<sup>45)</sup>。ルネッサンス期のイタリアでは多声音楽が作曲されていた。多声音楽は、通常、声か楽器、或いは声と楽器を組み合わせたアンサンブルで演奏されていた。楽器には、フルートやリコーダー、トランペット、ティンパニーなどの他に、ヴィオラ・ダ・ガンバ、リュート、ハープなどの弦楽器が使われていた<sup>46)</sup>が、多声音楽では譜面上に声や楽器が特定されることはなかった。「1600年ごろイタリアにオペラが興り、オペラ・オーケストラの出現によって劇的効果が強化されたが、その結果、楽器を特定した総譜が作成されるようになり、管楽器と打楽器とのバランス上、弦楽器に対する依存がますます大きくなっていった」<sup>47)</sup>とされている。1607年にマントヴァで、38の楽器から成るオーケストラと数多くの合唱曲とレチタティーボによって生き

43) Bissolotti, 前掲, pp. 46-47.

44) 佐藤, 前掲, p. 68, 朽見, 前掲, p. 158.

45) Grout, 前掲, p. 389.

46) 同訳書, p. 166.

47) Boorstin, 前掲, p. 27.

生きしたドラマをつくりだしたクラウディオ・モンテヴェルディ（Monteverdi, Claudio 1567-1643）の《オルフェオ》（1607）は、どの場面でどの楽器を用いるかを作曲者が特定した初めてのケースであるといわれている<sup>48)</sup>。因みに、モンテヴェルディはクレモナで生まれている。

ヴァイオリンについては、「16世紀末期にはイタリア以外の国々でもヴァイオリンは作られていたが、17世紀にヴァイオリンの製作技法と演奏技法がヨーロッパ各国に広がった」<sup>49)</sup>。アマティ兄弟が、簡単に調弦でき、持ち運びしやすい実用的で新しい楽器を開発したことで、音楽はアカデミアや王宮、教会といった特定の場から解放されることになった<sup>50)</sup>。ヴァイオリンの普及とともに音楽は全人のものとなり、その社会的位置づけも変わっていった。

特に、1625年以降から17世紀末期にかけてはヴァイオリン市場が形成されていった重要な時期で、ヴァイオリンの関心は全てのヨーロッパ諸国に広がっていった。このため中世以来のリュートやヴィオールなどの弦楽器製作者は、ヴァイオリン製作へと転向することになった。17世紀の半ばまでは、イタリアのヴァイオリンが市場を独占したが、製作技術はミッテンヴァルト、ミルクール、ロンドンへと伝わり、シュタイナーとアマティをモデルとして多くの楽器が生産されるようになった。市場の広がりの中で、ヴァイオリンの製作には品質よりも量産が必要になった。

前述のように18世紀後半までに作られたヴァイオリンはすべて「バロック・ヴァイオリン」で、教会音楽の従属楽器としてのヴァイオリンが、18世紀後半以降、モダン・ヴァイオリンに変身していったのは、1800年前後に活躍した製作者、ディーラー、ヴァイオリンニスト、作曲家等による新しいフィッティングへの挑戦、研究によるものである。18世紀末から19世紀前半にかけてパリを中心にヴァイオリンと弓の改良が大きく進んでモダン仕様となった。フランス革命後、市民社会への到来に呼応する形で、ヴァイオリンにもより力強い音が求められるようになった。

1500年頃にはヨーロッパは本格的な楽譜印刷技術をすでに持っていたが、極めて一部の階級により利用されており、ごく限られた種類の楽譜だけが印刷されていた。しかし18世紀に入り、楽譜販売の飛躍的展開によって、音楽生産は大きく伸長していった。音楽は宮廷だけのものではなく、受容層が広がって、裕福な市民が楽譜の買い手となっていった。宮廷の生活に憧れる彼らは、生活様式全体を少しでも貴族の生活に近づけたいと考え、子どもたちに幼い頃から音楽を習わすようになった<sup>51)</sup>。ヨーロッパ社会は豊かになり、弦楽器の市場も大きく膨らんでいった。更に、「19世紀においては、その以前の王侯貴族や城主などの富裕階級のためにヴァイオリンを製作した状態から、庶民や大衆のための楽器の製作の必要性が多くなるという経済状況の変化が生じたため、伝統的な熟練した手工業による製作法では、製作者たちは必ずしも成功が保証されないという状態になった」<sup>52)</sup>のである。

48) Boorstin, 前掲, p. 57.

49) 今泉他, 前掲, p. 29.

50) E. Santoro, "violinari e violini, Cremona," 1989.

51) 大崎 (1993), pp. 48-49.



### 3. 顧客環境

オールド・イタリアン・ヴァイオリン製作時代は基本的に受注生産で、組織（同業者の組合）、王侯・貴族を顧客としていた。クレモナにおいてアマティ、ストラディヴァリ、ベルゴンツィなどの工房で修行した弟子たちは、やがて他の都市に移り独自の工房を作っていたが、渡り職人として様々な都市を彷徨したり、或いは王侯・貴族に招かれる者もいた。

イタリアでは15世紀には芸術の社会的地位は低かったが、17世紀までに芸術の地位、芸術家の社会的位置づけが上昇した。これに伴って芸術に対するパトロネージも大きく変化している。「彼らは美術作品をそれ自体のために購入し、芸術的個人主義はいまや儲けにつながるものとなった」<sup>52)</sup>。そして、その対象は美術品から楽器にまで及ぶようになった。しかし「ストラディヴァリは数百の楽器を二人の息子に遺したが、18世紀末に楽器コレクターであったコジオ・デ・サラブエ伯爵がこれらを買収するまで、長年にわたり放置されていた」<sup>54)</sup>とされており、当時の名器に対する評価は必ずしも現在の評価と同じであったわけではない。ストラディヴァリが生涯の最高傑作と信じ最後まで手放さなかったヴァイオリン「メシア」(1716)も、1775年にコジオに売却され、これを後にルイジ・タリオ<sup>55)</sup>が購入したと言われている。

クレモナの衰退には、ヴァイオリン職人が集まり多くの楽器を製作することで需要を上回る供給をしたこと、時代の変遷によりクレモナの経済的・地理的優位性が差別化を生む要素ではなくなったことがあげられる<sup>56)</sup>。クレモナの名器の製作者は、他のヴァイオリンの生産地、例えばクロツが始めたミッテンヴァルトなどと違って、販売ルートを持たず、さらにその値段が高価なものであった。当時ヨーロッパ全土にヴァイオリンの普及が進んだが、ヨーロッパ諸国ではシュタイナー・モデルの楽器が人気を博していたこともあり、安価な楽器が数多く販売される中で、高価で販売ルートを持たないクレモナの名器は長年放置されることになった。

モダン・イタリアンの時代に入ると、器楽曲の発達と普及に伴うヴァイオリン奏者の激増により、演奏家やディーラーを顧客として、徐々に楽器を製作する職人が増え、一都市に多数の製作者が工房を構えるようになった。1789年のフランス革命により、「従来、宮廷や富裕階級のために作っていた楽器が大衆のものとなり、さらに中世からのギルド（職人組合）の制約からも開放され、ヴァイオリンのビジネスは、貴賤の如何を問わず、誰でも作れ、誰でも販売できるという自由を獲得した」<sup>57)</sup>わけである。

18世紀から19世紀にかけてクレモナのオールド・ヴァイオリンに精通していたフランスのヴィ

52) 今泉他、前掲、p. 46.

53) Burke、前掲、p. 395.

54) 今泉他、前掲、p. 34.

55) 彼は、イタリア全土の宮廷、城主、教会から無数のオールド・ヴァイオリンを掻き集め、パリのヴィヨームなど高値で売りつけて大金を稼いだ。彼も「メシア」だけは手放さなかった。

56) 朽見、前掲、pp. 158-159.

57) 今泉他、前掲、p. 38.



ヨームは、精巧なストラディヴァリやガエルネリのコピーを製作したことで知られている。この頃から、クレモナを始めとしたイタリアの名器の価格が急激に上昇し始めたこともあって、演奏家や、19世紀から20世紀にかけてコレクターを相手にするディーラーにとって、オールド・ヴァイオリンの真偽の鑑定の判定能力が不可欠になってきた。ヴィヨームを中心に「フランスで開発されたモダン・ヴァイオリンとモダン・ボウは、革命で得られた事由の精神と共に、ヨーロッパ各国に伝えられ、ヴァイオリンの業界は、自由市場として、従来のパトロンからの制約から開放されて、発展し始めたのである」<sup>58)</sup>。そして1875年にヴィヨームが他界すると、引き継いでオールド・ヴァイオリンの取扱いで名声を博したのは、ロンドンのヒル商会であった。

ヒル商会は、1887年に、ロンドンのニューボンド・ストリートに設立され、ヴァイオリンの優れた鑑定家、演奏家、事業家を抱え、オールド・ヴァイオリンの証明には世界的な信頼を持っていた。この他、ドイツのシュトゥットガルトのハンマ商会、ニューヨークのウーリッツァー商会、ロンドンのベア商会などがあり、これらの代表的な商会が20世紀のオールド・ヴァイオリンの市場を支配していた<sup>59)</sup>。

#### 4. 業界環境

アンドレア・アマティ兄弟は1534年にボルタ・ペルトゥーズィオ (Porta Pertusio) にあった工房から独立して工房を構え、1539年には工房をサント・ドメニコ寺院の向かいのサン・ファウステイーノ (San Faustino) 地区に移した。この地区は当時「島」(isola) と呼ばれ、木工職人、金細工職人など町で最も評判の高い職人たちが工房を構えている区域だった。そして次第に弦楽器製作で名高い地区となっていった。アンドレアの死後、2人の息子がこの工房を継ぎ、そしてその息子ニコロ・アマティへと引き継がれていった。この時代には職業選択の自由がなかったため、息子たちは親の仕事を継承し、親と共に同じ工房で働かなければならなかった。ギルドによる世襲制と血縁者による協働作業は、クレモナの弦楽器製作が競争優位に立つための慣習法でもあった。

そして重要なのは、アマティの伝統を引き継いだニコロ・アマティが、一族代々の製作様式との関連を断ち切り、更に親族の者ではない見習いを工房に置かないというアマティ一族の慣習を破った点である。アントニオ・ストラディヴァリ、アンドレア・ガエルネリを始めとする数々の弟子を、アマティの血縁以外から取って新しい血をクレモナの弦楽器製作に取り入れたことが、クレモナの栄光につながっている。全盛期のクレモナでは、アマティ、ガエルネリ、ストラディヴァリなど有名な職人たちの工房はすべて「島」にあり<sup>60)</sup>、名器製作に関する情報が集積されていったものと思われる。

アマティ、ストラディヴァリ、ガエルネリといった名前が知られているが、これまでに見てきた

58) 今泉他, 前掲, p. 38.

59) 同書, p. 50.

60) 無量塔, 前掲, pp. 7-8.

ように、ヴァイオリンの製作はこれら個人によるものではなく、親方（Master, Meister）とその弟子たちの協働作業により行なわれてきた。「職人の工房というものは、しばしば、ただ1人の人物の先生と手腕の所産であることがあるが、その工房に属するすべての人たち、すわなち、親方から下働きの最後のひとりに至まで全員の的確な仕事によって最高の水準に保たれている」<sup>61)</sup>のである。ギルド制の時代には、弟子が作ったものを師匠の名前で売ることは当然のことであったために、どこまでが親方の、或いは弟子の作品であるのかを見分けることは難しい。ヴァイオリンの製作は天才的な閃きによって完成するものではなく、職人としての緻密な作業の積み重ねによるもので、どの工房でも職人たちは死ぬまで几帳面に製作を続けていた。日常生活も真面目で、子孫を多く残し、長寿者が多かったことが知られている。

## お わ り に

本稿では、まずヴァイオリン製作の歴史を示し、名器製作者を誕生させた背景となる環境的要因を整理した。音楽の発展に大きく貢献することになったヴァイオリンは、リュート製作者のもことで修行した勤勉な職人によって考案され、世襲制を保つギルドと工房内の血縁者による協働作業によってその製作技術が継承・改良されていった。そして、更なるイノベーションは、伝統法を打ち破り親族以外の弟子を工房に入れることから始まったのではないかと考えられる。クレモナの名器をめぐるアート・ビジネスは、当時のクレモナの経済的・地理的好条件を背景として、修道会の援護を受けながらヨーロッパ各国の宮廷に広められ、更にクレモナに生まれたモンテヴェルディにはじまる1600年からのバロック時代における音楽の普及と楽曲の発展に伴い、貴族・富裕層を顧客とすることで、確固たる地位を築いていった。

本稿から導かれる試論的仮説の第一は、何故知の変換をもたらすイノベーションがもたらされたのか、という組織論的な考察の側面から、「名器は親方と弟子の協力的かつ総合的な工房での協働作業により製作され、イノベーションは職人としての技術革新への情熱、探究心、伝統の継承と打破の試行錯誤により実現し、新しい血を入れることで促進された」というものである。この仮説を検証していくためには、弦楽器工房でのフィールドワーク及びギルド・職人に関する知識・製作の秘密と公開に関する更なる調査・研究が不可欠であろう。

次の仮説は、オールド・イタリアン・ヴァイオリンをめぐるピックビジネスへの展開についてである。近年では、ストラディヴァリの“The Lady Tennant”（1699）が2005年4月22日のニューヨーク・クリスティーズのオークションで、史上最高値の2百万ドルで落札された。鑑定書を発行するヴァイオリン専門店、優れた演奏家と名器を購入するパトロンをマッチングさせ、ピックビジネスにつなげるディーラー、手数料を取るオークション・ハウスが、現在の名器の高価格を操作してい

---

61) Bissolotti, 前掲, p. 64.

る。アンドレア・アマティが弟子入りしたマルティネンゴは、その後改宗しつつもユダヤ教徒で、ユダヤ人が独占する古物商に携わっていたこと、ユダヤ人は商売に関して極めて高いセンスを持つこと、ユダヤ人はユダヤ人同士で強力なネットワークを持ち情報共有・交換を得意とすること、著名なヴァイオリン奏者の大半がユダヤ人であること、現在音楽界を支配すると言われるコロンビア音楽事務所が抱える音楽家は大半がユダヤ人であることなどを鑑みると、ヴァイオリンをめぐるアート・ビジネスにはユダヤ人の情報網が大きく関わっているのではないかと考えられる。現在では、名器はオリジナルが完全に残っているものは少なく、表板、裏板、横板、スクロール（渦巻き）の3つが残っていれば理想的とされ、単品でも高値で取引される<sup>62)</sup>。ディーラーは①製作者の知名度、②楽器のコンディション、③音、④数で、名器を定義しているが、単品でも高値での取引が可能で、更に真偽の判定が極めて難しいヴァイオリンの名器は、古物商業界を支配するユダヤ人にとって極めて魅力的であろう。従って、第二の仮説は「名器をめぐるアート・ビジネスは、ヴァイオリンの誕生期より常にユダヤ人により支配されてきた」というものである。この仮説の検証には、ヴァイオリンとユダヤ人の関係についての一層の考察が必要とされる。

今後の研究では、この2つの仮説の検証を試みると共に、更なる事実の発見に尽力していきたい。本稿は、実証研究につなげるための第一段階として、文献調査・公開資料により関連事項をまとめたものである。ヴァイオリン製作者の誕生や詳細については、正確に解明されていない部分も多く諸説が現存するが、年代についてはクレモナの弦楽器製作に関する最新の研究 Bissolotti (2001) を参照したことを付記しておく。

#### 参 考 文 献

- Bissolotti, M. V. (2000) "Il genio della liuteria a Cremona," Novecento, Cremona. (川船緑訳 (2001) 『クレモナにおける弦楽器製作の真髄』ノヴェチェント出版).
- Boorstin, D. J. (1992) "The Creators: A history of heroes of the imagination," Random House, New York. (立原宏要, 伊藤紀子訳 (2002) 『創造者たち』集英社).
- Burke, P. (1999) "The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy 2<sup>nd</sup> ed.," Polity Press: Oxford, U.K. (森田善之, 柴野均訳『新版 イタリア・ルネサンスの文化と社会』岩波書店).
- Goldthwaite, R. A. (1985) 'The Renaissance economy: the preconditions for luxury consumption' In *Aspetti della ita economica medievale*, pp. 659-75, Florence.
- Goldthwaite, R. A. (1987) 'The Empire of Things: Consumer Demand in Renaissance Italy', In *patronage, Art and Society in Renaissance Italy*; eds. F. W. Kent and P. Simons, pp. 153-75. Oxford.
- Goldthwaite, R. A. (1993) "Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600," Baltimore.
- Grout, D. J., Palisca C. V. (1996) "A History of Western Music fifth ed.," New York : W. W. Norton & Company (戸口幸策, 津上英輔, 寺西基之訳 (1998) 『新 西洋音楽史』音楽之友社).
- Hartnack, J. (1967) "Grosse Geiger unserer Zeit," Schott Musik International, Mainz. (松本道介訳 (1971) 『二十世紀の名ヴァイオリニスト』白水社).
- 今泉清暉, 檜山陸郎, 無量塔蔵六, 長谷川武久 (1995) 『楽器の事典 ヴァイオリン 増補版』シヨパン.

62) 佐藤, 前掲, p. 69.

神田侑晃 (1998) 『ヴァイオリンの見方・選び方』 レッスンの友社.

Koenigsberger, H. G. (1960) 'Decadence or shift? Changes in the civilization of Italy and Europe in the Sixteenth and Seventeenth Centuries,' In *Transactions of the Royal Historical Society* 10, pp. 1-18, Cambridge University Press, Cambridge.

朽見行雄 (1995) 『イタリア職人の国物語』 日本交通公社.

無量塔蔵六 (1975) 『ヴァイオリン』 岩波書店.

無量塔蔵六監修 (2004) 『ヴァイオリンを読む本』 ヤマハ.

大崎滋生 (1993) 『音楽演奏の社会史：よみがえる過去の音楽』 東京書籍.

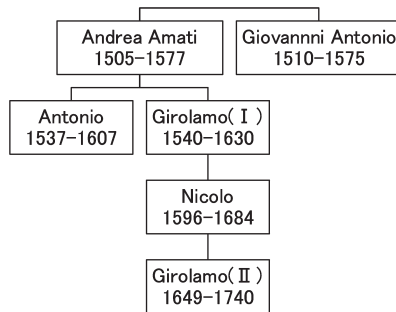
佐々木庸一 (1987) 『ヴァイオリンの魅力と謎』 音楽之友社.

佐藤輝彦 (2000) 『これはヴァイオリンの銘器だ：華麗なるイタリアン・オールド・ヴァイオリンの世界』 音楽之友社.

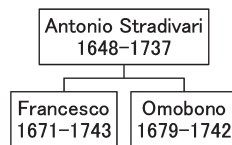
Tintori (1971) "Gli strumenti musicali," Torino.

渡辺恭三 (1884) 『ヴァイオリンの銘器』 音楽之友社.

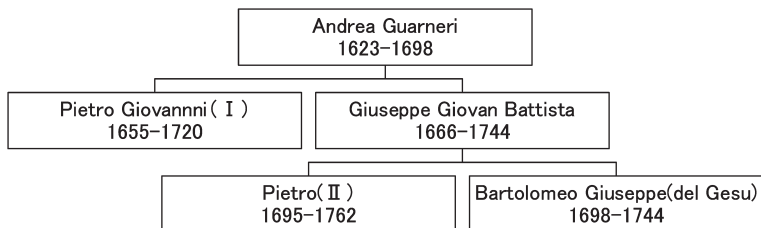
### 参考資料



アマティ・ファミリー



ストラディヴァリ・ファミリー



グアルネリ・ファミリー

## The History of Violin Luthiers in Italy: The Golden Age in Cremona

Yuko OKI

### ABSTRACT

From 16th century to 18th century, in small city Cremona in North Italy, over 20,000 excellent string instruments have been made in violin Luthiers, such as Amati, Stradivari, or Guarneri families. It can be said that these masterpieces could have come out as a result of “intellectual transformation” of artisans’ skill, which was handed over from generation to generation. It was not just a takeover of the skill, but the skill has transformed itself in intellectual perspective, backed by historical and environmental conditions of the city Cremona. As the first step of the research, this paper touches upon the history of Luthiers, including three famous violin makers in Cremona, and then analyzes the environmental factors; social, musical, customers, or dealers’ relationship in the Golden age of Cremona. The purpose of this paper is to adopt a trial hypothesis: how they could have achieved the excellent innovation to produce excellent violins over the technical succession.