

[翻訳]

## アン・マクタッグアート、ピーター・マクタッグアート テンペラ技法と鍵盤楽器装飾

高梨光正

### 解題

本稿は、ギャルピン・ソサエティー会報XXXII巻、1979年号掲載の、Ann & Peter Mactaggart, “Tempera and Decorated Keyboard Instruments”の全訳である。

ギャルピン・ソサエティーは1946年設立の、楽器学研究の発展を旨とした研究者、製作家、修復家で構成された非営利団体である。設立当初から、本協会は西洋の古い楽器から、アジア、アフリカ、さらには南米に至るまで、世界各地の楽器の調査、研究の成果を会報で発表し、決してまだ一般的とはいえない楽器学の分野で大きな成果を上げてきた。

今回ここに訳出したマクタッグアートの論文は、1979年に発表された論文で、既に23年も前に発表されたものではあるが、17、18世紀の美術史と楽器装飾、さらには近年の美術史研究や修復技術の進歩などを考え合わせるとき、非常に興味深い点が見受けられる論攷である。実際、今では時代遅れと見受けられる点もないではないが、それでもなお、彼らの探求心が我々に残してくれるものは大きいといえる。

ハーブシコードやヴァージナルの装飾に関しては、美術史的見地からも非常に興味深い事実が多々ある。あのルーベンスの工房がリュッケルス一族の楽器の装飾を手がけていたことは有名な話である。それは単に楽器装飾の仕事もルーベンス工房は請け負っていた、というだけのことではない。リュッケルスら楽器製作者も画家と同じ聖ルカ組合に属しており、彼らは顔見知りであったのである。ヨハネス・リュッケルスは、1623年にルーベンス、ヤン・ブリューゲルらと共に仕事をしたことが記録に残っている<sup>[1]</sup>。また、ヨハネスの次男、アンドレアス・リュッケルスI世は、画家ヤコブ・ヨルダーンスの義理の妹カタリーナ・デ・ヴリースを妻としている。さらに彼の娘アンナ・リュッケルスは、やはり画家のヨハン・ダヴィッドゾーン・デ・ヘームの2番目の妻となっている。このように、アントワープの画家たちと極めて密接な関係にあったリュッケルス一族の楽器は、ヤン・ブリューゲル、ヤン・ステーンらの作品にしばしば登場する。こうした環境の中で、響板に華やかな装飾を施した鍵盤楽器が生まれてきたのであるが、しかし実際のところ、その技法的な問題に関しては大いなる誤解が生じてきたといわざるを得ない。

論文の中でも言及されている『ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵楽器カタログ第1巻 鍵盤楽器篇』のなかでレイモンド・ラッセルは、たとえばカタログ番号12のヨハネス・リュッケルス、1634年製の楽器の装飾について、「響板は花や果物の模様をテンペラで(*in tempera*)装飾してあり…」と述べている<sup>[2]</sup>。またフランク・ハッバードも『ハーブシコード製作の300年』の中で同様に述べている<sup>[3]</sup>。この「テンペラで」という技法の説明が、今回の論文の

鍵となる。マクタッガートも述べているように、50年代後半から60年代に出版された初期鍵盤楽器（つまり、ハープシコード、ヴァージナル、スピネット等）に関するさまざまな基本文献は、16世紀から17世紀フランドルで製作された楽器の響板装飾が「テンペラで」描かれていた、と報告しているのである。これが混乱のもととなった。こうした混乱は、実は日本国内にも波及している<sup>[4]</sup>。

今日、「テンペラ」という言葉が無条件に卵を用いた絵画技法を指すと信じる美術史家や修復家はまれであるといってよい。ましてや16～17世紀フランドルの作品に関する技法として卵テンペラを想起する人はまずいないであろう。なぜならば、卵を用いた「テンペラ技法」というのは、時代と地域をかなり限定する技法であるからである。すなわち、14～15世紀のイタリアの板絵の技法説明に対して「テンペラ」と記載されていたならば、それは卵テンペラであり得る。さらに、卵を結合材として用いる技法には、支持体には板を、そして非常に入念に仕上げられた石膏下地の存在が前提となる。だからといって、結合材に卵以外は用いられてはいなかった、ということにはならない。しかも、カンヴァスや石膏下地のない板に卵を使って彩色するというのはまずあり得ない。そもそも、「テンペラ技法」とは、顔料を単に水で溶いて描くフレスコ画に対し、顔料と結合材を混ぜた技法一般を指していた<sup>[5]</sup>。その結合材は卵の黄身であったり、アラビアゴムであったり、膠であったりと、特に限定されたものを指す言葉ではなかった。したがって、ラッセルにせよ、ハッバードにせよ何一つ間違っていないのである。

ただし、1960年代から70年代にかけて、ヨーロッパであっても、日本でも、絵画技法用語として「テンペラ」といった場合、何かしらぞめいた響きと共に、「卵を結合材に用いた絵画技法」と理解されがちな風潮はあった。しかしあくまでイタリアの14～15世紀美術に限定された考えで、それに対し同時代のフランドルは、油彩技法が大いなる発展を遂げた時代と認識されている。

はたして、ラッセルにせよ、ハッバードにせよ、何を指して「テンペラ」としていたのかは今や明白ではないが、しかし修復家としてのマクタッガートには非常に重要な問題であったに違いない。ましてや、彼らは美術史家ではない。そうした彼らの焦燥は、単にイギリス国内にとどまらず、ヨーロッパ各地やアメリカの楽器研究者までを混乱に陥れた「テンペラ」の解明に向けられた。

今日では、卵を結合材に用いた場合は極めて堅固な皮膜を構成すること、非水溶性であること、さらにタンパク質を含有することなどから、ある程度分析をすることは可能である。また水溶性の結合材であってもタンパク質の含有の有無を検査することで、膠かゴムかは容易に判別できる。しかしこれらの分析方法は、破壊分析であるため、実際に顔料をサンプリングしなければ検査することができない<sup>[6]</sup>。マクタッガートの論文が発表されてから、16～17世紀フランドルの鍵盤楽器の響板装飾の技法の問題が完全に「テンペラ」から解放されたかという、必ずしもそうではない。1990年のオブライエンの著作『リュッケルス』でもなお、この「テンペラ」は影を落としている。オブライエンは次のように述べている。

「わたしの知る限り、リュッケルスの楽器の響板に絵を描いた画家が用いた結合材や顔料を特定するための詳細な分析は行われてはいない。しかし結合

材が何であれ、それは高い水溶性をもっている。すなわちこれは、この結合材が油でも、卵テンペラでも、あるいはその他の油性乳化剤でもないことを意味する。可能性の高いのはアラビアゴムで、これは18世紀フランスの響板に用いられたもので、リュッケルスの楽器に見られるのと似た効果をもっている。また桜桃ゴムも可能性がある。これはアラビアゴムと同じ効果を生み、フランドルで手に入るものであった。さらには動物や魚の骨から作る膠も可能性があるが、他の装飾分野で流布していたゴムの一般的な使用を斟酌すると、あまり可能性は高くない。』<sup>[7]</sup>

現存する最古のハープシコードは、ヒエロニムス・ボノネンシスの1521年の楽器である(ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館)。このイタリア製の楽器は、楽器本体とケースが別の作りとなる典型的なイタリア様式の楽器で、もちろん響板には装飾はない。イタリアの楽器の場合は、ケースに手の込んだ装飾を加える。こうした楽器の場合、上記のヒエロニムス・ボノネンシスの時代背景を考えると、筆者が実際に検分したわけではないが、油彩と卵テンペラを併用した装飾画があったかもしれない。しかしながら、こうした技法が本体とケースが一体化した17世紀のフランドルの楽器に用いられたとは到底考えられず、また卵のような極めて堅固な皮膜を構成する結合材を響板装飾に用いるというのは、楽器の構造から見ても好ましくない。アーノルド・ドルメッチがなぜ自分の楽器の響板を卵テンペラで装飾したのかは分からないが、1844年のメリフィールド訳、1899年のヘリングラム訳、そして1933年のトンプソン訳と、チェンニーノ・チェンニーニの研究がイギリス、イタリア、ドイツで急速に進むに従い登場した英訳版の影響があったであろうことは容易に想像が<sup>3</sup>つく<sup>[8]</sup>。時代はまさに、ラファエロ前派の時代であった。

前世紀の美術史研究が同時代の芸術活動のみならず、楽器学の分野にも影響を及ぼしていた事実をふまえ、研究の進歩と共にそれぞれの分野の交流が進むことを切に祈りたい。

[1] Grant O'Brien, *Ruckers: A Harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge, 1990, pp.8-9.

[2] Raymond Russell, *Victoria and Albert Museum Catalogue of Musical Instruments vol. 1: Keyboard Instruments*, London, 1968, pp.40-42.

[3] Frank Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge-Massachusetts, 1965 p.46.

[4] 柴田雄康、「ルッカースの装飾様式」、古楽器研究会編『古楽器研究 チェンバロをさぐる』所収、1982年、東京コレgium、73頁。

[5] 辻茂編訳『チェンニーノ・チェンニーニ絵画術の書』、岩波書店、1991年、pp.171-172、「結合材」。

[6] 膠等の分析方法については、本紀要掲載の「ピラネージ作版画の修復処置と接着剤の分析」を参照のこと。

[7] Grant O'Brien, *op.cit.*, p.158.

[8] *The Craftsman's Handbook "Il Libro dell'Arte" Cennino d'Andrea Cennini*, translated by D. Thompson, Jr., New York, 1960, pp.IX-X.

[謝辞] 本稿の翻訳にあたって、著者のアン・マクタッグアート氏に快く承諾をいただいたことに心より御礼申し上げます。また、マクタッグアート氏との連絡の労を快く引き受けて下さった、ギャルビン・ツサエティー、会員秘書業務担当のリチャード・A・フォード氏にも心より御礼申し上げます。

近年の書物、研究論文、または博物館所蔵品カタログに見られる鍵盤楽器の装飾についての記述に、しばしばそれがテンペラ技法で描かれたものであると記されており、しかもこうした表現は、楽器の制作年代や、制作地と無関係に用いられる傾向にある。こうしたことは、昔から見られた傾向ではない。19世紀から1920年代半ばにかけては、古い楽器について議論するとき、概ね技法についての記述は除外されてきており、ただその主題のみが報告されてきた。たとえば、E. F. ランボーは1860年の著作で (*The Pianoforte*, pp.74-75)、1651年制作のリュッケルスのハープシコードについて次のように述べている。「響板にも同様に装飾がなされており、…薄緑色の下地にアラベスク模様が描かれており、その間で6匹の猿が音楽を奏でている…」

1928年に、『グローブ音楽事典』第3版で、A. J. ヒプキンスはヴァージナルの項で、「響板には概ねサウンドホールとして、ひとつないしは複数の装飾「ローズ」がはめ込まれ、花、果物、鳥といった意匠の絵がテンペラで描かれている」と述べている。この古い鍵盤楽器とテンペラ技法についての言及は1958年までは孤立していたようだ。しかし同年の『グローブ音楽事典』第4版では、ヒュー・ゴフがクラヴィコードの項で、それらには「響板の上に花模様の装飾がテンペラで描かれていた」と記している。さらにその翌年、レイモンド・ラッセルの著書『ハープシコードとクラヴィコード』が出版され、その中で彼はフランドル (p.52) とフランス (p.63) のハープシコードの響板装飾に言及し、それらが「テンペラ技法で描かれた」という表現を用いている。さらに同書92ページでは、イングリッシュ・ヴァージナルの前蓋と蓋本体の描かれた装飾にも同じ言葉を用いている。その数年後、彼はさらに『ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵楽器カタログ第1巻/鍵盤楽器篇』でもこの「テンペラ技法」という言葉を用い、実質的にすべての響板装飾にこの言葉を当てはめたばかりか、金箔による花模様装飾にも用いている。またフランク・ハッバードの『ハープシコード製作の300年』が1965年に出版されたが、その書中フランドルの楽器についての章で、彼は17世紀の楽器について議論し、「響板は常にテンペラで描かれていた…」と述べている。

これらの権威ある著作が明らかに口をそろえているにもかかわらず、テンペラ技法がハープシコードの響板装飾画に用いられていたとはあまり信じられない、というのは驚くべきことであるかも知れない。しかし、不幸なことに「テンペラ」という言葉の意味については些か混乱が生じている。さまざまな絵画事典や絵画の手引き書をひもとくと、テンペラは卵を用いた絵画技法を意味すると同時に、一方では同じ見出しで、さまざまな油やワニスと関係する天然のあるいは人工的な結合材を用いた広い意味での絵画技法をも指している<sup>[原註1]</sup>。さら

に、マイヤーが指摘しているように(p.648)、この「テンペラ」という語は、しばしば不正確に「油彩と区別されるものとして不透明水彩一般」に適用され、ハープシコードに関する著作者はそうした意味合いで用いている可能性もある。しかしながら、テンペラは一般的には、卵を用いた絵画技法を指すと理解される以上、いずれの研究者も、もしテンペラという語の定義をはっきりさせなかった場合には誤解を招き得た、ということは実感してきたはずである。鍵盤楽器と関わりのあるさまざまな人々との議論を通して、実際に彼らはテンペラ技法が響板装飾に用いられていたと考えており、しかも彼らは、この語が絵画組成の一部を卵が形成している技法であると理解しているのである。この卵を用いた絵画技法という考えが些か好奇心をそそるものであり、さらに我が国においては、こうした一般受けをする要素が、実際に多くのテンペラ技法で描かれた絵画が正当化すること以上に、はるかに重大な地位をこの卵テンペラ技法に与えてしまったのである。最近では、アメリカで出された「フレミッシュ」響板装飾の手引き書や、とあるアメリカの大学で音楽の研究を行っている博士課程の学生からの手紙などを読むに、こうした考え方が大西洋のこちら側だけに止まらないことがはっきりしてきた。

おそらく意味深いと思われるのは、1896年にアーノルド・ドルメッチが制作したグリーン・ハープシコードがテンペラ技法で装飾されたと記録されていることである<sup>〔原註2〕</sup>。また彼の妻マーベル・ドルメッチも、自著『アーノルド・ドルメッチの思い出』(1957年)の中で、夫のために描いたテンペラ技法による響板装飾について触れている(pp.136-137)。実際のところ、より正確には、彼女は卵白を結合材として用いた技法を意味していたかも知れない。というのも、エリザベス・ゴープルは、わたしたち宛の私信によると、ドルメッチ夫人から卵白を用いた顔料の練り方を教えられた旨を記しているからである(補遺参照)。しかも彼女はさらに付け加えて、ドルメッチ夫人が時として全卵も用いていたことを思い出している。

17世紀から18世紀の鍵盤楽器装飾の技法に言及する際、すべてが「テンペラ技法」という語を用いているわけではない。たとえば J. H. ファン・デル・メールは、あるフレミッシュ・ハープシコードについての議論の中で、オリジナルのレストプラंकと響板は「水彩で花模様の装飾が描かれている」と述べている<sup>〔原註3〕</sup>。また、フレミッシュの移調ハープシコードに関する論文の中では、響板の花模様はデステンパー技法で描かれていると言及している<sup>〔原註4〕</sup>。

響板装飾画の技法に関する情報を与えてくれる18世紀の文献はふたつしかない。ひとつは、あの偉大なデイドロの『百科全書』である。「ローズはカルトンでできた小さなもので、…こうした彩色されたり箔押しされたものは透かし模様になっており、ただの飾りとしてのみあるだけである。同様にデトランプで描かれた花模様装飾などがあり、それらは周辺部にも描かれる」<sup>〔原註5〕</sup>。1774年に作成されたブノワ・ステランの工房の目録中にも以下のような記載が見られる。「響板にデトランプによる花模様装飾のあるニス引きされていないクラヴサンのケース2台。すべての機構、道具類は組み立てるだけの状態にある。300ルーヴル」<sup>〔原註6〕</sup>。フランク・ハッパードは、自著の中で、上記ふたつ

の記述の翻訳を載せている。『百科全書』の記述に際しては、彼はデトランプをディステンパーと訳し(p.244)、もうひとつのステラン目録の翻訳では、同じ単語を水彩と訳している(p.307)。こうした文脈の中でのハッバードのデトランプという語の解釈は、彼の著書の主テキスト中でテンペラという語を用いるときには卵テンペラを意図しているのではないかという疑念を引き起こす。近年のフランス語辞書を引くと、デトランプとは「水と水溶性の結合材(ゴム、膠、卵)に絵の具を混ぜたもの」と定義されている<sup>[原註7]</sup>。しかし、こうした記述は最近の英語の辞書で「テンペラ」という項の下に記載されているものでもある。

しかしながら、問題はデトランプが今日何を指すのかということだけにとどまらず、先のステラン目録や『百科全書』が記された時代にどのように理解されていたか、ということも重要である。1795年刊の小さな仏英・英仏辞書には、ディステンパーはデトランプと、そしてデトランプは水彩と同義とされている<sup>[原註8]</sup>。こうしたデトランプの解釈はワタンの著作によっても確かめられる。ワタンは自らを実践的画家、金箔職人であると同時に芸術家用の絵の具屋であるとも述べている。さらに彼は自らを、純粋にアマチュアの水彩画家やイーゼル画家の観点からは考えられてこなかった絵画技法に関する、18世紀の数少ない著者の一人であると語っている。彼の著書『絵画、金押し、ワニスの技法について』は1774年にパリで出版された<sup>[訳註1]</sup>。『百科全書』の19年後、ステラン目録の記された2年前のことである。ワタンは、「デトランプによる彩色」を、水と膠もしくはガムを混ぜたものに絵の具を溶いた彩色法と説明し(p.65以下)、この技法は漆喰、木、紙に適しているばかりか、さまざまなものたとえば、箱、扇子、壁や舞台の書き割りなど幅広い用途に適していると述べている。さらに注目すべきは、1758年に初版が出版されたロバート・ドッシーの『芸術読本』である。その中にディステンパー技法のやり方の手引きが少々載っているが、1764年に出た改訂第2版のほうがより一層情報は充実している。その第2版では、「…ディステンパー技法は舞台背景や、カンヴァス壁画や天井画、あるいはその他の雑作品で、あまり高価でない彩色品、そしてごく単純な絵の具の結合材の手段として用いられる」とある。さらに「この類の彩色法の下地、下描きや比較的大雑把な部分をこの技法で描く際には、膠と絵の具を混ぜて用いられるが、それに対し良い絵の具を必要とする、より質の高い絵画を制作する場合や、より繊細な部分を描く場合には、ミニアチュールの制作法の項で述べたような、ゴム水やアイジングラス(ニベ膠、すなわちゼラチン)を用いて制作するのが最もよい」(pp.177, 188)。この記述は、ワタンのいうデトランプとは、ドッシーの言うディステンパーと同義であることを明らかにしてくれるばかりか、ステラン目録や『百科全書』の記述に見られるこの言葉も同様にディステンパー、すなわち結合材として膠やアラビアゴム、もしくはゼラチンを混ぜた絵の具画法と訳すことができるのである。いずれの著者も卵には言及しておらず、またそのように卵に言及しないのも彼らだけではない。著者は、この時期のなんらかの絵画制作に卵が使われたといった情報を確認するには至らなかった。尤も、少なくとも18世紀のある学術書では言及されているものの<sup>[原註9]</sup>、当時結合材として卵が一般的に使用されていたと信ずる理由はない。

17世紀の文献には、何かしらの記述があったとしても、18世紀の文献より

は情報が少なく、技法に関する記述にしても美術作品の制作に用いられる技法にはほぼ限定されている。卵テンペラの技法に関しては、1660年代にわずかに登場する。当時は、絵画に用いるには非常にめずらしい結合材と見なされており、1666年8月8日にロイヤル・ソサエティ会員の面前でロバート・ストリーターがこの技法の公開実験を行ったことが知られる<sup>〔原註10〕</sup>。それに対し、ディステンパーは広く用いられていた。エドワード・ノーゲイトは自著『ミニアトゥーラ』の中で次のように述べている<sup>〔原註11〕</sup>。「あの比類なきハンス・ホルバインは、油彩、水彩(ディステンパー)、素描さらにはクレヨンといったありとあらゆる絵画技法に通じており、全く以って総合的かつ完璧な芸術家で、何人たりとも真似のできない画家である」。またブカリッチは、1706年に、その前の世紀にイギリスで活躍した多くの画家たちの小伝を残しており、そのうちの何人かは優れた水彩画(ディステンパー)を制作したことで名を連ねている<sup>〔原註12〕</sup>。その中には、ロバート・アッガス、ウィリアム・ライトフット、フランシス・デ・クラインなどが挙げられており、とりわけデ・クラインは「モートレイクにある国王チャールズ I 世のタペストリー工場の長で、彼はディステンパーでカルトンを描いていた」と記述されている。

当時の文献だけが、卵テンペラは些か奇異なものだと述べているわけではなく、楽器装飾の研究の立場からしても、結合材に卵が用いられていたとは到底ありそうにもないという立場を支持している。技術的な点からすると、卵テンペラは画家にかなりの制約を課す技法で、当然18世紀後半の響板装飾に見られるような筆致の闊達さを許す技法ではない。しかも卵を使って描かれた絵の具は、時が経つにつれ水に溶けなくなる<sup>〔原註13〕</sup>。その一方で、ゴムあるいは膠を結合材として用いた場合には、かなりの長期にわたり容易に水に溶ける性質を保つであろうと考えられる。したがって、絵の具が水に溶ける場合には、その絵画は卵を用いて描かれたものではないと判断して差し支えはなかろう。

こうした事例に当てはまる実際の楽器を検証する前に、絵の具の水溶性試験が顕微鏡レベルで行われるべきであるということは、非常に困難を伴うかもしれない。しかし、結論を導くに際しては、極めて慎重にならなければならない。というのも、修復の過程で処置された響板は、絵画の状態が大きく変えられてしまうからである。つまり、オリジナルのニスが存在と、さらには油彩やニスなどのメディウムを用いたリタッチをオリジナルの装飾に付け加えたり、あるいはそれらを用いて絵の具を固定させたりといった処置が行われるために、試験結果が非常にややこしくなるのである。したがって、一見非水溶性の試験結果が出たとしても、それが必然的に、オリジナルの装飾そのものが非水溶性であったと示すことにならないのである。

著者の知る限り、以下の楽器の響板は水溶性絵の具で装飾されている。1642年製ハンス・メールマンズ・ハーブシコード(Boalch No.1)<sup>〔訳註2〕</sup>、トラクエア・ハウス所蔵1651年製アンドレアス・リュッケルス・ハーブシコード(Boalch No.118a)、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵ヴォドリー・ハーブシコード、およびスミソニアン博物館所蔵ステラン・ハーブシコード(Boalch No.2)<sup>〔原註14〕</sup>。さらに著者の個人的な調査経験から、以下の楽器も



加えられる。1609年製アンドレアス・リュッケルス(Boalch No.73)、ハス・クラヴィコード(Boalch No.17)、ラッセル・コレクション所蔵、作者不詳1764/84年製ハーブシコード(ボルチはタスカンNo.10としてカタログ記載)、最後に、同じくラッセル・コレクションの1769年製タスカン・ハーブシコード(Boalch No.1)。この、最後のタスカンの響板に施された装飾のメディウムは既に分析されている。それにはアカシアゴム(つまりアラビアゴム)が用いられており、卵は検出されていない<sup>[原註15]</sup>。響板以外の部分も同じく水溶性絵の具で装飾されている。また、最近筆者が調査したノールのハザード・ハーブシコードに見られる雄黄顔料の地塗り<sup>[原註16]</sup>、ラッセル・コレクションの1668年製スティーヴン・キーン・ヴァージナルの蓋装飾(Boalch No.1)、また個人蔵の18世紀作者不詳のイタリアン・ヴァージナルの蓋装飾などは、いずれも水溶性であることが認められた。また、カーディフのセント・フェイガン博物館所蔵のトマス・ホワイト作のヴァージナル(Boalch No.6)の蓋は、明らかに水による損傷を受けている。

上記の200年の時代の幅と4カ国の流派にもまたがる8例の響板と4例の本体の装飾に、水溶性の絵の具が用いられているということは、卵が鍵盤楽器に用いられる一般的な結合材ではなかったという議論を支えるには、あまりに少なすぎる事例かもしれない。しかしながら、これまで響板装飾などに非水溶性のメディウムが用いられたと述べてきた研究者には、「卵テンペラ」で装飾された楽器の例は1台も知られてない。さらに、こうした楽器の装飾はテンペラで描かれてきたという多くの言及があるにもかかわらず、19世紀末以前の鍵盤楽器の装飾にメディウムとして卵が用いられたことを証明する証拠も何ひとつ公にはされていない。実際、卵の検出は技術的に非常に難しく、こうした検査方法は近年になってようやく可能になったことでもある<sup>[原註17]</sup>。

音楽的重要性の観点からのみ鍵盤楽器に携わる人にとっては、絵の具の水溶性云々の議論はほとんど役に立たないように思われるかもしれない。しかし装飾のある楽器をクリーニングしたりあるいは修復したりする際には、いつでもそれが水溶性か否かを念頭においておく必要がある。今日現存する多くの響板はかつての栄光をおぼろげにとどめるばかりである。もしこうした装飾画のもろさだけでも早くから認識されてきたならば、より完全な状態で今日まで残ったかもしれないのである。

[補遺] エリザベス・ゴープルより筆者宛の私信

「かつて、私が老アーノルド・ドルメッチの弟子であった頃、しばしばドルメッチ夫人が響板の装飾を描いていたのを目にしたものです。そして私は彼女の手伝いで青色の縁取り装飾などを描いたものでした。こうして私は粉末テンペラ絵の具の扱いを、彼女のやり方通りに覚えたのでした。絵の具はウィンザー・アンド・ニュートン社から購入したものでしたが、描くためには絵の具はより細かく、よりなめらかになるように、さらにすりつぶさなければ使えませんでした。ドルメッチ夫人のやり方は以下の通りです。

- 1 必要な分の少量の絵の具をすりガラス板の上に載せ、面の平らなガラスのすり棒で、顔料をきめ細かくなめらかな状態になるまですりつぶす。
- 2 卵の白身(黄身ではなく)をボールで泡立つまでかき混ぜ、そして沈殿させる。こうしてできた透明な液体を今度はそれをエッグ・カップか小さな器に注ぎ、それをメディウムとして使います。もちろんこの液体は泡立てたあとは全く糸を引かず、非常によいメディウムとなります。しかしこれは準備するのが些か面倒なうえ、想像以上にゆっくりと乾燥させるようにしなければなりません。



[原註]

• GSJ= *Galpin Society Journal*

- [1] *The Oxford Illustrated Dictionary* 1975, See under 'Tempera'; M. Doerner, *The Materials of the Artist*, revised edition 1949, p.211 et Seq.; R. Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, ed. E. Smith, 3rd edition, 1973, p.223 et Seq.
- [2] Delivery note quoted by Margaret Campbell in *Dolmetsch: the man and his work*, 1975, p.108.
- [3] J. H. van der Meer, 'A Flemish 'Quint' Harpsichord', GSJ XV, 1965.
- [4] J. H. van der Meer, 'More about Flemish Two-manual Harpsichords' in *Keyboard Instruments*, ed. Edwin M. Ripin, 1971, p.54.
- [5] Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts, et des Métiers*, Paris, 1753, Vol. III, p.510.
- [6] Pierre Hardouin, 'Harpsichord Making in Paris. Part II', GSJ XII, 1959.
- [7] Paul Robert, *Dictionnaire Alphabetique et Analogique de la Langue Française*; see under 'Detrempe'.
- [8] Thomas Nugent, LL.D., *The New Pocket Dictionary of the French and English Languages*, ninth edn., 1795.
- [9] *A New and Complete Dictionary of Arts and Sciences*, 1754, Vol. II, p.943.
- [10] Thomas Birch, *The History of the Royal Society of London*, 1756, Vol.II, p.84 et seq.
- [11] Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning* (c.1650), edit. from the Bodleian Library manuscript by Martin Hardie, 1919, p.39.
- [12] Roger de Piles, *The Art of Painting and the Lives of the Painters*, 1706, containing 'An Essay towards an English School of Painters' by B. Buckeridge.
- [13] Joyce Plesters, 'Cross Sections and Chemical Analysis of Paint Samples', *Studies in Conservation*, Vol.II No.3, p.130.
- [14] Private communications from Mrs. Roger Mirrey, J. J. K. Rhodes, Derek Adlam, and from J. Scott Odell, Smithsonian Institution, Washington.
- [15] Ann and Peter McTaggart, 'Some Problems Encountered in Cleaning Two Harpsichord Soundboards', *Studies in Conservation*, Vol.22 No.2, p.74.
- [16] Ditto, 'The Knole Harpsichord: a reattribution', GSJ XXXI, p.2.
- [17] John S. Mills, 'The Gas Chromatographic Examination of Paint Media' in *Studies in Conservation* Vol.II No.2, pp.92-106.

[訳註]

- [1] 原文では1778年となっている。
- [2] Donald Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440 to 1840*, New York, 1950.に掲載の作品番号。

Introduction (Abstract)

This article is a complete Japanese translation of Ann and Peter Mactaggart's "Tempera and Decorated Keyboard Instruments," published in the *Galpin Society Journal*, vol. XXXII, 1979. The Galpin Society was established in 1946 as a non-profit organization made up of scholars, musical instrument makers, and conservators dedicated to the development of studies on musical instruments. From its establishment, the Society has published in its journal the results of surveys and research on musical instruments from throughout the world, from antique European instruments to instruments from Asia, Africa, and South America. The subject of the present translation, the Mactaggarts's article, was published in the *Galpin Society Journal* in 1979, i.e. 23 years ago. Despite its year of publication, the article still provides an extremely fascinating consideration of 17th and 18th century art history and the decoration of early keyboard instruments in light of recent advancement of art historical research and conservation techniques. The article presents a wealth of interesting facts for the art historian regarding the decoration of harpsichords and virginals. One famous tale is the fact that the workshop of Peter Paul Rubens was commissioned for the decoration of instruments made by the Ruckers family. Ruckers and other musical instrument makers were part of the same St. Lucas Guild as painters of their period, and they would thus have been acquainted with each other. Records survive which indicate that in 1623 Johannes Ruckers worked on a project with Rubens, Jan Brughel and others. Further, Johannes's second son, Andreas I Ruckers was married to Catharina de Vries, sister-in-law of the painter Jacob Jordaens. Johannes's daughter Anna Ruckers was the second wife of the painter Johann Davidz. de Heem. Thus the musical instruments made by the Ruckers family were extremely closely linked to the painters of Antwerp, and in the works of Jan Brughel, Jan Steen and others frequently appear these musical instruments. Early keyboard instruments with lavish decorations on their sound boards were born in this environment, and yet this innovative use of painting led to the emergence of immense misunderstandings regarding the technical issues related to such decoration.

Various fundamental articles published in the latter half of the 1950s and the 1960s regarding early period keyboard instruments reported that "tempera" was used in the sound board decoration on instruments made in Flanders in the 16th and 17th centuries. If this use of the term "tempera" refers to the techniques used on Italian panel paintings in the 14th and 15th centuries, then it can mean egg tempera. However, techniques which use egg as medium require a panel as support layer and a gesso underlayer. Originally, the term "tempera" was used to refer to the general technique of blending pigment with a medium or binding agent, without specifically noting the medium involved, whether egg yolk, arabic gum, animal glue, or others. Today, it is possible to analyze to some degree the use of egg as a medium, because egg creates an extremely hard skin membrane, is not water soluble, and contains protein. Animal glue is easily identified through an analysis which determines the presence or absence of protein even in media which tests as water soluble. However, these analytical methods are destructive, and thus require actual samples taken from the materials in question. Even in Grant O'Brien's 1990 book, *Ruckers: A harpsichord and virginal building tradition*, questions remain about "tempera". While it is not known why Arnold Dolmetsch used egg

tempera in the decoration of the sound board of his keyboard instruments in 1896, we can imagine that he was influenced by the English translations of Cennino Cennini's technical writing. These translations include the 1844 Merrifield translation, or the 1899 Herringham translation, or the 1933 Thompson, Jr., translation. Rapid advances in research on Cennino Cennini in England, Italy, and Germany, followed the English translations of this Italian and German editions. They appeared in the midst of the Pre-Raphaelites era. Given that the art history of previous centuries influences both contemporary artistic activities and has a specific influence on the organology or study of musical instruments, it is my hope that interactions between these various fields of study will continue as research develops on these subjects.

[Acknowledgement]

The translator would like to express his sincere gratitude to Mrs. Ann Mactaggart for kindly allowing me to translate this article, and to Mr. Richard A. Ford, Membership Secretary & Treasurer of Galpin Society, who has very kindly spared no effort in the task of communicating with Mrs. Mactaggart regarding permission for translation.