

世紀転換期ベルギー北方⁽¹⁾の音楽家F. A. ヘファールトのヴァーグナー受容におけるコスモポリタニズム的傾向

大 迫 知佳子

1. 序

本論文の目的は、現ベルギー出身の音楽家フランソワオーギュスト・ヘファールト (François-Auguste Gevaert 1828-1908) の著書に見られるヴァーグナー受容の在り方について検討することである。

現ベルギーは、一八三〇年十月四日に、オランダからの独立を宣言した (Witte et al. 2005: 61)。この独立は、歴史的に引き継がれてきたフランス語 (ワロン) 地域・オランダ語 (ヴァーランドレン) 地域という二つの言語地域が、ベルギーというひとつの近代国家にまとめられたことを意味するものであった。多言語国家となったベルギーにおいて一八三一年二月七日に制定された最初の憲法は、その第二十三条で使用言語の自由を保障している (Le Congrès national 1831: 7)。しかし、実際は、ベルギーの大都市から村に至るまで、

行政、司法、教育等の場での使用言語はフランス語であった。つまり、少なくともオランダ語が明確に公用語と認められた十九世紀末までは (Joret et al. 1999: 16)、上層階級、知識人、作曲家等もフランス語を用い、フランス文化の影響を強く受けていたと考えられる。このような状況にあつて、ベルギー王立モネ歌劇場は、「普仏戦争敗北以後、ゲルマン民族的なリヒャルト・ヴァーグナー (Wilhelm Richard Wagner 1813-1883) の作品上演を避けたパリに対し、ヴァーグナー歌劇の中心的上演地のひとつとなった」²⁾ことが、先行研究において指摘されている (Jam et Loubiroux 1998: 222; 岩本二〇〇四: 二十七、三十三―三十五、三田二〇一八: 二十九)。さらに岩本 (二〇〇四) は、同時期のベルギー王立モネ歌劇場がヴァーグナー受容に果たした役割を、フランスの影響下にあったベルギー (あるいはブリュッセル) が自らのアイデンティ

テイの拠り所としてゲルマン性を希求したと関連付けて論じている。つまり、この時期のベルギーにおけるヴァーグナー作品の上演・受容には、フランスとは異なるものを模索するベルギーの芸術的アイデンティティへの志向が反映されている可能性が示唆されるのである⁽³⁾。

これらの背景を踏まえて、本稿では、ヘファールトがベルギー北方の音楽家であるという前提の下、彼の著書に見られるヴァーグナー受容について、以下の段階を踏んで考察する。まず、一八七〇年（普仏戦争開戦）以降に公にされたヘファールトの著書に見られるヴァーグナーに関する言説を読み解く。このとき、その言説に表れた、ヘファールトの、フランスおよびドイツに対する意識についても併せて明らかにする。次に、同時期に活躍したベルギー北方の音楽家ペーテル・ブノワ（Peter Benoit 1834-1901）の、一八七〇年以降の著書におけるヴァーグナーに関する言説にも目を向け、ヘファールトの言説と対照させることによって、ヘファールトの立場を明確に示す。

ヘファールトの諸著書に関する諸先行研究は、主として、彼の音楽理論・思想の特徴、意義、他の音楽理論との影響関係について論じており、フランスを中心としたフランス語圏の理論・思想における解釈という文脈で、彼の理論・思想とヴァーグナーとの関連性にわずかに触れるにとどまっている（Rémy 2010: 83-86; Corbier 2010: 106; Peters 1990: 282-284, 339-341等）。したがって、本稿で

は、これらの先行研究とは異なる「世紀転換期ベルギー」という文脈における上記の考察を通して、ヴァーグナー受容の在り方の一事例を、当時のベルギーの文化的アイデンティティへの関心を絡めて提示したい。

2. ヘファールトの著書に見られるヴァーグナー

ヘファールトは、一八二八年に、現ベルギーの北西部ハイセに生まれた。一八五十年代から六十年代にかけてパリで活躍した⁽⁴⁾のち、一八七一年のフランソワ・ジョゼフ・フェティス（François-Joseph Fétis 1794-1871）逝去を受けて、ベルギーにおける音楽専門教育機関ブリュッセル王立音楽院の二代目院長となる。以来ベルギーの音楽界に大きな影響力を揮った。

序および註2でも触れた通り、一八七〇年以降、ベルギー王立モネ歌劇場では、フランスに先駆けてヴァーグナー歌劇のフランス語版が上演され始めた⁽⁵⁾。同じ時期に、ヘファールトは、著書七冊とベルギー王立芸術アカデミーでの講義録三本および論文一本を出版している⁽⁷⁾。このうち、著書六冊と講義録すべてにおいて、彼はヴァーグナーに言及した。その記述は、次の二種に大別される。つまり、ヴァーグナーの作曲技法（音楽理論）に関する記述と、ヴァーグナーの言説（音楽思想）に関する記述である。これら二種につい

て、彼の著書を読み解いていく。

2-1-1. ヴァーグナーの作曲技法に関する記述

2-1-1-1. ヴァーグナーの和声法と楽器法

ヘファールトの『新楽器法論』⁸⁾(二八八五)、『管弦楽法教程』(一八九〇)、そして『和声の理論と実践の総論』(一九〇五—一九〇七)は、同時代までに作曲された諸作品を分析することを通して、彼の音楽理論を詳説するものである。これら三冊の理論書において、ヘファールトは、ヴァーグナーの技法の当時における現代性(すなわち、新しさ・以下同様)を提示し肯定する形で、ヴァーグナーの和声法・楽器法に言及した。右記三冊によると、この現代性とは、次のような意味合いを持つものであると考えられる。つまり、劇音楽における半音階的手法および転調手法(Gevaert [1890: 246])の拡大に即した和声法・楽器法によって、各場景や登場人物をより効果的に描写し得るという意味合いである。

それでは、まず、和声法に関して見ていくことにする。『和声の理論と実践の総論』では、五度音程に基づく音階を和声生成の基本原理とするヘファールトの和声理論が展開されている。右記の現代性に関する記述は、この著に散見される(Gevaert 1907: 195-197, 216-217, 227, 308-309, 322等)。半音階的手法に関しては、例えば、ヘファールトは、自身が規定した「半音階の六つのタイプ」に関

連してヴァーグナーの技法に言及した。この六つのタイプのうち、「第二種」(全音階にファ#・ド#・ソ#・レ#・シbを加えたもの)と「第五種」(全音階にレb・ラb・ミb・シb・ファ#を加えたもの)の組み合わせをもとにした和声進行として、彼はヴァーグナーの「見事な」ライトモテーフのひとつ、いわゆる「魔の眠りの動機」の進行を挙げる(Gevaert 1907: 216-217)。同様に、ヘファールトは、かつては理論的に知られていなかった半音階的和音である「長三度・減五度を伴った二度音上の七の和音」レ・ファ#・ラb・ドの使用例としてヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ》を取り上げた(Gevaert 1907: 195-196)。転調に関しては、例えば、この時代に重要となった技法で、登場人物を描写する技法として、ヴァーグナー歌劇における七の和音を介した転調技法が取り上げられている(Gevaert 1907: 224-225)。つまり、二短調から変イ長調への転調にあたって、二短調の減五短七の和音レ・ファ・ラb・ドを変イ長調の減七の和音(減五度音程上方変位形)シ・レ・ファ#・ラbの第三転回形に読み替えるような技法である。

次に、楽器法に関する記述に目を向けてみたい。この楽器法は、先に述べた半音階的手法と転調手法によって特徴づけられたヴァーグナーの和声を、効果的に表現するものであるともいえる。ヘファールトは、『新楽器法論』で楽器項目ごとに言及したヴァーグナーの現代的な楽器法(Gevaert 1885: 61-62, 127, 150-151,

178-179, 182-184, 218-219, 256-257, 278-280, 294-298等)を、『管弦楽法教程』では「今日の劇音楽作法における管弦楽法」として集約している。そして、その管弦楽法を具体的に第一〜第三手法に分けて説明した (Gevaert [1890]: 246-261)。つまり、第一手法は、使用楽器が無弁ホルンからバルブ・ホルンへ、オフクレイドからチューバへ、コルネットからクロマティック・トランペットへそれぞれ移行し、各楽器を活かした音楽的な響きを実現する手法を指す。第二手法では、木管楽器が二声ではなく三声で書かれる。また、稀にしか使用されてこなかったコーラングレとバス・クラリネットは、それぞれオーボエ、クラリネットと組み合わせられ、使用され始めた。つまり、第二手法においては、主に木管楽器の響きを多様にするることによって、場景等を正確に表現することが可能になったといえる。第三手法では、木管楽器を各パートで四本ずつ、ホルンを八本、トランペットとトロンボーンを合わせて八本以上使用するなど、管弦楽の規模が拡大される。加えて、新しい「ヴァグネリアン楽器」(Gevaert 1885: 294-298) チュベヌ(今日の用語でヴァーグナー・チューバ)が取り入れられた。ヘファールトの記述からは、先に述べた和声法とこの楽器法により、劇の情景、性格、世界観、登場人物の感情や運命、時間や空間の遠近が、効果的に表現され得ることが読み取れる。

この他にも、劇音楽作法における現代的な管弦楽法に関連して、

ヘファールトはヴァーグナーの技法にたびたび言及している。つまり、人物・場景描写のための管楽器におけるミュートの使用 (Gevaert 1885: 212, 277, 282)、およびハーブやグロックンシュピールの使用 (Gevaert 1885: 99-100, 328)、各楽器におけるパート(または楽器)数・演奏音域・使用音程等の拡大とそれに伴う響きの改革 (Gevaert 1885: 43, 158-159, 319-321, Gevaert [1890]: 79等)等である。ここまで見てきたヴァーグナーの作曲技法に関するヘファールトの記述からは、ヴァーグナーの和声法と楽器法が分析され、その現代理性が肯定的な観点をもって提示されていることが確認できた。

2-1-2. ヴァーグナーの作曲技法に関する記述に見られるフランスとドイツ

ここで指摘しておきたいことは、2-1-1. で見てきたヴァーグナーの作曲技法には、フランスとドイツの両方を視野に入れた作曲技法の発展／変化を担う技法のひとつという位置づけが与えられている、ということである。例えば、『新楽器法論』では、ファゴットの使用方法について、次のような説明がなされている。

ハイドン以降、作曲家たちが通常用いているのは、ファゴットを二パート書き、それぞれを一本ずつで演奏させるというやり方である。(略)この組み合わせ「つまり、パリのオペラ座

において、四人のバスーン奏者が、二つのパートをそれぞれトゥッティで演奏すること」は、フランス楽派の諸師の作品において珍しくない。ドイツでは、リヒャルト・ヴァーグナーが、「ローエングリン」(一八四七年)以降、ファゴットを三パート書くやり方を取り入れた(Gevaert 1885: 158-159。「」内は大追付記、原文斜体は「」で示す…以下同様)。

この引用には、ハイドンからフランスの作曲家たちおよびドイツのヴァーグナーへと楽器法の可能性が拡大してゆく過程を見て取ることができる。『管弦楽法教程』でも、劇音楽における管弦楽(法)が、フランスに始まりドイツで終結した音楽革命になぞらえられ、次のように表現されている。

フランスにおいて、マイアベア、ベルリオーズ、アレヴィに始まるこの「劇音楽における管弦楽(法)を巡る」音楽革命は、ドイツにおけるリヒャルト・ヴァーグナーの初期のオペラ「リエンツィ」一八四二年、「さまよえるオランダ人」一八四三年、「タンホイザー」一八四七年)にて一旦終結した(Gevaert [1890]: 238)。

さらにヘファールトは、『古代の音楽の歴史と理論』(一八七五)

一八八一)の中で、フランスとドイツのみならずヨーロッパにおけるオペラ改革の極致にヴァーグナーの歌劇および技法を据えた。

この分野「つまり、十七世紀〜十八世紀ヨーロッパにおけるオペラ」において試みられたすべての改革は、十七世紀以降、器楽パートとともに奏されるポリフォニー「での歌唱」を用いないという傾向を共有した。この傾向は、声楽アンサンブルを完全に排したリヒャルト・ヴァーグナーの四部作で極致に達する(Gevaert 1875: 373)。

すなわち、これらの引用には、ヴァーグナーの技法が、フランスとドイツを含む「ヨーロッパでの作曲技法の発展／変化を担う技法のひとつ」であり、その発展／変化の過程における「極致」に位置づけられていることが窺えるのである⁹⁾。

2-2. ヴァーグナーの音楽思想に関する記述

次に、ヴァーグナーの言説(音楽思想)に関するヘファールトの記述に目を向ける。その記述からは、ヴァーグナーの言説が、ヘファールトの主張を支えるものとして示されていることが分かる。『古代の音楽の歴史と理論』の中で、ヘファールトは次のように述べている。

リヒャルト・ヴァーグナーは、歌劇に関する優れた著書『芸術と革命』（一八四八）の中で、次のように云う。「われわれは、われわれの芸術を省察するにあたって、一歩も先へ進まないうちに、われわれの芸術とギリシヤ人の芸術との関係に逢着するのである。実際われわれの近代芸術は、ヨーロッパ全体の芸術の発展の連鎖の一環にすぎないのであって、この連鎖は、その発端をギリシヤ人に発している。」つまり、その歴史のいかなる時代においても、西洋音楽は、古代の影響から逃れられなかったのだ（Gevaert 1875: IX ヴァーグナーの著述の引用部分の訳はワグナー〔北村〕一九五三・四十三による。旧字体は大迫が新字体に改めた）。

ここでヘファールトは、西洋音楽が古代ギリシヤの影響下で発展／変化を遂げてきたという自身の主張を示唆している。実際ヘファールトは、古代ギリシヤの音楽に関する知識が「我々の芸術」史研究のために不可欠であること（Gevaert 1875: VIII）を『古代の音楽の歴史と理論』の出発点とした。こうした主張は、一八六八年発表の「現代の調性の諸起源」から晩年の『和声の理論と実践の総論』におけるまで一貫している彼の調性史観とも繋がるものである。¹⁰ この調性史観とは、西洋音楽は異教的な芸術（art païen）から続くものであり、現代の調性システムは、古代芸術の様々な諸要

素を大きなひとつのシステムに吸収しなお未来に向かって拡大してゆくものだ（Gevaert 1868: 393, 415）という考え方である。

このヘファールトの調性史観と右記引用（Gevaert 1875: IX）からは、2—1—2 で見たヴァーグナーの技法の位置づけが、次のような文脈におけるものであったと解釈できる。つまり、「近現代の西洋音楽は、古代ギリシヤに端を發し、これからなお未来へと続いてゆくヨーロッパ芸術の発展／変化の過程の一部である」という文脈である。すなわち、2—1—2 で見た位置づけは、ゲルマン性を希求しそれを西洋音楽史の最終的な頂点とみなしてヴァーグナーに与えられたものであるというよりも、むしろ、源を同じくする西洋音楽の最新かつ優れた事例としてのヴァーグナーの技法に与えられたものであるといえる。そしてここで再確認したいことは、

ヘファールトの、「西洋音楽が古代ギリシヤの影響下で発展／変化を遂げてきた」という主張、つまり、右記の位置づけの文脈となる主張を補強するものとして示されたのが、古代ギリシヤに端を發した芸術の全発展の一環という大きな枠組みの中で近代芸術をとらえるヴァーグナーその人の「汎ヨーロッパ的」な言説¹¹だということである。

3. ブノワの著書に見られるヴァーグナー

一方、同時期にベルギーの音楽界で影響力を持ち、その著書で

ヴァーグナーに言及したもうひとりの北方（ハーレルベーク）出身の音楽家として、ブノワを挙げることができる。¹²⁾

ブノワは、自民族の歴史と母語に基づいた音楽（および音楽教育）の推進を信条とし、その拠り所として、ヴァーグナーの民族主義的な姿勢に言及した。¹³⁾ この信条の萌芽は、一八六八年の雑誌連載記事「新ヴラインデレン楽派」に見られる。この記事の中で、彼は、「ベルギーの音楽家たちは、独創的な芸術を生み出すという『母国への務め』を果たすために、『人種精神』を敷衍し、『母語』を貴ぶべきである」という旨の主張を展開した。このときブノワは、ヴァーグナーがドイツ人として伝説等の民族的な事柄を作品に反映させたことを、その拠り所として挙げている（Benoit 1868: 43; [3]）。この連載記事を踏まえてブノワの主張を詳述したものが、『国民／民族作曲論』（一八七五）である。ブノワは、その第十二章と第十三章で、ベルギーという固有の音楽や芸術教育（nationale kunstopvoeding）の必要性を説き¹⁴⁾、「我々の兄弟」（Benoit 1875:39）であるヴェーバーやヴァーグナーの歌劇に反映された民族主義的な姿勢をその拠り所として示した。この姿勢とは、一八六八年の著述に見られると同様の姿勢、つまり、ヴァーグナーが、ドイツにおける「ナショナルな素材を手に入れ、整理し、解明し、それらをすべて一緒に非常に美しいひとつのものに至らしめ、ドイツに提示」する（Benoit 1875: 44-45）ような姿勢であった。

4. まとめ

以上のことから、一八七〇年以降のヘファールトの著書に見られるヴァーグナー受容の在り方は、次のようなものであったと考えることができるだろう。つまり、ヘファールトは、ヴァーグナーの作曲技法の現代性を肯定的に提示した。この現代性とは、劇音楽における半音階的手法および転調手法の拡大に即した和声法・楽器法によって、各場景や登場人物をより効果的に描写し得る、という意味合いを持つものであった。そしてヘファールトは、ヴァーグナー自身の言説を拠り所として示した「近現代の西洋音楽は、古代ギリシヤに端を発し、これからなお未来へと続いてゆくヨーロッパ芸術の発展／変化の過程の一部である」というコスモポリタニズム的な立場から、ヴァーグナーのこれらの技法を、源を同じくする西洋音楽の最新かつ優れた事例として音楽理論史の中に位置づけて記述したのである。これは、早くも一八六〇年のベルギーに現れていた（註二参照）「未来（の）音楽ではなく、現在の優れた音楽」というヴァーグナー作品への評価を、反フランス的な視点を排して理論づけ、世に示したのともいえる。このように、作曲技法・思想の両面に注目することによってコスモポリタニズム的なヴァーグナー像を描いたヘファールトに対し、ブノワは、主にその思想に注目することによって、ベルギーの国民／民族音楽（教育）確立のための拠

り所としての民族主義者ヴァーグナーを描いた。つまり、フランスとドイツに様々な形でインパクトを与えたヴァーグナーに対峙したとき、この時期のベルギーにおいては、彼のどのような面に主に価値を置き強調するか、という点で、二つの異なる姿勢が在ったということがになる。

ヘッフェールトのヴァーグナー受容の在り方からは、彼がベルギーに与えた音楽的意義、すなわち、「源を同じくするヨーロッパ芸術の発展を担う国々のひとつ」を読み取ることができ¹⁵⁾。彼の著書は、ヨーロッパ芸術の発展を担う国ベルギーが学ぶべき理論・思想、つまり、楽器法的・調的な可能性の拡大における現時点での最新の音楽理論・思想としてのヴァーグナーの理論・思想を伝えるものであったとも考えられるのである。

註

(1) この「北方」という用語は、ベルギー文学に関する先行研究において、フランスに対するベルギー・フランス語文学の独自性としての「北方(性)」(あるいは「ヴァーランドレン性」「ゲルマン性」という術語として定着している (Denis et al. 2005: 106-107等)。この「北方的フランス語文学」としての自己規定が可能となったのは、十九世紀のベルギー・フランス語文学を担った作家たちの大半が、フランス語で教育を受けた北部ヴァーランドレン人であったためであったこと、彼らはゲルマン系民族であるヴァーランドレン人としての意識を持っていたことも指摘されている (三田二〇一八: 六〇七、二四〇)。なお、「この「北方性」は、一八九七年にエドモン・ピカール (Edmond Picard

1836-1924) によって示された「ラテン性とゲルマン性の混合物」から成る「ベルギー魂 *l'âme belge*」へ至る (三田二〇一八: 三十九、Denis et al. 2005: 107, cf. Picard 1897)。一方、音楽分野の研究では未だこのような議論がほとんど見られない。本論文の背景には、「世紀転換期のベルギーにおけるヴァーグナー受容の在り方にも、普仏戦争という社会状況のみならず、北部ヴァーランドレン人のフランスに対する意識が関連しているのではないか」という問題意識がある。そこで、これまでの文学分野での議論と、本論文の背景にあるこの問題意識を踏まえて、本稿のタイトルにおける、「ベルギー北方の音楽家」という用語を、「フランス語で教育を受けたベルギー北部出身の音楽家」と定義する。ただし、固有名詞の日本語読みは、岩本・石部 (二〇一三: 二九四) を踏襲し、現地語表記を原則とする。

(2) 初演 (一八五三年十二月十日、ベルギー王立モネ歌劇場) から一八六〇年代までのベルギーにおけるヴァーグナー作品の上演 (Evenspoel 1891: 38-49, 74-80, 291, Van der Hoeven 1998: 370) には、上演時期やプログラム等の面で、パリにおける上演の影響が見られる。しかし、一八六〇年のプリユッセル公演 (パリ公演のほぼ再演) に対するヴァーグナー作品批評では、パリでネガティブな意味を込めて用いられた「未来 (の) 音楽 *musique de l'avenir*」という表現が、「現在の美しく優れた音楽」(anon. 1860: [1]) と訂正され、「南」の国々や「パリ」への対抗意識を示す記述が散見される。なお、ストラテは、この批評を掲載した『ル・ギド・ミュージカル』と、ヴァグネリスムとを関連付けている (Straelen 1893: 17-18)。一方、一八七〇年以降、ベルギー王立モネ歌劇場では、フランスに先駆けてヴァーグナー歌劇のフランス語版が上演され始めた。ヴァーグナー歌劇のフランス語版が王立モネ歌劇場で初演されるという状況は二十世紀初期まで続く。上演状況の詳細は Evenspoel 1891: 285-290, Van der Hoeven 1998: 370-375を参照のこと。これらの上演状況から、「ベルギー王立モネ歌劇場がフランスの模倣から脱却しドイツの目を向けた」と解釈することも可能と考えられる。

(3) 一方で、ネクトゥー (Nectoux 1997: 272-273) は、この時期のフランスにおけるヴァーグナー歌劇上演の不在を、一八六一年の《タンホ

- イザー』パリ公演の失敗と、反フランス的な「降伏 *une capitulation*」の出版に帰している。また、パリ等大都市の諸劇場の設備・予算・レパートリー等を巡る諸問題や、この時期にバイロイト祝祭劇場での観劇が流行したことも一因であると推測できる。その上、一八七〇年以降のパリでは、ヴァーグナー歌劇の完全上演は見られないものの、その抜粋上演等が行われていたこともまた、事実である (*Severies s.d.: 206-210, 219-232*等)。さらに、一八六九年から七五年までのベルギー王立モネ歌劇場の総支配人はフランス人であった (岩本二〇〇四: 二七二-二七三、Isardon 1890: 505, 513, 519, 527, 534, 541)。以上により、この時期のフランスにおけるヴァーグナー歌劇上演の不在には複合的な理由があると考えられること、そしてベルギー王立モネ歌劇場におけるヴァーグナー歌劇の上演は、ベルギー人によるゲルマン性の希求と必ずしも全面的には結びつかないことにも留意する必要がある (c.f. 岩本二〇〇四: 四十五-四十六)。
- (4) 近代ベルギーにおけるヴァーグナー受容に関する諸先行研究は、ベルギー王立モネ歌劇場でのヴァーグナー作品の上演状況、上演を担った音楽家の活動状況、そして上演を巡る批評や書簡等を中心的な分析対象としてきた (Couvreur 1998, 岩本二〇〇四等)。
- (5) ヘファールトは、パリ在任中も母校ヘント音楽院監督委員会に関わり続けた (Du Bois 1930: 22)。
- (6) ヘファールトは、生きている作曲家の作品は演奏しないという信条を持っており (Evenepoel 1891: 127)、一八八三年以前のヴァーグナー作品上演へ積極的に関わったという記録はない。一方、一八八四年には、ブリュッセル王立音楽院のコンサートでヴァーグナー作品が演奏され始めた (Evenepoel 1891: 211)。一八九五年二月十日には、ブリュッセル王立音楽院にてヘファールトの指揮で『ラインの黄金』が上演されている (Van der Hoeven 1998: 373)。また、ヘファールトは、一八八四―一八八五年のシーズン以降一八八九年までベルギー王立モネ歌劇場のインスペクターであった (Isardon 1890: 609)。つまり、一八八五年の『ニュルンベルクのマイスタージンガー』と一八八七年の『ヴァルキューレ』は、ヘファールトの監督下で初演されたということになる。したがって、ヘファールトは、一八八四年以降のベルギーにおけるヴァーグナー受容の実践的な側面でも重要な役割を担ったと考えられる。
- (7) Du Bois 1930: 48-51の著作一覽に含まれているものを対象とした。本稿ではGevaert 1895 (初版および補遺版) には言及していない。なぜならば、同著における該当箇所 (Gevaert 1895: 152, 481) には、ヴァーグナーに関連する記述の引用等が見られ、ヘファールトのヴァーグナー解釈とは関係が薄いためである。
- (8) 一八八七年に、フーゴ・リーマン (Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann 1849-1919) によるドイツ語翻訳版が出版されている (Gevaert/Riemann 1887, Leipzig: O. Junne)。
- (9) ベルギー人音楽学者エルネスト・クロッソンは、ヘファールトがクロッソンに語った「私にとって、ヴァーグナーは最後の音楽家だ」 (Closson 1929: 11) という言葉を紹介している。また、一九一二年にブリュッセル王立音楽院院長となったレオン・デュ・ボワは、ヘファールトが、「ヴァーグナーは、交響曲十番を書くことができただろうただ一人の音楽家である」 (Du Bois 1930: 27) と評したと述べている。
- (10) ヘファールトの調性史観に関する詳細は、大迫二〇一七を参照のこと。
- (11) 吉田 (二〇〇九: 九十七-九十八) によれば、ヴァーグナーは、『芸術と革命』において、「汎ヨーロッパ的」なコスモポリタニズムの立場へ回帰したと見ることができると述べている。
- (12) 文芸雑誌『若きベルギー』等で活躍したベルギー人作家ヘンリー・モーベル (Henry Maubel 1862-1917) が、『ベルギーにおける音楽と演劇』 (Maubel 1897) の中で写真/絵付きで取り上げたベルギーの作曲家は、ヘファールトとブノワであった。つまり、この時期のベルギーにおいて、二人は代表的な作曲家とみなされていたと解釈し得る。なお、モーベルは、この記事の中で、十九世紀後期ベルギーにおける音楽実践について、文学との比較を交えて説明しており (Maubel 1897: 62-62b)、その主張からは、モーベルがブノワと同様、ヴァーグナーの歌劇に反映された民族主義的な精神をベルギーの音楽の学ぶべき精

神とみなしていることが窺える。

- (13) 調べた限り、一八七〇年以降のブノワの著書に、ヴァーグナーの作曲技法への具体的な言及はない。一八七〇年以前にいうべきは、彼は一八五七年の報告書の中で、ヴァーグナー歌劇における音と言葉の関係等への批判的な姿勢を見せている (Benoit 1857: 58-65)。一方、ブノワは、消極的ながら、同時期のマントウエルセンにおけるヴァーグナー作品上演の一端を担った (Evenepoel 1891: 176, Baeck-Schilders 2014)。

- (14) Cf. Gevaert 1876: 13-14。

- (15) 本稿で分析したルファールの諸著書には、ヴァーグナーのみならず、ドイツ、フランス、そしてスルギーの音楽家の著書からの引用が散見される。例えば、『古代の音楽の歴史と理論』は、特にヴェストファール (Rudolf Georg Hermann Westphal 1826-1892) に依拠するものが多い (Gevaert 1875: XII-XIII)。他には、フリードリヒ・ヴィルヘルム・ニーツシェ (Gevaert 1875: XII-XIII) の『音楽の精髄から悲劇の謎』(一八七二)、『ブルゴーニュ』(Louis Albert Bourgaillie-Ducoudray 1840-1910) の『ギリシヤとオリエンタルの民謡』(一八七六)、『フェテイスの『総合音楽史』(一八六〇-一八七一)等からの引用が見られる。なお、『古代の音楽の歴史と理論』に関連して、『スルギーの音楽学者コルビエ (Corbier 2010: 105) は、ルファールとヴェストファールの音楽論をフランスに伝えた人物とみなしている。ルファールの逝去後に行われたオークション用蔵書カタログ (YTT 1909) から、『ルファール』がヨーロッパ各国の書籍や楽譜を参照していたことが窺える。一方、『ルファールの『スルギー』国家行事に関連する作曲活動やスルギー民謡に対する考え方には (Gevaert 1875: 177)、『スルギー』という国とヴァーグナー的な要素を結びつける姿勢も見られる。

引用文献

Anonymous. 1860. « Richard Wagner. » *Le Guide musical*. 5: [1].
 Baeck-Schilders, Hedwig. 2014. « De Société de Symphonie (1880-1897) en de Wagnercultus in Antwerpen. » *Belgisch Tijdschrift voor*

Muziekwetenschap. 68: 121-152.

Benoit, Peter. 1857. « Quelques mots sur la musique de l'avenir en Allemagne. » Van Den Borren, Charles. 1951. « Les Rapports de Peter Benoit au ministre de l'Intérieur, après l'obtention de son Prix de Rome. » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*. Bruxelles: Académie royale de Belgique: 33: 58-73.
 ———. 1875. *Verhandeling over de nationale toonkunde*. Antwerpen: De Vlaamse Kunstbode.
 [Benoit] Pieterszoon. 1868. « La nouvelle école musicale flamande. » *Le Guide musical*. 41: [3], 43: [2-3], 44: [2-3], 45: [1-3], 46: [1-3].
 Campos, Remy. 2010. « L'orchestre selon François-Auguste Gevaert: Du savoir-faire au savoir lire. » *Revue belge de musicologie*. 64: 69-88.
 Closson, Ernest. 1929. *Gevaert*. Bruxelles: A. Lesigne.
 Le Congrès national. 1831. *Constitution de la Belgique*. Bruxelles: H. Dumont.
 Corbier, Christophe. 2010. « François-Auguste Gevaert et Maurice Emmanuel: le maître et son disciple. » *Revue belge de musicologie*. 64: 103-117.
 Couvreur, Manuel (dir.). 1998. *La Monnaie wagnérienne*. Bruxelles: GRAM-ULB.
 Denis, Benoît; Klinckenberg, Jean-Marie. 2005. *La littérature belge: précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Éditions Labor.
 Du Bois, Léon. 1930. Notice sur F. -A. Gevaert. Bruxelles: Hayez.
 Dufour, Fr. 1909. *Le baron Fr.-Aug. Gevaert*. Bruxelles: Société belge de Librairie.
 Evenepoel, Edmond. 1891. *Le Wagnérisme hors d'Allemagne: Bruxelles et la Belgique*. Paris: Fischbacher. Bruxelles: Schott, Leipzig: O. Junne.
 Gevaert, François-Auguste. 1868. « Les origines de la tonalité moderne. » *Le Ménestrel*. 50: 393-395, 51: 401-402, 52: 414-415.
 ———. 1875-81. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. Gand: C. Annoot-Brackman: 2 tomes.

- _____. 1876. « L'enseignement public de l'art musical à l'époque moderne. » *Académie royale de Belgique. Discours prononcé dans la séance publique de la Classe des Beaux-Arts en présence de LL. MM. Le Roi et La Reine.* Gand: C. Annoot-Braeckman.
- _____. 1885. *Nouveau traité d'instrumentation.* Paris: Bruxelles: Henry Lemoine.
- _____. [1890]. *Cours méthodique d'orchestration.* Paris: Bruxelles: Henry Lemoine.
- _____. 1895. *La mélodie antique dans le chant de l'église latine.* Gand: C. Annoot-Braeckman.
- _____. 1905-7. *Traité d'harmonie théorique et pratique.* Paris: Bruxelles: Henry Lemoine: 2 tomes.
- Isardon, Jacques. 1890. *Le théâtre/le/ de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours.* Bruxelles: Schott.
- 岩本和子 二〇〇四 「ベルギー王立中央劇場の歴史的役割 (一) ——F. ヴァグナー受容から独自性の確立へ——」『国際文化学研究所』第二十二—二十三巻：二十七—五十五。
- 岩本和子、石部尚登 (編) 二〇一三 『ベルギーとは何か? ——アインマン・テューターの多層性——』京都：松籟社。
- Jam, Jean-Louis; Loubinoux, Gérard. 1998. « Les productions francophones des opéras de Wagner à la Monnaie. » in *La Monnaie wagnérienne*: 219-235.
- Joirot, Michel; Bernard, Marie-Ange. 1999. *Littérature belge de langue française.* Bruxelles: Didier Hatier.
- Maubel, Henry. 1897. « La Musique et le théâtre/le/ en Belgique. » *La Belgique.* Camille Maucclair et al. *Revue encyclopédique Larousse.* N° 203: 624-626.
- 三田順 二〇一八 『想像された「北方」——象徴主義におけるベルギーの地誌学をめぐって——』京都：松籟社。
- Nectoux, Jean-Michel. 1997. « La Musique. » *Paris-Bruxelles Bruxelles-Paris.* Anne Pingoot; Robert Hoozee (dr.). Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux: Anvers: Fonds Mercator Parisas: 272-304.
- 大庭知佳子 二〇一七 「F. -J. ヴェルハース vs. F. -A. ヘファールト——十九世紀ベルギーにおける調性起源論等——」『藝術研究』第三十号：一—十一。
- Peters, Penelope Miller. 1990. *French harmonic theory in the Conservatoire tradition.* Ph. D. dissertation. Rochester, N.Y.: The University of Rochester, Eastman School of Music.
- Picard, Edmond. 1897. « L'Arme belge. » *La Belgique.* Camille Maucclair et al. *Revue encyclopédique Larousse.* N° 203: 595-599.
- Servières, Georges. s. d. *Richard Wagner: jugé en France.* Paris: Henry du Parc.
- Straelen, Vander Edmond. 1893. *Nos périodiques musicaux.* Gand: J. Vuytsteke.
- Van der Hoeven, Roland. 1998. « Calendrier des créations wagnériennes à la Monnaie (1870-1914). » in *La Monnaie wagnérienne*: 370-375.
- VYT, Camille. 1909. *Catalogue de la bibliothèque de feu M. le baron Fr. Aug. Gevaert.* Gand: Camille VYT.
- フーンナム、[「リベラル」] (北村義男訳) 一九五三 『芸術と革命他四篇』東京：岩波書店。
- Witte, Els; Gubin, Éliane; Nandrin, Jean-Pierre; Deneckere, Gita. 2005. *Nouvelle histoire de Belgique.* Bruxelles: Éditions Complexe: Tome 1.
- 吉田寛 二〇〇九 『「アインマン」の「ユートン」——超政治的ユートン・アインマン・テューターのΦへへ』東京：青弓社。
- * 本論文は、二〇一九年度日本音楽学会支部横断企画第一回シンポジウム「ベルギー・ユートン・ユートン」での発表をめぐりにしての論文。
- * 本研究は、日本学術振興会科学研究費補助金若手B17K13352の助成を受けた。
- おまかり、ちかり (広島文化学園大学 / Université libre de Bruxelles)