

# 『ロッシーニ伝』の両義性と音楽の「崇高」

柏 木 治

## 0 はじめに

音楽家のあいだでの『ロッシーニ伝』(*Vie de Rossini*)<sup>1)</sup>の評価はけっして芳しくない。一つには、譜面を書く知識さえもちあわせない小説家が畑違いのジャンルに足を踏み入れ、思いにまかせて書いた感のある書であり、しかも専門家からみれば誤りだらけの代物だからであろう。作者自身、のっけからそのことを認めている。「以下の頁を埋める無数の細々した事実のなかに、30や40の不正確な点があることは十分覚悟している」、だからロッシーニがこれに憤慨して「自分で『回想録』を書こうという考え」を起こしてくれでもしたらありがたい、と(VR, 355-356)。じつに不遜な書きようである。書き出しがこうであれば、正確な知識を求めようとする読者は出鼻を挫かれるだろう。この書が顧みられないもう一つの理由として、ロッシーニという作曲家が最近まで「二流」と位置づけられてきた事実もある。その名前とごく一部のオペラは知られていたものの、ほとんどの作品はこのあとにくる世代(ヴェルディやワグナー)の陰に隠れてしまった。普通、『オテロ』といえばヴェルディのそれを指す。ロッシーニの存在そのものが遠のいてしまった結果、必然的にこの作曲家の評伝の価値も下がった。ロッシーニの再評価がはじまったのは比較的最近のことである。

さらに、この評伝の性格に起因するところも大きい。評伝の体裁をとりながら、伝記的な事実はほとんど書いていない。一方で、ロッシーニと同時代およびそれに先立つ時代の音楽や上演された作品への言及は膨大で、しかも多くがその後忘れ去られた。したがって、同時代人には非常にアクチュアルであった

分、後世の読者にはわかりづらいものとなった。

しかし、じつはスタンダールが意図したのはまさにこの同時代性なのであって、ロッシーニの音楽を解釈し、それを紹介するというよりもむしろ、ロッシーニというフィルターをとおして同時代の文化的状況を提示するというところに力点が置かれているようにみえる。本稿では、この書をとおしてスタンダールが提示しようとした音楽の「いま」、そして比較文明論的な視点から相対化されるイタリアとフランスの音楽のありようを示すことを通じて著者が何を意図したのか、この点について若干の考察を加えてみたい。

## I 『ロッシーニ伝』の背景

まず簡単に執筆までの経緯を振り返っておこう。この作品が発表されたのは、1823年11月15日で、スタンダールの書き物としては異例ともいえる成功をおさめることになるのだが、その出発点とみなすべき記事が1822年1月に発表されている。『パリ・マンスリー・レビュー』(*Paris Monthly Review*)に掲載された「ロッシーニ」と題されるもので、署名は「Alceste」となっている。スタンダールが1820年代に主としてイギリスの雑誌に寄稿した一連の記事は『イギリス通信』(*Courrier anglais*)と呼び習わされているが、その嚆矢となるのがこの「ロッシーニ」である。こののち、『ニュー・マンスリー・マガジン』(*New Monthly Magazine*)、『ロンドン・マガジン』(*London Magazine*)などを中心に、100本を超える記事が書かれることになる。その少し前、彼にとってはまさに「祖国」ともいべきミラノでの7年にわたる生活を捨て、スイス経由でフランスに向けて発ち(「*Io lascio la patria col corriere di Svizzera*」<sup>2)</sup>)、「窮屈なパリ」に着いたのは1821年6月21日であった<sup>3)</sup>。当然のことながらわずかばかりの年金を除いて収入はない<sup>4)</sup>。パリで暮らしていくにはそれなりの金が必要で、これらの雑誌への寄稿はまず糊口の資を得ることに迫られてのことであったにちがいない。もちろん、S. エスキエの言うように、ナポレオンの失墜とともにすべてを失ってイタリアに居を移したときと同様、マティルデ・

デンボウスキーへの思慕も叶わぬまま失意のうちにミラノからパリに戻らねばならなかったスタンダールが(自殺の衝動さえあった)、もっぱら書くことに救いを求め、喜びを見出そうとしたという部分はある<sup>5)</sup>。しかしこの記事の動機にはきわめて現実主義的なところがある。のちに述べるように、1822年の時点においてロッシーニに対する彼の音楽的評価は諸手を挙げて肯定するというものでもなかった。ロッシーニという選択はきわめて戦略的であり、何よりもメディアの注目を引く話題の主としてもっとも時宜にかなった素材だったためになされたのである。

時はまさにロッシーニの名声イタリア中に浸透し、ヨーロッパ全土に広がりはじめたころであり、ジャーナリスティックな話題性においてこの音楽家は最適の題材であった。しかもオペラ作曲家としてつぎつぎと作品を発表し、イタリア音楽界に地位を築いていく時期はスタンダール自身のイタリア滞在と重なっている。おそらく同時代人のなかで最高の環境でオペラを観ていたことは間違いなく<sup>6)</sup>、フランスのみならず全ヨーロッパを見渡しても、当時これほどリアルタイムでイタリアオペラに接していた人物はほかにいないのではないか。実際、さきにも触れたように、『ロッシーニ伝』には今日ではほぼ忘れ去られている多くの音楽家や作品に言及されていて、同時代の音楽状況を知る資料ともなっているほどだ。スタンダールのオペラへの関心は並大抵のものではなく、スカラ座にも足繁く通い、すでに『ハイドン、モーツァルト、メタスタージオの生涯』も刊行していた。パリに戻ってきた直後、1822年ごろには当代随一のイタリア音楽通として通っていたのである。

当面の生活費を稼がなければならないという切迫した状況にあって、ロッシーニは格好の材料であり、『パリ・マンスリー・レビュー』に寄稿した「ロッシーニ」という記事は、多分にメディア的成功を意図したものである。純粋な音楽愛好家としてというよりも、この記事によってジャーナリストとしての道を切り拓こうとする意図が相当に強かったと思われる。結果としてこのトピックの選択は、いくつかの雑誌に寄稿する機会をスタンダールに与える足掛かり

となり、『ロッシーニ伝』にもつながったという点で、十分成功したと言えるだろう<sup>7)</sup>。

一方、この記事をみるかぎり、著者のロッシーニの生涯についての事実的な知識はかなり怪しいものであったことが露呈していて、このことが逆に、ジャーナリスティックな要請を第一に考えていたことをよく示しているともいえるだろう。個々の伝記的事実への無頓着ぶりには驚かされる。冒頭からしてロッシーニの生年を誤っているのだ。「1791年ごろ、現代のもっとも偉大な音楽の天才の一人、ジョアキーノ・ロッシーニは、ベネツィア湾に面した教皇領の美しい小都市ペーザロに生を受けた」<sup>8)</sup>。ロッシーニの生誕は1791年ではなく1792年2月29日である。年号の誤りもさることながら、いままさに全ヨーロッパの注目を浴びつつある音楽家の紹介の冒頭で、生誕年について「～年ごろ」という書き方も常識はずれであろう。さらに作曲家の幼少時や父親に関する記述も曖昧で、ときに不正確でさえある<sup>9)</sup>。こうした不備を含め、事実的な欠点は、実際にロッシーニのオペラに出演していた歌手、ジェルトルーデ・ジョルジ＝リゲッティ (Gertrude Giorgi-Righetti, 1793-1862) から強い反撥を喰った<sup>10)</sup>。ここからも作曲家に関する基本的な伝記的知識の不足がみてとれるし、そもそも正確な人物像や来歴を紹介するところに主眼がないこともわかる。

では著者の意図はどこにあったのか。やはりジャーナリストとして自身を確立する必要に急かされていたことから、できるかぎりアクチュアルな内容にしようとしたこと、さらには、ロッシーニ個人の伝記的過去に関する知識不足を「ロッシーニの現在」を報告することで埋め合わせようとする意図も働いていたと思われる。むしろ、ジャーナリストとして認知されるためにはそのような戦略をとったほうが得であるという判断があったのであろう。当時ロッシーニ旋風は一つの「事件」であり、その現状を読者に伝えることがジャーナリズムに応えるもっともふさわしいやり方であると認識したにちがいない。とにかく「アクチュアル」なロッシーニの輪郭を描くことと、あとで述べるように、ロマン主義運動とのかかわりから、彼独自の時代的考察をロッシーニの音楽をと

おして展開する必要があったのである。

いずれにせよ、この『パリ・マンスリー・レビュー』に発表された英語記事は事実に多くの不正確かつ曖昧な記述を含んでいたとはいえ、ジャーナリズム的には成功を収め、これ以外に『ブラックウッズ・エジンバラ・マガジン』(*Blackwood's Edinburgh Magazine*)と『ガリニャーニズ・マンスリー・レビュー』(*Galignani's Monthly Review*)にも掲載され、さらにはドイツ語、イタリア語にも訳された。ロッシーニの名を汎ヨーロッパ的に知らしめるのに少なからず貢献したのである。ジェルトルーデ・リゲッティもミラノの新聞に載ったこのイタリア語訳を読む機会を得たからこそ、「作りごとや誤りだらけに怒りがこみ上げ」、「イギリス人ジャーナリストさん」(スタンダールのこと)に対する反駁の筆をとったのであった<sup>11)</sup>。こうしてスタンダールは着々とジャーナリズムでの地歩を固め、結果として翌年の1823年には『ロッシーニ伝』を発表する道筋をつけることができたのである。

## II 「1815年のロッシニスト」

さて、スタンダールにあって重要なのは、時代による音楽受容の変遷がつねに念頭におかれることだ。すべての芸術は時代とともに変化するが、著者にしがえば「オペラ音楽の寿命は30年がせいぜい」(VR, 366)のようで、絵画論で多用する「理想美」(*beau idéal*)の概念をもちだしながら、「音楽の分野では〈理想美〉が30年ごとに変わる」(VR, 362)という。他の芸術に比べて音楽、とくにオペラの好みの変化は速く、「1815年のロッシニスト」という言葉もロッシーニという個人の音楽史における変化を端的に年号によって区切ったものだ。ちなみにここでいう「理想美」の基準とは「感動の強さ」である(VR, 613)。

ではスタンダールのオペラ評価は何に依っていたのか。じつはきわめて単純で、メロディとハーモニーの配合具合がもっとも重要な評価の基準であり、そこからすべての価値判断が導きだされているといってよい。この評伝は『タン

クレディ』(*Tancredi*)をロッシーニの最高の作品と位置づけているが、その根拠はといえば、メロディとハーモニーの配分がもっとも適切であるという点に尽きる。『タンクレーディ』のなかの一曲「恐怖が支配し」(Regna il terror)を指して、「私に言わせれば、この曲はイタリアのメロディとドイツのハーモニーを完璧に融合したものだ」(VR, 397)と述べる。スタンダールにとってハーモニーとはオペラのなかの器楽演奏(オーケストラ)を指し、メロディとは人間の声によって歌われる部分である。『タンクレーディ』は両者のバランスがもっともよいというのだ。

著者によれば、時代はちょうどメロディからハーモニーへと移行しつつあった。まさにハイドンやモーツァルトが創り出したハーモニーであって、それまでイタリアでは「聴きやすさ」と「単純さ」をもった音楽が主流であった。だから管弦楽に豊かなハーモニーをもたらしたマイル(Simon Mayr)が成功したのだという(VR, 365)。メロディからハーモニーへの移行は第7章で1730年から1823年までの必然的な流れとして論じられているが(VR, 433), そのうえで著者は複雑なハーモニーへと突き進む昨今のオペラの趨勢を否定的に語る。「感受性に乏しい連中の闖入——音楽の観念学」と題された章の冒頭では、「〈ハーモニー〉はそれ自体によって注目を引き、われわれの注意力をメロディから逸らすべきか」、あるいは「単にメロディの効果を強めるためだけにしておくべきか」と問い、自分としては、「後者のやり方を支持する」と断言する(VR, 439)。スタンダールにとってあくまで主役はメロディであるべきであって、「壮麗なハーモニーを耳にする必要を感じれば、私はハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの交響曲を聴きに行く。メロディを好むなら、『秘密の結婚』とか『テオドーロ王』にするだろう。この二つの快樂が合わさったものをできるかぎり楽しみたければ、スカラ座へ行って『ドン・ジョヴァンニ』か『タンクレーディ』を見るだろう」(VR, 439)とも記し、過剰なハーモニーへの傾向に警鐘を鳴らした。

以上のような認識のもと、このディレクターは「昔のメロディと現代の

ハーモニーの〈完璧〉な融合が実現されたのは『タンクレーディ』のスタイルだ」と主張し、「私はわが身を1815年のロッシーニ主義者」と言って憚らない（VR, 435）。このようにハーモニーとメロディの絶妙な調和を『タンクレーディ』に見、この作品をいわば分水嶺とみなし、その後のロッシーニはハーモニーへの偏向だとしてむしろ否定的に捉えることになる。「もしこれ以上ハーモニーの闇に入りこめば、〈私にとって〉音楽はいっそう魅力を減じてしまう」（VR, 439）と。

ところで、彼はなぜこれほどハーモニーを警戒するのだろうか。この問題についてもごく単純な議論から答が導きだされている。すなわち、音楽の感動は、理性や知識といった頭脳の働きを超えたところに位置しており、ハーモニーを描くためには知識や理性の動員が必要だという認識が根底にあるのだ。見方によってはとても乱暴な議論だが、知識で音楽を語る人間を「ペダンティック」と呼び、彼の音楽評論では徹底的な攻撃の対象となる。つまり「理論」をかざさなければならないような聴きかたは、彼にとっては本来の音楽的快感や幸福に通じるものではない。反省や思考が紛れ込む余地がないほど瞬時に、いわば雷に打たれるかのごとく人の心をとらえて陶酔の渦に投げ込んでしまうのが音楽の快樂なのである。音楽的快樂が理性的快樂の対極にある肉体的快樂であることは、何度となく繰り返されている。「音楽は一定の緊張を耳の神経に強いることにより、まったく肉体的で機械的な快樂をもたらす」（VR, 363）。それはあたかもベラドンナの作用のようでもあり（VR, 364）、分別くさい人間であればあるほど、その喜びから遠ざかる。さらに、音楽をペダンティックに聴く、つまり、「一音も聴き漏らさないことを自分に〈義務として課す〉」ような聴きかたは、反音楽的な考えであり、このような言い方（〈義務として課す〉）自体、イギリス的な文句だという（VR, 363）。イギリスのとスタンダールが考えるのは、一日15時間の労働を強いられる産業大国というイメージがしみついているからでもあろう。いずれにせよ、音楽の肉体的快樂は徹底的に受動的でなければならない。何か義務を課すように自分の意思や知性

の能動的働きかけから生まれるものではない。そうしたアプローチは「ペダントティックな」接しかたであって、イタリアの音楽受容とは真逆なのである（VR, 365）。

『ラシーヌとシェイクスピア』で高らかに宣言されたように、「人々の習慣や信仰の現状において、彼らに可能なかぎり最大の幸福を与えられる文学作品を差し出す術」こそが彼のいう「ロマンティズム」であった<sup>12)</sup>。音楽についてもこの時期スタンダールは「理論家」たちと論争状態にあり、その渦中に書かれた本書は激しい口調で「術学者」をこき下ろしている。感受性に乏しい人間ほど音楽で真理探究などをやろうとし、「途中で目標を見失い、むずかしさを美と取り違えるという悲惨な結果になる」（VR, 442）というわけだ。

いずれにしても、ロッシーニが評価されるのは、理論や知識が介入してこない程度の、それほど複雑ではないハーモニー、そして彼の音楽に特徴的である官能的なまでの疾走感や軽快感が表現されている場合である（VR, 377, 627）。しかし『タンクレーディ』以降の作品ではそのようなバランスが失われていく。

一方で、スタンダールはロッシーニの音楽について文化地理学的に興味深い解釈を与えている。今日ではロッシーニの代表作とされる『セビリャの理髪師』をそれほど評価しなかった彼は、その理由を以下のように述べている。

ロッシーニはローマ市民仕事をするつもりが、実は〈フランス音楽〉の傑作を作り上げたのだった。ここでいうフランス音楽とは、今日のフランス人の性格に即して作られ、内戦が起こって性格が変化しない限り、この国民にもっとも深く好まれるように作られた音楽という意味である（VR, 475）<sup>13)</sup>。

類似の指摘は何回か繰り返され、フランスはこれから先も「愛想がよく軽薄なギャラントリーの国」としてとどまり続けるだろうが、それがこの国の特徴であり続けるかぎり、『セビリャの理髪師』、とくに二重唱「二行でいいから

手紙を (Sol due righe di biglietto)」はフランス音楽の模範として不滅のほずである」(VR, 484)とも記されている。言うまでもなく著者にとってフランス人は本来のあるべき音楽の聴きかたのできる国民ではない。つねに「判断」しようという気持ちが先に立ち、それが彼らの聴きかただからである。幸福な気分を味わうには、批判的になってはいけないにもかかわらず、そこをフランス人は理解したがない。「連中の芸術の味わい方ときたら、批評眼を働かせることなのだから」(VR, 470)というのは彼の再三にわたる嘆きである。

以上のように、スタンダールのロッシェニ評価はきわめて両義的である。『ラシーヌとシェイクスピア』と同年に出版されていることもあり、ロッシェニを時代にふさわしい新しい音楽を吹き込む改革者として取り上げられているかのように解されることもあるが、じつはスタンダールの意図はおそらくそればかりではない。この点については、最後に再度触れることにする。

### Ⅲ 音楽的幸福の原体験

ところで、前節でみたスタンダールの音楽上の価値基準、ひいては音楽観はどのようにしてつくりあげられたのだろうか。まず、自伝からさぐってみよう。

若きアンリ・ベールに決定的な音楽的啓示を与えた「事件」といえば、1800年、ミラノに向かう途中、イヴレアで観たチマローザの『秘密の結婚』(Matrimonio segreto)である<sup>14)</sup>。自伝の記述は36年後の回想であり、いくぶん劇的にみせようとする意図が働いて、やや大げさな叙述になっているとも思われるが、それを差し引いても「決定的な」体験であったことは疑いようがない。留意すべきは、スタンダールがここで理性的あるいは分析的な記述を放棄していることだ。有名な個所ではあるが、重要な部分を引用してみよう。

とにかく私は劇場に行った。チマローザの『秘密の結婚』をやっていた。カロリーヌを演じた女優は前歯が一本なかった。以上が神々しき幸福(un

bonheur divin) の記憶から残っていることのすべてだ。

この幸福を詳細に書こうとすると嘘をつき、小説を作りかねない<sup>15)</sup>。

スタンダールにとって至上の幸福感は分析の対象にならない。したがって言語による記述を超える。ここで「詳細に書く」(détailler) ことを端から拒否することを何度も繰り返すのもそのような認識があるからである。「人はつねに愛することをうまく語れない」という言葉でロラン・バルトがスタンダールの核心に迫ろうとしたように<sup>16)</sup>、『ブリュラー』の最終の2章、すなわちスタンダールにとっての最大の愛の対象ともいえるイタリア発見の幸福を再現しようとした部分で、この未完の自伝は次第に言葉を失っていく。間歇的に聞こえる悲鳴のように、書くことの不可能性の告白が頻繁に顔を出す。「これ以上言うとお小説を書いてしまう」、「理性的な形式でなんとか書こうすれば、物語りたいことを公平に語れなくなるだろう」、「狂喜のような幸福をどうしたら書けるだろうか」、「題材が語る力を超えている」、「すべてが私に与えた極度の幸福をどういうふうにして描けるか。私には不可能だ」<sup>17)</sup>……

忘れてはならないのは、こうした記述のはじまりが『秘密の結婚』、およびそれに15頁ほど先立つ「ロルの鐘の音」の想起からであることだ(第43章)。

ロルであったと思うのだが、[中略] 突然ロルかニヨンの十町ばかり上方の丘上の寺院の鐘が、莊重な音色で打ち鳴らされるのが聞えた。私はその丘に登った。眼下には、あの美しい湖が広がり、鐘の音は恍惚たる音楽となって私の想念を伴奏し、崇高な様相を与えた。

この時こそ、完全な幸福に私がもっとも近づけたときであったと思われる<sup>18)</sup>。

まず鐘の音と音楽の同化(「鐘の音は恍惚たる音楽となって」)があり、これがスタンダールを「完全な幸福」に結びつけていることからわかるように、

幸福の陶酔感は音楽とともにある。しかもそれは「崇高」の次元へと高められている。スタンダールにとって絶対的な幸福は聴覚に媒介されるものだ。そしてここで「ロルにおける私の恍惚をどうして表現できようか」<sup>19)</sup>と自問する。いずれにしても、こうしたスタンダールの陶酔と幸福は理性や反省的思考を排除するものであり、したがって言語と相容れない。この点で象徴的なのは、ルソーの読書がもたらす幸福感を引き合いに出し、それを凌駕する幸福のなかにいるかのように描いていることだ。ここでは心酔していたはずのルソーの作品<sup>20)</sup>が、むしろ技巧的に作り出された、いわば偽りの幸福感として、否定の対象となっている。ロルの教会の鐘に恍惚とする感覚を書くことができないと述べたあと、つぎのように書く。「J.-J. ルソーのように技巧で嘘をつくことにならないように、わが計画に反して、この一節はおそらく再読して修正しなければならないだろう」<sup>21)</sup>。興味深いことに、ミラノ入城に際してのスタンダールの体験のなかの生の幸福感は、たびたびルソーの読書による幸福感と対比させられている。ロルの鐘の音を耳にしたのも、じつは『新エロイーズ』の読書からの幸福感に酔っていたときだった。つまり、ルソーが与える文学的陶酔（すなわち人為的に作られた陶酔）を乗り越えるものとして、ロルの体験的陶酔（すなわち生身の現実的陶酔）が描かれているのである。そして『秘密の結婚』はその先にある。

このようにスタンダールの音楽的幸福の原型をつくったのは、きわめて肉体的な直接的効果であった。この原体験は、たとえばさきほど『ロッシーニ伝』のなかでみた、音楽の幸福は理性的快楽ではなく肉体的快楽であるという主張に直接つながっている。肉体的快楽とは理性や反省をへず、直接的かつ一回性によって得られる体験そのものである。だからこそ、音楽的快感は美術や文学とちがって繰り返しがきかない。かつての感動を想起して幸福に浸ることがあったとしても、それは反省的意思の所産であり、最初の体験が直接もたらした幸福とは別物である——スタンダールは音楽の純粋な快楽をこのように位置づけるのである。

#### IV 「崇高」という指標

このようにしてロルとともに「私の生涯の幸福な時期がはじまる」<sup>22)</sup>のだが、危険を感じながらサン＝ベルナル峠を越えるあたりまではバールはなおルソーの文学的夢想到に浸っていたとあってよい。「私が夢見ていたのは、雪に覆われ、雲の高みにまでそそり立つ山々、その頂が足早に駆け抜ける大きな灰色の雲に絶えず隠されるのを J.-J. ルソーならどのような文章で描くかということであった」<sup>23)</sup>。ジュネーヴ、そしてイタリアへと越える険しいサン＝ベルナル峠。いずれもルソーと『新エロイズ』の文学的余韻を放つ舞台背景である。しかし、バールはそのことを常に意識しつつも、自身の現実体験の真実がそれらの技巧と欺瞞をあばくのを感じている。彼は上官のビュレルヴィレル大尉に問う、「サン＝ベルナル峠ってこれだけですか」<sup>24)</sup>。周知のとおり、ナポレオンのサン＝ベルナル峠越えは、すぐにジャック＝ルイ・ダヴィッドによって描かれ、神話化された。後ろ脚で立つ白馬に跨り、赤いマントをなびかせながら右手で進むべき先を指差すあの理想化された形姿、『サン＝ベルナル峠を越えるポナバルト』（『アルプスを越えるナポレオン』とも呼ばれる）である（現実にはほど遠く、白馬どころか寒さに弱い馬ではなく、ラバで越えた）。この峠越えをスタンダールは「これだけなのか」と書くのである<sup>25)</sup>。ダヴィッド同様にルソーの文章もまた、表現の技術や文学的修辞によって事実を粉飾する。だからこそ、激しい幸福の一瞬一瞬を「嘘をつかずに、小説に陥ることなくどうして語れるだろう」<sup>26)</sup>と自問し、「大げさな美辞麗句を弄してしまうという忌まわしい欠点に陥るよりは真実の特徴を逃してしまうほうがまだ」とさえ言うのである。美辞麗句とは古典主義的な文学が培った凝った文章をいう。理性が反省を重ねて繰り出される美しい文章は、それによってアルプスの自然の清澄な風景を人々の脳裡に共通の表象を構築したが、現実の体験はそのようにして文学的に産み出された疑似風景を裏切る。「これだけなのか」という一文にナポレオンの雄姿が神話に過ぎないことを示す意図を込めたか否かは措くとし

て、少なくとも文学や絵画が構築する表象世界の、いわばスタンダールなりの脱構築を自分自身に対して行ったことは確かだろう。したがって、人為的に作られた表象世界を「偽善」に結びつけ、ここに父親や叔母セラフィーを引き寄せてくるのも、一見大きな飛躍に見えるが、スタンダールにとってはごく自然な成り行きなのだ。

私は、自分でもよくわからないまま、風景の美には極度に敏感だった。私の父とセラフィーがまさしく偽善者として自然の美しいところを大いに誉めそやしたので、自分は自然が大嫌いだと思っていた。誰かがスイスの美しさを語ったなら、私は気分が悪くなったことだろう。ルソーの『告白』や『新エロイズ』のなかのこの種の文章を私は飛ばした、あるいはもっと正確に言えば、むしろ駆け足で読んだ。けれどもこれらのかくも美しい文章は、われ知らず私を感動させていたのだ<sup>27)</sup>。

この文章には、スタンダールにおける自然への感受性、自然の文学的表象、ルソーに対する両義的認識がよく示されている。一方に自然の美に対する生来の鋭い感受性（生の私）があり、他方に伝統的芸術（とくに文学的修辞や美的表現）によって作り上げられた自然美（父やセラフィーの偽善）があり、さらにそのあいだにルソーの描く自然の美しい描写がある。ルソーの本は父に曲解されセラフィーに禁じられた書物であり、少年アンリはその禁を密かに破ることを通じて彼らに反抗すると同時に、そこから生来の感受性への間接的な刺激を得ていた。古典的に描かれる「偽善的」自然に対する反抗としてルソーの自然があり、これによって自身の鋭敏な感受性を震わせていたのである。しかし、この自然のルソー的表象もまた、先に引用した「J.-J.ルソーのように技巧で嘘をつくことにならないように[……]」という言葉が証しているように、体験の現実によって凌駕されることになる。第45章の最後、スタンダールは過去の文学や伝統が積み上げてきた風景を「理性」の表象と位置づけ、現実に目

にした体験の眞実を「心」の表象と区別し、「これこそまさに美であると思った」というミラノの風景についてつぎのように記す。

[……] 私の理性は私に言う——しかし眞の美、それはたとえばナポリやポーゾリッポ、ドレスデンの周辺やライプツィヒの壊れた城壁、アルトナにおけるランヴィルの下のエルベ川、ジュネーヴ湖などなど、と。そう言うのはわが理性であり、わが心 (cœur) が感じているのはミラノとその周辺の繁茂する平野だけなのだ<sup>28)</sup>。

そもそもスタンダールは、古典主義時代の宮廷文化の精華ともいえる、誇張とレトリックで練り上げられた格調高い文章を嫌った。先述のとおり、父やセラフィーが権力をふるう幼少期の家庭環境、いわゆる「ライヤヌ体制」への反撥の結果という側面が大きい。前世紀の修辭学的教養からくる影響も少なくないと思われる。フランスでは17世紀まで、基本的にラテン語の修辭学であり、クインティリアヌスやキケロなどの修辭論がそのまま活用される場合が多かった。したがって、修辭学的教養も古代ギリシャ・ローマの代表的な作家たちの文章を価値基準としながら涵養されるものであった。しかし宮廷文化のなかで流通していたこうした修辭学的教養も、18世紀になって商業ブルジョワジーが勢力を増し、統治機構の官僚化が進み、法服貴族たちの数が増大していくにつれて変化しはじめた。そのような状況のもと、ラテン語ではなくフランス語の修辭学教育が求められるようになると、過剰な装飾と誇張に彩られた古典的で宮廷的な文体よりもむしろ英雄的な文体が推奨されるようになる。その際、コルネイユやラシーヌの作品からとられた簡潔な文章が範例とされ、「崇高」の概念と結びつけられるようになった。

もともと17世紀後半にボワローの手によって仏訳されたロンギノスの『崇高論』は、しばらくのちにボワロー自身が序文をつけ、そのなかで「崇高」と「崇高な文体」とを区別した。曰く、「崇高は演説家たちによって崇高な文体と呼

ばれているものと理解すべきではない。そうではなくて、ロンギノスが言うように、作品が人を夢中にさせ、うっとりさせ、恍惚とさせるようなあの常ならざるものを指すのである。崇高な文体はつねに大げさな言葉（grands mots）を要求する。が、崇高はたった一つの考え、一つの文彩、たった一つの言い回しのなかにも見出され得る。崇高な文体のなかにもあり得るものでも崇高でないものもある。つまり、常ならざるもの、驚くべきものがなに一つないことだ<sup>29)</sup>。この部分を敷衍するように、バルナール・ラミは『修辞学』で「しっかり注目しなければならないのは、この〔簡素な〕文体でも崇高であり得る、崇高に考え話すことができるということだ」と述べている。18世紀になると、こうした簡素な文体のなかにも崇高が宿るという観念がさらに一般化していくように見える。たとえばシャルル・バトゥーも18世紀半ば、この問題をとりあげ、「[……] 崇高は時に簡潔な文体で書かれた一つの表現に過ぎない。一方、崇高な文体は時間的に持続するものであり、上品に展開していくものである」として、「簡潔な文体」（style simple）によっても崇高は可能であることを明確に論じている<sup>30)</sup>。

スタンダールにおける崇高の意味を確定するのは容易ではないが、少なくとも文学表現上の崇高にかざれば、「簡潔な文体」と「崇高」が分かちがたく結びついている。自伝によれば、大叔母エリザベット・ガニョンは「ル・シッドのように美しい」というのが口癖で、その高潔な精神は少なからず少年アンリに影響した。この大叔母の反応自体、とくに18世紀末からコルネイユの作品に「崇高」をみようとする傾向が次第に顕著になってきたことの反映と考えることもできる。ボワロー自身、18世紀初め（1701年）、ロンギノスの『崇高論』の翻訳につけた序文を改訂し、それまで旧約聖書『創世記』の冒頭を崇高の例として挙げていたのに加え、コルネイユの悲劇『オラース』から老オラースの科白「死ねばよかったのだ」（Qu'il mourût）という詩句を入れた<sup>31)</sup>。以後、「崇高」について語られるときには必ずといってよいほど引かれるようになる（ちなみにスタンダールも日記にこの詩句を引用している<sup>32)</sup>）。18世紀半ばごろに

はかなり頻繁にこの悲劇作家が言及の対象になってくるが<sup>33)</sup>、世紀後半、革命のころからその傾向はますます顕著になる。スタンダール（1783年生まれ）の幼少期はまさにコルネイユ的英雄が尊ばれる空気の醸成期であったことは、コメディ=フランセーズでの作品上演回数からも見てとれる<sup>34)</sup>。

コルネイユの悲劇には政治的葛藤が色濃く影を落としている。革命から帝政へと政変を重ねるフランスにあって、人々の関心が政治的になることは免れようもなかった。つまり、政治的英雄性のアウラを漂わせなければ観衆の関心に応えることが難しいような状況になっていた。「世紀初めの何年間に生きた人々がコルネイユに見たものは、英雄の、国王の、皇帝の形姿である」<sup>35)</sup>。この時期のコルネイユ復活は、新古典主義の流行からも想像がつくように、古代趣味への回帰が顕著であり、古代ギリシャの英雄や古代ローマの政治家の武勲がもてはやされる世相に支えられている。悲劇『オラース』の題材は、ジャック=ルイ・ダヴィッドの名を一躍有名にした『ホラティウス兄弟の誓い』（1784年）という傑作を生んだ。国家のために命をかける三兄弟の英雄的振舞いの物語が展開するのは、いうまでもなく古代ローマであり、ダヴィッドの絵画は新古典主義の典型ともみなされる作品だ。18世紀末はまさにコルネイユ劇を呼び込むのにふさわしい時代の空気を湛えていたのである。

そしてこの趨勢を決定づけたのがボナパルトであろう。彼の演劇好きはよく知られている。執政政府から第一帝政期にいたる約15年間に374編の芝居を観ている。しかも同じ作品を何度も観ているから、劇場に足を運んだ回数はその倍以上、少なくとも682回はくだらないという<sup>36)</sup>。単純計算すればほぼ毎週観ていたことになる。なかでも『シンナ』はもっとも轟轟にした作品で、12回も観劇しており、若いころからコルネイユの演劇を好んでいたことを示している。この時期の名優フランソワ=ジョゼフ・タルマとボナパルトの交友も有名だが、この舞台人もまた、ナポレオンの御用画家となったダヴィッドが目指した表現、すなわち、現実の政治の場面を崇高な新古典主義的理想のもとに表現することを意図した<sup>37)</sup>。

さて、こうした時代の趨勢はスタンダールの演劇の好みにもかなり深く刻印されている。先述のとおり、自身の告白にしたがえば、幼少期には大叔母エリザベットの『ル・シッド』好きやエスパニョリズムに少なからず影響されている（「私は心を動かされるとすぐエスパニョリズムに陥ってしまいが、これはまだ「ル・シッドのように美しい」と言っていたわが大叔母エリザベットから受け継いだものだ」<sup>38)</sup>）。その後もこの傾向は残り、おなじ17世紀の悲劇作家でもラシーヌよりコルネイユのほうを評価している。まさに革命期からボナパルト時代にかけて自分のなかにある「オペラ・ブッフアへのほとんど排他的な愛」が生まれたといい、同時に韻文悲劇に対する「皮肉さえ言いたくなるほどの距離」を感じるようになったと述べる一方、その例外としてコルネイユを位置づけている。「あの単純で偉大な人、ピエール・コルネイユについては例外であって、私見によれば、技巧と優美なものの言いに満ちたあの宮廷人ラシーヌよりはるかに優れている」<sup>39)</sup>。しかもコルネイユは言語表現のレベルでも「崇高」と結びつく。「文体において探求すべきただ一つの質は明晰さ（clarté）であることを忘れるな。コルネイユの美しいところを研究せよ、彼の率直さは崇高である」<sup>40)</sup>。ここに読みとれるのは、飾ることなく素直な文体で書かれる情念がもっとも崇高であるというスタンダールの一貫した理念である。この率直さと素朴さが生む崇高さへの偏愛は、おそらくもっとも変化しない審美的価値であり、どのような芸術ジャンルにおいても変わることがなかった。もちろん音楽においてもこの原則は貫かれており、「簡素なジャンル」に秀でたパスタ夫人を誉め、ロッシーニの名声に張り合えんとする（VR, 607）。悲劇の評価においても簡素という点でコルネイユの優位は圧倒的であって、1820年代に入って書かれるロマン主義宣言の書に『ラシーヌとシェイクスピア』のタイトルが選ばれるのもむべなるかなである。コルネイユへの言及は、もちろん時代によって濃淡があるものの、生涯を通じて通奏低音のように響いており、この悲劇作家の影響はすでにほとんど内在化し、血肉化しているようにさえみえる<sup>41)</sup>。

## V 『ロッシェニ伝』というレトリック～結びに代えて～

第Ⅱ節の末尾で『セビリヤの理髮師』がフランス人のためにつくられた傑作とされていることに触れたが、このことは本書の末尾でもより端的に、しかもロッシェニの作品全般の特徴にまで拡大して繰り返される。ここでスタンダールはこの作曲家について「崇高になることはめったにない」とはっきり述べているのだ。崇高にはさまざまなニュアンスがあり、スタンダールにおいても一義的に定義することは難しいが、すでにみたとおり、この作家の音楽による感動において重要なファクターであることは否定しようもない。

細かい議論をする紙数はないので要約的になるが、『ロッシェニ伝』においても第Ⅳ節でみたコルネイユ的英雄が醸し出す、情念に殉死するような高潔な崇高が基本にあるように思われる。そしてスタンダールはこのような気高さ(noble)と崇高さ(sublime)をフランスの宮廷文化が育んだ洗練(finesse)と対置する(VR, 454)<sup>42)</sup>。フランスの宮廷文化では、言葉の小さな細工によって才気が光るようなものが高貴とされるが、イタリアにはそれが微塵もないという。自分が感じるままに情念に突き動かされて発揮されるもののなかにこそ気高く崇高なものがあるのであって、だから時にはその偏狭さゆえに滑稽さと隣あわせのこともある。「言葉の洗練を理解し、感心し、喝采するのに要する時間は音楽の喜びを奪われるに等しい。[……]機知(esprit)を感じとるには〈判断〉しなければならない。音楽によって夢想を得たければ、判断を忘れなければならない」(VR, 454)。

評伝の冒頭からイタリアのことを「カノーヴァやヴィガノのまだぬくもりの残る遺骸を抱く崇高な土地」(VR, 360)と呼んで、この国と崇高の概念は芸術を介して容易に結びつけられている。一方、フランスはといえば、格調の高さを崇高という言葉で形容される場合はもちろんあるが、スタンダールのいう本来の崇高とは縁遠い。ただ興味を引くのは、「生まれたばかりのフランス音楽はすぐに、『立て、祖国の子らよ』や『出発の歌』という崇高(le sublime)

を生み」出したと言っていることだ（VR, 361）。もちろんこれらは勇ましい革命歌である。つまり、ここでスタンダールのいう「崇高」とは、革命に参じる闘志、戦いに身を投じる情熱の表れを讃える言葉としてある。長いあいだ専制政治が支配したイタリアにおいて、許容された「気高い情熱」は恋愛だけであったというのがスタンダールの見立てであり（VR, 361）、この国で崇高と恋愛の情熱は結びつきやすい。これに対してフランスでは「虚栄心」や「機知」が情熱的な恋愛を封殺し、そこに崇高な感情が生まれなかったというのである。逆に、革命へと鼓舞される戦闘的な情熱のなかに崇高が胚胎した。

このような祖国愛とともに生じる崇高は、コルネイユ悲劇の英雄的崇高と通じるころがある。イタリアで音楽がそのような「戦闘的な色合いを帯びたのは、アルコールとリヴォリの奇跡が起こってからようやく10年後の『タンクレーディ』以後である」（VR, 361）と述べられているが、言うまでもなくアルコールとリヴォリの戦いはナポレオンがイタリアを占領していたオーストリア軍を破った闘いであり、イタリアを解放し目覚めさせた闘いである。その余韻は『パルムの僧院』の冒頭にも引き継がれている。スタンダールにとってこうした祖国愛は崇高な感情として残りつづける。

しかし、『タンクレーディ』以後のロッシーニの音楽にはおそらくそうした崇高さを感じさせる要素が見いだしにくくなった。本書の導入部ではしばしば触れられたこのような崇高であったが、最終部近くに至ってはむしろ「崇高の欠如」としてロッシーニを描く。「逸話」として設けた章の締めくくり、「最後の言葉」と題された文章では以下のように書かれる。

活気があり軽快にして刺激的、けっして退屈させることはなく、崇高であることはめったにない。ロッシーニは凡庸なる人々に陶醉を与えるのにうってつけのようにみえる。しかし、優しくメランコリックなジャンルではモーツァルトに、また、コミカルで情熱的な楽風ではチマローザに遠く及ばない。彼が先頭なのは、活発さ、スピード、刺激、そしてそれらに由

来するあらゆる効果においてなのだ (VR, 637)。

ロッシーニの音楽が与える陶醉感は凡庸な人たち向きであるというこの結論めいた言葉は重い。『ロッシーニ伝』が出版されたのは、ロッシーニがパリに喝采とともに迎えられた年である。だからこそ、この本はスタンダールの書いた書物としては異例の成功を収めた。しかし、最終部近くで下される評決は、ロッシーニを「カノーヴァ亡きあと、現存する最大の芸術家」と持ち上げ、「二十小節書けば天才が覗いてしまう」と言いつつも (VR, 637)、その音楽の幸福が向く先は、悲しいかな、「凡庸なる人々」なのである。

そしてこの「凡庸なる人々」から連想されているのはフランス人なのだ。締めくくりの文章はじつにスタンダールらしい。

読者が他言しないと約束してくれるなら、つぎのように言ってもいい。ロッシーニの楽風は少しパリのフランス人に似ている。陽気であるよりむしろ自惚れ屋で快活、けっして情熱的になることがなくいつも機知を振りまき、めったに退屈させないが、崇高であることはさらさない (VR, 637)。

一見この書は、ロッシーニを時代の新しい芸術の旗手と見立てて、ロマン主義を宣揚するのにもってこいの存在として取り上げているかに見える。しかし、1820年代のスタンダールのロッシーニ評価はかなり消極的なものであって、作曲家の真骨頂は『タンクレーディ』までという確信に揺らぎはない。もちろん、かつてのグルック=ピッチーニ論争を彷彿とさせる議論の渦中で反ロッシーニ派 (パリ音楽院教授アンリ・モンタン・ベルトンなど) に対して真っ向から論陣を張ったスタンダールであるから、本書をそのような対立構造のなかに置き、『ラシーヌとシェイクスピア』に引き寄せて読むかぎり、ロッシーニは確かにそのような存在であり、格好の素材であった。しかしながら、音楽そのものの評価からすれば、この音楽家の意義はずいぶん小さくなる。そして

ここにスタンダールのもう一つの意図がみえる。つまり、一方で『ラシーヌとシェイクスピア』の延長上にあるものとして、こんどはロッシーニ派對反ロッシーニ派の構図のなかで、「いま」という時代にふさわしい芸術の到来を宣言するための盾としてロッシーニを使いつつ、他方で独自の音楽文明論から、現代のフランス批判、すなわち「凡庸なる人々」が誉めそやすロッシーニを提示し、その軽薄さ、軽やかに上滑りする深みのなさを、英雄的精神や激しい情熱に燃える崇高な魂を理解しないフランス人と同一視するのである。

『ロッシーニ伝』とはロッシーニを通して逆説的に音楽の崇高さとは何かを問う書でもある。

#### 註

- 1) Stendhal, *Vie de Rossini*, in *Stendhal. L'Âme et la Musique*, Édition présentée et annotée par Susel Esquier, Stock, 1999. 以下、『ロッシーニ伝』からの引用はすべてこの版に依り、引用文の末尾に（VR, 355）のように書名の略号と頁数を丸括弧に入れて示す。
- 2) Stendhal, *Journal*, in *Œuvres intimes II*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 54.
- 3) *Loc. cit.*
- 4) その二年前に父が死んだ際には、父が自分に十分な年金を残さなかったことに強い不満を漏らしている。「Notices autobiographiques», in *Œuvres intimes II*, p. 969. 友人マレストにも後年、「破産する父親をもつことの不幸をこれほど身に沁みて知ったことはない」と書き送った（Lettre à Mareste du 17 janv. 1831, in *Correspondance II*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 215）。
- 5) Suzel Esquier, « La légende de Rossini dans le *Courrier Anglais* », in *Stendhal journaliste anglais*, Études réunies par Philippe Berthier et Pierre-Louis Rey, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, pp. 99-100.
- 6) Francis Claudon, *Stendhal et la musique*, UGA Éditions, 2019, p. 119.
- 7) ミシェル・クルーゼは、1823年から24年の稼ぎを5000~7000フラン、25年から26年については8000~10000フランと見積もっている。Michel Crouzet, *Stendhal ou monsieur Moi-même*, Flammarion, 1990, p. 390.
- 8) Stendhal, « Rossini », in *Paris-Londres. Chroniques*, Édition, présentation et traduction de Renée Dénier, Stock, 1997, p. 5. なお、この記事は K. G. MacWatters と Renée Dénier による *Chroniques pour l'Angleterre*, t. I, Publications de l'Université des langues et lettres

de Grenoble, 1980 にも収められている (pp. 44-82)。

- 9) スタンダールはロッシーニの父について「彼の父はペーザロの貧しい住人で、音楽とわずかばかりのイタリアの宗教とアリオストの感じ方以外に教える手だてがなかった」(« Rossini », p. 6) と述べているが、実際にはルーゴ出身の「陽気な」トランペット奏者で、ペーザロの市の楽団員となった人物である。また、母親についてもソプラノの声をもっており、結婚後、夫に推されて舞台にも立つことのある女性であった。ロッシーニはこうした音楽環境のなかで教育を受けたのだが、スタンダールの記事にはロッシーニの幼年期の記述はほぼ皆無で、上記一文で済まされている。あきらかに情報を得ていなかったのだろう。Cf. S. Esquier, *op. cit.*, pp. 100-101.
- 10) G. Giorgi-Righetti, « Rossini », in Stendhal, *Œuvres complètes*, Cercle du Bibliophile, 1967-74, t. 23, pp. 433-484.
- 11) *Ibid.*, p. 436.
- 12) Cf. *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. de Michel Crouzet, Honoré Champion, 2006, p. 295.
- 13) 「フランス音楽の傑作」という言葉は VR, 479でも使われている [ベッレグリーニが歌ったフィガロのカヴァティーナ, 「Largo al factotum (何でも屋に道を開けろ)」について]。
- 14) 実際にはスタンダールが初めて『秘密の結婚』を観たのはイヴレアではなくノヴァラの劇場であった可能性も否定できない。彼自身、妹に宛てた1808年の手紙のなかでつぎのように書いている。「僕が初めて音楽を好きになったのはノヴァラでのことで、マレンゴの戦いの数日前のことだった。僕は劇場に行った。『秘密の結婚』をやっていた。音楽は恋愛を表現しているみたいで好きになった」*Correspondance I*, pp. 514-515. また、Mario Bonfantini も « Ivrea o Novara », *Omaggio a Stendhal. Atti del VI congresso internazionale stendhaliano. Parma 22-24 maggio 1967*, Aurea Parma, 1967, pp. 175-179 において、ノヴァラであると主張している。
- 15) *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes II*, p. 951.
- 16) Roland Barthes, « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », in *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 1995, t. III, pp. 1213-1220.
- 17) *Vie de Henry Brulard*, pp. 951, 952, 957, 958.
- 18) *Ibid.*, p. 936.
- 19) *Ibid.*, p. 935.
- 20) 「ジュネーヴに着いたとき、私は『新エロイーズ』に夢中だった。最初の行程は1712年に J.-J. ルソーが生まれた家だった。」*Ibid.*, p. 933.
- 21) *Ibid.*, p. 935.
- 22) *Ibid.*, p. 940.
- 23) *Ibid.*, p. 940.

- 24) *Ibid.*, p. 944.
- 25) デル・リットも指摘しているとおおり、この点は日記にも書かれている。1805年7月28日の記述でサン＝テスプリ橋を難なく渡ったことに触れて、「語られている危険の馬鹿馬鹿しさ。私はすでにサン＝ペルナル峠でも同じことを観察した」(*Correspondance I*, p. 338.)と述べている。Cf. *Vie de Henry Brulard*, « Notes et variantes », p. 1529. なお、「これだけのことか」という文章は、このあと45章でも繰り返される (p. 947, p. 949)。
- 26) *Vie de Henry Brulard*, p. 936.
- 27) *Ibid.*, p. 939.
- 28) *Ibid.*, p. 953.
- 29) Nicolas Boileau, « Préface de *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, Traduit du grec de Longin », in *Œuvres Complètes*, éd. Françoise Escal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 338.
- 30) Charles Batteux, *Cours d'étude à l'usage des élèves de l'école militaire* [1754], Nyon aîné, 1790, p. 220.
- 31) N. Boileau, « Préface du *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours* », p. 342. オラース家三名の息子のうち二人は戦死し、残りの一人はもはや勝てる見込みなしと覚って逃げた。このことを知らされた父オラースは、祖国のために死んだ二人に涙することもなく、逃げた息子をオラース家の名を汚したとして恥じた。この時、兄は三人の敵に対してどうすればよかったのか、と娘から問われた老オラースが答えた科白が「死ねばよかったのだ」である。
- 32) *Journal*, 5 février 1805, in *Œuvres intimes I*, p. 201. ただし、ここではシェイクスピアの『マクベス』における「休息」(repos)を讃えるために引き合いにだされている。ダンカンとバンクォーが会話をしながらマクベスの城に向かう途中、バンクォーが美しく澄んだ空地のおかげで岩ツバメがどの軒にも巣をつくっていることに気づく(1幕6場)。この場面が、その前の騒然とした場面と、あとに続く恐ろしい場面のあいだに置かれた静かな「休息」をなしているとしてスタンダールは讃えるのである。コルネイユの「死ねばよかったのだ」やラシーヌの「誰があなたにそんなことを言いましたか?」(『アンドロマック』第5幕)よりも感動的とする。スタンダールによれば、こういう事実(faits)や事物(choses)を、その「効果」を語ることなく示すことが重要なのであって、こうしたやり方ができるのは感じやすい魂の持ち主で、哲学者ではない。スタール夫人にはこうした「休息」が完全に欠落しているという。いずれにしても、高く評価するシェイクスピアには及ばないものの、スタンダールもコルネイユのこの詩句は感動的な詩句の定番として認識していた。
- 33) さきのバトゥーの記述や、『百科全書』にも引用される1732年に刊行されたシルヴァンの『崇高論』などでも崇高は英雄性と結びつけられていく。当然、コルネイユの悲劇に

みられる感情の葛藤に打ち勝つ高邁で英雄的な精神とも結びつきやすいことは容易に想像できよう。

- 34) アンヌ・ユベルスフェルトの調査をもとに、四大悲劇に数えられる作品のうち、宗教的葛藤のテーマ性が強い『ポリュエクト』を除く三作、すなわち『ル・シッド』『シンナ』『オラース』について、1770年代から1820年代までのコメディ＝フランセーズにおける上演回数を表にまとめると以下ようになる（Anne Ubersfeld, « Le retour à Corneille au début du XIXe siècle », in Florence Nauguet et Myriam Dufour-Maitre (dir.), *Corneille des romantiques*, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2006, p. 155.)。

	1770年代	1780年代	1790年代	1800年代	1810年代	1820年代
ル・シッド	15	34	33	77	48	52
シンナ	19	28	25	61	39	29
オラース	16	17	11	55	55	28

作品の傾向によって当然増減の違いは出てくるが、大きな流れとして、革命の動乱中はやや減少するものの、18世紀末から19世紀初めにかけてコルネイユ作品の上演回数が増えていくことは確認できるだろう。これ以外の作品でもほぼ同じ傾向を示し、王政復古以降になると概ね下降に向かう。

- 35) *Ibid.*, p. 151. Cf. Stendhal, *Lucien Leuwen*, ch. 47.
- 36) Léon de Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon. Spectacles et Musées*, Plon-Nourrit, 1913, p. 126.
- 37) 実際に舞台衣装についてもダヴィッドからの助言を得て、新古典主義の絵画によくあるような生身の肉体を見せて演技することなどを多く取り入れた。
- 38) *Vie de Henry Brulard*, p. 835.
- 39) *Ibid.*, p. 913. ラシーヌについては「ラシーヌの宮廷人的抜け目なさ」や「宮廷人的精神」(*loc. cit.*)、あるいは「単純さと自然さの全的欠如」(p. 914) などとも書かれている。
- 40) *Journal littéraire I*, daté du 16 avril 1803, in *Œuvres complètes*, Cercle du Bibliophile, 1967-74, t. 33, p. 144.
- 41) フィリップ・ベルティエはスタンダールのなかのコルネイユをたどりながら、1805年以降、日記や手紙でコルネイユに触れることは少なくなるが、それは関心がなくなったからではなく、むしろスタンダールのなかに同化されたからだと言っている。事実、劇作家になる夢を放棄してからもスタンダールは折にふれてコルネイユに立ち返っているし、死の前年の8月にも『ル・シッド』を読み返し、何度か涙している。*Journal* daté du 24 et du 25 août 1841, *Œuvres intimes II*, p. 422. Cf. Philippe Berthier, « Le Corneille de Stendhal », in *Stendhal. Littérature, politique et religion mêlées*, Classiques Garnier, 2011, pp. 45-46.
- 42) 「気高い」(noble) という語も、イタリアとフランスでは意味が異なるとスタンダールは言う。