

# 『ロッシェニ伝』における「栄光」

スタンダールにおける「ロマン主義的」芸術家像をめぐる

上杉 誠

## はじめに

ナポレオンの死以来、モスクワやナポリ、ロンドンやウィーン、パリやカルカタにおいて、毎日噂になる別の人物がいる。

この人物の栄光は文明の届く限りに渡っているものの、32 才にもなっていない！ これほど若く彼をこの高みに到達させた数々の状況を、私は今から素描してみよう (p. 355) <sup>1</sup>。

スタンダール (1783–1842 年) による『ロッシェニ伝』 (1823 年出版) の「序文」冒頭におかれたこの一文は、ナポレオンに次ぐ「栄光 (gloire)」をロッシェニに見出す。出版のまさに同時期に時代の寵児として圧倒的な名声を博していたロッシェニは、ナポレオンにとっての軍功を芸術に取り換えた同時代の英雄である。二人の共通点は、若さとその「栄光」の汎ヨーロッパ的広がりである。1796 年にはすでにイタリア戦役によって 30 歳たらずで共和国の英雄となったナポレオンはヨーロッパ大陸全域へと支配を広げた。一方、1792 年生まれ of ロッシェニは『ロッシェニ伝』が出版された 1823 年 11 月 15 日当時 31 歳、1815 年以来活動の中心にしていたナポリをすでに離れ、ロンドンに向かう途中 11 月 9 日からパリに三週間滞在し大きな話題となっていた。音楽史家のパトリック・バルビエはパリの聴衆の熱狂について、ロッシェニはまるで「メシア」のように待望されていたと表現する<sup>2</sup>。

しかし「栄光」を一面のみで理解するわけにはいかない。帝政はモスクワ戦役とワーテルローを経て崩壊しナポレオンは 1821 年に流刑の地で生涯を

---

<sup>1</sup> 以下、括弧内の数字は次の版のページ数である。Stendhal, *L'Âme et la Musique*, éd. Suzel Esquier, Paris, Stock, 1999. また、スタンダールが著者の文献に関しては、著者名を省略する。原文において引用内に強調 (イタリック) のある場合、翻訳では括弧で表す。

<sup>2</sup> Patrick Barbier, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac*, Paris, Hachette, 2003 [1987], p. 205.

終える。フランス革命の継承者としての英雄と帝政に墮した皇帝を区別するスタンダールにとってナポレオンは賞賛と同時に批判的であったように、ロッシェニの「栄光」を語るスタンダールは、その同時代的な成功に対する賞賛に終始するわけではなく、容赦のない批判を浴びせる<sup>3</sup>。ロッシェニの「栄光」をめぐってスタンダールの示す二重の姿勢は、作家の「ロマン主義的」な芸術家像に対応するように見受けられる。というのも、ほぼ同時期に書かれた『ラシーヌとシェイクスピア』（1823年、1825年出版）における「ロマン主義者」<sup>4</sup>としてのスタンダールは、古い規範に沿うのではなく同時代の観客の求める演劇作品を果敢に書くべきだとしながらも、その主張は、同時代的な成功を必ずしも含意しないのである。同時代的な成功をおさめたロッシェニに対するスタンダールの評価を『ロッシェニ伝』において検討することで、『ラシーヌとシェイクスピア』における「ロマン主義者」としての主張の具体化した形を読み取ることができるのではないだろうか<sup>5</sup>。

芸術家の「伝記 (vie)」において「栄光」の主題を検討することは、19世紀の芸術家をめぐる複雑な問題の一端を明らかにすることを可能にしてくれる。よく知られているように、18世紀半ば以来「職人 (artisan)」から徐々に自立した「芸術家 (artiste)」の概念は、19世紀において諸芸術ジャンルの創り手を指す、幅広い意味を担うことになる。芸術家の表象が文学的トポスとして「芸術家小説」の隆盛をもたらす一方、創り出された「作品 (œuvre)」にもまして「芸術家であること (être artiste)」が重視され、「人生 (vie)」

---

<sup>3</sup> スタンダールによるロッシェニ評価に「パラドクス」をみることは定説である。たとえば、ロッシェニへの賛辞が条件付きであることについて次の箇所を参照。Francis Claudon, *La Musique des romantiques*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 130 sq.

<sup>4</sup> 『ラシーヌとシェイクスピア』においてスタンダールは「ロマン主義」として一般的な語 (romantisme / romantique) だけでなくイタリア語を経由した「ロマンチスム (romanticisme)」の語を用いているが、本項では直接引用する場合を除いて一貫して「ロマン主義」として表記する。スタンダールが1818年から1821年にかけて同時代のイタリアで展開されていた「ロマンチスム」の影響を受けていたことは次の箇所に詳しい。Victor Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Genève, Slatkine Repirnts, 1997 [Paris, PUF, 1958], p. 583 sq.

<sup>5</sup> 『ロッシェニ伝』においては「ロマン主義的 (romantique)」の語は二度しか使われないものの (p. 372, 498)、『ロッシェニ伝』のなかに『ラシーヌとシェイクスピア』と共通の「ロマン主義的」な主張を読み取ることが定説となっている。たとえば、『ロッシェニ伝』編者による「序文」(p. 334)の他、次の箇所を参照。Philippe Berthier, *Stendhal. Vivre, écrire, aimer*, Paris, Éditions de Fallois, 2010, p. 301.

そのものが芸術作品として構想される<sup>6</sup>。同時代のブルジョワ社会に対する深い嫌悪に支えられた19世紀の芸術家は、——その嫌悪の背景として、芸術家が「霊的権力」を担うようになる経過や<sup>7</sup>、デモクラシーの時代における「貴族主義」<sup>8</sup>、などを指摘することができる——、社会的な成功あるいは失敗を含み込む自らの人生をどのように理解し構築すればよいのか、という問いに迫られる。確かに、『ロッシーニ伝』は、音楽作品の分析、作品の受容をめぐる聴衆、楽壇の分析、作曲家の人柄をしるすエピソード、これら多様な要素が混然一体となっており、人生を語るという「伝記」本来の要素は極めて希薄である<sup>9</sup>。しかし、作家スタンダールが執筆する芸術家の「伝記」であるからこそ提起され得る問題として、「栄光」の主題が浮かび上がる。自身の著作を少数の未来の読者に目掛けて書くという「ハッピーフェュー (happy few)」の原則を掲げるスタンダールにとって<sup>10</sup>、芸術家の「栄光」とは自分自身の問題でもあったからだ。

『ロッシーニ伝』第27章の冒頭において、スタンダールは著名な歌手や俳優といった芸術家や軍人の名声がすぐに古びてしまうのはかなさに言及した後、次のように語る。

ご覧のとおり、卑しい魂の熱狂など私は当てにしない。刺繍と権力を生まれながらにして崇拝し、かつて王であったがために、たとえ三千年もの時がその墓にのしかかっている、王を崇める人たちのなかから (p. 576)。

---

<sup>6</sup> 「芸術家」の概念の変化については次の箇所を参照。Paul Bénichou, *Romantismes français*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004 [*Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973], p. 393 sq.; José-Luis Díaz, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 5-23; 次の論文はとりわけ「伝記」の問題を扱っている。José-Luis Díaz, « Écrire la vie du poète. La biographie d'écrivain entre Lumières et Romantisme », *Revue des sciences humaines*, n° 224, 1991, p. 215-233.

<sup>7</sup> ロマン派の詩人、芸術家がブルジョワ社会への距離を必要としたことについて、次の箇所では、スタンダールの例が取り上げられている。Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 326-328.

<sup>8</sup> Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 209 sq.

<sup>9</sup> 語り手スタンダールの無視できない存在に注目するならば、この「伝記」を「自伝」への経過的作品とみなすことすら可能である。Béatrice Didier, *Stendhal autobiographe*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1983, p. 135 sq.

<sup>10</sup> 『ローマ散策』(1829年)、『赤と黒』(1830年)、『バルムの僧院』(1839年)という著作のそれぞれの結語に「幸福な少数者へ」という形で置かれることとなる以前から、この語は『イタリア絵画史』(1817年)初版第二巻のエピグラフに用いられていることが知られている。

「卑しい魂」の持ち主は、王と権力を好むがゆえに、自ら勲章を得ることになるだろう。「卑しい魂」に対比されるのは、次の引用で語られる「崇高な魂」をもつ芸術家である。

ご自分の勲章を撫でながら芸術家を軽蔑する素振りをするびくともしない方々へのこんな短い言葉に続いて、かつての崇高な魂に話をもどそう。彼らは、控えの間など軽蔑するすべを知っており、人間の心のもっとも高貴な情熱を力強く感じ、その情熱を通して同時代の人々の心をとらえたのだった (p. 577)。

芸術家を見下すものが満足する勲章は社会の表層的な価値に過ぎない。一方、芸術家は、有力者の「控えの間」でおべっかをつかうこともなく、同時代の人間の心に向かって情熱の作品を創る。果たして、ロッシェニはそのような芸術家なのだろうか。

## 1. スタンダールと「栄光」

処女作品『ハイドン、モーツァルト、メタスタージオの生涯』（1815年出版）、二作目の『イタリア絵画史』（1817年出版）所収の「レオナルド・ダ・ヴィンチの生涯」と「ミケランジェロの生涯」、『ナポレオンの生涯』（1817-18年執筆）といった、「生涯=伝記 (vie)」を通して、作曲家、画家、詩人、政治家らの「栄光」を語る以前から、「栄光」とはスタンダールにとって自分自身が追求するものであった。劇作家として名声を夢見る傍ら、自身と他者の「栄光」を観察しながら社会における作家、芸術家の「栄光」の概念にまつわる考察を深めた<sup>11</sup>。幼児期に由来する「偉人」への崇拜が、「シャルラタニスム」としての「栄光」に対する批判へ転換し、1820年代の「ロマン主義的」な演劇の主張における芸術家像へと接続する過程を概観する。

### 「栄光」の裏側

「偉人 (grands hommes)」に対する18世紀的関心は自伝『アンリ・ブリュテールの生涯』（1835-36年執筆）において明確に述べられている。ヴォルテールを崇拜する祖父はその書齋に哲学者の彫像を飾っており、まさに「偉

---

<sup>11</sup> 1800年から1815年までの時期におけるスタンダールの「栄光」への関心は次の論文に詳しい。Brigitte Diaz, « Chronique d'une gloire attendue. Henri Beyle et l'amour de la gloire », *Textuel*, n° 34, 1998, p. 53-68.

人崇拜」の環境のもとに育てられたことが分かる<sup>12</sup>。家族の友人のデュクロ師から贈られたメダルにはローマ皇帝と皇后、さらには「フランスの偉人すべて」の肖像が彫り込まれており、その思い出は「できることならば彼らの書いたものを読みその人生を真似したいと願っていたこれら「立派な人物たち」」<sup>13</sup>、と回想される。同様の「偉人」への関心は、青年時代に書かれた妹ポーリーヌ宛ての手紙にも繰り返し表明され、その一例として、『偉人の歴史的辞書 (*Dictionnaire historique des grands hommes*)』を参照し「偉人」の人生を覚えておくよう勧める手紙を挙げることができる<sup>14</sup>。このような「偉人」の人生への関心の背景には、自身もまた著名な作家として「栄光」を得るという確信があった。著名な作家の伝記的逸話を知ることによって、「天才 (*génie*)」の秘密を学ぼうとしたのである<sup>15</sup>。

しかし、偉大なる先人の像は容易に反転しうる。現在名の知られている大作家が果たしてその名声に真に値するのか、という問いは、劇作家志望の若いスタンダールの頭を離れなかった。演劇習作に取り組んでいた1803年の読書ノートに展開されるのは、芸術家に対する真の評価を小細工による偽物の評価と峻別することの必要性である。ヴォルテールは、「術策 (*intrigue*)」によってその名声を手に入れたがために嫌悪される。

- 
- <sup>12</sup> バンテオン創設に至る18世紀における「偉人崇拜」については次の文献を参照。  
Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998. また、『南仏旅行記』(1838年執筆)におけるボルドーのモンテスキューの城館訪問の記述からは、晩年においてもスタンダールが「偉人崇拜」の原理のもとにいたことを読み取ることができる。Xavier Bourdenet, « L'économie du génie : le pèlerin de La Brède (Stendhal, *Voyage dans le Midi de la France*) », *Année stendhalienne*, n° 10, 2011, p. 59-70.
- <sup>13</sup> *Vie de Henry Brulard*, éd. Fabienne Bercegol, Paris, Le Livre de poche, 2013, p. 281.
- <sup>14</sup> *Correspondance générale*, t. I, éd. Victor Del Litto, Paris, Champion, 1999, p. 82 (8 février 1803). ポーリーヌ宛ての書簡における過去の偉人への言及については次の論文を参照。Xavier Bourdenet, « *Cosa principale* : L'Histoire dans les lettres à Pauline », in *Henri Beyle, un écrivain méconnu (1797-1814)*, sous la direction de Michel Arrous, Francis Claudon et Michel Crouzet, Paris, Kimé, 1997, p. 193-224.
- <sup>15</sup> 「偉人」の伝記をスタンダールがいかにかに利用したのかという問題については次の箇所を参照。Brigitte Diaz, *Stendhal en sa correspondance où l'Histoire d'un esprit*, Paris, Champion, 2003, p. 249 sq.

私の目的とは何か？ フランスで最大の詩人であるという評判を手に入れることだ。それもヴォルテールのように術策によってはなく、実際にそれにふさわしいものとして<sup>16</sup>。

こうして、評判にふさわしい偉人と、そうでない偉人の峻別が図られる<sup>17</sup>。同様の幻滅を誘った著名作家としてモンテスキューの名を挙げることができる。1804年の妹ポーリーヌ宛ての手紙においてモンテスキューは、「牢屋に入れられないために嘘をついた」、「専制君主にお追従を言っている」<sup>18</sup>、と語られる。絶対王政の否定ではなく修正を説いた『法の精神』の内容への批判であると同時に、そのような書物を書いたモンテスキューという人間が批判されるのだ。「策略」に拠るヴォルテールと専制君主の権力へ迎合するモンテスキュー。彼らの「栄光」への批判と同時期に、コルネイユの次の句を引用していることは示唆的である。「私の名声は他の誰のお陰でもない」<sup>19</sup>。自らの真の能力によるだけで、本物の「栄光」を手に入れなければならないのだ。

しかし、自らの力だけに拠る真の名声を得ることは20才の若者には容易ではない。19世紀のモリエールになることを目指して演劇習作を続けながら、一つとして作品を完成することができないスタンダールは、こうして、「成功するためには、同時代の人間に媚びなくてはならない」<sup>20</sup>という冷静な観察をしながらも、そのようにして得られる表層的な成功など必要ないと断ずる。

---

<sup>16</sup> *Journal littéraire*, t. 1, éd. Victor Del Litto, Genève, Cercle du Bibliophile, p. 134 (20 mars 1803).

<sup>17</sup> スタンダールによるヴォルテール評価については次の箇所を参照。Yves Ansel, *Pour un autre Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 43-55.

<sup>18</sup> *Correspondance générale, op. cit.*, t. I, p. 183 (juillet 1804) et p. 196 (août 1804).

<sup>19</sup> *Journal littéraire, op. cit.*, t. 1, p. 179 (23 mai 1803). コルネイユの引用は『アリストへの弁明 (*Excuse à Ariste*)』(1637年)からのものである。この引用句について、アラン・ヴィアラは、古典主義時代における作家の「華々しい成功 (succès)」の戦略を論じながら言及している。「栄光」は作家の社会的な位相を前提とした戦略の対象である。アラン・ヴィアラ、『作家の誕生』、塩川徹也監訳、辻部大介、久保田剛史、小西英則、千川哲生、辻部亮子、永井典克訳、藤原書店、2005年、p. 273。

<sup>20</sup> *Journal littéraire, op. cit.*, t. 1, p. 321 (13 mai 1804)。事実、1804年8月23日の日記の記述から、スタンダールがフランス学士院 (Institut de France) のコンクールに応募する計画を抱いていたことが知られている。 *Œuvres intimes*, t. I, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 116.

私が他人と異なれば異なるほど、私を褒めるために人はそのひと自身から離れなくてはならなくなる。つまり、私が真の善に近づくほど、他人から賞賛をされてはいけないのだ。批判されたときのみ自分を信頼することに、慣れなければならない<sup>21</sup>。

他者の批判こそが自身の価値なのだという主張には、自身の成功への焦りの他、成功を与えてくれない同時代人への批判が転倒した姿をみることもできる<sup>22</sup>。以上のような芸術家の「栄光」をめぐる議論を背景にして、自らを「迫害される詩人」として描く自画像が繰り返し描かれることになる一方<sup>23</sup>、同時代に迎合し成功を収める作家たちに向けた「シャルラタニスム (charlatanisme)」に対する批判が展開されることになるだろう<sup>24</sup>。

### 後世による「栄光」

著名な作家の成功が「策略」や権力への迎合、「シャルラタニスム」に支配されているのであるならば、真の栄光の判定には後世の評価を待たなければならない。『ハイドンの生涯』の「18の手紙」において、「偉人」の真価

---

<sup>21</sup> *Journal littéraire*, *op. cit.*, t. I, p. 133 (10 mars 1803).

<sup>22</sup> この時期において、他者からの承認への欲求が後世の評価への期待へ変化することに関して、次の箇所でも論じられている。Georges Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 2001, p. 61.

<sup>23</sup> 1803年以來断続的に書き続けられていた『ルテリエ』から『ラシーヌとシェイクスピア』(1825年)で素描される『ランフランあるいは詩人』、さらには『栄光と瘤』(1826年)に至る演劇習作において、パリでの出版界で成功をおさめることができないスタンダールの「迫害される詩人」としての自画像を読み取ることができる。「Préface」par Michel Crouzet pour *Racine et Shakespeare*, éd. Michel Crouzet, Paris, Champion, 2006, p. 21 ; Michael Nerlich, « *Letellier, ou la conquête impossible de Paris* », in *Stendhal, Paris et le mirage italien*, Paris, Agence culturelle de Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1992, p. 281-293. また、ロッシーニのオペラ作品においても同様の主題があることが『ロッシーニ伝』において語られる。1813年初演の『試金石』では、情熱を知る詩人と新聞批評を通して同時代的な「栄光」を作り出すジャーナリストとの対比が描かれておりスタンダールはその台本を高く評価する (p. 413 sq.)。

<sup>24</sup> 19世紀フランスのジャーナリズムの発展を背景にして、バルザックが『幻滅』(1837-43年)で描くことになる出版業界の内実と共通のジャーナリズム批判をスタンダールは展開する。安易な社会的な成功を得るための「いかさま」としての「シャルラタニスム」への批判は1820年代に英語雑誌に寄稿した時評記事において顕著である。Michel Arrous, « *Camarades et Charlatans* », in *Stendhal journaliste anglais, études réunies* par Philippe Berthier et Pierre-Louis Rey, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 21-38.

は距離をとって眺めなければ正確に判断できない、との意見が披露される。アルプスの頂の真の高さが、そのすぐそばには理解し難いように、「偉人」の真の価値はその人物の同時代人にとってなかなか把握しがたい。

あなた方のような平凡なひとたちが、フランスでどうやってモリエールの才能を感じ取ったというのだろうか？ 経験によるだけだ、それも、150年経ってもモリエールが地平線の上に一人そびえているのが見えるという (p. 115) <sup>25</sup>。

作品がつくられてから150年後においてもその作品が評価されているという経験的事実によってのみ、「偉人」の高みは理解されるのである。後世が芸術家に約束する真の「栄光」は、『イタリア絵画史』においても言及される。古代ギリシアの彫刻家を例にとりながら二種類の「栄光」が区別される。

彼[=彫刻家]は、かつて自分が、人生の幸福であるところの最も美しい女性の眼差しと社会からの敬意、財産を求めて栄光を渴望したことをすぐに忘れてしまう。[中略] 現実の人生は自分の栄光を高めるための卑近な作業台に過ぎなくなる。未来によってのみ生きているのだ<sup>26</sup>。

同時代の成功の代わりに、後世にこそ真の栄光が想定されるのであり、真の芸術家は後世に向けて創作に打ち込む、という主張は特段新奇な考えではない。「天才 (génie)」は同時代には理解されないものの後世によって「栄光」を得られる、という考えはすでにディドロによる「天才」にまつわる議論に読み取ることができ、そこに、19世紀に展開される迫害される芸術家という像の萌芽を見ることができる<sup>27</sup>。しかし、スタンダールにおいては、後世の評価は真の「栄光」を担保するものとして想定されるのだろうか。

---

<sup>25</sup> 剽窃が多いことで知られるこの著作において、この箇所はスタンダール自身による文章であることが編者によって付された註において指摘されている。

<sup>26</sup> *Histoire de la peinture en Italie*, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1996, p. 259.

<sup>27</sup> ディドロにおける「栄光」観念と、そこにみられる芸術家像が19世紀のそれを予感させることについて、次の箇所を参照。Marc Buffat, « La vie des morts », *Textuel*, n° 34, 1998, p. 19-31, ici p. 27.



スタンダードにおける芸術家とその作品の評価をめぐる観念の背景として、どの芸術家も自らが属する社会と時代に囚われている、という考えがある。その考えはすでに 20 歳の読書ノートに読み取ることができる。

ある特定の時代における名声があるという事実は、偉人について何も証明するわけではない。その時代の大多数を占める人々の関心に多少なりとも沿った方法で書いたということしか示さないのだ<sup>28</sup>。

どのような「偉人」や「天才」も彼らの時代に向けて仕事をしたという前提からは、彼らの享受する名声の及ぶ範囲の限界が帰結される。同様に、スタンダードがラシーヌの模倣者に抗してシェイクスピアを擁護するのは、19 世紀初頭のフランスと 16 世紀末のイングランドにおいて時代状況が似ているという「偶然」があるからにすぎない、とする論理からは<sup>29</sup>、作品や作家の普遍的な価値を拒絶する相対主義を読み取ることができる。

そのような前提は、作品の受け手における「栄光」の問題だけではなく、創作者の姿勢にも接続する。「私たちが喜んでもらいたいのは、ルイ 14 世の時代のフランス人ではもはやなく、1803 年のフランス人なのである」<sup>30</sup>、というように、過去の作品の模倣に満足するのではなく、同時代の空気を吸った新しい芸術をつくるべきだという希求である。どのような「天才」もみな彼らの属した時代と社会の状況に合わせた作品をつくるがゆえに、どのような作品も必然的に古び、それゆえにこそ常に新しい芸術が模索されねばならない<sup>31</sup>。『ラシーヌとシェイクスピア』（1823 年）の「ロマンチズムとは何か」と題された第三章において定義される「ロマンチズム」も以上のような考えに基づいている。

---

<sup>28</sup> *Journal littéraire, op. cit.*, t. I, p. 209 (9 août 1803).

<sup>29</sup> *Racine et Shakespeare, op. cit.*, p. 303.

<sup>30</sup> *Journal littéraire, op. cit.*, t. I, p. 215 (9 août 1803).

<sup>31</sup> このような考えは、若いころの読書ノートから『イタリア絵画史』、『ラシーヌとシェイクスピア』、さらには 1820 年代の英文雑誌に宛てた時評記事に一貫した考えであり、『ロッシニ伝』もその射程に含まれることをアンセルは強調する。Yves Ansel, « Sociocritique stendhalienne », in *Stendhal journaliste anglais, op. cit.*, p. 5-19, ici p. 7.

「ロマンチズム」とは、人々の習慣と信条の現在の状況において、可能な限りもっとも多くの快楽を与え得る文学作品を人々に提供する技である<sup>32</sup>。

古い芸術の模倣を禁じ同時代に向けた作品をつくるべきだという「ロマン主義的」主張は、同時代の社会における成功がそのような古典主義者に独占されている現状に向けた攻撃であり、このような芸術家像において、後世の「栄光」の問題は宙吊りにされるのである<sup>33</sup>。

こうして、18世紀的な「偉人崇拜」と劇作家としての自らの「栄光」の探求に根を持つスタンダールの「栄光」概念は、「栄光」の裏側としての「シャルラタニズム」を見出すことで同時代的な成功を疑うことを要請する。その一方で、「ロマン主義者」としては、同時代の社会に見合った「快楽」のために新しい芸術が主張される。以上の議論を背景に、同時代の成功を享受しているロッシェニの「栄光」が『ロッシェニ伝』においてどのように語られるのか検討したい。

## 2. ロッシェニの擁護：同時代の音楽

ロッシェニのオペラ作品はイタリア各都市での初演後、1813年以降パリでもいくつかの作品の断片が紹介されていたが、オペラ作品としてのパリでの上演は1817年2月2日の『アルジェのイタリア女』(*L'Italienne in Algeri*, 1813年ヴェネチア初演)を待たなければならない<sup>34</sup>。パリ初演はこうして、1819年5月13日『しあわせな間違い』(*L'Inganno felice*, 1812年ヴェネチア初演)、1819年10月26日『セヴィリアの理髪師』(*Il Barbiere di Siviglia*, 1816年ローマ初演)と続くものの、これらの上演の形が問題であった<sup>35</sup>。1821年4月

---

<sup>32</sup> *Racine et Shakespeare, op. cit.*, p. 295.

<sup>33</sup> 同時代の不遇が後世の正当な評価によって裏返る可能性への期待を疑うことのないラ・ブリュイエールやボワローら古典主義時代の作家とは異なり、スタンダールにとっては、後世の評価は宝くじと同じく「完全に運しだい」である。Yves Ansel, *Stendhal, le temps et l'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2000, p. 311.

<sup>34</sup> イタリア各都市で名声を博していたロッシェニの作品のパリでの上演が遅れた理由として、スタンダールも批判を浴びせるように (p. 369)、パリの「イタリア劇場」(後述)の監督であったフェルディナンド・パエル (Ferdinando Paër) による妨害が知られている。

<sup>35</sup> ロッシェニ作品のパリへの紹介については次の箇所を参照 Jean Mongrédien, *La Musique en France. Des Lumières au romantisme*, Paris, Flammarion, 1986, p. 128 sq.

の『試金石』 (*La Pietra del paragone*, 1812年ミラノ初演) のパリ初演は、作品が「手足をもがれた (*mutilé*)」 (p. 413) 形で上演され、失敗に終わる。このような状況を受けて、『ロッシーニ伝』のなかの『アルジェのイタリア女』に当てられた章は、次のように書き始められることになる。

けれども『イタリア女』について語ろう。私たちがロッシーニのことをすこし嫌いになるようにと巧妙な方々がパリで上演させてくれた形ではなく、この作品がイタリアで上演され、この作品を書いた若き作曲家が「マエストロたち」の中でも一番のランクに位置づけられた時のような形で (p. 400)。

パリの聴衆にはロッシーニの作品の真の姿を知る機会が与えられていないのに対し、『ロッシーニ伝』の語り手はイタリアでのロッシーニの作品の本来の姿を知っている。本第二節では、このずれを前提として展開されるロッシーニの作品の擁護が、『ラシーヌとシェイクスピア』におけるシェイクスピア擁護の議論と共通点をもつことを確認した後に、「ロマン主義的」な芸術観を支える芸術と社会の同時代性として、ナポレオン体験の表現が主張されることに注目する。

### 新しい芸術の擁護

1822年7月にシェイクスピアの悲劇『オテロ』がイギリスの劇団によってパリで上演された際の騒動に際してスタンダールは、「シェイクスピアがイギリス人だから彼を野次ることが愛国主義と国民の名誉になると信じ切った、迷った若者たち」<sup>36</sup>を批判した。『ロッシーニ伝』において、ロッシーニ出現以前のイタリアの音楽界の状況についても事情は同様であるとされる。モーツァルトのイタリアでの受容に関して、「フランスでシェイクスピアについて古い考えの党派の言ったことが、彼 [=モーツァルト] についても言われた」 (p. 372) と語り、そこに「控えの間の愛国主義」と「国民の名誉」 (p. 373) を見出すスタンダールは、イタリアにおけるモーツァルト、フランスにおけるシェイクスピアという外国の芸術家に対するナショナリズムを背景とした無理解と敵視を批判する。

さらに、ロッシーニがイタリアの楽壇に登場する際の事情もまた、新しい芸術がこうむる試練としてフランスでのシェイクスピアと同じ状況であると

---

<sup>36</sup> *Racine et Shakespeare, op. cit.*, p. 269.

みなされる。ロッシーニに先行する、チマローザとパイジエッロの「模倣者」とされる作曲家群に関して次のように語られる。

これらの方々は、今日のフランスにおける、叙事詩的で荘厳な文体とラシーヌの高貴な舞台の、最新の模倣者たちとおおよそ同じ役割を演じていた。たくさん拍手をもらい、たくさん賞賛される、それも立派な文体において、ということを彼らは確信していたのだ (p. 375)。

過去の作品の模倣者が得るのはあらかじめ予見可能な成功であり、実際のところ劇場を支配しているのは「退屈」である、とされる。新しい芸術のこうむる試練は、フランスでの演劇においてもイタリアでの音楽においても変わらないのである。

パリにおけるロッシーニのオペラ作品の上演をスタンダールは劇場間の戦いとして描く。1823年当時、パリには「オペラ座 (Opéra)」「オペラ・コミック座 (Opéra-Comique)」「イタリア劇場 (Théâtre italien)」の三種類の主要なオペラ劇場があった<sup>37</sup>。「オペラ座」と「オペラ・コミック座」を「イタリア劇場」の敵とみなすスタンダールは、「オペラ座」と「オペラ・コミック座」の「術策 (manœuvres)」(p. 496)に言及し、ロッシーニのある二重唱の成功は150年の歴史をもつ「オペラ座」を「殺す」とみなされる(p. 481)。「オペラ座」の観客は静止状態によって特徴づけられるがために、新しい音楽を受容させるためには「戦闘」が必要である(p. 558)。ルソーの参加した18世紀のブッフオン論争や1820年代のシェイクスピアをめぐる論争と共通の、「国民の名誉」を唱える偏狭なナショナリズムを背景としたロッシーニに対する無理解と戦わなくてはならない(p. 558-9)。そして、この戦いにおいてロッシーニを擁護する根拠として、同時代に適う新しい表現がロッシーニに見出されるのである。

---

<sup>37</sup> アンシアン・レژیーム以来の「王立音楽アカデミー (Académie royale de musique)」の名を王政復古によって回復した「オペラ座」はルペルティエ通り (rue Le Peltier) に構えており「グラントペラ (grand opéra)」とも呼ばれ、フェイドー通り (rue Feydeau) に構える「オペラ・コミック座」は「フェイドー座」とも呼ばれた。「イタリア劇場」は当時ルーヴォワ通り (rue Louvois) に構えていたことから「ルーヴォワ座」と呼ばれ、同時に「オペラ・ブッフア (Opéra-Buffera)」とも呼ばれる。各劇場の詳細については次の研究書の「歌劇場 (le théâtre lyrique)」と題された第三章に詳しい。Jean Mongrédien, *La Musique en France, op. cit.*, p. 48, sq.

## 同時代の芸術：愛国主義

ロッシーニが同時代の社会のための芸術を提供していることを示すのは、ナポレオンを思わせる表現の存在である。ナポレオン以前だったならば書けなかった表現を新時代の申し子たるロッシーニが実現したというのだ。『アルジェのイタリア女』の楽曲分析において、作品最後におかれた「祖国を思え (Pensa alla patria)」で始まる三重唱を「歴史的記念碑」であると述べるスタンダールは、その理由を次のように語る。

1530年のメディチ家によるフィレンツェの奪取以降、20年の投獄によって罰せられるがためにイタリアから追い払われていた愛国主義を、ナポレオンはついにさきほど再生させた。ロッシーニは聞き手の魂を読み取り、彼らの魂が必要としている快楽を彼らの想像力に提供することができたのである (p. 410)。

ここに、同時代人にかなう「快楽」を提供する芸術という『ラシーヌとシェイクスピア』における「ロマン主義的」芸術の定義を見出すことができる。さらに、『ロッシーニ伝』の「イントロダクション」におかれた次の一説では、オーストリアの圧政からイタリアを「解放」し、そこに19世紀的な愛国主義を吹き込んだナポレオンの名が、具体的なイタリア戦役の記憶と結び付けられる。

アルコレとリヴォリの奇跡の10年後の『タンクレーディ』において、ようやく、音楽は戦闘的になり始めた。これら偉大な日々がイタリアを眠りから覚ます前は、戦争や武器といった単語が音楽において用いられるのは、もっぱら、愛のためになされた犠牲を引き立たせるためであった (p. 361)。

96年11月のアルコレの戦いと97年1月のリヴォリの戦いの名を通して喚起されるナポレオンによるイタリア戦役によって、台本で用いられる言葉をめぐる文脈が変化したのである。ここで言及された『タンクレーディ』(Tancredi, 1813年ヴェネチア初演)は、中世シチリアを舞台にするヴォルテールの同名の戯曲に基づいたオペラ・セリアで、さらに詳細な楽曲分析の対象となり、その戦闘的な表現が繰り返し強調されることになる。二幕七場、決闘に向かう直前のタンクレーディが、恋人アメナイードの父、アルジャーリオと歌う三重唱について、このように語られる。

『タンクレーディ』の甘美な譜面の重要な表現は、戦いの騎士道的な熱気であり、私たちが「方法論的で数学的な卑劣さ」に過ぎないものに貶めてしまった

危険と戦争を、高揚した精神の持ち主において魂の次元のものにした、中世の心ふるわす甘美なあの狂気である (p. 395)。

「方法論的で数学的な卑劣さ」に付された原注には、ギベール伯爵 (Comte de Guibert) (1744-1790 年) の『戦術一般論』 (*Essai général de tactique*, 1770 年) の題が、シャルル八世のイタリア戦争時代の伝説的な武将バイヤールの名前と対比されながら引かれている。ギベールに代表される近代の戦争ではなく、バイヤールに代表される中世の戦いの勇壮さが賛美される。中世のかつ騎士道的な戦闘の精神の復活とは、中世という過去への振り返りではなく、その蘇生においてそれ自体として「新しいもの (une chose nouvelle)」 (p. 395) かつ「現代 (moderne)」のものであるとされる。

「現代の名誉」がその全くの純粋なかたちで見出される。「アルコレ」と「ロディ」以前であったなら、イタリアの「マエストロ」の一人として描こうとは考えなかったであろうものだ！ この二つの地名は、ロッシーニが揺りかごの周りで、発声されるのを耳にした最初の単語である。これらの崇高な地名は 1796 年のものだ。5 歳のロッシーニは、ペーザロにおいて 1796 年のあの不滅の連隊が通り過ぎるのを見たかもしれない (p. 395)。

「見たかもしれない」と書かれるように、幼いロッシーニとナポレオン軍との出会いはスタンダールの推測である<sup>38</sup>。とはいえ、ここに、スタンダールやロッシーニよりも若いロマン派世代の作家、詩人が表現することになる、詩人の幼少期とフランスの軍事的栄光の重なりという神話に共通する要素をみることも可能である<sup>39</sup>。さらに、この 1796 年という年数をもつスタンダールにとっての重要性は、上の引用に直接続く箇所で一層明確になる。

[あの不滅の連隊は] 勲章も贅沢も大綬もなく、純粋に戦いの熱狂に活気づけられながら、「トレンティーノ」において、あの絵画、あの彫刻、あの建造物を私たちに獲得させに向かっていった。これらは、その後、君主制の金ぴかが私

---

<sup>38</sup> 音楽史家によると、教皇領にあったペーザロにおいてロッシーニの父ジュゼッペ・アントーニオは、実際、フランス軍を解放者として熱狂的に迎えたという。Damien Colas, *Rossini. L'Opéra de Lumière*, Paris, Gallimard, coll. «Découvertes Gallimard», 1992, p. 15.

<sup>39</sup> たとえば、ユゴーが 1820 年代に書いた『オード』のなかには、ナポレオン軍の軍人であった父に宛てた「わが父へ (A mon père)」や、幼年期と軍功の時代の重なりをうたった「わが幼年時代 (Mon enfance)」などがある。

たちを無気力にした時、あまりにも容易に私たちから奪われてしまった。名誉がタンクレーディに吹き込む崇高な調子を聞きながら、いつの日か復讐を、そしてそれらを取り返しに行こうと誓おうではないか (p. 395-6)。

ここにみられるのは、ロッシェニを離れてスタンダールに特有の 96 年のイタリア戦役の美化である。『パルムの僧院』の冒頭に語られることになる、イタリアの解放者としての若いフランス軍、軍服さえも満足に用意されなかったロベール中尉の挿話に象徴される貧しくも若く陽気な 96 年の神話化である。そのようなイタリア戦役と対比される「君主制」として批判されるのは、ナポレオン帝政あるいは王政復古、もしくはこれら両者なのだろうか。「トレンティーノ」とは、イタリア戦役の結果、97 年 2 月のフランスと教皇庁の間で結ばれた条約を指し、大幅譲歩した教皇庁は美術品をフランスへ拠出する。しかし、ナポレオンの百日天下とワーテルローの後、パリ条約の結果、5000 点に及ぶ美術品がフランスから各国へ返還されることとなった<sup>40</sup>。

スタンダールはこうして、『タンクレーディ』を聞きながら、そこにイタリア戦役以後の人間にしか生み出すことのできない音楽を見出した。新しい外国の音楽に対するアレルギーを示す停滞したパリの楽壇と観客に対する批判として「ロマン主義者」スタンダールによって擁護されたロッシェニの音楽は、同時代の刻印としてナポレオン体験と、現実にイタリアを支配するオーストリアの圧政に対抗する愛国主義を描くという点において<sup>41</sup>、同時代の

---

<sup>40</sup> フランスに拠出された美術品の返還に関しては次の文献を参照。Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, Paris, Flammarion, 1999, p. 11 sq. イタリアから持ち出されながらも返却を余儀なくされた美術品に関してスタンダールは特別な執着を見せていることが知られている。「連合軍」のパリ入城を前にした 1814 年 3 月 29 日、ナポレオン美術館（現ルーヴル美術館）の美術品がイタリアに返却される可能性を考えたスタンダールが、ラファエロの一作品だけでも敵の手から逃れさせようと企てたという証言が残っている。Philippe Berthier, *Stendhal. Vivre, écrire, aimer, op. cit.*, p. 218-219; *Œuvres intimes, op. cit.*, t. I, p. 1095-1097. 上記『ロッシェニ伝』からの引用でも明らかのように、これら美術品が、トレンティーノ条約という正当な手続きを経てフランスに持ち運ばれたことを繰り返し強調するスタンダールにとって、イタリアへの返還こそが不当な行為なのである。たとえば、『イタリア絵画史』「エピソード」の一節では次のように語られる。「連合軍は私たちから 1150 点の絵画を「奪った」。指摘することを許していただきたいことは、私たちは「条約によって」、つまりトレンティーノ条約によって最良の作品を獲得したということである」(*Histoire de la peinture en Italie, op. cit.*, p. 487-488)。

<sup>41</sup> スタンダールがロッシェニの作品に読み取ったように、オペラ作品に愛国主義の表現を読み取ることは突飛なことではない。むしろ 19 世紀のオペラの歴史にひもどく

聴衆の求める音楽であり、その内実としても「ロマン主義者」のテーゼに適合するのである。

### 3. ロッシーニの限界：「情熱」の欠如

オペラ・セリアの代表作『タンクレーディ』において同時代性の印としての「戦い」の表現を読み取ったものの、スタンダールにとってロッシーニは常に「戦い」を表現する作曲家とはみなされない。オペラ・ブッフアの代表作『セヴィリアの理髪師』（以下『理髪師』と表記）の分析を通してスタンダールはロッシーニへの批判を展開するのだが、その批判において、同時代の社会に向けた芸術という「ロマン主義的」な主張の及ぶ範囲を検討する。

#### 「フランス音楽」としてのロッシーニ

偏狭なナショナリズムを背景にイタリア人作曲家ロッシーニに対するアレルギーを批判する議論は前にみたとおりであるが、『理髪師』に当てられた第16章において、スタンダールはロッシーニがフランス的であることを繰り返し強調する。

ロッシーニは、[初演の地である]ローマの人々のために仕事をしているつもりでいながら、「フランス音楽」の傑作を作り出した。この言葉で、今日のフランス人の性格に合わせて形作られ、内戦がその性格を変えない限り、この人々に可能な限りもっとも深く喜ばれるよう作られた音楽を指すのならば (p. 475)。

ここにみられる「フランス音楽」の語は、前節で検討したように、イタリア、ペーザロの人ロッシーニの音楽がフランスの「国民的名誉」のために批判されていたという文脈で読まなければならない<sup>42</sup>。また、同時代のフラン

---

に、圧政に対する愛国主義、とりわけイタリア統一（リソルジメント）に共鳴する要素をオペラ作品に見出すことは容易である。次の研究書では、『アルジェのイタリア女』のなかのスタンダールがその愛国主義を讃嘆した箇所が、後のヴェルディの愛国主義的なオペラ作品への先駆けとして挙げられている。Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 191 sq.

<sup>42</sup> 「私たち [フランス人] ときたら、いつだって「スポンティーニのフランス音楽」と「国民的名誉」を支持している。これを立派に持ち出すことで、ペーザロ出身のロッシーニに対抗してリエージュ出身のグレットリーを擁護するのだ」 (p. 560)。ナポレオン帝政下の公式の作曲家スポンティーニは、イタリア出身であるにも関わらずフランス音楽として支持されており、リエージュ出身のグレットリーも同様であつ



ス人に最も「喜ばれる (plaire)」音楽としての「フランス音楽」という定義には、同時代の人々の「快樂 (plaisir)」に適う芸術という「ロマン主義者」としての主張と同じ論理を見ることができる。しかし、前節で検討した「戦い」の表現に見られる同時代性とは異なり、ここで指摘されるフランス社会との同時代性は、ロッシェニ擁護のために持ち出されたわけではない。反対に、パリで大成功を収めた『理髪師』<sup>43</sup>を通してロッシェニを「フランス音楽」とみなすことで、スタンダールは、パリでロッシェニの受けた喝采を説明し、そのうえで、その「フランス性」を批判しロッシェニの音楽に満足しない姿勢をみせる<sup>44</sup>。同時代の社会に向けて書かれ、成功した作品は、一見「ロマン主義者」の主張に適うかのように見える。「フランス音楽」たる『理髪師』を、スタンダールはなぜ批判するのだろうか。

「フランス音楽」としてのロッシェニは、作曲家本来のスタイルからの逸脱であるどころか、ロッシェニの真の姿であると繰り返し言明される。『理髪師』におけるロッシェニは「完全に自分自身であり」、ロッシェニのスタイルを知るには『理髪師』に当たればよいとされる (p. 478)。第42章の最後におかれた「結語 (Dernier mot)」において、ロッシェニの音楽の特徴は次のように簡潔にまとめられる。

もし [読者が] 秘密を守ると約束してくださったならば、ロッシェニのスタイルはどこかパリのフランス人のようなところがあると私は申し上げることでしよう。空虚で、楽し気というよりも活き活きしている。決して情熱的にならず、常に才気立ち、退屈なことはめったになく、崇高なことはもっと少ない (p. 637)。

「情熱」と「崇高」の欠如、「退屈」に対する恐れ。これらの特徴は音楽の本来的な性格と反するものである。というのも、オペラの音楽に感動するには「注意力」が必要であり、そもそも「魂」が必要なのだが、ロッシェニの音楽を味わうには「魂」は必要でないといわれるのである。

---

た。外国出身のロッシェニも「フランス音楽」として受け入れる素地はあるのである。

<sup>43</sup> 1819年9月のパリ初演でこそ評判をえることはできなかったものの、歌手を取り換えて上演したことにより大成功をおさめた。编者による註参照 (p. 477)。

<sup>44</sup> 「フランス音楽」としてのロッシェニへの批判は『ロッシェニ伝』の中でも際立っており、『ロッシェニ伝』出版の際の同時代の書評においてもこの本の「反フランス的」な性格は指摘されているという。编者による「序文」参照 (p. 326)

[ロッシーニの音楽を聴いて] 快樂を得るのには、可能な限り最もわずかな注意の度合いしか必要としない。加えて、とても有利なことに、ロマネスクな人々が魂と呼ぶものをもつことは、ほとんどの時間、不可欠ではない (p. 628)。

「魂」を必要としないロッシーニの音楽をめぐって、スタンダールは以上のような一般的な考察にとどまることなく、具体的な音楽の特徴も考察する。ロッシーニは、装飾を抑制した速度のゆっくりした歌である「スピアナート (spianato)」や「ソステヌート (sostenuto)」を避け (p. 584)、代わりにそれまで歌手の即興に任せられていた装飾音を譜面に書き込み、そのために音楽が技巧的な追求に偏ってしまったとされる<sup>45</sup>。さらに、スタンダールは、オペラの物語との関連、とりわけ恋愛描写においてロッシーニの致命的な弱点を指摘し、その弱点においてもロッシーニに「フランス的」な性格を見出すことになるだろう。

### ガラントリーと情熱

ロッシーニの本来のスタイルを表しているという『理髮師』における恋愛描写はどのように批判されるのだろうか。バルトロの囚われの身となっ  
ながらフィガロの助力で伯爵との恋を叶えるロジーナの心理を表現する音楽についての言及を参照したい。スタンダールはロジーナの決然とした性格がパリ公演の歌手によってよく表現されたことに満足するもの (p. 482)、バルトロの裏をかくロジーナの勇気が明確に表現され過ぎる余り恋の表現が不足していると指摘する (p. 481)。一幕九場、伯爵との待ち合わせを取り決めるロジーナとフィガロの二重唱において、ロジーナに「メランコリー」と「緋

---

<sup>45</sup> 『理髮師』に関しても、「「スピアナート」の歌は彼の暗礁である」 (p. 478) と語られる。このような音楽的特徴の変化は、ナポリ時代以降の「ロッシーニの第二の作風 (la seconde manière de Rossini)」 (p. 586) とされ、『ロッシーニ伝』の第27章から第35章にかけて詳しく展開される。一方、そのような歌唱の悪しき「革命」の対極と位置づけられる歌手パスタ夫人は、自分の魂の具合に合わせて即興で様々なニュアンスを表現できるとされる。パスタ夫人の歌唱については次の論文を参照。Philippe Berthier, « La Voix de Giuditta », dans *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1992, p. 89-110. とはいえ、装飾音偏重の作風への変化というスタンダールの観察は、必ずしも正確なわけではないことが指摘されている。Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto*, traduit de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini, Paris, Fayard, 1987, p. 236.

細さと恥じらいからなる花のようなもの」(p. 483) が欠如していることにスタンダールは首をかしげる。

ロッシーニが魅惑的な優美さを自身に禁じたのは、まったく根拠もなくしてしまったのだと私は思う。もっとも情熱的に燃え立った愛ですら、恥じらいなしにはぼんでしまう。愛からこの感情を切り捨てることは、どの国にもいる粗野な人たちの下品な勘違いに陥ることである (p. 483)。

たとえロジーナがバルトロの裏をかくだけの性格の強さをもった女性だとしても、そこには「恥じらい」を伴う繊細な恋愛の描写が必要だとされるのである。「恥じらい」を表現しないロジーナは、恋に震える 18 歳の少女というよりも、用心深い未亡人に見えてしまうのだ (p. 485)。

物語の場面が要請する感情と実際の音楽のずれに起因する、以上のような恋愛描写にまつわる欠点は、音楽表現の問題であるだけでなくロッシーニの人物の限界へ結び付けられる。作品で恋愛を描けないのは、彼自身の恋愛の体験の内実のせいであるとされる。

得意になれるような信じられないほどの成功をロッシーニが収めることができたのは、めったにない冷静さと無関心のおかげであった。『理髪師』のオペラと、それ以降書かれた多くの作品のせいで、私はこういった成功を恐ろしく感じてしまう。女性たちのあいだに一切の違いを見出さないおかげで、彼は成功を手に入れたのではなからうか? (p. 483-4)

多くの女性に対する成功はスタンダールにとっては理想的なものではない。どの女性に対しても同じように収められる成功は「女性の優美さ」(p. 484) に無感覚になってしまっている証であるとされ<sup>46</sup>、それが『理髪師』の恋愛表現を物足りなくさせる原因なのである。

---

<sup>46</sup> ここで『パルムの僧院』第 1 部第 7 章で簡潔に描かれるナポリ時代のファブリス・デル・ドンゴを思い出してもよいだろう。「彼にとっては常に、若くてきれいな女はまた別の若くてきれいな女と同じであった」。そのようなファブリスは「恋愛を知らなかったのだ」(*Œuvres romanesques complètes*, t. III, éd. Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 258) とされる。確かに、この後パルマに入りジーナの感情に気づき、さらにはファルネーゼ塔でクレリアと出会うことになる。そのような恋愛に比べて、ドン・ジュアン的な成功は恋愛の名に値しない。

『理髪師』において、愛を語らねばならぬや否や、ロッシーニはエレガントで小細工したようになってしまうが、落ち着いたスタイルから抜け出すこともない。それはまるで愛を語るフォントネルのようだ。実人生の流儀としては悪くはないこの振る舞いも、栄光にとってはまったく好ましくない (p. 484)。

ここで引かれるフォントネルの名に、後年、自伝『アンリ・ブリュラルの生涯』で描かれることになる母方の曾祖父アンリ・ガニョンの面影をみるができる。愛想がよく、争い事を好まず、愛国主義の熱狂を嫌う曾祖父の性格が長寿で知られるフォントネルの名を引きながら繰り返し語られるだろう<sup>47</sup>。それも確かに一つの人生ではあるものの、ロッシーニにおいては芸術家としての限界がそこに見出され得る。恋愛ゆえに犯した滑稽こそが芸術家の証だからだ<sup>48</sup>。

彼は恋愛について少しばかり疑い深くなってしまったのではないかと私は思う。  
[中略] 彼の心の落ち着きにとってはめでたいのだが、彼の才能にとっては残念なことだ。カノーヴァもヴィガーノも恋するという滑稽を犯したものだ (p. 484)。

情熱とは無縁の恋愛を描き、その実人生においても情熱ゆえの滑稽とは無縁とみなされるロッシーニだが、そのような情熱の欠如はロッシーニに限った問題ではない。『理髪師』に喝采をおくったパリの同時代の聴衆もまた情熱の欠如に特徴づけられる。『理髪師』における装飾音 (ルラード) がパリの聴衆の喝采を浴びたことを受けて、スタンダールは「ここでは、恋愛ではなくガラントリーが好まれる」 (p. 477) と判断する。『理髪師』で表現されるのは、情熱的な恋愛ではなくガラントリーなのである。

私たちのあいだの若い人たちと『オールド・モータリティ』のクラヴァーハウスやヘンリー・モートンとの間には、一世紀もの間隔がまだにあるのかもしれない。おかげさまで、フランスは依然として、愛想よく軽快なガラントリーの国であり続ける。さて、このガラントリーが私たちの社会と国民の性格の主

---

<sup>47</sup> *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, p. 122, 135.

<sup>48</sup> 芸術家の恋愛にその創作者としての条件をみる考えは、スタンダールに固有のものではない。美術史においても、19世紀に入ると、画家の恋愛が芸術家の偉大さの定義を構成するようになったことが、ラファエロの評価を例に指摘されている。François-René Martin, «Heur et malheur de l'artiste. Problèmes de souveraineté dans la représentation des vies d'artiste (1780-1820)», *Romantisme*, 2015, n° 169, p. 33-42.

要な特徴である限り、『理髪師』と「二行でいいから手紙を」の二重唱はフランス音楽の永遠の模範であり続けるだろう (p. 484)。

17世紀後半のスコットランドにおける長老派教会の迫害と反乱、さらに名誉革命後の反乱といった度重なる戦争を背景に、政治参加と駆け引きに振り回される恋愛を物語るウォルター・スコットの歴史小説『オールド・モータリティ』 (*Old Mortality*, 1816年) に描かれる習俗は、ナポレオン戦争以来、戦いの経験のない<sup>49</sup>同時代のフランス人のそれとは対照的である。しかしその一方で、将来あり得る変化も想定され得る。「聴衆について、芸術と関連して」と題された17章において、近い将来における聴衆の変化が予言される。「私たちは、もしかしたら情熱的になる直前にいるのかもしれない」(p. 495)。

もしも少しばかり内戦が起きるのならば、私たちはアンリ四世とドービニエの世紀のエネルギーに満ちたフランス人に戻ることになるだろう。ウォルター・スコットの小説の情熱的な習俗を取り戻すだろう。戦争の災禍のただなかで、フランスの軽妙さは丁度よい程度に閉じこもり、「想像力」が復活し音楽もそれに続くだろう (p. 496)。

すぐ近くの未来に迫る観客の変化として挙げられるのは「ガラントリー」に替わる「内戦」、「情熱」、「想像力」であり、それらは17世紀の絶対王政確立前のフランスという過去の蘇りとして理解される。ここに、『タンクレーディ』に中世の勇壮さの蘇りを聞き取ったのと同じ、スタンダールが求める要素をみることができる。同時代の社会に向けた芸術を主張するスタンダールだが、彼の想定する聴衆とは、『理髪師』に喝采する実際に存在する同時代のフランス人ではなく、近い未来に予見される「戦い」と「情熱」に特徴づけられる人々なのである。

---

<sup>49</sup> もっとも、『ロッシーニ伝』出版とまさに同じ年1823年4月から11月にかけて、スペイン王フェルディナンド七世の「解放」とスペインでの王政の復活を目的にしたスペイン出兵がフランス政府によって行われていた。この軍事行動の象徴的な意味合いは、『赤と黒』のラ・モール侯爵の息子ノルベールが、スペイン出兵に参加したという設定に読み取ることができる。*Œuvres complètes romanesques*, t. I, éd. Yves Ansel et Philippe Berthier, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 561 ; このページに付されたアンセルによる註が詳しい。

## 結論に代えて 「栄光」の行方

「栄光」に思いをめぐらせ続けたスタンダールは、ロッシーニの同時代における成功に対して二重の姿勢を見せた。同時代の印としてナポレオン以後の愛国主義の刻印を受けている点においてロッシーニを擁護する一方、「情熱」とは離れた『理髪師』に代表される「フランス的」なロッシーニには限界を見出す。このような二重の姿勢は、『ラシーヌとシェイクスピア』で展開される、同時代に向けた芸術という「ロマン主義者」としての理論が現実の芸術家に向き合う際に表出する矛盾とみなすことができる。第一節の最後に引用した「ロマンチスト」の定義には「人々の習慣と信条の現在の状況」とあるものの、それはスタンダールにとっては必ずしも現実の社会そのものではなく、近い未来に想定される、理想化された想像上の読者、聴衆を指しているのである。

とはいえ、ロッシーニに対する二重の姿勢は、『ロッシーニ伝』において対立するまま残されるわけではない。「ロッシーニのスタイルについて」と題された第40章の最後に置かれた一文では、ロッシーニの音楽が次のように総括される。

あらゆる意味において、これはフランスのためにわざわざ作られた音楽であるが、私たちがより情熱的な調子にふさわしくなるよう毎日努めてくれる (p. 629)。

『ロッシーニ伝』と題された本における膨大なロッシーニ批判を和らげるための抜け道をここに読み取ることもできる一方で、以上のような二面的なロッシーニ評価の融合を読み取ることも可能である。ロッシーニの作品は、今のところあまりに「フランス的」な音楽であるものの、それでも「戦い」という同時代性の刻印を受けているために、未来の「情熱」の音楽への橋渡しになり得るのである。さらに、賞賛と批判の混在を解決させるもう一つの論理が、『ロッシーニ伝』の最終章第46章末尾におかれた「弁明」において明らかになる。そこでスタンダールは、「ラシーヌではなくシェイクスピアを」という主張に代えて「ラシーヌもシェイクスピアも」という主張をレスピナス嬢の書簡を引用することでほのめかすのである。

申し添えますと、わたくしはラシーヌを情熱をこめて愛していますし、シェイクスピアにはわたくしの心を奪った箇所がございます。そしてこの二人の人物はまったく正反対なのです。〔中略〕わたくしがどちらも愛するのをお許しになって！ (p. 672)

ラシーヌと同時にシェイクスピアを愛する感受性の持ち主、これこそがスタンダール自身の姿なのである<sup>50</sup>。『試金石』のパリ初演の失敗を受けて友人マレストに宛てた手紙において「あなたのようなパリの人と、私のようなイタリア人は、違った「好み」を持っているのです」、とした後、「そうですね、それぞれよい好みをもっているのです、もしそれぞれが率直に話すのならば」<sup>51</sup>、と続ける。確かにロッシーニは、恋愛描写とメランコリーの表現ではモーツァルトに及ばず、喜劇性と情熱ではチマローザに水をあけられる。だが、快活さ、スピード、刺激においてロッシーニは一番なのである (p. 637)<sup>52</sup>。

たとえ数々の批判を浴びせられたとしても、『ロッシーニ伝』においてロッシーニは成功を単純にもとめる二流の芸術家として描かれることは決してない。歌唱にまつわる悪しき「革命」は確かに批判的となるが、その「革命」の理由は名声や成功のためではないとされる。スタンダールはその結果を批判しながらも、状況によって強いられた被害者としてロッシーニを描くのである。

ロッシーニは栄光のことはほとんど考えていなかった。あらゆる芸術家のなかでも、それについて思いめぐらすことがおそらくもっとも少なかった人物である (p. 585)。

反対に、ロッシーニの作曲状況をめぐると同情を誘う挿話をスタンダールは繰り返し語る。イタリアのオペラ劇場の興行主 (impresario) との契約における作曲者の低い地位のために、楽譜出版社が利益を上げる一方、作曲者は「ひどい貧しさ」 (p. 574) に陥らざるを得ない。「かわいそうなマエストロ」は僅か六週間でひとつのオペラの作曲を強いられているのだから、たとえ自作を再利用したとしても同情の余地があるのではないか (p. 589)。しかし、『ロッシーニ伝』以降のロッシーニの将来に関するスタンダールの言及は悲観的

---

<sup>50</sup> ここで引かれるレスピナス嬢の書簡は、現在では偽書とみなされており、スタンダールはそれにさらに手を加えている。ただし、上記の引用箇所はレスピナス嬢の書簡 (とされていたもの) そのものの引用である。編者による註参照 (p. 669, 672)。

<sup>51</sup> *Correspondance générale, op. cit., t. III, p. 343 (7 mai 1821)*.

<sup>52</sup> 対照的な性格をもつ芸術家に対する評価を宙吊りにする相対主義に、スタンダールの審美観の特徴を見ることができだろう。「どちらが正しいのか？」と題された『イタリア絵画史』104章では、チマローザとモーツァルトのどちらを好むかは、受け手の心理状態次第であるとされる。 *Histoire de la peinture en Italie, op. cit., p. 300*.

であり、その後のロッシーニを知る現代の読者にとってなおさら興味深い。芸術家としての才能を考えるならば、ロッシーニはパリには来るべきではないとスタンダールは助言する。

そもそも、パリに来るがいいという助言は嫌悪すべきものだ。もしもロッシーニが私たちの間で六年間過ごしたならば、ただのつまらない男になっていただろう。勲章を三つ余計にもらい、陽気さはかなり減り、天才はまったくなくなっていただろう。彼の魂はばねを失ってしまっていただろう (p. 574)。

この予言は的中することになるだろう。パリに居を移したロッシーニは、あらゆる「栄光」を得ることになる。1824年から26年にかけてパエルと共同で「イタリア劇場」の「音楽舞台監督 (directeur de la musique et de la scène)」を務め、シャルル10世のランスでの戴冠に際して『ランスへの旅』(*Il Viaggio a Reims*, 1825年パリ初演)を作曲する。「オペラ座」には、『マオメット二世』(*Maometto II*, 1820年ナポリ初演)をフランス語に改作した『コリントの包囲』(*Le Siège de Corinthe*, 1826年パリ初演)によってデビューする。「イタリア劇場」から「オペラ座」へ移り、王政復古末期の公式の作曲家の地位を手に入れるが<sup>53</sup>、1823年からちょうど「六年後」の1829年に作曲された『ギヨーム・テル』(*Guillaume Tell*)が、最後のオペラ作品となった<sup>54</sup>。

ロッシーニが後世にどう評価されるのかという問題について『ロッシーニ伝』は簡潔に述べている。「カノーヴァの死以来、ロッシーニは現存の芸術家で一番である。後世はどのような位置を与えるのだろうか。私にはわからない」(p. 637)。このように書かれた約八年後、1831年トリエステから友人マレストへ宛てられた書簡において、スタンダールはロッシーニの次世代の作曲家ベリーニ(1801-1835年)に対するイタリア人の熱狂を伝えながら、ロッシーニについては次のように言及する。「1815年にミラノでチマローザが語られていたように、現在ロッシーニが語られている。立派に賞賛されるものの、もはや演奏されないという条件つきなのだ」<sup>55</sup>。かつてチマローザ

---

<sup>53</sup> 肩書として「国王付き首席作曲家 (Premier Compositeur du Roi)」と「フランス声楽総監督 (Inspecteur général du chant en France)」を得た。

<sup>54</sup> 以上の経歴は次の箇所による。Frédéric Vitoux, *Gioacchino Rossini*, Paris, Seuil, 1986; Jean Mongrédien, *La Musique en France*, op. cit., p. 84, 132.

<sup>55</sup> *Correspondance générale*, op. cit., t. IV, p. 43 (24 février 1831).



が乗り越えられたように、現在はロッシーニがベリーニに凌駕されているのだ。

『ロッシーニ伝』の数年後、スタンダール自身も小説『アルマンズ』（1827年出版）によって遅咲きの小説家としてのスタートを切る。1830年のサント＝ブーヴ宛の書簡では、「あなたは栄光について語りすぎです。〔中略〕栄光が訪れるかどうか、誰に分かるというのですか？ 〔中略〕なぜ、このようなことを語るのですか？」<sup>56</sup>、と書き、若い詩人が「栄光」を語ることをいさめている。1831年にはこれまでの自らの「伝記」作者としての著作を振り返りながら次のように書き残す。「わたしはこれまでたくさんの偉人の伝記を書いてきた：モーツァルト、ロッシーニ、ミケランジェロ、レオナルド・ダ・ヴィンチ。この種の仕事が一番楽しかった」<sup>57</sup>。これ以後の伝記作者としての仕事は『ナポレオン覚書』（1836-37年執筆）があるものの、小説の他に書くべきは自分自身の「人生（vie）」であった。『エゴティズムの回想』（1834年執筆）に続く『アンリ・ブリュラルの生涯』では、「金銭の道」や「知事の道」「社会的尊敬の道」とは峻別された「道」、すなわち、タッソーやルソー、モーツァルトら芸術家によって構成される「読まれる技（l'art de se faire lire）」の「道」を自分自身も歩んでいることを確認する<sup>58</sup>。同時代の成功には背を向けた「夢想する「ルーザー」の栄光ある運命」<sup>59</sup>、真の未来の読者たる「ハッピーフェュー」に向けてのスタンダールの「栄光」は、ロッシーニの「栄光」の変転を観察しながら始まろうとしていた。

---

<sup>56</sup> *Correspondance générale, op. cit.*, t. III, p. 759-760 (26 mars 1830).

<sup>57</sup> *Œuvres intimes, op. cit.*, t. II, p. 970 (« notice autobiographique », 6 janvier 1831).

<sup>58</sup> *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, p. 208, 401. 『アンリ・ブリュラルの生涯』における芸術家の「道」については、次の拙稿参照。Makoto UESUGI, « La question de l'honneur dans la Vie de Henry Brulard : un aspect de l'espagnolisme stendhalien », *Année stendhalienne*, n° 14, 2015, p. 55-71, ici p. 69.

<sup>59</sup> Philippe Berthier, « Présentation » de *Souvenirs d'égotisme*, éd. Philippe Berthier, Paris, Flammarion, 2013, p. 23.