

シンクペートするシエイクスピア

——T・S・エリオットの初期詩篇における「黒人」音楽

飯野友幸

生前まったく認められなかったのに死後声価が高まる作家と、生前名声を欲しいままにしながら死後それが落ちていく作家、というふたつのタイプに分けるとしたら、T・S・エリオットはさしずめ後者の代表に数えられるだろう。

なんといっても二〇世紀前半にモダニズムという流れを作った立役者のひとりであり、文学批評をジャンルとして独立させるきっかけも作るなど、生前は文学界内外からの畏敬の的となった。

だが、一九六五年の死後、徐々に名声は色あせはじめる。まず、七〇年代に「非個性の詩学」という神話が崩れた。そして、八〇年代からは反ユダヤ主義についての責を問われはじめる。

九〇年代は、この反ユダヤ主義批判と平行して、高尚文化の旗頭としてのエリオットが、実は大衆文化にかなり傾倒していた

ことを批評家が語りだした時期である。(こういった流れには、『荒地』草稿や書簡の出版が関与している)。

そして、大衆文化への傾倒は、エリオットの「人種偏見」ともからめられる。たとえば、ユダヤ人への人種偏見に続いて、アフリカ系アメリカ人へのそれについて指摘したのが、マイケル・ノースの『モダニズムの方言』である。ノースによれば、パウンドとエリオットは『アンクル・リーマス』に登場する動物の名前を符牒として使い合ったり、黒人英語で手紙を出し合ったりしていた。ノースはそこに、ミンストレルショーを目の当たりにした白人アメリカ人全般の引き裂かれた心情に似たものを見出す。

一方で、ミンストレルショーは、きわめて粗野なために、

いかにもイギリス風という感じの舞台にいらだつ平等主義の感傷のはげ口となった。一方で、ミンストレルショーは、白人の庶民なら黒人の庶民にまさるといふ例となった……。

(八一)

野心をもってイギリスにわたった若いアメリカ詩人ならなおさらのことで、ただでさえ言語的排他性の強かった当時のイギリスで、エリオットは根無し草の自分を意識せざるをえず、ハーバート・リードへの手紙でアイデンティティ危機を次のように客観的に描出してみせる。

いつの日か、ひとりのアメリカ人の立場についてのエッセイを書いてみたい。そのアメリカ人は、実はアメリカ人ではなかった。なぜなら、南部に生まれ、ニュー・イングランドの学校に行ったからだし、少年時代は黒人の南部訛り(ニガードロール)を喋りながらも南部人でもなかったから——家族は南部と北部の境の州に住む北部人で、南部人のすべて、ヴァージニアの人々までさげすんだから。だから、この人間はどこに誰でもなかった。

(二五)

それゆえ、エリオットとパウンド流のモダニズムの基層は、「黒人の言語を使って閉鎖的な言語の境界と社会的因習を破りつつ、同時にその境界を失うことを深く恐れて保持する」(八

三)というアイロニーに彩られていた。こういった現代世界のもたらす「転地／混乱(“dislocation”）」を身に受け、しかもそこから身を守るため、彼らは黒人英語を意欲的に作品に取りこんだのだとノースは結論づける(九九)。

そしてノースはエリオットの黒人音楽を含む大衆音楽へと話を進めるが、ノース以後この方向性で書く批評家はあとを絶たず、実質的には似通った論考ばかりが発表された。情報収集力の急激な増加にもなつて珍しい資料を駆使することが可能になった今の世の中、あとで書いたもの勝ち、という雰囲気さえただよう。今のところ、もっとも注目に値するのは二〇〇三年に出たデイヴィッド・チニツツの『T・S・エリオットと文化的分岐』で、そういった論調を一括してみせた感もある。

チニツツのこの書はきわめて網羅的だが、発見の楽しみをこじつけの楽しみに変えていくようなところもどこか見うけられ、そのために論旨が恣意的になる場面も少なくない。エリオットによる音楽への言及すべてを単にジャズと一括し、二十世紀初頭の軽快／軽薄な風俗へと還元しようとする部分を読むと、音楽そのものへのより深い検証を行う余地があると思わされる。

たとえば、エリオットの初期詩篇はフランス象徴主義なかんざくラフォオルグの影響を色濃く受けているとしても、それはチニツツにかかれればジャズほどの影響ではないと決めつけられる(三五)。しかも、最終的には現代と過去のアイロニカルな比較というこれまでのエリオット批評に異議を示し、もっととさまざ

まな読みの可能性へと開かれているとしつつも、具体的な判断を下そうとはしない。

本稿では、こういった批評の流れを踏まえ、 minstrel ショーをはじめとする黒人音楽、そのなかでも広義のラグタイムに焦点をあて、どのようにエリオットがそれを詩のなかで使っているのかを検討し、この詩人にとっての黒人表象の意義を探っていきたい。具体的には、大衆文化への言及、とりわけポピュラー音楽がさまざまな形で詩のなかに織りこまれるのはエリオットの場合初期の詩であり、それを対象とする。(もちろん、百年以上前の黒人音楽についての考察とは、歴史の霧のなかに漂うものを掴もうとすることにも似て、大まかな流れを同定する作業でしかないことはわきままなければならないだろう)。

ラグタイムが二十世紀後半に注目を浴びたとしたら、それはひとえに、一九七三年の映画『ステイキング』のなかでスコット・ジヨプリンの「ジ・エンターテイナー」が効果的に挿入されたことによるだろう。ただし、この映画は三〇年代大恐慌時代の詐欺師を描いた作品であり、洒落て陽気で回顧的な雰囲気醸し出しはしたものの、実はこの頃にはラグタイムタイムそのものはすでにすたれていた。

そればかりか、一般にラグタイムというこの類の曲を思い浮かべるまでになったが、この音楽ジャンルは実はさまざまな

変種をとまなう。

ラグタイムの発展を「黒人性」ということを念頭に置いて見ていくなら、起源としては minstrel ショーに行き当たるとなる。十九世紀初頭から始まり、やがて南部を中心に人気を博すことになるこの演芸は、周知のように白人が顔を黒く塗り、黒人を戯画化し茶化したことで悪名高い(黒人自身による自虐的ヴァージョンもあったにせよ)。歌や漫談や寸劇やダンスからなるいわば寄席芸で、やがてヴォードヴィルという形式に受け継がれていくが、たとえ顔を黒く塗らなくなっても、そこで歌われる歌のなかにクーン・ソングというものがあつた。その名のとおり、きわめて黒人蔑視的な歌詞をとまなう。

そのクーン・ソングがやがてラグタイムへと形を変えていくのが十九世紀の終わりがらだが、かなり形の異なるラグタイムもこの時期に出現している。ピアノ独奏用のラグタイムである。音楽史はこのあたりをはっきり書き分けていない。おそらく、同時発生的だったのだろう。

一八九〇年代にラグタイムが登場したのは、地方の口承音楽が南部・中西部の旅回りの黒人ピアニストによって展開され、シートミュージックの大量生産をおしてアメリカ音楽の主流に入りこんだことによる。多くのアメリカ人が最初にこの新しいスタイルを聴いたのは一八九三年のことだ、それは全米を巻き込む催し、すなわちシカゴのワール

ズ・コロソピアノ・エクスポジションでのことであった。
(マギー 三八九)

ピアノ独奏のラグタイムは、もともと「ジグ・ピアノ」と呼ばれ、奴隸制時代にフィドル(ヴァイオリン)とバンジョーがメロディを弾き、打楽器としては音楽家と聴衆が足を鳴らす(stomp)という編成を、ピアノが一手に——正確には「二手で」——引き受けるようになって成立していった(サザン 三一五)。具体的には、左手でマーチの二拍子を打ち、右手がアフリカ起源のリズムといわれるシンコペーションを多用したメロディを奏する形であったがゆえに、「ヨーロッパ的形式を、アフリカの信仰と実践という豊かにきらめく基盤のうえに並置した」(フロイド 八五)と言っているのである。白と黒の混合がここまで明瞭な形で前景化された音楽ジャンルも少ないだろう。ただしシンコペーションが多用されたために、ラグタイムはここまで人気が出るとは思えなかったという。「というのも当時流行したポップミュージックよりはるかに複雑で、シートミュージックの供給先であるアマチュア・ピアニストの手にはあまるリズム上の技巧を必要としていたからである」(ジェイソン&ティッチナー 一一二)。

シンコペーションの持つリズム感覚とは、西洋のクラシックのそれとはきわだった対照を示し、それゆえ「黒い」特性としてはっきりと感知された。起源をたどれば、「古くから音楽的

装置としてシンコペーションは黒人音楽との関係が深く、最初のラグタイムの楽譜が出版された一八九七年にはすでに、ミンストレルショーのバンジョー演奏家によって長いこと利用されていた」(ジェイソン&ティッチナー 四一五)。(ちなみに、一八八八年に作者不明で発表された器楽曲「ボンジャ・ソング」——ボンジャはバンジョーを指す——にはシンコペーションの例がアメリカ音楽史上はじめて記録されている(ジェイソン&ティッチナー 五))。しかし、ラグタイムほどそれが「頻繁に、集中的に、大胆に」使われたことはなかったという(マギー 三九〇)。ゆえに、「不自然で、極端で、狂った」ものと評され、ヴィクトリア朝的価値観への脅威とさえみなされることとなった。要するに、西洋の耳には「ニグロ特有の原始的道德の象徴」(マギー 三九〇)と響いたわけである。

そして、シンコペーションのおかげで上品な音楽とみなされることなく、「ragtime」すなわち「襤褸の拍子」という呼称を授かることになった。

「ラグ」とか「ラグタイム」という言葉が、音楽用語として使われたのは、一八九六年に活字になるのを待たなければならなかった。翌年、出版社がタイトルに「ラグタイム」と入った楽曲を出版しはじめた。その代表格は、W・H・クレレルの「ミシシッピ・ラグタイム」(“Mississippi Ragtime”) (初めての楽譜出版)と、トム・ターピンの

「ハーレム・ラグタイム」(“Harlem Ragtime”) (黒人作曲家の手になる初の楽譜出版)であった。(マギー 三八九)

もちろん、最初にラグタイムという言葉がいつ使われたかは、おそらく永遠にわからずじまいだろうし、ここでの議論にはそれほど重要でもない。

むしろ考えておくべきなのは、楽譜出版がこの音楽ジャンルにとって大きな転機をもたらしたはずであるということだ。ラグタイム・ピアノの代名詞である、ジョプリン作の「メイプル・リーフ・ラグ」(“Maple Leaf Rag”)は、一八九九年に楽譜が売られて以来、七年間で五十万枚を売り切ったといわれる。だが、上にも引用したように、プロのピアニストが弾くラグタイムはアマチュアには複雑すぎたので、「生で聴かれた多くのラグタイム・ピアノが記譜された形で捕えられなかったことに疑う余地はあまりない」(バーリン 七六)。その一方で、中流家庭におけるピアノの爆発的な普及、そして楽譜出版の流行によって、ラグタイムが短時日のうちに広がり、定着していったわけだから、その形態が一方で変容を余儀なくされ、リズムの点で難しくないラグタイムが次第にできていったことは想像にかたくない。くわえて、楽譜出版そのものによって、アフリカの要素が次第にヨーロッパ的要素に侵食されていったはずである——口承と即興を主要素とし、多くの非西洋的揺らぎを包含していた音楽が、西洋的十二音階によって譜面化され、固定化されたか

らである。

こうして、からまりつつ繋がっている幾重もの糸のようなラグタイムの発展とは、「白の侵食」が着実に進んでいく過程でもあり、複雑な色合いを呈することとなる。まず、「メイプル・リーフ・ラグ」の商業的成功は、ティン・パン・アレイによるラグタイムの大量生産に道を開いたのである。ティン・パン・アレイという名称はニューヨークの楽譜出版業界が集中した小路(マンハッタンの二八丁目、五番街とブロードウェイの間)を指し、何台ものピアノが一齐に鳴っている様子に由来するが、同時に、一八八五年頃から流行しはじめ、一九二〇年代までを席捲した音楽のスタイルでもある。この隆盛の裏には、上述のような中流化の進行、それに伴うピアノの普及と楽譜の需要、くわえてニューヨークへの音楽産業の中心の移行、という社会状況の変化がある。その上で、綿密な市場調査にもとづいて曲が製作なканずく大量生産されはじめたわけである。これらの楽譜は今日では想像もできないほどに売れて、数百万枚単位というのもめずらしくはなかった。また、新たに出現したヴォードヴィルのための楽曲提供という需要があったことも、ティン・パン・アレイの隆盛に一役買ったようだ。

何より、クーン・ソングの直系として「歌ものラグタイム」であり、しかも「作曲家も出版社も気がついたのは、できるだけ多くの聴衆に手を広げるためにラグタイムの歌からその野卑な言語と黒人への連想をはぎとることだった」(マギー 三九三)

がゆえに、歌詞そのものには黒人も出てこなければ、黒人英語も使われなくなる。ティン・パン・アレイの代表的な作曲家であるアーヴィング・バーリン——「メイプル・リーフ・ラグ」をはるかに凌ぐ規模でラグタイムという用語そのものを幅広く流通させるに至った楽曲「アレクサンダーズ・ラグタイム・バンド」(“Alexander’s Ragtime Band”)の作者——の楽曲を例に取るなら、一九一一年の「ザット・ミス・テリアス・ラグ」(“That Mysterious Rag”)以来、「ラグタイムの根っ子を断ち切り、アフリカン・アメリカンの音楽的特性を誰でもしゃべれるものへと変容させる」ことで、「ラグタイムは人種的に多様な国民をひとつにし、アメリカ化し、現代化する媒体となった」(マギー三九四)。“God Bless America”を作曲するなど国粹主義的傾向の強かったバーリンならではのことだ。リズムの面に話を戻すなら、シンコペーションがさして強烈に使われなくなったことはいうまでもない^三。

結果的に、ティン・パン・アレイとラグタイム・ピアノの違いは決定的である。それゆえ、後者を「クラシック・ラグタイム」ないしは「真のラグタイム」と呼ぶ向きもある(マギー三九五)。そもそも、「ラグタイムのメロディ」はあまりに抽象的でピアノ的だったために歌うどころかハミングすることもかなわず、その「シンコペーション」はあまりにも凝っていてダンスに供することができなかつた……(ジェイソン&ティチナー四)のである^四。

ラグタイムはそれまで楽譜化された音楽……の領域ではどこにも見られない、ユニークなシンコペーションのやり方を示した。それは、リズムのきつちりとした歌にシンコペーションをつけて演奏するのではなく、完全にシンコペーションのついたメロディを「考案する」という音楽だった。ラグタイムと、シンコペーション的要素を含む他の音楽スタイルとの違いは、量的ではなく質的なのだ。

(ジェイソン&ティチナー 五)

それに対して、「既成のメロディにシンコペーションの跳ねをつけさえすればラグタイムの曲ができあがる」という考え方は、ティン・パン・アレイの編曲用のからくりとして使われていた。それも、はじめてラグタイムの楽譜が出版された一八九七年よりも前からのことである^五という(ジェイソン&ティチナー 八)。

結局、ジャンルとして規定したとき、ラグタイムは広範囲にわたる——「一、クーン・ソング、二、器楽グループの演奏用に編曲されたクーン・ソング(マーチ・バンド、ダンス・バンド等々)、三、シンコペーションの目立つダンス音楽やマーチ、四、ピアノ・ラグタイム(サザン 三二九)——と考えられるものの、見事なまでに白と黒とが混在していた「クラシック・ラグタイム」から「ティン・パン・アレイ風ラグタイム」へと移る途上で、黒い要素はかなり払拭されたわけである。

エリオット初期詩篇において引用されるラグタイムは、(歌詞であるがゆえに当然ながら)ティン・パン・アレイ型である。

まず、一九九六年に出版された初期草稿『三月兎の発明』のなかにも、“Sweet Clownesque”という連作がある。一九一〇年に書かれたもので、道化としての語り手がさまざまな場所にたち現れては、軽薄な言葉をまぎちらす作品だが、そのなかにティン・パン・アレイ風のラグタイムを模した歌詞がある。

If you're walking down the avenue,

Five o'clock in the afternoon,

I may meet you

Very likely greet you

Show you that I know you.

If you're walking up Broadway

Under the light of the silvery moon,

You may find me

All the girls behind me,...

Here let a clownesque be sounded
on the sandboard and bones,...

(二二五)

型にはまった言い回し、軽佻浮薄な内容、そしてその内容と呼応するかのように軽快すぎるほどの韻、さらには極端なまでのアメリカ語の使用、そしてブロードウェイという言葉そのものの……まさにティン・パン・アレイ風の歌詞を思わせずにはいない。だが、それだけではなく、引用の最後には、“sandboard and bones”という表現があり、「骨」のみならず「サンドボード」という言葉からも洗濯板に似た打楽器を連想するならば、ラグタイムの淵源たるミンストレルショーのことも読者の頭には浮かぶような仕掛けになつていたのである。

ティン・パン・アレイのパロディ(あるいはパステイシユ)めいた言葉遣いは、チニッツも指摘するようにエリオットの他の初期詩篇の軽妙な詩行にも散見されなない(三七―三八)。一方、実際の歌詞を引用していくのは、『荒地』以後である。そもそもおびただしい数の引用がコラーージュされているこの長編詩で、広義のラグタイムでいえば、まずバウンドが削除したものの中には“By the Watermelon Vine”や“My Evaline”や“The Cubanola Glide”などがある。そして、何となくも代表的なのは第二部「チェスのゲーム」に使われる楽曲である。裕福そうな女性の居間で奇妙にすれちがう会話が續くなか、相手の男が「かのシェイクスピア風ラグ」(“That Shakespearean Rag”)の一節を突如歌いだす。

○○○○ that Shakespearean Rag—

It's so elegant

So intelligent

(六七)

これは、一九一二年に、(ヴォードヴィルに似た大衆芸能である)レヴェー、『ジークフリート・フォリーズ』に用いられた歌のひとつであり、ヴォードヴィルに使われたティン・パン・アレイ風ラグタイムと同種とみなすことができる。

食い違えばかりの会話も含め、ここにはアイロニカルな並置があるとされてきた。まず、この直前で男はシェイクスピアの『テンペスト』への言及をやはり唐突にしている。これを踏まえ、この歌詞の断片では西洋文学の正典たるシェイクスピアとアフリカ起源の大衆的な音楽であるラグタイムが共存・混在させられていて、全体をつらぬく「過去と現在の対比」という図式の一部もなっている。そればかりか、上の引用のごとく最初に「オー」を四回もつけ加え、さらに元の“Shakespeare”をおどけて“Shakespetheran”と変えることで、あたかもシンコペーションをつけたかのような「野卑なオフビート(後打ち)」に乗せてここに提示しているのである。

そもそも、何人かの批評家が指摘するように、『荒地』にはヴォードヴィルのような構成があると考えられることもできる。時空間を軽々と飛ぶかのように古今東西の文献を断片的に積み重ねる構成は、実は、様々な出し物が出ては消えていく「寄席芸」を連想させずにはいないからだ。そこから、笑劇風の『關

士スウィーニー』へという流れは、だからまったく自然だ。しかも、これは『荒地』出版の翌年には原稿が仕上がっていたという。とりわけその第二部「闘技の断片」には、副題にあるとおりアリストファネス風のギリシャ喜劇を土台にして、その上にミンストレルショーがヴォードヴィルを思わせる構造を乗っけるといふ得意の重層的な方法が見られることから、『荒地』の延長線上に位置づけられる。ここで引用される歌詞はポプ・コール、ロザモンド・ジョンソン、ジェイムズ・ウエルドン・ジョンソンの共作になる「竹の木の下で」(“Under the Bamboo Tree”一九〇二)の一部である(若干手が増えられている)。

Under the bamboo

Bamboo bamboo

Under the bamboo tree

Two live as one

One live as two

Two live as three

Under the bam

Under the boo

Under the bamboo tree.

(一一三—一二三)

これはクーン・ソングに分類されるもので、白人の間では「美しいクーン・バラード」として捉えられたというが、当のジョ

ンソン——皮肉にもハーレムルネッサンスの一員としてあえて標準英語を使うことを提唱している——は、当時の侮蔑的クーン・ソングの伝統からの逸脱を目指して作ったのであり（ノース八八）、実際にこの楽曲はクーン・ソングからラグタイムへ移る過渡期を代表する作品である。

二十世紀に入って数年したのち、臭うほどに侮蔑的な歌詞は脇に置かれ、広くアメリカ大衆に受け入れやすいテキストで置き換えられるようになった。たとえば、ジェイムズ・ウェルドン・ジョンソンは、アフリカ系アメリカ人の遺産の価値ある部分として方言による歌詞を好みはしたものの、荒っぽく剃刀で切りつけていじめるような卑しい決まり文句を歌詞のなかで使うのは避けた。その代わりに描いた状況や人物といえば、白人聴衆でも自分のことのように心動かされるものだった。

（バーリン 三六）

そして、それを代表するのが「竹の木の下で」というわけである。つまり、ティン・パン・アレイ同様の作曲態度なのだ。（もつとも、それ以後書かれた「無難な」歌詞は、たとえばジョプリンにとっては「野卑」(vulgar)だと思われた一方、他の人々にとっては、たとえ野卑と映っても、それが大衆受けするという意味で必ずしも悪いものではなかったという（バーリン 三六一―三七）。

さらに、この歌詞は「浅黒いメイド」とブルーの王とのロマンスを語る繊細な恋歌である」し、「マタブルー」の国を舞台に、登場人物を遠い異国の場所に置き、クーン・ソングに通常使われる語句とは別の架空のアメリカ方言を使うことによって、クーン・ソングになじみの土台を避ける」（マギー 三九三）ことができた。音楽的にも、「この歌詞に当てはめられたのは、揺れるようなハバネラのリズムで、この歌をアフリカン・アメリカン・ラグタイムの領域からいっそう引き離す」（マギー 三九三）のである。

だが、ノースが言うように、「闘技の断片」においては、これがミンストレルのセッティングのなかに置かれる。つまり、ショーの「両端のふたり」であるミスター・ポーンズ役とミスター・タンボ役のふたりに歌わせることで、「道化師組曲」と同じように、ミンストレルショーの枠組みのなかに嵌めようとした試みと取るなら、黒人音楽の歴史を遡ることで背後の黒人性をすかして見せたと解釈することもできないではない。

このように、エリオットが引用しつつ散りばめたラグタイムは、いずれもティン・パン・アレイ流ラグタイムであり、黒人性はもはや希薄になり果てているが、その一方でかなり強引にミンストレルショー的な雰囲気を加味することで、黒人音楽史におけるラグタイムの流れを読者に通観させることにはなる。ただし、作品全体から見たとき、そこに人種に対する詩人の偏見

が滲み出ているというよりは、劇的に変化するなかで古いものと新しいものが混在する同時代のさまをラグタイムの響きを借りて表わしたと考えるほうが妥当ではないだろうか。なんといつても、ラグタイムは時代の雰囲気伝えるには格好の材料であったのだ。

ラグタイムの激しいシンコペーションこそが、暗いバラッドや『肌の黒い連中』を下卑た形で描く手の感傷的な音楽で適当にすましていた大衆にとっては驚きであった。ラグタイムは世紀の変わり目の聴衆を完璧に陶醉させたので、*「ラグタイム」* という言葉は比喩的に明るく生き生きとしたという意味をになうことになった。

(ジェイソン&テイチナー 三)

もちろん、「明るく生き生き」の裏をかえせば軽佻浮薄ということになるかもしれないが、いずれにせよ「陽気な九〇年代」から「ジャズエイジ」に至る時代を席捲した音楽こそ、シンコペーションがたとえ激しくなくても、その時代を映し出すのに最適だったわけである。

セントルイスはジョプリンが住んでいたというだけでなく、ラグタイムのメッカでもあったようで、そこに育ったエリオットだけに黒人音楽と黒人英語に日々さらされ、興味を喚起されていたことは間違いない。だが、娯楽の種類のかぎられていた

当時、エリオットだけがラグタイム好きであったわけでもないだろうし、大衆音楽という観点から「黒人表象」をエリオットの初期詩篇に見ていくかぎり、注意を向けるべき点は、黒人音楽史を通観させること（通時性）より、シェイクスピアもラグタイムも重層的にテクストに溶けこませること（共時性）にあると思われ^五る。

注

一 もっとも、ブルースにせよジャズにせよ、音楽ジャンルの名称とは、どこかに本質の一端を宿していようと偶然と誤解の産物でしかない。ここで名称の起源についてあまりこだわらないのは、次のような見方が妥当に響くからだ——「音楽的に冷たい評価を受け、そもそもラグタイムの歴史的な始まりがいつなのかがわからないのは、クラシック音楽のみが真剣な研究に値すると考えられていた時代にそれが発展したからである」(ジェイソン&テイチナー 三)。

ちなみに、ラグタイムが下品な音楽という評価を下されたもうひとつの理由としては、演奏会場ががざられていたことが挙げられる——「十九世紀のサルーンは必ずといっていいほどピアノを備えていたので、当時の男性ばかりのサルーンの聴衆を楽しませることのできる放浪のピアニストをその場で採用していた。ゆえに、サルーンこそがラグタイム初期の

演奏会場となった」(ジェイソン&ティチナー 二)

二 それ以外にも、「ダンスのための機能的音楽が聴取のための演奏会用音楽になり、そして民衆の音楽が個性を刻印することのできる個人作曲家のものになった」(サザン 三二〇) という指摘もある。

三 昨今の音楽研究によれば、黒人性を特権的に強調する本質主義への批判がある一方で、それをまったく認めない構成主義に対する見直しの傾向もある。ポール・ギルロイの『ブラック・アトランティック』がその好例であり、ギルロイは六〇年代初頭からかなり強力な黒人分離主義を唱えたアミリ・バラカを擁護をえている。バラカは、たとえば『ブルース・ピープル』などで、「変わりつつ不変のもの」(“the changing same”²)なる概念を措定し、アフリカ起源の音楽が年月を入れて形を変えようともいわば軸がぶれることである。ただ、バラカにかかればスウィングジャズは白人が主導したゆえにジャズの墮落した形ということになり、軸がぶれたものと見なされてしまう。バラカはラグタイムに関しては言及しないものの、ティン・パン・アレイ流のラグタイムには黒人性を見ることが決してないだろう。

四 安酒場で演奏していたことを想像すれば、ダンスの伴奏でもありえたことは想像できるのだが、少なくとも歌の伴奏にはなりえなかっただろう。

五 ノース自身の言うように、それがたしかに文化的・言語的

に自意識過剰になったゆえの言語遊戯であったとしても、使われた言葉は黒人の方言だけではなかったのである。むしろ、なぜエリオットがさまざまな言語をたとは「荒地」のなかに——そしてパウンドが *Hugh Selwyn Mauberley* のなかに——憑かれたように撒き散らしたか、ということの方をノースの論は説明しているように思われる。

引用文献

- Berlin, Edward A. *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Berkeley: U California P, 1980.
- Chinitz, David E. *T. S. Eliot and the Cultural Divide*. Chicago: Chicago UP, 2003.
- Eliot, T. S. *Collected Poems 1909–1962*. London: Faber, 1963.
- . *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917*. Ed. Christopher Ricks. New York: Harcourt Brace, 1996.
- Floyd, Samuel. *The Power of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States*. New York: OUP, 1995.
- Jasen, David A., and Trevor Jay Tichenor. *Rags and Ragtime: A Musical History*. New York: Dover, 1978.
- Magee, Jeffrey. “Ragtime and Early Jazz.” *The Cambridge History of American Music*. Ed. David Nicholls. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 388–417.
- North, Michael. *The Dialect of Modernism: Race, Language & Twentieth-Century Literature*. New York: OUP, 1994.

- Read, Herbert. "T. S. E.—A Memoir." *T. S. Eliot: The Man and His Work*.
Ed. Allen Tate. New York: Delacorte, 1966. 11–37.
- Southern, Eileen. *The Music of Black Americans: A History*. 3rd ed.
New York: Norton, 1997.