

Modernism in Context

エズラ・パウンドと T. S. エリオットの詩と詩論

飯田純也

序

科学史家トマス・クーンは『科学革命の構造』で、科学上のいわば革命が実は断続的変化であった事実を指摘したが、同じことが美学の歴史にも当てはまるのではないか。モダニズムは美学上の革命であったが、しかし、科学上の革命同様、美学上の革命もまた断続的変化であったのではないか。

本論は、モダニズムを美学的パラダイムシフトの視点から位置づけ、モダニズムを代表する二人の詩人エズラ・パウンド (Ezra Pound) と T. S. エリオット (Thomas Stearns Eliot) の詩及び詩学を再検討する試みである。

ポストルネッサンス

人類史上に燦然と輝くルネッサンス美術。明らかにルネッサンスの主演はレオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ、ラファエロなどの美術の巨匠が残した絵画であった。ルネッサンス以降、ドイツ生まれの絶対音楽の登場を受け、美のパラダイムは絵画から音楽へ移行しはじめる。この美学的パラダイム移行期間がロマンティズムであり、サンボリズムであり、モダニズムであった。本論では、このパラダイムシフトの時代をすべて引っ括めてポストルネッサンスと呼ぶ。

ポストルネッサンスの主演はドイツロマン派と、ポストルネッサンス最大の理論家ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer) と作曲家リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner) であった。ルネッサンスの合言葉は“ut pictura poesis”であったが、ポストルネッサンスにも

合言葉があるとするなら、それは“ut musica poesis”と表現することができる。¹⁾

ポストルネッサンスの視点はロマンティズムの再解釈を要求する。文学史上の難問、ロマンティズムを帰納法的に定義することは難しいかもしれない。ロマンティズムがあまりに多くの対象を飲み込んでいるからである。しかし、ポストルネッサンスの視点から対象を絞り込み、ロマンティズムをポストルネッサンスの一局面として定義することはできるだろう。

ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe) の *Faust* には、主人公ファウストが福音書のロゴスを再解釈する場面がある。ヨハネ福音書によれば、神はロゴスである。ロゴスは元来言語及び理性を意味するギリシャ語であった。ファウストは散策の途中、農民の音楽からインスピレーションを受け、言語より音楽、理性より感性を求める。書斎に戻ったファウストは、「初めにロゴスがあった」のドイツ語訳 “Im Anfang war das Wort.” を “Im Anfang war der Sinn!” “Im Anfang war die Kraft!” あるいは “Im Anfang war die Tat!” (*Faust* I, Vers 1224-1237) と言い換えはじめる。

ファウストの姿にゲーテを含むロマン派の詩人の姿を重ねよう。ファウストのように音楽にインスピレーションを受け、彼らは新しいロゴスを模索していた。その新しいロゴスは、ファウストの3つの原理 “Sinn” (Mind)、 “Kraft” (Energy)、 “Tat” (Action) をすべて満足する音楽ドラマであった。実際、ゲーテは *Faust* の音楽ドラマ化を真剣に検討していたという。他のロマン派詩人の例を挙げれば、バイロン (G. G. Byron) の *Manfred* あるいはシェリー (P. B. Shelley) の *Prometheus Unbound* もまたそのような音楽ドラマを志向していたと考えられる。²⁾

ロマンティズムは汎ヨーロッパ的運動であったが、ドイツとドイツ以外のヨーロッパ諸国では、運動の基盤に差があった。ドイツでは、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンが交響曲あるいは絶対音楽の伝

統を確立すると、シュレーゲル兄弟をはじめとするドイツロマン派がこの伝統に広義の文学で答えた。これがドイツのロマンティズムであった。しかし、他のヨーロッパ諸国はドイツほど強力な絶対音楽の伝統を持っていなかった。

イギリスでは、コールリッジ (Samuel Taylor Coleridge) がドイツロマン派から理論を借用したが、彼らのように実際の音楽から理論を得ることはなかった。前述のバイロン、シェリーが音楽の詩学を試みたが、それはイギリスのいわば文脈の中ではなかった。イギリスには基盤となるべき音楽文化が欠如していた。

フランスは伝統的に古典主義の国であったが、シャルル・ボードレー (Charles Baudelaire) は古典主義からの迂回路をアメリカの詩人エドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe) のおそらく「音楽性」の中に発見した。彼はやがてヴァーグナーを発見するが、この発見は彼自身の創作活動に影響を与えるというより、ボードレー以降のサンボリスムの形成に影響を与えた。³⁾

ドイツでは、ロマンティズムの精神はショーペンハウアーの哲学と、そしてリヒャルト・ヴァーグナーの音楽の中で開花する。ロマンティズムは、この2人の影響力によって、サンボリスムとサンボリスム経由でモダニズムを導くのである。

以上のように考えるとき、美学上のパラダイムシフトを踏まえてロマンティズムというのであれば、ドイツのロマンティズムのみ真のロマンティズムであると注釈する必要があるだろう。

最後にモダニズムに対する根強い偏見を修正するため、モダニズム美術について一言付言しなければならない。19世紀後半、モダニズム美術の先駆者たちは音楽を模倣しようとした。彼らはいわば二次元の音楽を描こうとした。ヴィンセント・ヴァン・ゴッホは音の代わりに浮世絵の色彩を使い、ポール・セザンヌは音の代わりに「円錐」「円柱」「球体」を使い、キャンバスにリズム、メロディ、ハーモニーを表現しようと努力した。彼らの先駆的仕事のおかげで絵画は視覚の論理から解放さ

れたのである。

エズラ・パウンドがアメリカからヨーロッパに移住する1908年までに、パリでは1901年ゴッホの回顧展が、1907年にはセザンヌの回顧展が開催された。また、彼らの意志を引き継ぐように、パブロ・ピカソが1908年頃からキュビズムの作品を描きはじめていた。そして、パウンドの後の友人ガートルード・スタイン (Gertrude Stein) はピカソなどの作品を既に購入しはじめていた。

美術がモダニズムを先導した。だからといって、モダニズムが絵画的、視覚的であったわけではない。美術は既にいわば音楽化していた。モダニズム美術はリアリズムからリズム、メロディ、ハーモニーの芸術に進化していたのである。⁴⁾

視覚性 vs 音楽性

モダニスト詩人の多くは、サンボリストのように、詩の中に音楽性を追究した。その代表格がエリオットであった。しかし、エズラ・パウンドは対照的に視覚性を追求した。彼の態度はヴァーグナーの音楽性に対する態度に反映していると考えられる。

1880年代から1890年代、リヒャルト・ヴァーグナーのいわば文化的プレゼンスは圧倒的であった。フランスでは、ヴァーグナー専門誌 *Revue wagnérienne* が1885年から1888年まで発行された。イギリスでは、同じくヴァーグナー専門誌 *The Meister* が1888年から1895年まで刊行された。アメリカでは、1888年、*Der Ring des Nibelungen* の4部作が全国各地で初演された。パウンドが3才のときの出来事であった。ちなみに、上演地にはエリオットの生誕地セントルイスも含まれていた。1880年代生まれの詩人の感受性の形成にヴァーグナーの音楽が与ったことは間違いない。成人後、エリオットはヴァーグナーを追い求め、パウンドは追い求めなかった。パウンドはどうしてエリオットやジョイス (James Joyce) のようにヴァーグナーを追い求めなかったのか。パウンドが単にヴァーグナーの音楽を嫌っていただけではなさそ

大戦後、パウンドは戦争の真実について何か悟ったところがあった。彼は *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) の中で厭戦感を表現している。しかし、彼のユートピア主義が女性的文明を否定することに変わりはなかった。

There died a myriad,
And of the best, among them,
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization. (*Personae*, 188)

パウンドの男尊女卑は初期の詩 “Sestina: Altaforte” (1908) などですで見られる。

The man who fears war and squats opposing
My words for stour, hath no blood of crimson
But is fit only to rot in womanish peace
Far from where worth's won and the swords clash
For the death of such sluts I go rejoicing;
Yea, I fill all the air with my music. (*Personae*, 27)

ヴァーグナーのオペラには *Tristam und Isolde* (1859) の例を挙げるまでもなく「永遠なる女性」というゲーテ以来のテーマが見られる。「永遠なる女性」はエリオットやジョイスに受け入れられたが、パウンドには受け入れられなかった。パウンドはヴィクトリア朝的音楽性と内面性を唾棄すべき “womanish peace” と考えた。それにとって代わるべきものが男性的視覚性であった。⁶⁾

リュトモス vs メロディア

エズラ・パウンドは1912年にイマジズム、続いて1915年にヴォーティシズムを提唱した。彼の詩学は基本的に視覚主義であった。しかし、視覚主義は短編詩の詩学である。イマジズム以後、長編詩を念頭にパウンドは詩の音楽性を考えはじめる。その結果がヴォーティシズムであり、そして「絶対リズム」である。

I believe in an 'absolute rhythm' (*Literary Essays*, 9)

絶対リズムとは絶対音楽を踏まえたパウンドの造語である。彼は音楽性のモデルを古楽と古楽器の復興に努めた音楽研究家アーノルド・ドルメッチ (Arnold Dolmetsch) の中に発見する。彼がドルメッチに出会ったのは1913年。1915年と1917年に彼はドルメッチに対する敬意を表明している。

First, I perceived a sound which is undoubtedly derived from the Gods, and then I found myself in a reconstructed century -- in a century of music, back before Mozart or Purcell, listening to clear music, to tones clear as brown amber.... (*Literary Essays*, 433)

パウンドは絶対リズムを主張したが、それは裏を返すと、彼が絶対音楽あるいは「絶対メロディ」を否定したということである。他方、エリオットはニーチェ (Friedrich Nietzsche) のように「メロディは根源的であり普遍的である」“Die Melodie ist also das Erste und Allgemeine.” (*Die Geburt der Tragödie*, Chapter 6, 拙訳) と考えていたと思われる。ニーチェのいわば絶対メロディはショーペンハウアーの音楽論に由来する (以下、*Die Welt als Wille und Vorstellung*, Book

3, Section 52 より引用、拙訳)。ショーペンハウアーによれば、ライプニッツは音楽を *exercitium arithmeticae occultum* と定義するという。

ライプニッツが音楽とは「無意識の数学であり、精神は自分が計算中であることを知らない」*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.* と語った以上のことを、われわれは音楽の中に求めないわけにはいかないだろう。ライプニッツの定義が間違っているわけではないが、それは彼が音楽の表面的、直接的、形式的意味を考察している限り間違っていないということである。もしも音楽がライプニッツの定義以上のものではないとしたら、音楽の与える満足は、われわれが数学の式を正しく解いたときの満足以上ではなくなってしまう。

ショーペンハウアーがライプニッツのピタゴラス的音楽定義に不満を感じるのは当然であった。ライプニッツの知っていた音楽は近代音楽以前の音楽だったからである。実際、1646年生まれのライプニッツは、約40年後輩のバッハの音楽さえ聞いたことがなかつただろう。ライプニッツに反して、ショーペンハウアーは音楽を *exercitium metaphysics occultum* と定義する。

われわれのより洗練された立場から、次のようにライプニッツの定義を換骨墮胎できるだろう。「音楽は無意識の形而上学的思索であり、精神は自分が哲学中であることを知らない」*Musica est exercitium metaphysics occultum nescientis se philosophari animi.*

パウンドの立場は音楽的にショーペンハウアーと正反対である。彼はライプニッツのようにピタゴラス主義者であった。ただ違うのは、パウ

ンドはバッハの音楽を知っていた。実際、彼が師匠イエイツに自分の長編詩 *The Cantos* (1925-70) を説明するとき、それはバッハのフーガのように構造化されると述べている。

パウンドは結局、政治的にはユートピア主義者であり、そして音楽的にはピタゴラス主義者であった。

内的独白

ドラマは基本的にダイアログである。しかし、ヴァーグナーの音楽ドラマのように、ドラマ全体が音楽化されると、ドラマはひとりの独白であるかのように聞こえる。また、音楽の性質上、その独白は内面から内面へ伝えられるかのように聞こえる。内的独白はこのようにして生まれた。より具体的にいえば、内的独白はヴァーグナーの無限メロディから生まれた。

ヴァーグナーの無限メロディは、アリアとレチタティーヴォの伝統を無効にしたばかりではない。ヴァーグナーの観客は、無限メロディの中で、意識と無意識の境界が消えるのを体験した。実際、ジョイスをはじめ、エデュアール・デュジャルダン (Edouard Dujardin)、ジョージ・ムーア (George Moore) など、内的独白を小説の語りとして最初に使った小説家は皆ヴァグネリアンであった。彼らは劇場のヴァーグナー体験をそのまま語りに応用したのである。

エリオットもまた詩の語りに内的独白を使用する。たとえば、“*The Love Song of J. Alfred Prufrock*” (1917) では、主人公プルフロックの意識のドラマが内的独白によって描き出される。プルフロックは何かを求めて彷徨する。女性に魅了されながら、

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

音楽に魅了されながら、

I know the voices dying with a dying fall
Beneath the music from a farther room.

香水に魅了されながら、

Is it perfume from a dress
That makes me so digress?

彼は彷徨い続ける。エリオットはこの意識のドラマに音楽性と、そして最後に教訓性を与える。

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be...
At times, indeed, almost ridiculous --
Almost, at times, the Fool. (*Collected Poems*, 17)

エリオットの内的独白は音楽的であると同時に哲学的である。彼はヴァーグナーあるいはジュール・ラフォルグ (Jules Laforgue) 経由でショーペンハウアー哲学に傾倒した。彼がラフォルグの影響を受けたことは知られているが、ラフォルグはショーペンハウアーの崇拜者であった。

ショーペンハウアーによれば、世界の本質は「意志」“Wille”である。この意志のために、人間は欲望から欲望へ彷徨する。しかし、人間は本質的に意志を対象化できない。そのため、苦悩から逃れることができない。他方、芸術とりわけ音楽は意志の疑似対象である。人間は音楽と同一化するとき、世界の本質を直感する。そして、苦悩の原因が意志である限り、人間は意志を否定する可能性がある。意志否定もまた意志であるならば、意志否定の意志である。そして、ショーペンハウアーによれば、われわれは音楽をきっかけに意志の世界から意志否定の世界へ

向かうことができる。

エリオットのショーペンハウアー主義は、初期の“Prufrock”ばかりではなく、後期の*Four Quartets* (1943) に及んでいる。詩のタイトルが音楽を約束しているが、実際、音楽あるいは音楽性を契機に意志否定というテーマが詩の中で語られる。

For most of us, there is only the unattended
Moment, the moment in and out of time,
The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts. There are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action. (*Four
Quartets*, 44)

The Waste Land

エリオットの最高傑作 *The Waste Land* (1922) もやはりショーペンハウアー主義及びヴァーグナー主義の産物である。

The Waste Land は周知の如くエズラ・パウンドの編集を経て完成した。批評家は一般に編集者の手腕を高く評価する。エリオット自身、この詩を「最高の職人」(“il miglior fabbro”) に捧げ、彼に対する尊敬の念を払った。しかし、エリオットとパウンドの間には内的独白をめぐる葛藤があったと考えられる。エリオットの内的独白は音楽的にはメロディである。他方、パウンドが認める音楽性はリズムである。パウンドの削除箇所が多くは、両者の音楽性の相違が関係すると考えられる。⁷⁾

編集段階でキャンセルされた“The Burial of the Dead”冒頭部分は、エリオットのハーヴァード時代の記憶である。幻の冒頭部分は飲酒

から連想される頹廢的空氣を背景に歌曲の思い出で満ちている。

(Don't you remember that time after a dance,
Top hats and all, we and Silk Hat Harry,
And old Tom took us behind, brought out a bottle of fizz,
With old Jane, Tom's wife; and we got Joe to sing
 "I'm proud of all Irish blood that's in me,
 "There's not a man can say a word agin me"). (Valerie Eliot,
5)

この追憶部分がキャンセルされなかったら、この詩はもっと分かり易かっただろう。エリオットの詩学では、詩の意味がメロディ中心の音楽性そのものの中にあっただからである。実際、エリオットはここに詩の注釈を埋め込んでいたと考えられる。酒場の名前 The Opera Exchange と The German Club が German Opera の符号のように読めるからである。

Blew in to the Opera Exchange,
Sopped up some gin, sat in to the cork game,
Mr. Fay was there, singing "The Maid of the Mill."
.....
Then we went to the German Club,
Us and Mr. Donavan and his friend Gus Krutzsch. (Valerie Eliot, 5)

The Waste Land は、“Prufrock” 同様、内的独白による意識の漂泊の物語である。われわれは音楽、香水、女性に誘われるようにして漂泊を続ける。第2章“A Game of Chess”では、女性の香水の香“her strange synthetic perfumes”で満ちた室内に、突然どこからか

音楽“that Shakespeherian Rag”が聞こえる。次の第3章“The Fire Sermon”では、内的独白そのものが音楽性を帯び、水の流れに喩えられる。

By the waters of Leman I sat down and wept...
Sweet Thames, run softly, till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
.....
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him. (Valerie Eliot,
140)

最後の第5章“What the Thunder Said”では、魚釣りの比喩が再度使われ、物語がまとめられる。これもまた“Prufrock”同様、音楽性の中に教訓が現われる。

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
.....
These fragments I have shored against my ruins...
Datta. Dayadhvam. Damyata. (Valerie Eliot, 6)

ゲーテのファウストはロゴスを3つの原理に再解釈したが、丁度そのようにエリオットの雷もまたロゴスを“Datta” (Give)、“Dayadhvam” (Sympathize)、“Damyata” (Control) と再定義する。

The Waste Land のテーマは再度ショーペンハウアー的意志否定であ

る。意志否定の契機はやはり音楽である。音楽あるいは音楽性の中で意志が認識され、否定される。その意味では、この詩の根幹部分はヴァーグナーではなくショーペンハウアーである。ヴァーグナーのオペラの中ではとりわけ *Parsifal* が重要であるが、それは彼の全オペラの中で *Parsifal* が最もショーペンハウアー的であるからに他ならない。

Parsifal (1882) は聖杯伝説を基に作曲されたオペラである。しかし、エリオットのようにショーペンハウアー的視点の持主には、このオペラの真のリブレットは意志否定の哲学である。

アムフォルトスの王国は、クンドリーが彼を誘惑して以来、荒廃していた。ショーペンハウアー的には、彼は意志を知ったが、意志が本質的に何であるか知らないために苦しんだ。王国を荒廃から救うのはパルジファルである。しかし最初、彼もまた自分が何を求めているか知らない。しかし、罪を悔い改めたクンドリーのおかげで、パルジファルは意志を客体化、そして否定する。かくして意志の世界の彼岸に意志否定の世界が現われる。ヴァーグナーはショーペンハウアーの意志と意志否定の哲学に神話的、儀式的フォームを与えた。

パウンドは草稿 *The Waste Land* からヴァーグナーのプレゼンスを奪うことはしなかった。しかし、彼の編集が詩を視覚主義的に解釈する原因を作らなかつたか。この詩におけるヴァーグナーのプレゼンスは視覚的ではなく音楽的であり、その音楽性に意味があった。

批評家は *The Waste Land* 中のヴァーグナーにあまり注目しなかつた。批評家はイマジズムによってモダニズムを理解したため、詩が視覚的である限り詩を理解するようになっていた。例外的にヴァーグナーに注目する研究者が現われたが、彼らはヴァーグナーをあたかもイメージであるかのように扱った。況して、ショーペンハウアーの重要性を理解する批評家はほとんどいなかつた。エリオットは常にショーペンハウアーの視点からヴァーグナーを聞いていたのである。

結論

批評家ヒュー・ケナーの大著 *The Pound Era* (1972) をひも解くまでもなく、エズラ・パウンドがモダニズムを象徴する芸術家であったことは間違いない。批評家の多くがモダニズムを理解する上で彼のイマジズムを重要視する。パウンドは常に視覚を優先する詩人であった。彼の詩学の中には常にイメージがあった。われわれは新しい時代のパラダイムが絵画から音楽へ移行しつつあったことを確認したが、実はパウンドが視覚主義的であればあるほど、彼は新しい時代に対して反動的であった。

モダニズム研究の結語はアイロニカルにならざるを得ない。われわれはリヒャルト・ヴァーグナーからナチズムを連想する。彼の音楽がナチス御用達の音楽であったからである。エズラ・パウンドは音楽及び音楽論的にヴァーグナーを認めることはなかった。しかし、彼は政治的にはファシズムを信奉し、ヴァーグナー同様反ユダヤ主義者であった。他方、エリオット及びジェームズ・ジョイスは音楽的にヴァーグナーに追随した。しかし、彼らの政治的立場は保守主義であった。

近年、エリオットの詩的テキストに反ユダヤ主義を読み込む批評家が出現した。彼らはエリオットの詩を歴史的コンテキストの中で理解することなく、詩の中にいきなり歴史的事実を読み込む。しかし、詩の解釈では先ずテキストとコンテキストの区別が重要である。大戦後、ヴァーグナーはタブーになり、エリオット研究はヴァーグナーの時代という歴史文化的コンテキストを考慮することなく続けられた。現代批評の迷走がこうしてはじまったといえる。しかし、批評家はテキストの中に反ユダヤ主義を読み込む前に、コンテキストの中に反ユダヤ主義を読み込むべきである。⁸⁾

Notes

- 1) 絶対音楽に関しては Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music* を参

照。“Ut pictura poesis”はPrazを参照。また、“ut musica poesis”に関してはAbrams, *The Mirror and the Lamp*, 88-94を参照。

- 2) Barricelli 参照。
- 3) Wilson 1-25 参照。ボードレールの評価は、彼が何を探求していたと考えるかによって変わる。私見では、彼の探求していたものを音楽及び音楽性と捉えることが、彼の全体像をいちばん正当に評価することになると思う。
- 4) 誤解は根深い。1952年、フランシス・ボンジュは次のように述べている。

Indications of the new era can be seen primarily in the painting of the Paris school since Cézanne, and in the French poetry of the 1970's. Only it seems that poetry has not quite caught up with painting in that it has produced fewer constructed works, works that make their impact by form alone (but we are seeing to that). (Ponge 224)

- 5) ヴァーグナーとモダニズムに関してはMartin 参照。アメリカのヴァーグナーに関してはDizikes 及び Horowitz を参照。
- 6) パウンドの視覚主義と反動的政治思想の関連性に関してはSherry を参照。
- 7) パウンドはエリオットをどのような詩人と見なしていたか。パウンドの*The Cantos*を読む限り、パウンドは彼を女々しい文化の女々しい詩人と考えていたと思われる。なぜなら、エリオットはパウンドのエピックに“Possum”という渾名で登場することが多い。ポッサム、すなわち臆病者である。*The pisan Cantos*の冒頭は、実際、パウンドが男性的、革新的、エリオットが女性的、保守的という連想を踏まえる。

Yet say this to the Possum: a bang, not a whimper,

With a bang not with a whimper,

To build the city of Diocè whose terraces are the colour of stars.

(*The Cantos*, 425)

8) エリオットの反ユダヤ主義に関しては Julius 及び Sloane 参照。

Works Cited

Eliot, T. S. *Four Quartets*. London: Faber & Faber, 1959.

Eliot, T. S. "The Love Song of J. Alfred Prufrock." In *Collected Poems 1909-1962*.

London: Faber & Faber, 1963.

Eliot, T. S. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. Valerie

Eliot. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Goethe, J. Wolfgang von. *Faust: Der Tragödie zweiter Teil*. Stuttgart: Reclam, 1986.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Die Geburt der Tragödie*. Stuttgart: Reclam, 1981.

Pound, Ezra. *Personae: the Shorter Poems of Ezra Pound*. Rev. Lea Baechler and A. Walton Litz. New York: New Directions, 1990.

Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T.S. Eliot. London: Faber & Faber, 1960.

Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Stuttgart: Reclam, 1990, 1993.

Yeats, W. B. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan, 1978.

Bibliography

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.

Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism*. New York: W.W. Norton, 1971.

- Barricelli, Jean-Pierre. "Faust and the Music of Evil." *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*. New York: New York University Press, 1988.
- Baudelaire, Charles. *Complete Poems*. Trans. Walter Martin. Manchester: Carcanet, 1997.
- Byron, Lord. *Complete Poems*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Dahlhaus, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Trans. Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Dahlhaus, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas*. Trans. Mary Whittall. New York: Cambridge University Press, 1979.
- Dujardin, Edouard. *Les Lauriers sont coupés suivi de Le Monologue intérieur*. Rome: Bulzoni, 1977.
- Dizikes, John. *Opera in America: A Cultural History*. New Haven: Yale, 1993.
- Goethe, J. Wolfgang von. *Faust: Parts One and Two*. Trans. Philip Wayne. 1949. Rpt London: Penguin Books, 1987.
- Gogh, Vincent van. *The Letters of Vincent van Gogh*. Ed. Ronald de Leeuw. New York: Penguin Books, 1998.
- Horowitz, Joseph. *Wagner Nights: An American History*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Julius, Anthony. *T.S. Eliot Antisemitism and Literary Form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Keats, John. *Complete Poems*. Ed. Jack Stillinger. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: California University Press, 1971.
- Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

- Levin, Harry. "What Was Modernism?" *Refractions: Essays in Comparative Literature*. New York: Oxford University Press, 1966. 271-95.
- Mann, Thomas. *Pro and contra Wagner*. Trans. Allan Blunden. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Martin, Timothy. *Joyce and Wagner: A Study of Influence*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- Ong, Walter J. *The Presence of the Word*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. 1910. Rpt New York: Johnson Reprint Corp., 1962.
- Parsifal*. [Libretto, English and German, with commentaries.] Trans. Andrew Porter. English National Opera Guide no. 34. New York: Riverrun, 1986.
- Ponge, Francis. "The silent World Is Our Only Homeland." *Against Forgetting, Twentieth-Century Poetry of Witness*. Ed. Carolyn Forché. New York: Norton, 1993. 223-225.
- Praz, Mario. *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*. London: Oxford University Press, 1970.
- Revue wagnérienne*. 3 vols. Paris, 1885-88. Rpt Geneva: Slatkine Reprints, 1968.
- Sherry, Vincent. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York: Oxford University Press, 1993.
- Schuchard, Ronald. *Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Ed. Thomas Hutchinson, corrected by G. M. Matthews. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Sloane, Patricia. *T. S. Eliot's Bleistein Poems: Uses of Literary*

- Allusion in "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar" and "Dirge."* London: University Press of America, 2000.
- Wagner, Richard. *Judaism in Music*. Trans. Edwin Evans. New York: Scribner's, 1910.
- Waldron, Philip. "The Music of Poetry: Wagner in *The Waste Land*." *Journal of Modern Literature* (1993). 421-34.
- Wilson, Edmond. *Axel's Castle: A Study of Imaginative Literature of 1970-1930*. New York: Charles Scribner's Sons, 1969.