

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	ジョイスの音楽 : Ulysses 第11挿話における「フーガの技法」とオノマトペについて
Author(s)	道木, 一弘
Citation	英語英文學研究 , 68 : 75 - 87
Issue Date	2024-03-20
DOI	
Self DOI	10.15027/55135
URL	https://doi.org/10.15027/55135
Right	著作権は, 執筆者本人と広島大学英文学会に帰属するものとします。
Relation	



ジョイスの音楽

— *Ulysses* 第 11 挿話における「フーガの技法」と オノマトペについて*

道木 一弘

はじめに

言葉の可能性を極限まで追求したジョイス (James Joyce, 1882-1941) は、また音楽の才能にも恵まれていた。生来の美声の持ち主であり、21 才の時テノールとしてダブリンの音楽コンクール (Feis Ceoil) で入賞、生涯その声質は衰えることがなかったという (Budgen, 135; Ellmann, 151-52)。その一方で、若いころから目が弱く、『ユリシーズ』 (*Ulysses*, 1922) 執筆時には虹彩炎に悩まされ、晩年、『フィンネガンズ・ウェイク』 (*Finnegans Wake*, 1939) 執筆時には緑内障と白内障を併発、ほとんど失明状態であった。そんなジョイスにとって、音楽あるいは音[>]が、作品における重要な構成要素となったことは必然であったろう (Bauerle, 3)。本稿では『ユリシーズ』第 11 挿話「セイレン」 (Sirens) について、これまでの批評を概観し、その上で、ジョイス自身がこの挿話の技法と公言し、研究者の間でも長く議論的となってきた「フーガの技法」について、音楽とオノマトペ (擬音語) という観点から分析を行う。「セイレン」を取り上げる理由は、この挿話が彼の作品中「最も音楽的」—ウォルター・ペイター流に言えば「文学が最も音楽に近づいた」—とされるからであるが、この音楽と文学 (あるいは言語) という二項対立についても再考する。

セイレンとは、ホメロスの叙事詩『オデュッセイア』に登場する海の魔女たち。美しい声で歌い、近くに来た船の乗員を魅了し取り殺してしまう。まさに音楽がもつ抗い難い魅力とそれゆえの恐ろしさを象徴する存在である。ジョイスはこの魔女たちの物語を枠組みとして『ユリシーズ』第 11 章「セイレン」を書いた。主人公のレオポルド・ブルームは新聞社の広告取りを仕事にする中年男、彼がオデュッセウスことユリシーズに対応する。舞台はダブリンの中央を流れるリフィ川の北岸に立つオーモンドホテルのバーとそれに隣接するダイニング (食堂) とサルーン (休憩室) である。時間は午後 4 時頃。夫の留守中、ブルームの妻モリーのもとを不倫相手ボイランが訪れるのだが、その途中でホテルのバーに立ち寄る。少し遅れてブルームも同ホテルに到着、ダイニングでボイランの存在を意識しな

* 本稿は、2023 年 10 月 29 日に行われた、日本英文学会中国四国支部第 75 回大会シンポジウム「英文学と音楽／音楽性」における口頭発表「ジェイムズ・ジョイス—音楽としての言葉、言葉としての音楽」に加筆・修正を行ったものである。

から食事を始める。奥にあるサルーンでは客たちがピアノを弾き、歌をうたう等している。「セイレン」挿話では、この三つの部屋で同時進行する会話や歌（音楽）その他様々な音響が描写される。一方、ブルームの意識には常に妻モリーとボイルンの密会のことがあり、その焦燥と喪失感が多様な歌や音と共鳴し、ある種ポリフォニックな空間を形成するのである。

「セイレン」批評の概要

「セイレン」挿話を分析する上で常に問題となったのは、この挿話の構成原理とされる「フーガの技法」と、挿話の冒頭ほぼ二頁にわたる断片的な言葉の羅列である。前者については、ジョイス自身が彼のパトロンであったウィーヴァ女史にあてた書簡の中で次のように語っている。

There are all the eight regular parts of a *fuga per canonem*: and I did not know in what other way to describe the seductions of music beyond which Ulysses travels. (Gilbert, *Letters I*, 129)

“*fuga per canonem*” 「カノン形式によるフーガ」とは文字通りカノンとフーガという二つの音楽形式を組み合わせたものである。カノンとは同じメロディを異なるパートが時間差で忠実に繰り返す形式であり、日本語では「輪唱」がこれに相当する。一方、フーガは複数のパートがメロディに変化を加えながら追いかけるように繰り返す形式であり、最初に現れるメロディが「主題」(subject または theme)、その繰り返しが「応答」(answer) である (Lees, 42-43)。フーガは日本語では「遁走曲」と呼ばれる。バックネルによれば、語源的にカノンが「規則」を意味するのに対し、フーガは「逃走」あるいは「自由」を意味し、従ってこの二つは本質的に相いれないものである。その結果、ギルバートやバッジエンといったジョイスと直接交流のあった初期の研究者に「フーガの技法」が意味するものをめぐって混乱が生じたのであった。しかしより深刻な問題は両者いずれの場合も作品と音楽形式との対応関係の分析が曖昧で恣意的なことであり、それは結局、ジョイス自身の言葉がもつ曖昧さに起因するものであった (Bucknell, 122-24)。

1970年代には、ジョイスと音楽の問題を初めて包括的に分析したボウエンが、冒頭部におかれた断片的な言葉の羅列がそもそもフーガ形式とは相いれないことを指摘し、同時にフーガにこだわることへの疑義を表明した (Bowen, 52)。恐らく、これが一つの契機となって、80年代に入ると「セイレン」挿話を音楽形式の観点から読み解こうとするパラダイムそのものが見直されることとなった。ハーマンはこのパラダイム変換を「言語の構造と働きを音楽に従属させる」ペイ

ターの批評から逆方向への転換、すなわち言語へ音楽を従属させる批評動向と捉えた上で、重要なことは、音楽と言語のどちらを優位に置くかではなく、音楽であれ言語であれ、それぞれが持つ個々の要素を如何に配列するかであるとした。「セイレン」挿話はこの両者に共通する「配列の規則」を活用しており、音楽と言語が相同的な関係にあることを示唆するのである（Herman, 476）。

ハーマンによれば、このジョイスの試みは西洋で確立した調性（tonal）音楽に対して、半音階を基本単位とした12音階による無調（atonal）音楽を考案したシェーンベルク（Arnold Schönberg, 1874-1951）の試みに比肩すべきものであり、12の音階が演奏において等しく配置されるように、「セイレン」挿話の冒頭におかれた言葉の断片は挿話の進行に合わせて順次配置されるのである。バックネルはこの「仮説」としての限界を受け入れた上で、ハーマンの試みを高く評価する。なぜなら、この試みは「セイレン」挿話が研究者を長年悩ませた二つの問題への処方箋となり得ると彼が考えるからである。シェーンベルクの無調音楽が調性に基づくハーモニー重視の縛りを解き、特定の音階が中心化（特権化）されることを回避するように、「セイレン」挿話では冒頭の言葉の断片が「自然な」ストーリー性に組み込まれてしまうことを回避し、特定の意味に固定されることから解放されるのである。結果、「セイレン」挿話はポリフォニックな空間となるのだが、このプロセスこそが「カノン形式によるフーガの技法」の真骨頂、すなわち「規則」がもたらす「自由」なのである（Bucknell, 128）。

以上がこれまでの「セイレン」批評の概要である。ポイントは、（1）ジョイスの言葉に端を発した「フーガの技法」にこだわることへの必要性が相対化されたこと、また（2）80年代以降、音楽と言語の二項対立が脱構築されたことである。後者は、「全ての芸術は音楽の状態を希求する」というペイター以来の「定理」を破綻させる試みであり、ジョイスのスタンスを理解する上では有効なものであろう。しかしハーマンの論が具体的な作品分析を欠いた「仮説」であったように、バックネルの場合も理論が先行し、十分な作品分析に欠ける印象は否めない。その意味では、バックネルもハーマンと同じ問題を抱えている。本稿は、歌曲に対するオノマトペという観点から、この問題点を克服する試みである。

音楽とオノマトペ

音楽と言語に共通するものが特定の構成要素の配列の仕方であるということは、言葉を換えれば、基本となる単位を如何に反復するかという問題である。「セイレン」挿話では反復されるべき単位があらかじめ冒頭で羅列され、それが挿話の進展に合わせて何らかの規則によって配置されるのである。問題はどの単位が如何なる規則で繰り返されるのかであるが、ここでは、この問題を探る手始めと

して、ボイランの馬車の音 (jingle) と盲目のピアノ調律師の杖の音 (tap), そしてブルームの放屁の音 (pwee) の3つの音を取り上げる。これら3つの音に注目する理由は、それぞれの単位 (音) がオノマトベとして通常の語りのレベルから浮き立つ異質な存在であり、さらにストーリー展開とブルームの意識のあり様を示す効果的な記号としても機能しており、「セイレン」挿話を成立させる要の役割を担っていると考えられるからである。

ボイランはモリーのもとへ向かう途中オーモンドホテルのバーに立ち寄る。この移動はすべてジングルという一頭立て二輪馬車によって行われるのだが、テクスト上ではそれが文字通り “jingle” という鈴のような音として表記され、かつ語りの場面とは一見無関係に挿入されるのである。

— Well now, he mused, whatever you say yourself. I think I'll trouble you for some fresh water and a half glass of whisky.

Jingle.

— With the greatest alacrity, miss Douce agreed. (11. 210-213)¹

[下線は論者]

これは当該のオノマトベが最初に現れる部分であり、バーの内部で客の一人がバーの女給に水とウィスキーを注文している場面である。ボイランは馬車に乗って移動中でありバーにはまだ到着していないにもかかわらず、彼の馬車の音 “jingle” がバーの内部の会話に唐突に挿入されている。つまり物理的な空間や距離を無視して、他の場所で同時進行していることが語りの中に強引に組み入れられるのである。“tap” についてもほぼ同じ手法が取られており、調律師がまだホテルに到着していない段階で、女給を眺めるブルームの描写に唐突に挿入されている。ブルームの放屁 (最初に言及される際はまだお腹の中のガスの状態であるため “Rrr” と記述される) は、バーに集う客たちの描写と同じく唐突に挿入される。ギルバートおよびボウエンはこうしたオノマトベがオペラにおけるライトモチーフ (leitmotif) に相当するということ (Gilbert, 249; Bowen, 52)。特定の音が特定の人物の登場を示すのである。

オノマトベと並んで、「セイレン」挿話では多くの歌曲が言及される。ボウエンによれば、冒頭部には11の歌曲に係わる22の断片が含まれており、挿話全体では47の歌曲への言及がある。このうち彼が特に重要と考えるのは次の5つで

¹ テキストは、*Ulysses*, et al eds. Hans Walter Gabler, (London: The Bodley Head, 1986) を使用した。括弧内の数字は挿話の番号と行数を示す。

ある。「さらば恋人よ」(Goodbye, Sweetheart, Goodbye), 「愛と戦争」(Love and War), 「全ては失われた」(All is Lost Now), 「愛おしき姿を見初めし時」(When First I Saw that Form Endearing) そして「クロッピー・ボーイ」(The Croppy Boy)。最初のもはサルーンに備え付けのピアノで演奏される曲だが、ボーランがバーを出る際にバーメイドの一人がこれを見送り、その場面にこの曲の歌詞が重ねられる。二つ目はサルーンの客がピアノの伴奏で歌うものであり、三つ目はブルームと共にダイニングで食事をとる彼の知人が口笛で吹く曲である。どちらの歌曲もボーランと妻の情事に焦燥するブルームの意識を反映するもので、特に後者は恋人に裏切られたと誤解して絶望する男の歌であり、この曲を聴きながらブルームは文字通り「そうだ、全ては失われた」と嘆息するのである。四つ目はサルーンの客がピアノの伴奏で歌うオペラ『マーサ』からの歌曲。ダイニングでそれを聴くブルームの脳裏にモリーと初めて出会った頃の至福の光景が蘇り、それが現在の悲哀を一層強めることになる。最後の歌は反英蜂起に加わったアイルランドの少年が、司祭に変装したイギリス軍の隊長に処刑される歌。ナショナリズムに訴える内容で、バーに集う人々が情動的に一つにまとまるが、ブルームはその前に店を出る。

「セイレン」挿話では、こうした5つの歌曲に対して上述した3つのオノマトベが対置される。歌曲とオノマトベの現れ方をまとめたものが表1から表3であり、各表の一番上の横の欄はガブラー版のページ数である。歌曲が歌われたり演奏されたりしている時間は矢印で示した。フーガの技法という形式からいえば、“jingle”という音が「主題」であるとすると、続く“Jingle jaunty jingle”が「応答」であり、さらに少しずつ変化を伴いながら繰り返されるのである。これに続くように現れる“tap”は第二主題、お腹のガスおよび放屁の音は第三主題と言えるかもしれない。何を主題ととらえ、何を応答ととらえるかはフーガの技法をどこまで重視するかという批評的スタンスと合わせて議論の余地があるだろう。挿話の内容からいえば、“jingle”およびその変奏が、215頁から217頁ではボーランの馬車がオーモンドホテルに接近することを表しており、220頁から232頁ではホテルからモリーのもとへ向かうことを表している。さらに、この音はブルーム夫妻の壊れたベッドの音を表すオノマトベでもある。従って、ブルームにとってこのオノマトベは差し迫った妻の不倫と夫婦関係の危機をトータルで象徴する脅迫的な音といえるだろう。² 盲目の調律師の杖の音“tap”が最初に現れるのは231頁からで、最初はかなり間隔をあけて間欠的に表記されるが、次第に頻度が増す。これは調律師が徐々にホテルへ接近していることを暗示する。ブルームの

² “jingle”というオノマトベがもつ音象徴としてのより詳しい分析は、道木、201-08を参照のこと。

お腹のガスが動き出すのは 236 頁からで、最後の頁で屁となって放出される。

大まかにいって、歌曲が始まるとオノマトベは途絶え、歌曲が終わると復活する。つまり、歌曲とオノマトベが同時に進行することは稀であり、基本的に両者は重複しない。ただ例外的に、サルーンで「クロッピー・ボーイ」の歌が始まっても“tap”の音は途絶えることはない（232 頁から 235 頁）。その理由は、同じタイミングでモリーの家に着したボイランが、彼女の家のドアをノックするためと考えられる。つまり“tap”の音には杖の音に加えて、このドアをノックする音が重ねられるのであり、二つの音の相乗効果によって歌が始まっても途絶えることがないのであろう。さらにこの愛国的な歌が終わったタイミングでブルームのお腹のガスが動き始め、“tap”の音の頻度も増えていくが、それはこの後に続くボイランとモリーの性行為を暗示する卑猥な音としても解釈できる。ナショナリズムを鼓舞した歌曲の余韻が、お腹のガスの音と不倫に耽る男女の性行為の音によって打ち消されるのだ。オノマトベが歌曲としての音楽を圧倒するともいえるだろう。

繰り返しになるが、重要なことは原則としてオノマトベと歌曲が同時に現れることがなく、オノマトベに挟まれた間奏のように歌曲が現れることである。しかも歌曲は歌詞、すなわち言葉として表記される場合が多く、オノマトベのようなく音>として表記されることはない。例えば最初の歌曲“Goodbye, Sweetheart, Goodbye”は歌詞を伴わないピアノ演奏であるにもかかわらず、以下の引用にあるように歌詞によって表記（イタリックの部分）されるのだ。

—*The bright stars fade...*

A voiceless song sang from within, singing:

—... *the morn is breaking.* (11. 320-323)

これに対して、オノマトベは常に奇妙なく音>として表記され、しかも唐突に挿入されるため異質な存在感を放ち読者の注意を喚起するのである。従って、「セイレン」挿話の主役はオノマトベであり、歌曲としての音楽は脇役であるといっても過言ではない。こうした音楽とオノマトベおよび場面展開の構成を踏まえると、オノマトベの間に挿入されるような形で現れる音楽は、フーガにおける「エピソード」(episode)として解釈することも可能であろう。エピソードとは主題や応答の中にある題材を用いて作られるメロディであるが、主題そのものを繰り返すことはなく、それが新しい形で提示されるための準備の時間（間奏）なのである（Lees, 43）。

「ノイズ」としてのオノマトペと沈黙

『ユリシーズ』のもう一人の主人公スティーヴン・ディーダラスは、「神とは通りのノイズである」(“God: noise in the street,” 9. 85-86)と言う。一般的に「ノイズ」あるいは「雑音」とは社会的・文化的に意味をもたない音と考えられる。ここで、上述した5つの歌曲がこうした意味をもつとすれば、3つのオノマトペを音楽に対する「ノイズ」として捉えることは可能であろう。なぜなら、オーモンドホテルに集うブルーム以外の人々は、そこで歌われたり演奏されたりする歌曲には聴き耳を立て、意識的であるが、馬車の音や杖の音また放屁の音に積極的に耳を傾けることはないからである。従って、オノマトペが音楽に対する「ノイズ」であるとすれば、「セイレン」挿話はスティーヴンの言葉を最もよく体现していると言えるだろう。上述した3つのノイズは全てオーモンドホテルの外、文字通りダブリンの通りにおいて生じるのであり、通常ストーリーとは異なる次元で挿話の構成を支え、作中人物たちの思いもよらぬレベルで彼らの不安や欲望を表象するからである。その意味では、正に「神」に匹敵するとも考えられる。だが、そこには決して倫理的または超越的の意味が示されないことに留意しなければならない。ノイズはあくまで物理的あるいは生理的現象によるものであり、そこに反映されるのは作中人物自身の意識や無意識なのだ。

「神」は語ることはなく、自らが創造した世界に対して沈黙する。しかし、この沈黙こそが音楽とノイズ＝オノマトペにとっての母体であり、両者を召喚する「場」となるのだ。

An afterclang of Cowley's chords closed, died on the air made richer [...].
That voice was a lamentation. Calmer now. It's in the silence after you feel you hear. Vibrations. Now silent air. (11. 767-94) [下線は論者]

この引用は、サルーンの客が「愛おしき姿を見初めし時」を歌い終え、ブルームがその余韻に浸っている場面である。彼は歌が終わった後の余韻においてこそ音楽が聞こえると考え、それを“silent air”（沈黙のアリア）と呼ぶのである。このブルームの言葉は「セイレン」挿話の構成原理を理解するための鍵を提示しており、いわゆるメタ言語として読むことができるだろう。この沈黙と音楽の関係性は海で捨てた貝殻を客の耳に当てて「波の音」を聴かせようとする女給と、それを隣の部屋から扉の隙間を通して眺めるブルームの描写においてさらに深化する。

Bloom through the bardoor saw a shell held at their ears. He heard more faintly that that they heard, each for herself alone, then each for other, hearing the splash of waves, lowly, a silent roar [...]. The sea they think they hear. Singing. A roar. The blood it is. Souse in the ear sometimes. Well, it's sea. Corpuscule islands. (11. 934-46)

貝を耳に当てると波の音がする。しかし実際に聞こえているのは自分の体内を流れる血液の音であり、それが貝殻に反響してあたかも波の音のように聞こえるとブルームは考えるのだ。音楽が終わったあとの静寂において、人は自らの身体の奏でる音を聴くのである。このような視点は、『ユリシリーズ』出版から30年後のアメリカにおいて、前衛音楽家ジョン・ケージ (John Cage, 1912-1992) が行った『4分33秒』を先取りするものであり、実際、ケージがジョイスから多くのインスピレーションを得ていたことはよく知られている。³ただし、ブルーム自身は様々な音を「音楽」として聴くことができると言いながら、その一方で「音楽」と「ノイズ」を区別する。

Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hisses. There's music everywhere. Ruttledge's door: ee creaking. No, that's noise. (11. 963-965) [下線は論者]

様々な音を「音楽」として聴く柔軟な思考と、全ての音が「音楽」になるわけではなく、ノイズとして区別するべきものがあるという常識的な考え、あるいは「凡庸性」。ブルームは二十世紀の現代音楽に通じる感性を持ちながら、その可能性を十分には認識していないともいえるだろう。

むすび

本稿では、ハーマン＝バックネルの「仮説」を踏まえ、両者に欠けるテキスト分析を音楽とオノマトベという観点から行った。「セイレン」挿話は、フーガの技法を枠組みとして、「ノイズ」としてのオノマトベによる主題と応答の繰り返しを中心におき、そこにエピソードとしての音楽を組み合わせることで構成されている。これがこの挿話における基本単位とその配列の規則なのである。重要

³ この曲の演奏に際しては、演奏者はピアノの前に座ったまま4分33秒間何もしない。ケージはその間、聴衆が自らの呼吸や心臓の鼓動といった身体音、また周囲の環境音に耳を傾けることを期待したのである。さらに、ケージの手法に影響を受けた坂本龍一 (1952-2023) は晩年、人体の発する音や自然の音に「音楽」を聴こうとした。

なことは、エピソードとしての音楽は、主題であるノイズおよび個々の場面と密接に関係してはいるが、主役はあくまでノイズであり音楽ではないということである。テキスト上では、ノイズは奇妙なオノマトベとして記述され、音楽は歌詞、すなわち言葉として記述される。この兩者をつなぐ役割を「沈黙」が担っている。音楽が終わった沈黙のなかで我々はたった今聞き終わったばかりの音楽を本当の意味で理解するのであり、また、この沈黙の中において、我々是我々を取り巻く様々な環境音や自らの身体音、すなわちオノマトベとしてのノイズを聴くことができるのである。

愛知教育大学

引用文献

- Bauerle, Ruth H. ed. *Picking Up Airs: Hearing the Music in Joyce's Text*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- Bowen, Zack. *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry Through Ulysses*. Albany: State University of New York Press, 1974.
- Bucknell, Brad. *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce, and Stein*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. 1959 New York: Oxford University Press, 1982.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Gilbert, Stuart ed. *James Joyce Letters I*. 1957 New York: The Viking Press, 1966.
- Herman, David. " 'Sirens' after Schönberg." *James Joyce Quarterly*. 31, 4, (Summer 1994): 473-494.
- Lees, Heath. "The Introduction to 'Sirens' and the Fuga Per Canonem." *James Joyce Quarterly* 22.1 (Fall 1984): 39-54.
- 道木一弘. 『物・語りの「ユリシーズ」』東京：南雲堂，2009.

表 3

232	233	234	235	236	237	238	239
<p>Jog jog jogged stopped</p> <p>Tap.</p> <p>ポイランがモリー宅へ到着しドアをノック</p> <p>♪ サルーンの客が“The Croppy Boy”を歌い始める</p> <p>Tap.</p>	<p>Tap</p>	<p>Tap.</p> <p>杖の音とノックの音の融合</p> <p>Tap. Tap.</p> <p>Tap. Tap.</p>	<p>Tap. Tap. Tap.</p> <p>Tap. Tap. Tap</p> <p>Tap. Tap. Tap</p> <p>♪ サルーンの客が歌い終える</p>	<p>Rrr.</p> <p>Rrrrrrrsss</p> <p>ブルームのお腹のガスが動き始める</p> <p>Tap. Tap. Tap. Tap.</p> <p>Tap. Tap. Tap. Tap.</p>	<p>Pwee! A wee little wind piped eeee</p> <p>Tap. Tap. Tap. Tap.</p> <p>Rrrrrr.</p> <p>Tap. Tap. Tap. Tap. Tap.</p> <p>杖の音が激しくなる。ポイランとモリーの性行急を予兆する音との融合とも解釈可</p> <p>Tap. Tap. Tap. Tap. Tap. Tap. Tap.</p> <p>Tap. Tap. Tap</p> <p>Tap. Tap.</p>	<p>Fff.</p> <p>Tap.</p> <p>Tip.</p> <p>調律師バーに到着</p>	<p>Prrrrr.</p> <p>Fff! Oo. Rrrr.</p> <p>Prrrrpffrrppffrrf.</p> <p>ブルーム、ショーウィンドウを見ながら放屁</p>

Joycean Music: The “Technic of Fugue” and Onomatopoeia in Episode 11 of *Ulysses*

Kazuhiro Doki

James Joyce, arguably talented in music as well as in language, suffered from serious eye problems throughout his life. Thus, it seems rather natural that musical and aural elements should play an essential role in his work, and “Sirens,” the eleventh episode of *Ulysses*, stands as the most conspicuous example of this tendency. In fact, Joyce himself proclaimed a “*fuga per canonem*” as the technic of this episode. This statement, however, has stirred an endless controversy among critics, along with one more intriguing trait of the episode: the overture or the opening list of linguistic fragments supposedly taken from the following body of narrative. Firstly, I overview the critical history of “Sirens” and clarify its lacunae. Then, I demonstrate three onomatopoeic fragments overwhelm five leading songs vocalized or played on piano in the three rooms of Ormond Hotel, the locus of the chapter. Finally, I suggest that these three onomatopoeic words can be interpreted as “god” in *Ulysses* as they can be heard in silence.

According to Brad Bucknell, Joyce’s phrase “*fuga per canonem*” is itself contradictory; etymologically *fugue* means “flight” or “playing free” while *canon*, “rule.” This ambiguity triggered confusion among early critics such as Stuart Gilbert and Frank Budgen. In the 1970s, Zack Bowen, who made a comprehensive study of Joyce’s musical allusions, broke new ground by arguing that the overture of fragments does not fit into the form of a fugue anyway. Thus, in the following decades, the critical paradigm itself was changed; instead of forcing Joyce’s text to comply with the musical form, it is the musical form that should conform to his language system. David Herman concludes that both music and language follow certain “rules for the (re) arrangement of elements” and that “Sirens” is analogous to Arnold Schönberg’s twelve-tone technique which subverted classical conceptions of music. Bucknell highly evaluates Herman’s analogy and declares that Joyce succeeds in preventing the fragments of overture from their inclusion into a central narrative just as Schönberg succeeds in preventing tonality from obtaining centrality.

Herman-Bucknell's argument is plausible, but regrettably, they fail to provide enough textual analysis. They seem to be not much interested in the significance of onomatopoeias and how they cooperate with the songs in the episode, either. To address these lacunae, I would like to choose three onomatopoeic words: "jingle," "tap," and "pwee," and five leading songs either played on the piano, whistled by a customer in the dining room of the hotel, or sung by customers in the saloon. Three onomatopoeias respectively represent the sound of adulterer Boylan's car, that of a blind piano tuner's stick, and that of the protagonist Bloom's fart. The first onomatopoeia repeatedly appears at the early stage of the narrative, representing the movement of Boylan approaching the hotel and leaving it for Molly, the wife of Bloom. The second one appears in the middle stage, representing first the blind tuner approaching the hotel and then Boylan knocking on the door of Bloom's house. It may also represent the sound of the sexual intercourse of Boylan and Molly as its repetition increases after Boylan enters the house. The third one first appears as the sound of gas in the bowel of Bloom towards the end of the episode, and finally takes place as a fart in a polyphonic manner at the end.

Three onomatopoeias and five songs correspond to the plot of the episode and reflect Bloom's anxiety and despair concerning his wife's adultery. Significantly, the five songs basically take place only when the repetition of three onomatopoeias does not appear in the text. I would like to suggest, therefore, that the main player of the episode can be onomatopoeias and not songs. In terms of fugue, "jingle" can be interpreted as the first subject and its repetition as the answer to it; "tap" and "pwee" could be the second and third respectively. On the other hand, the songs, which are textually less obtrusive than onomatopoeias, could be episodes. Stephen, another protagonist of *Ulysses*, says: "God: the noise in the street." Since no character besides Bloom notices onomatopoeias, I am suggesting that they can be considered noise or "god," which is heard in silence after music or songs are over.

Aichi University of Education