

ゲオルゲの『牧歌と頌歌の書』

— その2 『頌歌』 について —

松 尾 博 史

匿名の「頌歌」

『牧歌と頌歌の書』後半は『この時代の幾人かの若い男女に寄せる頌歌』(PREISGEDICHTE AUF EINIGE JUNGE MÄNNER UND FRAUEN DIESER ZEIT)と題され、10人に捧げる11篇の詩を載せている。その内5篇¹⁾は同人誌「芸術草紙」(Blätter für die Kunst)第2巻第1号(1894年1月)に初出、全篇は『伝説と歌謡の書』、『架空庭園の書』と合わせ1895年に私家版で公刊された。

〈この時代の幾人かの若い男女に寄せ〉たものである以上、各詩篇は当時のゲオルゲと交流のあった人々に捧げられたものであるはずだが、献呈された人々の名には「ダモンに」(AN DAMON)「メニッパに」(AN MENIPPA)など、ギリシア風の綽名が冠されている²⁾。これらの綽名が実際に誰を指すのかは明らかではない。その中には歴史的人物(Damon, Kallimachus, Luzilla, Isokrates, Antinous)あるいは文学(Sidonia)や神話(Menippa, Kotytto, Apollonia)からとられたものもあり、またあらたに創作された名もある(Phaon)。しかしその来歴と含意が読者にとって一義的ではないことは、解釈者の説明が様々に異なることが示している。名指されたものの性格をひとことと言いきること、「対象の性質や姿形や仕種や癖などについての鋭利な批評によって、その決定的な特徴」³⁾を抜き出し強調することが綽名の機能だとすれば、これらの名は曖昧すぎるといえよう。

ゲオルゲはこの後も様々な献呈詩を発表しているが、その際にはイニシャル

を使ったり⁴⁾、フルネームを付記したりしている⁵⁾。つまり『この時代の幾人かの若い男女に寄せる頌歌』だけが、後の献呈詩と違い、作者しかそれが誰に宛てたものか知らないという匿名性と曖昧さをあわせ持っているのである。このことについてゲオルゲは「頌歌は自分のまわりにいる一定の人間のタイプを讃えたもので、個々人に関わるものではない。従って当時の友人達を頌えられた人と同一視してはならない」⁶⁾と語ったと伝えられている。献呈された本人すらそれが自分に宛てたものか確信が持てたかどうかわれわれには分からない。イーダ・コブレンツが、自ら〈Menippa〉のモデルだと意識していた⁷⁾という証拠が残っているのは、むしろ例外と言っている。「カール・ヴォルフスケールやザビーネ・レープシウスといったゲオルゲの昔からの友人も、頌歌が誰に宛てたものか解き明かしてくれることはできなかった。残る4人の女性と5人の男性のタイプの代表が誰なのかは、従って、およそそれが可能だとして、内容から推測するしかないのである。」⁸⁾

そもそも頌歌 (Preisgedichte) とは、詩による讃美であり、その対象は神、神々、聖者、諸侯、女性、詩人、友人等の人格や、都市や国、酒・自然・四季といった事物、友情や素朴な生活、自由等の理念をも含んでいる⁹⁾。友人を対象とする頌歌には特に私的領域の公共化という問題が付きまとう。その頌歌の受容者として想定されるのは一義的には当の友人自身であり、さらにそれが当事者の臨席する集いの場で朗読されれば一座の人々が二次的受容者となろう。その時彼らは賞讃を共有し、承認し、賞讃行為の証人となるのである。しかし友人に宛てた頌歌が公刊された場合、賞讃の場に参加することもできず、賛美の対象となった人物についての手がかりももたない一般読者は、一種蚊帳の外に置かれたような状態にある。もしそれが古典ギリシアのエピグラムであれば、時間的距離が対象の消尽を追認してくれよう。ゲオルゲの頌歌の対象のギリシア風の綽名は一見、この古典ギリシアの時間的・距離的遠さを仮構しているかのように思える。しかし『この時代の幾人かの男女に寄せる頌歌』という詩集のタイトルそのものが、読者に各頌歌の対象を詮索するよう誘導する。だが、個々

の詩の宛名は匿名であるために同定作業は上手くいっても推測の域を越えることが出来ない。読者は宙ぶらりんの状態にとめおかれる。否、その匿名性のゆえに頌歌それ自体が賞讃の対象を見失ったまま中空に留まっているかのような印象が払拭できないのである。

誰に捧げられたものか分からず、讚美の対象が何なのか不明な「頌歌」とは、いったい頌歌でありうるのだろうか。また、後に見るように、ゲオルゲの『頌歌』は何者かを手放しで称揚するものではない。賞讃の陰には留保があり、さらに批判が隠されている。いくつかの作品を読み解くことで、「頌歌」と名付けられたこの詩集の頌歌としては異様な特性を明らかにしたい。

賞讃の奥に潜むもの——「ダモンに」——

冒頭の詩「ダモンに」(AN DAMON, 29)を例に、『頌歌』における賞讃と批判の混淆を見てみよう。

わがダモンよ あの聖なる冬を決して
忘れさることのないように
あの北の丘のわれらの館、あの新しい
孤独な幸福のすみかを。
そこを飾っていたのは大理石の彫像、神々しい
裸身をわれらは見つめ讃えた。
部屋に籠もってわれらは語り おまえは戦や
憧れの愉悦について読み上げた
やさしく響きのよい声で そして炎は
無力な風にパチパチと鳴った。
われらに無口に仕えるラミアが、酒を促した、
われらを愛したラミアが。

天上の物との交流のあいだ われらの回りには
 つねに天上の輝きがめぐり
 それに逆らう乱れを全て避けたがゆえに
 心を浄める静けさがあった。
 しかし3月の大気の雪解けに —なぜか—
 われらはふたたび丘を下り
 評判の会堂、雑踏する広場に入ったのだ、
 はかなきものさながらに。

ダクテュルス (XXX) 5揚格と3揚格が1行ずつ整然と交替するこの無韻詩は、ゲオルゲをフランス象徴詩へ導きマラルメの火曜会に案内したフランスの詩人 Albert Saint-Paul に捧げられたものとみなされている。daß を伴う祈願的要求をしめす独立的副文でこの詩は始まる。全体は過去形で、至福の時への回顧、それを失ってしまったことに対する悔恨の調子で書かれている。Morwitz によると、この詩は1889年のパリ滞在を題材とし、〈北の丘のわれらの家〉はルーブル美術館を、〈部屋 Innen〉は当時の Saint-Paul の住まい、〈ラミア Lamia〉は彼の妻を指すという¹⁰⁾ しかしゲオルゲの第1回目のパリ滞在は1889年4月から8月にかけてであり、それ以来この詩が発表された1894年まで彼が一冬をパリで過ごしたことはない¹¹⁾ この詩が Saint-Paul に捧げられた詩であるとしても、Saint-Paul 本人にはゲオルゲと共に過ごしたくけっして忘れてはならない〈聖なる冬〉はなかったのである。つまりこの詩は共通の思い出を詩として定着し記念したものではない。芸術に捧げられた時は〈冬〉でなくてはならず、2人の芸術家のこもる彫刻で飾られた家は〈北の丘の上〉にあらねばならないからそう書かれているのであり、素材を伝記的事実に求めてもほとんど得るところはないだろう。

芸術の領域に属するのは〈聖なる冬 der heilige winter〉、〈北の丘の家 haus an dem nördlichen hügel〉、〈新奇で孤独な幸福 neues und einsames glück〉、

〈大理石像 marmorne bilder〉の〈神々しい裸身 göttliche nacktheit〉, 〈天上のもの himmlische dinge〉, 〈天上の輝き himmlische glanz〉, 〈心を浄める静けさ sinnverklärende ruh〉等である。しかしこれらは無造作に存在するものではなく, 〈それに逆らう乱れを全て避けたがゆえに da wir jeder befeidenden störung entwichen〉からくも保たれているのにすぎない。春が来たりく3月の大気の雪解け beim tauen der märzlichen lüfte〉とともに彼らが〈はかなきものさながらに sterblichen wesen verwandt〉丘を〈再び下り stiegen wir wieder herab〉〈評判の会堂, 雑踏する広場に入っ in die gepriesenen hallen und wimmelnden plätze〉てしまったことにより, 芸術の圏は失われてしまう。

一見この詩は, 冬と春, 北と南, 孤独と雑踏, 高所と低地, 聖と俗, 静寂と喧騒, 閉所と広所, 神性 (göttlich) と死すべきもの (sterblich) といった単純な二項対立によって構成されているようにみえる。詩人と友人のダモンのみが, 街や大衆から隔絶された聖所に冬の間こもっている。聖所は北の高所にあり, 冷たく固い大理石の像に囲まれている。

春風のもたらす融解にともない2人は聖所を離れ, 北の丘を下る。街は南の低地として表現される。評判の会堂, 人々の蝟集する広場に彼らは入ってゆき, もはや神的なものではなく死すべきものと相似たものとなってしまう。sterbliche wesen, wimmelnd といった言葉には群集への侮蔑と嫌悪が込められている。それだけに, 孤独な館での一冬は一層愛惜され, 讃えられることになる。またその一方, 芸術が生より高位の領域に属するとしても, その不滅性, 聖性は一種の結界の中でしか通用しない, という限界への精確な意識がここにはみられる。それは『アルガーバル』の主題の再展開であるが, 結界の崩壊をまえに自らを滅ぼすことによって自己保存を図るアルガーバルと違い, ここで詩人はダモンとともに聖所を離れる。その理由は〈いったいなぜ warum nur〉という答を予想しないレトリカルな疑問が挿入されているだけで, 追求されず, 記されない。

しかしこの詩には, 聖俗の二項対立からはみ出す要素が紛れ込んでいる。ふ

たりが聖所を離れざるをえない理由、この記されぬ理由を、讃えられるはずの芸術の圏に紛れ込んでいる「聖」の項とは別の要素に求めることはできないであろうか。

部屋にこもって彼らが語り合い朗読するのは〈闘争 Kampf〉や〈愉悦／官能 Lust〉への憧憬についてである。それは〈天上のもの〉〈天上の輝き〉〈心を浄めてくれる静けさ〉といった性格づけとはしっくりこない。室内の風は〈力なく〉よどんでいる。〈ラミア Lamia〉は〈われら〉には含まれない。彼女は詩人たちと対等の人格ではなく、明らかに下位の者として扱われている。詩人たちが語り合い朗読するのに、彼女は〈沈黙がち〉であり、共に酒を飲むのではなく酌をする。彼女はダモンの妻ではなく、侍女あるいはお抱えの酌婦として2人にかしずいているのであって、その愛にも相手を選択する主体性は認められていない。彼女は〈われわれを愛した〉。

Lamia とは機知と笛で知られたアテネの高級娼婦 (Hetäre) の名だという¹²⁾。しかし Lamia とは同時に子供をさらう女怪の名でもある¹³⁾。ディオゲネス・ラエルティオスは Damon をソクラテスの師の名としてのみ伝えている¹⁴⁾が、それでは Saint-Paul に象徴派への手ほどきを受けたゲオルゲは Saint-Paul を Damon と呼ぶことによって暗に自らをソクラテスになぞらえているのだろうか。むしろ Damon とはデーモン Dämon への連想を意図して名付けられたのではないだろうか。

「ダモンへ」は表層的にはともに芸術に捧げた日々を称え、記念する頌歌のように読める。しかし、聖なる表象の深層には、闘争や悦楽への欲望、閉塞感と位階意識が潜み、その住民は悪霊や女怪を連想させる名を持っている。ここには芸術の聖性の下に隠された欲望と抑圧された嘔吐感のようなものが潜んでいるように思われる。

愛憎——「メニツパに」

続く2篇の詩は「メニツパに」(AN MENIPPA, 30 f.)と題されている。メニツパとは海神 Nereus の娘である50人の水の精 Nereide のひとりの名であり、また機知で知られた犬儒派の哲学者 Menippus も想起させる¹⁵⁾

メニツパに I

メニツパ！ たとえ自ら知るおまえの眼の輝きが
昔どおりにまだ私を惑わすとしても、おまえは時を過ぎるに任せた
まるで赤子のように私を操ることもできたであろうに
おまえの一言一言が甘い息吹きのように思われ
どんな^{きず}瑕瑾も新鮮な魅力となったあの頃なら、今では
おまえよりもあの舞姫の仕種が気にかかり、
おまえの顎の傷痕はもはや不思議なものとも思えない
そしておまえの傍らにいても大して危険はないのだ たとえ
夕暮れの岸辺の並木道をともに歩む時に おまえが
私達のまえに松明をかざす奴僕を遠ざけたとしても。

メニツパに II

神々へ捧げる子羊には染みひとつあってはならないという。
おまえが知るのは他の子羊、のらくらで自惚れた子羊の群れは
おまえの舌鋒に四散する、私の精神を研ぎ澄ますことができるのは
ただおまえのだけ、先にはおまえを前にくちごもり その髪を
あの星々にまじってきらめく名高い侯爵夫人の髪に譬えたものだ。

そのおまえが日々の埃と雨の中を歩むのを見ることになるとは
 (おまえが軽侮する取り巻きと変わることなく)
 強制と不安はおまえにとって避けるべきもののはずなのに。
 おまえはもはや決して—おまえのもつれた非難を理解する今—
 私にとって崇高な巫女の靈感した告知とはなりえず
 聖なる叢林の意味深長なざわめきにもなりえない。

Schadenfreude としか言いようのない痛ましい感情の吐露とも読めるこの詩も、形式的には共にヤンブス7揚格で、Iは無韻10行1節、IIは無韻11行1節という整然たる形式を保っている。「ゲオルゲには生な感情から直接詩作する習慣はなかった。感情は沈潜し、沈静してのち初めて形象、響き、リズムとなって再び浮かび上がってくる。」¹⁶⁾

Iは「あばたもえくぼ」のような状態から醒めたことの宣言である。恋愛がここでは支配関係として捉えられているために、愛は奴隷化をもたらす呪縛であり、危機となる。メニツパは意識的に男を誘惑する女として描かれる。〈自ら知るその眼の輝き *deines auges sich bewusster glanz*〉という彼女の眼についての描写には、自らの魅力を知る女性の狡知、打算といった含意がある。彼女はその魅惑を最も有効にはたらかせ、〈私〉を小児のように翻弄し、意のままにできたであろう時を逃してしまった。家僕を遠ざけて2人きりになることは女からの危険な誘惑と解釈され、誘惑に耐え、乗らないことがむしろ勝利感をもって語られる。醒めた恋愛感情がここでは報復に転化している。

IIではまずメニツパの友人たちに侮蔑の言葉が浴びせかけられる。彼女の辛辣な精神=機知 (Geist) は取り巻きを蹴散らしてしまう。その機知をкаろうじて凌ぐことができるのは〈私〉のみである。彼女の魅力はその〈私〉をすら口ごもらせるほどであり、かつて〈私〉は彼女の髪を星座にすら喩えた。しかし今、その彼女は汚辱にまみれ、自ら軽侮する友人たちと等しい位置にまで下降してしまった。かつては〈私〉が彼女を前に口ごもったのに対して、今では彼女の

〈私〉をなじる言葉がもつれる。力関係は逆転したのである。

この2つの詩では、位階意識がはっきり表に出てきている。女性として最高位にあるのは侯爵夫人(ベレニケ¹⁷⁾)や崇高な巫女であり、天空や神託といった聖性を帯びている。逆に舞姫は市民社会の価値観からいえば、卑しい下位の存在である。メニツパはベレニケや巫女に喩えられる地位から、舞姫以下の地位へと降下させられる。メニツパの取り巻きたちもまた、メニツパ本人すら軽蔑する下等な存在とされている。その取り巻きと同等な存在に転落したと告発されることは、メニツパにはその自負のゆえに耐え難い侮辱となるだろう。かつて彼を魅了した特徴は〈瑕疵 mäkel〉と呼ばれ、〈不思議〉だったものは単なる〈傷痕 narbe〉とされる。以前の美点はむしろ欠陥と見なされる、あるいは、以前彼女の魅力を形成していたもののうちで、現在は欠陥と見なされるものだけが、詩で言及される。美女の正体が醜い魔女であったと暴露するかのように。

告発する〈私〉の位階はどこに位置するのか？ 〈私の精神を研ぎ澄ますことができるのは／ただおまえのだけ *meinen geist zu wetzen / Nur deiner taugt*〉とあるように2人の精神は固い刃物に喩えられている。〈私〉の精神を研磨することができるのだから、精神においてメニツパは〈私〉と同等またはそれ以上に硬質であったことになる。彼ら2人のみは鋭利な刃である。それに対して彼女の取り巻きは子羊に喩えられる。ここでは犠牲の羊のイメージが込められている。しかし彼らは神殿に捧げるのに相応しい〈染みひとつない〉子羊ではなく、〈のらくらで己惚れた〉子羊にすぎない。彼らはナイフから逃げ惑う。もし鋭利なナイフが彼らを切り裂くとしても、その血は神殿に捧げられるのではなく、無駄に流されるだけだ。そして今、メニツパもまたこの汚れた畜群の1匹である。〈私〉の詩の言葉の刃が彼女を切り裂くとしても、瑕疵を持ち埃と雨の中にいる彼女の血は神殿の祭壇に捧げられはしないのである。

恋愛の忌避——「シドニアに」

「メニッパに」に限らず、女性に捧げた詩ではむしろ刺のある表現が目立つ。たとえば「シドニアに」(AN SIDONIA, 33)ではくその態度と振る舞い／高貴な美しさによって 全ての若い女を／霞ませたと、いったんシドニアの美貌を褒め称えたあと、くしかし私にはまるで警告と思えた／君の打算的な唇、君の青い鋼鉄のようなまなざしはと、という警戒の言葉が続く。友人達はシドニアに夢中になるのに、く私>は彼女に対して意識的に距離を置く。夕暮れに彼女と2人きりになったのも、く偶然か、それとも／傷ついた君が決して君を求めぬ者を求めたせいなのか>であって、くペルシャ織で他の者から隠された壁龕>に2人で引きこもることになっても、く嘲り咎めつつ私は 怒濤のような生のさなかで常に慎重に／利益と目的を天秤にかけることができる者達>を罵倒するだけである。「メニッパに」と同じく、女性の打算と功利的な態度への嫌悪があからさまに言表され、自分が彼女との恋愛関係に入るはずのないことが強調される。ところがく驚いたことに>シドニアはく常ならぬ微笑みを浮かべ>意外な告白をする。く裁いて下さい、ちょうど一年が過ぎたあの事件に照らして。／密かに思慕を捧げてくれた若いデモタスに／賞讃も勝利も捨てて恋い従うつもりになったのに／彼は自ら冷静な言葉で計画を思いとどまるよう説いたのです／傷を癒すには 私には数ヶ月が必要でした>彼女が語るうちに2人の手は結ばれる。くあの夕べ以来 — シドニア — 私は君と無縁ではなくなったのだ。>¹⁸⁾

なぜシドニアはく私>にとって無縁ではなくなったのか。社会的安定、上流の有利な立場を捨てることになる駆け落ち寸前まで行ったことで、自らが打算的でないことを証明したからなのか。しかし駆け落ち自体は未遂に終わり、彼女は何事もなかったかのようにサロンの女主人の地位を保っている。実行されたのは、「語る」こと、「告白する」ことである。駆け落ちという不発に終わった計画ではなく、彼女が2度おこなった告白という行為に重点がおかれ、告白が駆け落ちという冒険、捨身の代行となっている。く若いデモスタス>にく賞讃

も勝利も捨てて恋に従う〉ことを申し出たこと、そして〈私〉にその秘密を打ち明けたこと。この2度の告白自体が危険な賭けであることを語り手が認めたことで、シドニアは美しいが打算的な女性という低い位置から、功利的な立場を捨てることができる者として、地位の上昇を認められたのである。

しかしそれだけではない。〈私〉は、シドニアの魅力を認めざるをえないのだが、彼女に向かう欲望を繰り返し自らに禁じ、読者にも彼女に対して自分が恋愛感情を抱いているという印象を与えないよう細心の注意を払っている。〈私〉は彼女を〈打算的な〉者と性格付け、自らに警告を発する。2人きりになったのも、それは彼の意図したことではなく、〈偶然か〉それとも〈彼女がそれを求めたから〉であって、もしそうだとしてもそれは〈私〉が彼女を決して求めないからである。そして2人きりになっても彼は功利主義者を攻撃することによって、誘惑からの防禦をはかる。そこには女性あるいは恋愛に対する恐怖に基づく過剰な自己防衛が働いている。しかし彼女は自己弁護するのではなく、逆に〈私〉の攻撃を受け入れ、自らを〈裁け〉という依頼によって改めて〈私〉に審判者としての権限を付与し、秘密を打ち明ける。そのとき〈私〉と〈シドニア〉は誘惑されるものと誘惑者という危機的關係から、審判者と告白者という上下關係に移行する。過去の熱愛の告白によって〈シドニア〉は少なくとも〈私〉が彼女の恋愛の対象ではないことを示す。關係は、無害化、安全化されたのである。告白の後に結ばれる2人の手は〈私〉が彼女との間に意識的に置いていた距離が失われたことを示す。あるいは〈私〉が彼女に対して抱いていた恐怖が解け、自己防衛を働かせる必要がなくなったことを示す。手を握ったとしてもそれはもはや欲望ではなく「共感」を示すコードになる。〈私〉が彼女が〈もはや他人ではない〉ことを認めても、読者にその意味が誤解される危険はないのである。

この「認める」という行為はこの詩の冒頭でもはっきりと打ち出されている。〈私はみとめた Ich überführte mich〉。『頌歌』においてはこの「認める」という権限を有するのは「私」のみであり、この「私」による承認あるいは否認そ

れ自体が詩の主題となっている。『頌歌』という他者の讃仰という前景の背後で、対象を位階づけるのは「私」である。その権威を脅かすものは、美にせよ、権力志向にせよ、警戒を以て語られ、何らかの手段を用いて批判される。

権力意識—「イソクラテスに」(AN ISOKRATES, 36)

イソクラテスに

君が語るのを聞くと私達はあの強大な歳月を思い出す
 遠く離れた島にいたるまで私達は戦いを
 勇敢に繰り広げ 市民のために掟を草した、
 腕一本を頼りに運命を測りつつ。

イソクラテスよ 君の輝かしき青春に栄えあれ
 それは全て作用せんとする行為に生き
 他者を探究し、飛び散っては
 冷静な者をすら掴む炎で賛嘆する。

疑惑が君に近寄り君に不利な証言をしえようか
 強く信じる君は、君を愛する人にすら
 微笑みながら屈伏させられた敵を苦しめる
 子供の無邪気で残酷な表情を向ける。

この詩は5揚格ダクテュルス女性行末と5揚格ヤンブス男性行末の交替する、無韻12行1節という特異な形式を持つ。ピリオドによって4行3小節構成に分けられる。最初の4行では〈イソクラテス〉の演説が〈私達〉に〈遠く離れた島〉まで戦いを繰り広げる戦士であり、立法者であった時代を思い出させるということから、演説の内容が戦闘的、権力的であることを暗示する。中心の4行は若さの讃仰だが、〈イソクラテス〉が弁舌だけではなく行動を志向して

いること、その言動が炎のように激烈で感化力を持つことを示唆する。最後の4行は接続法II式を用いた修辭的疑問文である。ここでは〈イソクラテス〉の強烈な自恃と、嗜虐性が指摘される。その攻撃性は敵のみならず、彼に好意を持つ人にすら向けられるのだが、本人はその残虐性に無自覚である。

最初の4行での権力への志向それ自体は否定的には扱われていない。〈強大な mächtig〉〈勇敢に tapfer〉等の形容詞は肯定的だし、何よりも戦いを繰り広げたのは〈イソクラテス〉ではなく〈私達〉である。しかし中心の4行からはアンビバレンツが生じはじめる。最初は〈イソクラテス〉とその〈輝かしき青春 strahlende jugend〉への祝福で始まるのだが、〈青春〉に係る関係節では〈他者 die fremden〉について言及され、結局は〈イソクラテス〉の〈炎 feuer〉が感化するのではあるが本来的にはそのような激情とは異質の〈冷静な者達 die kühlen〉が登場する。最後の4行の修辭的疑問文は否定的回答を内包しているのだが、それでも文面では〈疑惑 zweifel〉が〈イソクラテス〉に忍び寄り彼に不利な証言をする。〈無垢 unschuldig〉と〈残酷 grausam〉、〈微笑む子供の表情 miene des kindes das lächelnd〉と〈苦しめる quält〉、〈君を愛する人 jeden der dich liebt〉と〈屈伏させられた敵 den bezwungenen gegner〉等の対立する言葉が強引に並置され、讃嘆と嫌悪の入り交じる軋轢を生んでいるのである。

語り手である〈私達〉は〈イソクラテス〉との年齢差を強調している。イソクラテスにからむ動詞が現在形であるのに、語り手が思い出す〈強大な歳月〉は完了形である(完了の助動詞は省略)。語り手が数々の武勲や統治の実績を経ているのに対し、〈イソクラテス〉の〈行動〉はこれからなされねばならない。中心の4行では〈イソクラテス〉の〈若さ jugend〉が讃えられる。即ち語り手は彼の若さを感じ、それを讃えるほどの年齢に達している訳である。最後には〈イソクラテス〉は〈子供〉にすら喩えられる。語り手は〈イソクラテス〉を経験に富む年長者の優位な位置から祝福したり批判しているのであって、同等の位置に立つことはない。語り手が ich ではなく wir であるのも、その言表が個人的な主観に基づくのではなく、複数の人間の同意・総意によるものであるか

のような権威づけに寄与している。¹⁹⁾

辺境と都市

序列づけは人間に対してだけではなく、地域に対しても行われる。おそらくパリを意識した都市が最高位に置かれ、もともと詩人の故郷であったドイツの地方都市は田舎として蔑視され、東欧にいたっては蛮族のすむ辺境として唾棄される。この地理的な差別意識をうかがわせるのは、「カリマクスに」(AN KALLIMACHUS, 32), 「ルツィラに」(AN LUZILLA, 35), 「アンティノウスに」(AN ANTINOUS, 38)の3篇である。

無韻18行1節6揚格で XXXXX XXXXX XXXXX (X) という男・女性詩行末が整然と交替する「カリマクスに」²⁰⁾は港で故郷へ帰る友人の旅立ちを見送る別離の詩である。

君に最も忠実な連れとして私達は波止場に立ち、
 装備を調べた船の欄干に 別れに胸を締めつけられて
 私達の手からもぎとられた、かけがえのない君の姿を見る、
 異郷の血をひくものではあるが 久しく私達のものだった君を。
 輝く空、明るい陶冶の住みかを捨てて君は
 ふたたび霧深く寒い海岸に赴くというのか
 遠く荒くれ者らにまじり？もはや君のものではない故郷の
 単純粗野な風習をふたたび身につけようというのか？
 彼方では君の日常は無残に孤独に流れてゆくにちがいない、
 私達の陽気な酒宴の友、私達の先師達の客よ！
 その歌は耳の肥えたフィリスさえ魅了し、
 磨きのかかった箴言では私達と肩を並べた、
 その君が蛮人の宮廷での暮らしに耐えられようか、

いかかわしい掟、厳しい支配者の指図、
 放縦の輩に屈するのか？ 案じられてならぬ。
 舵と錨が動く — おお カリマクスよ！
 泡立つ海が最後の汽笛をかき消す、
 私達の忍び泣きが杞憂であらんことを。

この頌歌には辺境の地への偏見が露出している。〈カリマクス〉の祖国の人々は〈荒くれ者 die äussersten menschen〉で〈単純粗野な風習 schlichte rohe sitte〉に染まり、そこでの生活は〈無残で孤独 schrecklich und einsam〉に違いない。一方その地の支配者側も、〈蛮人の宮廷 barbarenhofe〉、〈いかかわしい掟 finstren gesetzen〉、〈厳しい支配者の指図 strengem herrscherwink〉、〈放縦の輩 zögling der losesten freiheit〉などと唾棄される。ただし強権支配の告発ではない。支配者も被支配者もひっくるめて、旅立つ友人の目指す故郷が、ある種ステレオタイプな予断を以て罵倒されているのである。輝かしいのは残される〈私達〉の街であり、街のサロンである。そこは〈輝く空 den leuchtenden himmel〉があるところ、〈私達の先師達 unsre lehrer〉がいる〈明るい陶冶の住まうところ heitrer bildung wohnsitz〉である。指導者の教導によって運営されるクライスのイメージがここにはある。〈カリマクス〉は〈異郷の血をひくもの〉ではあるが〈ob auch fremden bluts〉、師の客となり〈久しく私達のものになっていた lang schon der unsre geworden〉。つまり客分として彼はサロンへの参入を許されたのである。彼の機智は〈私達〉にひけを取らないし、彼の歌は気に入られている。〈カリマクス〉は私達にとって〈貴重な存在 teuren〉であり、もはや彼の故郷はその祖国ではなく、この街であり、サロンであるはずだ。辺境を貶め、中心を言祝ぎ、その中心への親和性を承認することで辺境から中心へ移動した者を賞讃したつもりになる。都会に馴化した地方出身者の心性がここには透けて見える。

ここまで読んだ時、〈カリマクス〉とはパリ、特にマラルメのサロンでゲオル

ゲがそうありたい、そう思われたいと願った者であることに気づく。語り手は〈私達〉という代名詞を用い、サロン本来の構成員として語っているが、ゲオルゲもまたパリでは過客であったにすぎない。〈カリマクス〉に仮託して語られているのは、ゲオルゲがパリのサロンで抱いた願望像である。また、彼は語り手に辺境を貶めさせることで中心との一体性を証明し、強化しようとしている。〈もはや君のものではない故郷 heimat die dir's kaum mehr ist〉に投影されているのはむしろ詩人自身の、故郷への違和感と喪失感である。

その詩人の故郷であるビンゲンを素材にしたのが、「ルツィラに」である。

お別れに手を君に差し出す時、—ルツィラ—
 運命に流され無為な数ヵ月をすごした
 フリウスの土地の娘たちの女王よ
 愛惜を冗談に紛らわし思い出すのは
 青みがかった穂の垂れた私達の園亭、
 輝く果物と泡立つ酒のこと、鈴音を鳴らし
 下の道を過ぎ行く引きしまった身体の
 牛追い達、草刈りに陽焼けして
 やって来た鎌をもつ女 遠く聞こえた
 小舟に荷を積む水夫たちの荒々しいやりとり。
 明朗な思慮で優しく語りかける友よ
 君は労多き有用な営みの行われるこの地で
 わが至福の街、アッティカの言葉の愛らしい美しい響き
 その賢明さから離れた嘆きを和らげてくれた。

これもまた別離の詩(ダクテュルス5揚格無韻女性行末)だが、「カリマクスに」とは逆にこの詩では語り手が故郷である都市への旅立ちに際して、地方に残る人に呼びかける形になっている。〈フリウス〉へ流謫の身になっていたら

い〈私〉は帰還に際しその地の女王である〈ルツィラ〉に無聊を慰めてくれたことを感謝する。この地を離れる思いを〈心底残念 ein wahres bedauern〉と彼は述べ、数々の情景を回顧し、数え上げることで〈フリウス〉への愛惜を吐露しているかに見える。しかし最後の4行で明かされるのは、この地〈フリウス〉は何とか耐えねばならぬ仮寓の地にすぎず、あくまでも〈アッティカ〉すなわちアテネこそ彼の〈至福の街 die stadt meiner wonnen〉であること、〈アッティカの言葉の愛らしい美しい響きと賢明さ zierlichen schönklang und weisheit der attischen rede〉こそ彼が求めるものであり、〈明朗な思慮で優しく語りかける友 freundin mit heiterer umsicht und lieblichem zuspruch〉である〈ルツィラ〉はその代用に過ぎなかったということである。

フリウス (Phlius) とは「混ざり合うこと Überfließen」を意味し、ライン河とナーエ河の合流点であり、ゲオルゲの出身地であったビンゲンを指す。「最終行で語られる街とはおそらくパリだろう。パリには当時芸術的感性を通じてゲオルゲが最も親近感を抱く人々が暮らしていた。」²¹⁾ この詩では故郷と居留地が顛倒されている。詩人本来の出身地だった〈フリウス〉は〈刻苦する実用的活動の地 hier im sich mühenden nützlichen treiben〉と呼ばれ、〈無為の月日 müssige monde〉を過ごすしかない語り手の居場所ではないとされる。彼は実業から疎外されている。一方、彼が帰属感を語る〈アッティカ〉の魅力はその言葉の響きと賢明さに係る。ルツィラが慰めとなったのも、その言葉のゆえである。地方対都会、実業対無為、自然対言葉という対立の上に立ってこの頌歌は書かれ、最後に〈私〉が〈アッティカ〉とその言葉への帰属を表明することによって後者への決定的な荷担を示すものであるように読める。

しかし〈アッティカ〉とその言葉についての記述を最終行1行に置くことで、いかにそれへの帰属感を強調しようとも、〈美しい響き schönklang〉や〈智慧 weisheit〉といった抽象的な言葉は、それだけで6行に渡って視覚的・聴覚的描写を積み重ねた〈フリウス〉の自然と日々の牧歌的営みを描く言語的魅力を打ち消し、凌駕することはできない。言語表現の豊かさが概念上での過小評価と

せめぎあう。顛倒された「流竄の地＝故郷」への愛情と疎外感の拮抗に対応するかのように。

「カリマクスに」では罵倒によってカリマクスの故地は否定されていた。しかし「ルツィラに」では〈フリウス〉の讚美の後にそれに優る〈アッティカ〉への忠誠が表明されるのであって、その意味で、これらの地域は3段階の序列に配置されるのである。

しかし〈アッティカ〉＝パリにしても冒頭の「ダモンに」に見られたように、評判の会堂、人々の集まる広場といった大都会の都市性それ自体は否定的に扱われていたのであって、「カリマクスに」でも都市性への言及はいっさい行われていない。ここで語られているのは文化都市における社交サロンへの賞讃と帰属感である。「ルツィラに」ではフリウスの〈女王〉との交際が都市の社交サロンの代替物となったことが感謝される。そのような代替物が提供されない場合は、同じような自然の内にあっても田舎への忌避感は強まる。そのような例を、われわれは「アンティノウスに」に見ることが出来る。

アンティノウスに

涼しい緑、温かな青に囲まれればあの街も忘れると
君が言ってくれたときも その慰めは弱かったが、
今では惑わしだと分かった、呆然と私は
この幾多の森林、なべての草原、
知っていながら問いを喋る水流を眺めている、
もっと泣くために私は湖畔へと逃れた、
そこでは新しい芳香がくすぐり（君の言う通りだ）
木陰の椅子が招く しかし私は瑞々しい樹幹より
君らの灼けた円柱をはるかに好む
そこにはどんな鳥の歌声よりも愛らしい微笑みがあり、

名高い樅の香よりさらに薰り高い言葉があるのを
知っているのだから — アンティノウスよ。

「ルツィラに」と同じく〈私〉は意に反して都会から離れ、〈緑〉、〈水流〉、〈湖畔〉などに囲まれた流竄の地に居留している。しかしこの詩では語りかけるべき相手は「ルツィラに」と異なりこの地にはいない。〈君らの灼けた円柱〉という言葉で分かるように、アンティノウスは〈アッティカ〉と同じような都市に留まっている。不在のアンティノウスへの恨み言にも似た言葉で詩は始まる。別離に際してアンティノウスが語った、自然の中に沈潜すれば都市への憧憬も忘れることが出来ようという慰めの言葉を〈私〉は信じる事が出来なかったが、それが偽りだということは今や明らかになった、と。この詩も「ルツィラに」と同じく地方対都会、自然対言葉などの二項対立によって構成されているが、そのような単純な二項対立を指摘しただけでは、この詩を理解するには足りない。自然を前にしても〈私〉は〈何も把握できないでいる ohne zu verstehen〉。喪失感が現在手にしうるものの享受の障害となっているため、この詩の自然描写は抽象的で感覚的具体性に乏しい。〈私〉が眺めるのは〈たくさん森、全ての野原／全ての水 diese vielen wälder • all das feld / Und all das wasser〉と数量と総量に還元された自然に過ぎず、〈新しい neu〉芳香、〈新鮮な frisch〉樹幹、〈讃えられた gerühmt〉樅の香といった形容は「ルツィラに」のそれと比べても意図的に平板であるとすら言えよう²²⁾ この詩において〈私〉は地方の風光からあたかも隔離されたような心理状態にあり、最後までその状態に変化はない。それに対して著しい変化を示すのは〈君〉への評価である。前述したようにこの詩は〈君〉への恨み言から始まる。〈君の慰めは弱かったが、今では偽りだということがはっきりした。Dein trost... war... schwach / Und zeigt sich jetzt als trügend〉友人の言葉は初めから不信の眼で見られ、その効果を否定され、欺瞞だとすら非難される。しかし7行目で傍白の形にしる〈君の言うとおりに wie du sagst〉と〈君〉の言葉は肯定される。そして詩の最終部では、〈私〉

が渴望する都市の魅力はひとつの〈微笑〉と〈言葉〉に還元され、その〈微笑〉と〈言葉〉は詩を締めくくる〈アンティノウス〉という呼びかけの名に集約されるのである。わずか12行の内に非難が肯定、さらに讃仰へとつながってゆく〈君〉への言表の変化がこの詩の構成の要とっていいだろう。

拒絶と執着

次の「コテュットに」(AN KOTYTTTO, 37)も、批判がそのまま讃仰へと展開する詩篇である。

コテュット、甘い香り 苦い味の華よ、
君の声が歌にとけこむと あたたかく
深くつろぎと悦びがひろがる、ときに
君が心血を捧げる有象無象の全てが
熱狂し 息をのむほどに。

しかし語る時には、忠実な賛美者にすら君は
冬のように冷厳にふるまう 一私にも宣げた、
優しい言葉や物腰の効果など私は知らぬ、
我が心のうちは闇だ、逃げ失せるがいい、と。
しかし繰り返し私は朝風のなか君の扉の前で
君の声に聞き耳を立ててしまうのだ それは
さながら厳粛な祭りの行列の旗がはためき
黄金の帆船が港から出航するかのよう。

芸術家への崇拜と聴衆への侮蔑、才能への傾倒と冷厳な性格の指摘、声への執着と性的な欲望の回避(〈私〉が戸口に佇むのは〈コテュット〉にあからさまに拒絶されたあとであり、しかも夜ではなく〈朝風のなか〉である)、歌と語り

の断絶など、この詩も他の「頌歌」に見られた特徴を帯びている。しかしこの詩では、〈甘さ *suss*〉と〈苦さ *herb*〉、〈温かさ *warm*〉と〈冬のような冷厳さ *hart und winterlich*〉、聴衆への献身と賛美者への拒絶、〈くつろぎと悦び *behagen und genuss*〉に対する〈心のうちの闇 *düster*〉など、「イソクラテスに」以上に矛盾は深い。しかし嗅覚、味覚、聴覚の共感覚に始まり、扉ごしの歌声を壮麗な視覚的スペクタクルへと高めるこの詩は、否定を内包しているがゆえにかえって、〈冷厳〉さへの忌避感、明白な拒絶をも超えて〈私〉を惹きつけてやまないコテュットの魅惑の頌歌となりえている。

結 び に

グンドルフは『頌歌』についてこう記している。

ここ（註：『頌歌』）でわれわれが見るのは、詩人に彼のアルカディアを可能とした、いわば活動中の人の輪である。神話的空間としてではなく、日常的交流としての「美しくあること」である。ここで支配しているのは『牧歌』と同じく美であり、自明の掟としての「節度」*Maß* であるが、それが明示されるのは、閉ざされたあり方のうちというよりはむしろ、開かれた変化、人間同士のつきあい、行為と断念、相互のやり取り、私とあなたの相互関係においてである。精神空間、美の観照、より高い共同体のあり方、社交をこえた交際をゲオルゲは一度に感得し、同時にそのための詩的雰囲気を超歴史的なギリシア性に見出した。一見すれば矛盾するように見えるとしても、『牧歌』の牧歌性と『頌歌』の都会性、人間の本性と社交的文化の再生は、最も深い底で同一である。すなわち古代的生の感覚の更新であり、肉体の神化、神の肉化である²³⁾

しかしむしろ『頌歌』でわれわれが見るのは、『牧歌』の「神話的空間」から

『頌歌』の「日常」へ場が移ったとたんに、「美」と「節度」がいかに貫徹しがたくなるかということではないだろうか。聖性の表層下には欲望と閉塞感があり、「肉体」において美と感じられたものは一転して醜悪なるものへ変貌する。「節度」は欲望の脅威に晒され、強いられた「断念」によってからくも保たれているに過ぎない。ここで描かれる「人の輪」、「人間のつきあい」をグンドルフは「より高い共同体のあり方、社交をこえた交際」と呼ぶが、それは別離や喪失した至福の時の追憶の相のもとにあたり（「ダモンに」「メニッパに I・II」「カリマクスに」「ファオンに」「ルツィラに」「アンティノウスに」）、欲望の断念を前提としたり（「シドニア」「コテュットに」「アポロニアに」）、敵意を隠している（「イソクラテスに」）。「美」と「節度」が維持されるのは詩の形式においてのみである²⁴⁾

古代風の名で人々を呼ぶことによって、「超歴史的なギリシア性」が見出されているのであろうか。日常の中に想定した「アルカディア」は崩壊の相の下にある。理想ははかなく消え去り、人々は幻滅を味わい、別れ、断念する。従ってゲオルゲの『頌歌』には手放しの賞讃はなく、批判、時には嫌悪が混在し、愛から憎悪、非難から讃仰へ感情は急転し、女性恐怖と欲望の抑圧、位階意識と権威性、蔑視と憧憬、愛情と疎外感が入り交じる。『頌歌』は、最初に、あるいは最後にそれを否定するという留保を取ることによってしか、あるものの魅惑を描写することが許されないという制約の下で書かれたかのようなものである。しかし逆に、観念では否定せざるをえないものの抗いがたい魅力が、言語によって構築されることもある。

註

『頌歌』からの引用は George, Stefan: *Sämtliche Werke in 18 Bänden, Bd. 3. Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*. Stuttgart (Klett-Cotta) 1991. (SW3) に拠った。以下、同書からの引用は本文中に頁数のみを示す。訳出にさいしては Morwitz, Ernst: *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*. Düsseldorf u. München (Küpper) 2. Aufl. 1969. 及び、富岡近雄訳：『ゲオルゲ全詩集』（郁文堂）1994年を参照した。

- 1) AN MENIPPA (30), AN DAMON (29), AN SIDONIA (33), AN KALLIMACHUS (32), AN MENIPPA (31)
- 2) ゲオルゲの『牧歌と頌歌の書』に関するこれまでの研究の多くは、「ギリシア性」についての論議を中心になされてきた。Cf. Gundolf, Friedrich: *George*. 4. unveränderte Aufl. (Reprografischer Nachdruck der 3., erw. Auflage, Berlin 1930) Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1968, S. 93-107. Rüdiger, Horst: Georges Begegnung mit der Antike. in: *Die Antike* 11, (1935), S. 242-243. Schultz, H. Stefan: Stefan George und die Antike. in: ders.: *Studien zur Dichtung Stefan Georges*. Heidelberg (Stiem) 1967, S. 90-124.
- 3) 市村弘正『「名づけ」の精神史』同『増補「名づけ」の精神史』(平凡社ライブラリー), 1996年, 142頁。
- 4) 『魂の一年』(*Das Jahr der Seele*)の一部「題詞と献詞」(Überschriften und Widmungen)中の“W. L”(=Waclaw Lieder), “P. G”(=Paul Gerald)など。
- 5) 『生の絨毯』(*Teppich des Lebens*)の一部「生と死の歌」(Die Lieder von Traum und Tod), 『第七輪』(*Der Siebente Ring*)の一部「銘板」(Tafeln)など。
- 6) Morwitz: a. a. O., S. 69
- 7) Cf. Dehmel, Ida: Der junge Stefan George aus meinen Erinnerungen. in: Stefan George / Ida Coblenz: Briefwechsel. Hrsg. v. Georg Peter Landmann und Elisabeth Höpker-Herberg. Stuttgart (Klett) 1983, S. 80.
- 8) Morwitz: a. a. O., S. 69
- 9) “Preisgedicht”. aus: Günter und Irmgard Schweikle (hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart (Metzler) 1984, S. 340f.
- 10) Morwitz: a. a. O., S. 69f.
- 11) Ute Oelmannもこの詩の解説で〈聖なる冬〉を「恐らくゲオルゲが Albert Saint-Paul と Rue de l'Abbé の同じペンションに住みパリで過ごした 1889—90 年の冬か」と記しているが、ゲオルゲは 1889 年 9 月か 10 月初めには第 2 回目の短期滞在後にパリを発ち、ビンゲンを経て、大学入学のためベルリンに向かった。その後 1890 年(8?—) 9 月, 1891 年 9 月, 1892 年 2—3, (6?), 8—9, (11?), (12?) 月, 1894 年 3 月(?) と頻繁に、しかし短期間しかパリには滞在していない。最も該当しそうなのは上記 1892 年 2 月末から 3 月初めの短期滞在であり、〈3 月の大気の雪解けに〉という記述にも合う。しかし Saint-Paul が Lamia のモデルとされる妻 Marguerite と結婚したのは 1892 年の夏で、Rue Cassini 18 で一緒に住みはじめたのは 1892 年 11 月からであり、ゲオルゲが Marguerite と知り合ったのはその後である。Cf. Oelmann, Ute: Varianten und Erläuterungen in SW3, S. 122. H. -J. Seekamp, R. C. Ockenden, M. Keilson: *Stefan George. Leben und Werk. Eine Zeittafel*. Amsterdam (Castrum Peregrini) 1972, S. 10ff. Boehringer, Robert: *Mein*

- Bild von Stefan George*. 2. erg. Aufl. Düsseldorf u. München (Küpper) 1968, S. 202, 220, 231.
- 12) Cf. Oelmann: a. a. O., S. 122.
- 13) Lamia: 「1. (中略) ベーロスとリビュエーとの娘で、ゼウスに愛され、子を生むたびに、ヘーラーが嫉妬して、殺したので、ラミアは絶望のはてに他の母親の子供を奪う怪物になったという。ヘーラーはさらに彼女を苦しめるべく、眠りを奪ったので、ゼウスは彼女に眼をはずしてしまっておくことができるようにしてやり、このあいだには危険はないが、眠らずに日夜さまよっている時に子供をねらうのであると。2. 複数で、子供に憑いて血を吸う女鬼。」高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』(岩波書店) 1967年, 298頁。
- 14) ディオゲネス・ラエルティオス『ギリシア哲学者列伝』(上) 加来彰俊訳(岩波文庫) 1984年, 133頁。
- 15) 前述したように、この頌歌はゲオルゲにとって唯一人の運命の女性となったイーダ・コブレントツ (Ida Coblenz 1870-1942) に捧げたものである。彼女は手紙に自ら選んだ綽名 Nixlore を示す Ida N. Coblenz と署名していた (Nixe: 水の精, lore < Lorelei)。この詩は 1892 年末頃、彼女との最初の不和の時期に書かれ、1894 年 1 月「芸術草紙」第 2 巻第 1 号で発表された。不和の原因は彼女がリヒャルト・デーメル (Richard Dehmel, 1863-1920) の詩集『救済』(Erlösungen 1891) に感動し、「芸術草紙」の同人とするようゲオルゲに推奨したことにあつた。デーメルを嫌悪していたゲオルゲはこの推奨を拒否した。Cf. George / Coblenz: *Briefwechsel*. S. 38ff., S. 45, S. 69.
- 16) Landmann, Georg Peter: Zur Einführung. In: George / Coblenz: *Briefwechsel*. S. 7.
- 17) ベレニケは夫プトレマイオス 3 世の無事な帰還を祈るため巻毛を神殿に捧げた。その巻毛は神殿から消え失せ、星座になった、という伝説があり、カリマクスが「ベレニケの巻毛」という詩篇に詠んだという。Cf. Oelmann: a. a. O., S. 123.
- 18) この 1 節は『牧歌』の「認識の日」(ERKENNTAG, 12) の 1 節を思い出させる —「妹よ! あの時からお前は私にはセレナという名となり / 私たちは最も深い秘密を告白しあつた。」秘密の共有による同盟と、盟約の証としての命名。
- 19) この頌歌はミュンヘンのコスミカー・クライスの中心メンバーだったルートヴィヒ・クラゲス (Ludwig Klages, 1872-1956) に捧げられたものと考えられている。ゲオルゲとクラゲスが知り合ったのは 1893 年晩秋で、この頌歌は 1895 年 12 月刊の私家版で発表された。1894 年暮れに書かれたと仮定すると、当時ゲオルゲは 26 歳、クラゲスは 22 歳だったことになる。後に反ユダヤ主義を強めたクラゲスおよびアルフレート・シューラー (Alfred Schuler, 1865-1923) に対して、同じコスミカー・クライスのメンバーだったユダヤ人、カール・ヴォルフスケール (Karl Wolfskehl, 1869-1948) を擁護したことでゲオルゲはクラゲス、シューラーとは袂を分かつことになる (1903 年暮)。知り合って間もない頃に書かれたこの頌歌に見られるのは、クライス内の主導権をめぐる駆け引きの痕跡なのだろう

か。

- 20) この詩はポーランド出身の詩人ヴァクラフ・ローリッツ＝リーダー (Waclaw Rolicz-Lieder 1866-1912) に捧げられたものとされている。
- 21) Morwitz: a. a. O., S. 74.
- 22) それは多くの湖沼をもつと描写されるこの地が「ルツィラに」の〈フリウス〉即ち詩人の故郷であるビンゲンではなく、上部イタリアに想定されているからなのかもしれない。Cf. Morwitz: a. a. O., S. 77.
- 23) Gundolf: a. a. O., S. 105.
- 24) 全 11 詩篇中、純粋なヤンプス (X \bar{X}) は 4 篇のみで、ダクテュルス (X \bar{X} X) が 3 篇、ヤンプスとトロヘーウス (X \bar{X}) の交替が 1 篇、ダクテュルスとヤンプスの組み合わせが 1 篇、残り 2 篇もともに揚格によって始まっている。即ち『牧歌』ではアウフタクトで始まる詩が 12/14 だったのに対し、『頌歌』では 4/11 に変わっている。そのことが、『牧歌』と『頌歌』の音色の変化となってあらわれている。『牧歌』の形式に関して論じたように、この両作品ではさまざまな形式上の試みがなされているのだが、特にこの『頌歌』では異なる形式の詩行の交替（「ファオンに」、「イソクラテスに」）や、独特の韻律（「カリマクスに」）など、形式の実験が行われている。それでいて無形式にならないのは、最も実験的な「アポロニアに」が、全編にわたりツェズールをはさんで揚格で始まり終わる短い単位を組み合わせた 7 揚格詩行によって精密に構成されていることに端的に現れている。