

大いなる秩序への冷たい陶酔 ——ヒンデミット / ベンのオラトリオ 《きわまりなきもの》(1931) ——

中 村 仁

1. 導入—「階級の間を揺れ動いている」作曲家

1935年、ナチスによって活動を禁じられ亡命の途上にあつた作曲家ハンス・アイスラー(1898-1962)は、当時ナチスに弾圧されながらもいまだドイツでの活動の可能性を探っていた作曲家パウル・ヒンデミット(1895-1963)について以下のように論じている。「ヒンデミットは階級の間を揺れ動いている小市民だ。」「彼は国際的な音楽祭のために音楽を書き、今日ではファシズムのために古い民謡を利用した交響曲《画家マティス》を生み出した。その間には多くの互いに矛盾したジャンルの作品が存在する。インフレーション時代のスノッパな聴衆のためのオペラ作品やカトリシズムに媚びを売る小市民のための《マリア歌曲》があると思えば、セクト主義的なドイツ青年運動のための実用音楽があり、さらに左翼インテリのための《教育劇》もある」(Eisler 1982: 258)。共産主義者であり、ベルトルト・ブレヒト(1898-1956)との共同作業をはじめとした音楽活動においても、その政治思想に忠実であつたアイスラーにとってヒンデミットの1920年代から1930年代初めまでの活動は、「政治的」観点から見た場合、そこには一貫性がなく、とらえどころがなく見えるのであろう。19世紀以来のブルジョアジーの家庭やサロンにおける音楽活動と深く関係する室内楽やピアノ伴奏つき歌曲を作曲し、オペラ・ハウスのためにオペラ作品を作り、オーケストラのためのコンサート作品を書いている点で、ヒンデミットはアイスラーとは対照的にブルジョア社会の残滓のなかで生きる作曲家として位

置づけられるであろう。また交響曲《画家マティス》(1934)は、当初はナチス体制下のドイツで大きな成功を収め、ルターのドイツ語聖歌や中世のカトリック・ミサの旋律を引用したその平明な作風は、新しいドイツの民族主義との親和性が高いものと見なされても仕方ないものであったろう¹。

しかしそれらの創作活動と並行して、ヒンデミットは従来のコンサート、オペラ文化とは異なったミリュエのための実験的な音楽作品を多く作曲していた。それらは大きく分けると3つのジャンルに分類することができるだろう。一つは①1920年代後半、バーデン・バーデンで行われた現代音楽のための音楽祭における映画、ラジオ、自動演奏楽器やレコードなどの新しいテクノロジーのための音楽である。ヒンデミットは音楽祭の実行委員の一人として、毎年、音楽祭においてこれらの新しい技術が音楽にもたらす可能性に注目し、こうしたテクノロジーが新しい音響を生み出すと共に、従来のコンサートとは異なった多くの聴衆に音楽を届けられる可能性をも追求した²。しかし同時期にヒンデミットは②音楽教育者フリッツ・イエーデ(1887-1970)の率いる青年音楽運動と深いかかわりを持ち、アマチュアたちの音楽活動のための作品を多く書いている。世紀末以来の教養市民層出身の若者による、近代化された都市文明を嫌い、郊外で歌を歌い楽器を奏でながら集団で遊歩するヴァンダー・フォーゲル運動の末裔である青年音楽運動は、のちの第三帝国におけるヒトラー・ユーゲントに象徴されるような民族共同体との親和性が高いものであった。しかしヒンデミットはこの活動の中に、音楽を受動的に聴取するのではなく、共に演奏し一体感を感じることによって、演奏者と聴衆がはっきりと分化して資本主義に取り込まれていく19世紀以来のコンサート文化を刷新する可能性を見て

1 ただし1934年秋以降、ナチス・ドイツにおけるヒンデミットに対する批判は強まっており、交響曲《画家マティス》の素材を使って作曲されたオペラ《画家マティス》は1935年の時点でドイツでの初演が不可能となっていた。

2 本論でとりあげるオラトリオ《きわまりなきもの》(1931)の作曲時、ヒンデミットは一方で当時の新興電子楽器トラトニウムに関心を寄せており、この電子楽器のための作品を作曲している。《トラトニウム協奏曲》(1931)の第2楽章では、オラトリオ《きわまりなきもの》の第4曲後半がほぼそのまま使われている。

いた。さらに三つ目に挙げられる③ 1929年のブレヒトとの共同作業において①、②の両者が一体化する。ブレヒトとの共作である《教育劇》、またクルト・ヴァイル(1900-1950)と共に音楽の一部を担当した《リンドバークの飛行》でヒンデミットは楽器編成を指定せず、上演に居合わせる者たちが楽器や歌を通じて演奏に参加し、さらにはラジオを通じて遠く離れたところで放送を聞いている者も演奏に参加することを想定した。こうして19世紀的な音楽のあり方とは異なった、プロフェッショナルとアマチュアの隔てなく演奏を通じて生み出される「音楽の共同体」を志向することがこの時期のヒンデミットの活動の大きな部分を占めていた。1930年3月、アメリカの高名な音楽支援者エリザベス・クーリッジからの作品依頼に対して、ヒンデミットは次のような返信を書いている。「私はここ数年、コンサート音楽 *Konzertmusik* からほぼ完全に離れてしまして、ほとんど例外なく教育的ないし社会的な傾向を持った音楽だけを書いてきました。愛好家、子供たち、ラジオ放送、機械楽器などのための音楽です。私はこうした種類の作曲が、コンサートを目的としたものよりも重要であると思っております。なぜならコンサート音楽は音楽家にとってほとんど技術的な課題でしかなく、音楽の更なる発展になんら寄与しないからです。」(Rexroth 1982: 147-148)

しかしこうした活動が持っている、あるいは持ちうる政治的な射程はアイズラーが指摘するように一貫せず「階級の間を揺れ動いて」いる。①のテクノロジーをめぐる活動は、「黄金の20年代」といわれるヴァイマル共和国のベルリンを中心とした大都市文化、技術文化との親和性が高いものである。しかし②の青年音楽運動に見られる近代の都市文明への批判、反近代的な傾向、さらには民族共同体的な可能性をもはらむ傾向は、一見するとむしろ①とは対立するものである。一方③に関しては、ブレヒトが共産主義へ傾斜していく時期のものであり、テキストにおいて主題化されている人間の個人性の抹消と集団主義は、直接的に共産主義的な社会参画と繋がる、明確な政治的主張を持ちうるものであろう。ヒンデミットの1920年代後半の創作活動は、19世紀以来のブルジョア保守主義、ヴァイマル共和国の社会民主主義、さらには共産主義、

民族主義とも接続可能なものであり、アイスラーの「階級のあいだを揺れ動いている」という表現には一定の説得力があるだろう。

一方ヒンデミット自身はこれらの活動を通じて、そこで想定されている集団ないし「共同体」に狭義の政治的な意図を読み込むことを一貫して拒否している。それが象徴的にあらわれているのが、ブレヒトとの共作による《教育劇》³の出版譜序文をめぐる対立であろう。ヒンデミットは出版譜序文に次のように書いた。「この教育劇はすべての居合わせた者達が作品の上演に参加することだけを目的としており、音楽上および詩作上のメッセージを第一とするような印象を生み出すことは意図していない。よって作品の形式はそれぞれの目的に合される。省略、追加、順番の入れ替えが可能である」(Brömsel 1998: 128)。ヒンデミットにとっては、様々な人々が上演に参加する「演奏する者達の共同体」のためには不可欠なことであったこの処置により、ブレヒトのテキストを通じた主張が損なわれてしまうことから両者は対立する。ヒンデミットはブレヒトとの対立を通じて、これらの共作における音楽の役割が、テキストを通じて示される作品の社会的・政治的主張の道具にすぎないことを悟る。

こうした経緯からもわかるとおり、ヒンデミットはブルジョワ社会のコンサート文化とは異なった音楽の新しい可能性を追求しながらも、そこで作品が政党政治や政治運動といった狭義の政治性を帯びてしまうことを常に回避しようとした。しかし1929年の世界恐慌以降、ヴァーマール共和国の政治体制が本格的な危機を迎え、左右両陣営の対立が激化し、共産主義と狂信的な民族主義が社会的な発言力を強めていく中、「非政治的」に新しい音楽のあり方を問うことは極度に困難な、そもそも不可能なことであった。

狭義の政治性を回避しながらも、ヒンデミットは単に音楽を書き続けるだけでなく、常にその作品を通じて権力もしくは社会と個人との関係を主題化してきた。1926年に初演されたE.T.A. ホフマンの小説を原作としたオペラ《カ

3 この時点で《教育劇》は作品のタイトルであったが、以降、ブレヒトにとってもヒンデミットにとってもこの言葉は音楽劇のジャンルを指すようになる。

ルディヤック》では、自分の作った金細工が、それを愛人のための贈り物としてしかみなさない者たちの手に渡ることが許せず買い手を殺し、金細工を取り戻そうとする金細工師カルディヤックを通じて、社会に受け容れられない芸術家のエゴイズムを描いた。カバレット作家シッファーの台本によるオペラ《今日のニュース》(1929)では、大都市の若い夫婦の離婚を題材にマス・メディアをはじめとした大衆社会への風刺を主題化している。さらに、1933年から創作にとりかかり、ナチ政権との紆余曲折を経て1938年にチューリヒで初演されたオペラ《画家マティス》では、17世紀の農民戦争という激動の時代に、創作と社会参画の間で葛藤する画家グリュネヴァルトを描く。個人と社会の間の葛藤を常に描いてきたヒンデミットの舞台作品は、むしろ常に広義の政治性を孕む問題を取り上げてきたとすらいえるだろう。

2. オラトリオ《きわまりなきもの》(1931)の成立とその背景

ヒンデミットとブレヒトの関係が危機を迎えた1930年の夏、ヒンデミットは次の大掛かりな作品の共作者として詩人ゴットフリート・ベン(1886-1956)を選ぶ。同年2月の時点で、ヒンデミットは出版社に対して、次の作品のテキストをブレヒトに書いてもらいたい旨を表明していたが、二人の関係はその年の夏にベルリンで行われる音楽祭におけるブレヒトとアイスラーの共作による教育劇《処置》の上演をめぐる決定的に悪化する。両者の政治的な志向をおそれた音楽祭の実行委員は、上演前に作品を提出することを求めた。しかしブレヒトとアイスラーは、逆にそれが特定の政治的志向に方向づけられた実行委員会による検閲であると告発する(Schubert 2001: 18)。この実行委員の一人をつとめていたのが他ならぬヒンデミットであった。この一件以降、ブレヒトとヒンデミットの共同作業は途絶える。

一方、丁度同じ時期にヒンデミットはベンに作品のテキストを書いてもらえるかどうかを打診している。ヒンデミットがベンに関心を持った正確な時期は明らかでない。1929年から1930年にかけてヒンデミットは男声のための

無伴奏合唱曲をいくつも作曲しており、その中にはベンの3つの詩『おまえはすべてを与えなければならぬ』、『クラフト公爵!』、『男のヴィジョン』が含まれている。ベンとヒンデミットの書簡は1978年に出版されており、その中の最初の手紙は、ベンからヒンデミットに宛てられた1930年5月22日付のもので、そこからはすでに二人の間に親交があることが窺える (Fehn 1978: 13)。多くの先行研究において、二人が知り合うきっかけとして言及されるのが、1930年5月とされる、ベンによるラジオ放送『詩人は世界を変えられるのか?』である。1961年にこの放送原稿が新聞に再掲載された際の、ヒンデミット夫人ゲルトルートによる「《きわまりなきもの》のきっかけ」というメモがヒンデミットの遺品に残されていることがその証左とされる (Schubert 2001: 18)。しかし今日、『詩人は世界を変えられるのか?』の放送は1930年6月6日であるとされており (SW VII-1: 612)⁴、上記のようにその時点でヒンデミットはすでにベンと親交を結んでいたため、この放送が「きっかけ」であったかどうかは疑わしい。しかし、「きっかけ」であったかは別として、『詩人は世界を変えられるのか?』がヒンデミットに大きな影響を与えたことは十分に考えられる。『詩人は世界を変えられるのか?』は、A、Bという二人の人物の空想上の対談形式をとっており、そこでは非政治的、非時間的で普遍的な創造を行う詩人 *Dichter* と、現実の政治運動に加担する物書き *Schriftsteller* が区別されており、前者への擁護が主張される。この詩人 (= 芸術家) と物書き、という二項対立は当時ベンが書いた文明批評、文学論にしばしば登場するもので、そこでは暗にブレヒトやベッヒャーをはじめとした政治的なアンガジユマンに力を入れる左翼知識人が批判されている。それに対してベンは現実世界の展開を超越した、太古から続く変転し続ける悠久の流れを表現する使命が詩人 = 芸術家には与えられているのであり、芸術作品は現実世界からは自律していることを主張する。「芸術作品は現象的なもので、歴史に対しては効果のないものであり、

4 以下、ベンの全集はSWと略記する。

Benn, Gottfried. 2003. *Sämtliche Werke. Bd.VII*. in Verbindung mit Ilse Benn, hrsg. von Hoger Hof. Klett-Cotta: Stuttgart.

現実生活に対しても何ら結果をもたらしません。そこが芸術の偉大なところなのです」(SW VII-1: 174)。ブレヒトとの共同作業の「政治化」に嫌悪を示していたヒンデミットが、そうした現実政治を超越した芸術家の役割を説くベンに共感したことは、それまでのヒンデミットの「非政治的」傾向を考えればありうることであろう。ヒンデミットのブレヒトからベンへの「転向」は、ベンの文化ペシミズム的、ニヒリズム的な側面よりも、1933年以前に彼が主張していた現実の政治と関わることを軽蔑し、芸術家の自律性を擁護する姿勢への共感があったと思われる(Fischer 1999: 28)。

しかしヒトラー政権成立後、ベンは当初新しい政権を歓迎し、賛意を露わにする。ナチスへの危機感からドイツを離れたクラウス・マンはベンの詩人としての才能を讃えながらも新政権を歓迎するその政治姿勢を告発する。クラウス・マンの批判への回答ともいえる、1933年5月24日にラジオ放送でベン自身によって朗読された公開書簡『亡命文学者に応える』で、ベンは自分の政治姿勢を次のように断言する。「私は個人的にはっきりと、新しい国家に味方することを言明します。なぜなら、今ここで道を拓き開いているのは、私の国民だからです。自分自身を取り除いたら、私はいったい何者なのでしょう。私はそれ以上によきものを知っているのでしょうか？一否です！私は自分の力に依拠して、こうあってほしいと思うところまで、私の民族を導こうと試みることができます」(著作集1: 71)⁵。

1930年の時点では具体的な政治運動、政治思想に対する共感を全く示していなかったベンであるが、その思想には、いわゆる「プロト・ナチス」ともいえる、ナチ美学ときわめて親和性の高い、個人主義を否定し非合理的、非理性的なものへ接近する傾向があった(Rothe 2007: 41)。ニーチェのニヒリズムの影響下にあるベンの思想は、『詩人は世界を変えられるのか?』にある通り、詩世界＝芸術世界を現実世界の上位におく「芸術のための芸術」の立場である。

5 以下、「ゴットフリート・ベン著作集」は「著作集」と略記する。

ベン、ゴットフリート(本郷義武、飛鳥節ほか訳). 1972. ゴットフリート・ベン著作集. 全3巻. 社会思想社.

ベンの思想の中心にあるのは、現実世界の人間生活、思想、価値観を無効にしてしまう、発展することのない、永劫に変転し続ける大きな力の存在であった。しかしベンとナチスの御用哲学者とも言えるアルフレート・ボイムラーの思想の共通点を指摘する石田によれば、ベンのニーチェ解釈は「ニヒリズムの超克を芸術のなかに、つまり仮象の世界のなかに認めたものの、その力が絶対的なものにまで高められるなかで現実へと持ち込まれ、歴史的現実を制御する力として政治の次元に転位され、ナチズムによるドイツ民族国家の形成へと重ね合されていった」(石田 2010: 13)。つまりベンが 1930 年頃に様々なエッセイで論じている、「非政治的」で、現実世界を越えた非理性的・非合理的な力の存在は、数年後には、ニヒリズムの救世主としてのナチズムへの支持、という形で奇妙なほどあっけなく狭義の「政治性」を帯びてしまうものであった。しかしながらナチスは表現主義の詩人ベンに対して「退廃芸術家」の烙印を押し、ベンは 1935 年には作品発表の機会を奪われ、国内での隠遁生活を余儀なくされる(石田 2015: 74)。非合理的・非理性的な大きな力によるニヒリズムの超克、という点でベンとナチズムは共振したものの、「ベンの本質でもある「頹廢」へ魅惑される心性は、根本的にナチズムとは相反するものであった」(石田 2015: 74)。ベンとナチスの共振はわずか 2 年間で終わりを迎える。

このような「その後」の展開を考えるならば、ヒンデミットのベンに対する共感が、政治的アンガジュマンへの嫌悪と芸術の自律性の擁護にとどまらず、ベンの「プロト・ナチス」的なニヒリズム観にも及んでいたのではないかと、という疑念が生じるであろう。ナチ政権樹立ののち、新政権への支持を表明したベンに対してヒンデミットは嫌悪感を示し、両者の関係は疎遠になる。しかしヒンデミットとナチスの関係もまた様々な矛盾を孕んでいた。ナチスのヒンデミットに対する基本的な姿勢はその他の前衛芸術家に対するものと同じであり、ヒンデミットは「退廃芸術家」として弾圧の対象であった。しかし 1920 年代末よりヒンデミットの作風は変化し、それまでの不協和音と線的対位法による音楽は、平易で和声的なものに変化していく⁶。1931 年に初演されたオラトリオ《きわまりなきもの》は、ヒンデミットにとってははじめてと言っても

いい、大合唱と大オーケストラによるモニュメンタルな作品であり、1920年代の作品に比べるならば響きは著しく調的になり、抒情性に満ちた、ロマン主義的と形容することが可能であるような豊かな感情表現に満ち溢れた作品である。そのためブレヒトからベンへの「転向」は、こうした音楽的な特性の変化と並行してとらえられうる。そしてそうしたヒンデミットの作風の変化が彼の作品をナチスに受け容れられやすいものとしたことは確かであろう。ヒトラー政権誕生当初、1920年代後半の青年音楽運動との関わりから、ヒンデミットは新政権の音楽教育改革への協力を要請される。交響曲《画家マティス》(1934)がナチス体制下のドイツで成功を収めた際は、新政権下でのヒンデミットの地位は確保されたかに思えた。しかしローゼンベルク一派によるヒンデミットの1920年代の作品への反感は根強く、ドイツ国内での作品上演機会は次第に奪われ、ヒンデミットは最終的に1938年にスイスへ、1940年にはアメリカへ亡命する。しかしオペラ《画家マティス》のドイツ国内での初演を実現させるために1936年初頭に改めてヒトラーへの忠誠を誓う文書に署名するなど、ナチスとの関係においてもヒンデミットの姿勢は「揺れ動いて」いたといえるだろう⁷。このようにヒンデミットの作風が1920年代末から変化したこと、共作者がブレヒトからベンに変わったことは、ヒンデミットの政治的立場の矛盾、さらにはオラトリオ《きわまりなきもの》の持つ政治的に「問題のある本性」(Rothe 2007)と解釈することも可能であろう。

しかしここで《きわまりなきもの》が作曲された1930年に時間を戻し、共産主義者ブレヒトからナチ・シンパのベンへ、という視点からは見えてこない部分にも注目してみたい。ヒンデミットが《きわまりなきもの》以前に、ベンの

6 ギーゼルヘア・シューベルトはヒンデミットが1927年に作曲した《室内音楽第6番》と1929年の改訂版を比較しながら、この時期のヒンデミットの作風が簡素で調的なものへ、対位的なものから和声的なものへ次第に変化してゆく様を指摘している (Schubert 1980: 97-100)。

7 ヒンデミットとナチスの関係については以下の拙著を参照。

中村仁、2016. ヒンデミット《画家マティス》のドラマと音楽形式、プロジェクト研究第11号: 15-30.

詩に作曲した3曲の男声合唱作品は1929年から1930年にかけて書かれており、ヒンデミットがベンBenの詩に関心を持った時期は、彼がまだブレヒトとの関係を保っていた時期と重なっている可能性が高い⁸。おそらくその時点において、ヒンデミットにとってブレヒトとベンBen両者は、そこまではかけ離れた存在ではなく、むしろ両者によって共有されうる問題系の中にこそ、ヒンデミットの関心の中心はあったのではないだろうか。ラートヘルトは、ブレヒト、ベンBenの共通点として、ヴァーマール時代のブルジョア文化への批判、株式や銀行に代表される資本主義に対する批判、芸術家の特権性、新しい技術と大衆への共感、キリスト教への反感を挙げている (Rathert 1999: 67)。またレーテンはベンBenが1928年に書いた第一次世界大戦時のイギリス人看護師エディス・キャベルEdith Cavellの死の描写⁹と、ブレヒトの教育劇《処置》における人間の死の描写との間に共通した、人間の死に対する「冷めた」視線を読み取っている (Lethen 2006: 122)。共産主義への傾斜と、ナチスへの共感という、相反する政治的なスタンスからは見えてこない、1930年前後に存在した両者の共通要素の中にこそヒンデミットの関心と共感の源があり、その限りにおいてはブレヒトとの共作の翌年からベンBenと共作することは、必ずしも政治的な「転向」として語り尽くせるものではないだろう。

ブレヒトとの《教育劇》(1929)、ベンBenとのオラトリオ《きわまりなきもの》(1931)の間の連続性を考える素材はいくつか存在する。《きわまりなきもの》の最初の草案を書いたベンBenが、1930年7月29日にヒンデミットに宛てた手紙には次のようにある。「このテキストは《きわまりなきもの》といい、教育劇ではなく詩作品です [傍点引用者]」(Fehn 1978: 16)。ここからはヒンデミットが当初ブレヒトとの共作の時と同じく「教育劇」のテキストをベンBenに依頼して

8 これら一連の男声合唱作品にはブレヒトの詩『春について』に付けられた1曲も含まれる。

9 第一次世界大戦中、医師として従軍したベンBenは、ドイツ占領下のブリュッセルで捕虜兵士を逃し、死刑判決を受けたイギリス人看護師エディス・キャベルEdith Cavellの死刑に立ち会っている。

いたことが窺える。また最終的に出来上がった作品は巨大なオラトリオであったが、そもそもヒンデミットがブレヒトとの次作として予定してものがオラトリオであった可能性も存在する。ヒンデミットは1929年3月10付で出版社ショットに次のような手紙を書いている。「ブレヒトと一緒にバーデン[・バーデンの音楽祭]のためにある種の民衆オラトリオ Volks-Oratorium を計画しています」(Fehn 1976: 47)。藤村はこうしたブレヒトとの《教育劇》とベンとのオラトリオの間に存在する連続性に注目し、オラトリオ《きわまりなきもの》がアマチュア演奏家だけではなくプロフェッショナルな音楽家をも取り込んだ、壮大な「教育劇」の試みであったことを論じている(藤村 2015)。《きわまりなきもの》の作品の規模の大きさ、オーケストラ、合唱の演奏の難易度の高さ(Schubert 2001: 17)を鑑みるに、この作品をブレヒトとの《教育劇》と同列に捉えることは難しいと思われるが、一見、政治的にも、作品の性質としてもかけ離れているように見える《教育劇》と《きわまりなきもの》との間に、連続性・共通点が存在することは銘記しておきたい。ブレヒトとベンがその後辿った政治的道のりの違いから、《教育劇》と《きわまりなきもの》との差異が強調されるが、両者の差異と共通点、双方に目を向けていくことが求められる。

ベンとヒンデミットは1931年初頭より、オラトリオ《きわまりなきもの》の制作に取り掛かる。二人は当時、共にベルリンに住んでおり、テキストと音楽の創作はほぼ同時並行で進んでいった。ベンがテキストの一部を書き、ヒンデミットがその都度それに音楽をつける。その際、必要に応じてテキストの一部が書き改められ、音楽の一部が書き改められる形で共同作業は続く。こうした密接な共同作業を鑑みるに、ベンがテキストは決して彼自身の一方的なアイデアによるものではなく、ヒンデミットもテキストの制作に関与していたと考えられる。またベンの方も、ヒンデミットの作曲にいくつか要求を行なったと思われる¹⁰。ベンがヒンデミットとの共同作業について、後年以下のように振り

10 第15曲後半のソロ・ホルンはベンによる提案の反映であるとされる(Lehnigk 1996: XV)。

返っている。「ヒンデミットと私は当時非常に仲が良く、二人ともベルリンに住んで、一緒にその作品[《きわまりなきもの》]を仕上げたのです。ある時彼は言いました。これでは私は作曲できない、あなたはここを変えなければいけません。そして私はそこを変えたのでした。何度も私は言いました。あなたはもっとうまく作曲することを学ばねばなりません、私はそこを詩作上の理由から変えることができません。そして彼はそうしたのです」(日付不明のエレンスト・ネーフへの手紙。Fehn 1978: 88)。

ヒンデミットとベンの共同作業は、この《きわまりなきもの》のあともしばらく、1932年夏ごろまで続く。そこでは新しいオペラ作品を作ることが目指されており、ヒンデミットとベンはオペラのテーマについて頻繁に議論する¹¹。しかしベンが、国家、人種、ヨーロッパ文明といった具体的な政治的テーマを求めていたのに対し、ヒンデミットは芸術家の自律と社会的責任との間の摩擦をテーマとするような歴史上の人物を対象として求め(Fischer 1999: 40)、共同作業は物別れに終わる。最終的にヒンデミットは農民戦争時代の画家マティアス・グリューネヴァルトにナチ政権下の自身の立場を映し出したオペラ《画家マティス》の台本を1933年6月、自らの手で執筆することを始める。

3. オラトリオ《きわまりなきもの》(1931)の分析 —第1曲、第9曲を中心に

2管編成のオーケストラと、児童合唱を伴う混成4部合唱、独唱者4名という総勢400人あまりの演奏者を要するこのオラトリオ全体は3部合計18曲からなり、演奏時間は各部がそれぞれ約30分ずつ、全部で1時間半ほどかかる

11 第一次世界大戦中からベンによって書き続けられた小説群と同じくレーネ Rönne という名の主人公を持つオペラの台本は、大まかなプロットと数場面の台詞が今日残されている。

Benn, Gottfried. Entwürfe zu einem Fragmentarisch gebrienen Opernlibretto (1932). (SW VII-2: 15-51)

大作である。

《きわまりなきもの》は、それまでのベンの詩作だけではなく、1930年当時ベンが書いていた様々な文明論、文学論との関係性が強く、それらいくつかの文章からは直接引用がなされている。とりわけ実証主義、資本主義と合理主義の発展により没落しつつある「白人種」の西洋文明に対して、アジアからやってくる「黄色の肌の神」による新しい文明の誕生の予感を論じたエッセイ『見通しの総計』では、最後に「きわまりなきもの」という主題が登場する。「今、きわまりなきものが南極を訪れ、スコットの墓に土を振り撒く。やがて南のはての火の島の住民たちもそこで薔薇の花を育てることになるだろう。きわまりなきものは、海から海へ移りゆく、創世よりなお以前の月のない世界が、昇り出で、また下り行く」(SW III: 690)¹²。最後の「きわまりなきものは、海から海へ移りゆく、創世よりなお以前の月のない世界が、昇り出で、また下り行く」は、そのままオラトリオの第1曲、第2連に引き継がれる。西洋没落の時代における永遠の価値の担い手となる詩人について論じた『詩の問題性』、そして『人格の構成』は、ベンがヒンデミットとの共作をはじめ直前に書かれたエッセイであるが、これらの文章からも直接《きわまりなきもの》に引用がなされている。このようにオラトリオ《きわまりなきもの》は、1930年におけるベンの思想が結晶化された形で表現されているテキストとなっている。

オラトリオのスコアとは独立して出版されたベンによる《きわまりなきもの》のテキストの序文で、ベンはこのオラトリオで主題化されている「きわまりなきもの」Das Unaufhörliche について簡潔な説明をしている。ベンによれば、「きわまりなきもの」とは、太古から現在、そして未来に至る人間の営為を超えた「一つの普遍的な原理」であり、全ては流れ去り、万物は流転し続けると説いた古代ギリシャの哲学者ヘラクレイトスの名前がまず挙げられているように、その秩序は常に生成と消滅を繰り返し、創造と破壊を繰り返し、常に変化、変様していくものなのである (SW VII-1:185)。

12 山本尤による日本語訳を本論における語彙に即して一部改めた (著作集 1: 39)。

第1部(第1曲から第5曲)で、テキストを通じて強調されるのは、「きわまりなきもの」の持つ、「暗い」側面である。それは人間を支配する神々をも超えた「一つのより高い、物事を先に推し進める秩序」であるものの、人間にとっては、その死に現れているように、あらゆる営為をはかないものになってしまう「悲劇的で、苦痛を感じさせる法則」である。「その色といい、表情といい、なんと暗いことか」(第2曲)、「くろい飲物/くらい声」(同)、「きわまりなきものは夜を抱いている、/終末を」(第4曲)と歌われる(SW VII-1: 185-186)。

第2部(第6曲から第12曲)では、「きわまりなきもの」のニヒリズムにあらがう現代人の営為が「子供を産む女性」(第6曲)、「学問」(第7曲)、「現代の技術」(第8曲)、「芸術」(第9曲)、「神」(第10曲)、「愛」(第12曲)をテーマに、「きわまりなきもの」のもつ「より高い秩序」の力と対置される形で歌われる。これらを通じて当時の啓蒙化、文明化された社会に生きる人間の姿が描かれるが、「きわまりなきもの」は、人間の様々な営為を最終的には破壊し、変容させてゆく。各曲で何度も繰り返されるのは、ニーチェ的なニヒリズムを象徴する「無という杯」、「くろい飲物」というモチーフである。「きみは無という杯を味わうのか、あのくろい飲物を」(第10曲)と問いかけられる(SW VII-1: 187-188)。

そして第3部(第13曲から第18曲)では、そうした「きわまりなきもの」と、人間がいかにして向き合っていくべきなのが説かれる。序文でベンは第3部について次のように問いかける。「この時代、今までの有効であったあらゆるもの、歴史的な正当性によって司られた自我 Ich という取り囲み、つまり個人主義という教義、国家、一連の西洋文化が没落しているかに思える時代において、彼(人間)はどこにいるのか、どう振る舞うのか、どうやりくりしていくのか」。この問いにおいて仄めかされているように、人間がなすべきことは、合理主義、個人主義を否定し、「秩序、そして個人の放棄による力」であるところの「きわまりなきもの」との一体化することなのである。第17曲では少年合唱によって次のように歌われる。「苦悩するものはそれを闘いとるだろう。/孤独なものは、物静かなものは。/われわれにつきまとう古い力をひとりで感じているも

のは「—/こういう人間はきわまりなきものとなる」。そうしてオラトリオ全体は「永遠に変転をつづけ、変転しつつ大きくなる」という歌詞が何度も繰り返されながらハ長調の力強い和音で締めくくられる(SW VII-1: 188-189)。

ニーチェに端を発し、同時代のシュペングラーを思わせる、近代合理主義、個人主義、物質主義への批判と、それに対抗する太古以来変転し続ける神秘的、非合理的な秩序の力のなかに個人を溶解させることを説くベンテキストには、この時点では直接の政治的含意はない。しかしそこで示された理性的な自我を否定し、すべてを包み込む神秘的、非合理的な力の中に陶酔的に身を任せるビジョンは、このオラトリオのわずか2年後に生まれたナチズムの政治美学と類似性があることは先に論じたとおりである。

ではヒンデミットはいかなる形でこのテキストに対峙し、音楽を付けていったのだろうか。全18曲からなるそれぞれの曲はソプラノ、テノール、バス、バリトンの4人の歌手による独唱、二重唱および三重唱と、フーガを伴う大規模な合唱曲からなる。第1部、第2部、第3部、それぞれの部のはじめと最後は合唱を用いた大規模な音楽が枠構造を形成しており、その間に数曲の小規模の歌曲が入っている。ここでは、合唱曲と独唱曲、それぞれ1曲ずつを分析していきたい。

第1部冒頭に位置する第1曲をヒンデミットはオーケストラのトゥッティと混声合唱を伴う大編成による二部形式によって構成している。オラトリオのテーマである「きわまりなきもの」の存在が、大規模な合唱を伴った壮麗な音楽によって提示されるのだが、とりわけ主部の重厚な符点リズムによって主題が提示される音楽の持つ壮大な身振りは、これまでのヒンデミットの作品においては決して見られなかった要素であろう。そこにはしばしば指摘されるように、1920年代ドイツのヘンデル・ルネサンスの中で、この「オラトリオ」というジャンルが大規模な合唱を伴うモニュメンタルな響きのイメージを担っていたためであるとも考えられるが(Rathert 199: 81)、ベンテキストとの関係を鑑みるに、あらゆる人間の営為を超えた変転する神秘的で不合理な力、「きわ

まりなきもの」の存在を音楽によって象徴的に表現した結果であったともいえるだろう。しかしながらテキストに対するヒンデミットの音楽の立場は、テキストの内容をそのまま音に移し替えるに留まらない。

資料 1 により、ベンによる詩とヒンデミットによる音楽の形式を見比べるならば、ヒンデミットの音楽の形式が、必ずしもベンの詩のそれとは一致していないことが明らかとなるであろう。第 1 曲は大きく分けると、ベンの詩の第 6 連 (⑥) までが前半、第 7 連 (⑦) 以降が後半、という形で、音楽的には二部形式になっている。しかしこの第 6 連、第 7 連の間はベンのテキストにおいては決して大きな句切れ目とはなっていない。しかしヒンデミットの音楽は第 6 連までがへ音を基音としたシンメトリー構造によって構成されているが、第 7 連以降は半音高い嬰へ音を基音にそれまでとはまったく異なる主題による二重フーガとして展開する。第 8 連最後の行において第 1 連冒頭のモチーフが高らかに再現されることで、第 1 曲が音楽的に一つのまとまりであることは担保されてはいるものの、ほとんど独立した二つの曲から成り立っているともいえるほど、前半と後半には音楽的関連性が希薄である。

第 1 曲前半はモチーフ 1 (譜例 1)、モチーフ 2 (譜例 2) による導入部と、主要主題 (譜例 3) の提示¹³、そしてモチーフ 2 に基づいた二つの長大なフーガを挟んで主要主題の再現、そして二つのモチーフの再現からなっている。冒頭の二つのモチーフによる導入部は、ベンの詩の第 1 連にあたっており、続く第 2 連全体が主要主題の提示となっているように、ベンの詩の構成と音楽の構成は一致している。しかしシンメトリー構造のちょうど中心となる、モチーフ 2 による二つ目のフーガから、ベンの詩とヒンデミットの音楽の構成はズレを見せ始める。モチーフ 2 の拡大によるフーガはベンの詩の第 4 連よりはじまる。しかし詩の第 5 連がはじまってもフーガは続き、第 5 連第 3 行末において、第 2 連で歌われた主要主題の再現がはじまる。二つ目のフー

13 モチーフ 1、モチーフ 2、主要主題という呼称はブルーンによる (Bruhn 2010: 152-154)。

ガと主要主題の再現は、「並はずれた人物のしるしと冑につけた」と「人よ、/きわまりなきものは/あなたをもなびかせる」との間に区切られている。よって第2連において「きわまりなきものは」と歌われていた主要主題は、この再現では「人よ、/きわまりなきものは」と歌われており、言葉と音の結びつきは重要視されない。テキストと音楽の間の齟齬が一番顕著にあらわれている箇所であるが、こうしたテキストの扱いには、モニュメンタルな響きに纏われた音楽が、決してベンダのテキストに完全に寄り添っているのではなく、そこからは独立した音楽独自の論理と形式を備えていることがわかる。音楽がテキストの内容を描写するのではなく、テキストからは独立し、テキストの世界と対位的に関係し合う作曲法は、それまでのヒンデミットの歌曲やオペラの作曲において顕著な特徴であった。それは決してテキストと音楽が無関係であることを意味するのではなく、両者が別々の立場から互いに補い合うことで一つの効果を生み出すことを意味する (Fehn 1976: 63-69)。ではこの第1曲におけるテキストの構造と音楽構造の不一致は何を意味するのだろうか？

ギーゼルヘア・シューベルトは、このオラトリオ《きわまりなきもの》でヒンデミットが多用する a-b、a-b-c といった互いに関連性が希薄な「開かれた」形式のあり方を、この作品のモチーフである目的や終わりのない絶え間なる変転の象徴として解釈する (Schubert 2001: 21)。西洋音楽の形式において、作品の「完結」は、常に a-b-a による三部形式をはじめとした、「閉じられた」シンメトリー構造によって示されてきた。第1曲前半の形式はちょうどそのような「完結」した形式にあっているが、後半の二重フーガが加わることにより、第1曲はシンメトリー構造を失い、「開かれた」形式になる。「きわまりなきもの」のもつ、目的や終着点を持たない、絶え間なく変化していく性質を、ヒンデミットは音楽形式により象徴的にあらわしたといえるだろう。一方、詩の形式に対する音楽形式の「不一致」からは、テキストと音楽の間にある種の「隙間」ないし「遊び」のようなものが存在し、それによって音楽がテキストに対する言語化しえないある種の批評性を持つに至る可能性を生じさせる。

つぎに合唱によるモニュメンタルな響きとは対照的に、極めて室内樂的に作られているソロ歌手のための曲を見てみたい。それらの中でヒンデミットのペンのテキストに対する姿勢が典型的に表れているのが第9曲、ソプラノとバスの独唱である。第2部の4番目にあたる第9曲では「芸術」が中心テーマとなっており、ソプラノによって歌われる芸術の「恒常の」*unvergänglich* 価値が、バリトンによって歌われる「きわまりなきもの」の「無常さ」*Vergänglichkeit* と対置される形で主題化される。資料2にある通り、この曲でヒンデミットはまずソプラノの伴奏に低音楽器による2小節からなるオスティナート主題aを与える(譜例4)。はじめのソプラノによる歌唱では、2連(①、②)に分かれた詩の内容に応じて、オスティナート主題が②から一拍ずれて半音下がった主題bとなる。しかし第2連の9行目からオスティナート主題は再びaに戻る。一拍ずれて半音下がった主題からもとの主題に戻ることでソプラノ独唱によるはじめの2連は、a-b-aの「閉じられた」三部形式を形成する。このうち第2連のb-aは、前半bが「調和」が「たちのぼる」さまざまな場を描写しており、後半aは「調和」が「たちのぼる」様子そのものを描いている。よってa-b-aという音楽形式は一応は詩の内容に沿った形になっている。一方、バリトンによって歌われる第3連は、再び一拍ずれて半音下がったオスティナート主題bに依っている。同じく主題bに依っていた第2連前半の「みすぼらしい/部屋」、「やすらぎのない空」、「恐怖の斜面」などが、第3連で歌われる「無常さ」と共振しうる殺伐とした現実世界の様子を描いているためであると考えられるものの、両者のテキストにおいては音楽におけるほどの強い結びつきは感じられない。バリトンの歌唱の頂点ともいえる第3連9行目「無常さよ!」のところでオスティナート主題は消え去り、ホルンの和音と低弦のピツィカートにより静かな緊張がもたらされる。最後にソプラノとバリトンが各々、芸術の「恒常さ」と「きわまりなきもの」の「無常さ」を同時に歌う第4連では、再びオスティナート主題aに戻るが、これまで低音楽器によって提示された主題は今度は木管楽器による高音部に移される。

ヒンデミットがこの第9曲に与えた音楽形式は、先の第1曲とは異なり、

大いなる秩序への冷たい陶酔

基本的に詩の形式および内容に対応しているものの、芸術という「大いなる存在」や「調和」、それとは対照的な「きわまりなきもの」の「無常さ」を何らかの形で音によって「描く」もしくは「表現する」ことは慎重に回避されている。また両者の「対立」を、リズムやテーマ、音楽的な身振りといった明確なコントラストに置き換えることもなされていない。芸術の「恒常さ」と、より高い秩序である「きわまりなきもの」の「無常さ」の対立は、オスティナート主題 a、b 間の半音移行、および一拍の移行という、言語的な意味作用と結びつけることが困難な音楽の内的な運動の細やかな差異に置き換えられる。芸術と「きわまりなきもの」、「恒常さ」と「無常さ」の二項対立を象徴するには、a と b 二つの主題の差異はあまりに小さい。両者の音楽的な関係性においては、その一拍、半音という差異よりも、同じ音程関係によってできている「同じ」主題であることの方が顕著である。よってベンテキストの構造がヒンデミットの音楽によって非言語的な微細な運動の構造に置き換えられることで、「恒常さ」と「無常さ」の対比はむしろ弱められ、テキストの言語的な意味作用は音楽の表現によって強められるのではなく、むしろ弱められる。そうした作用は第 1 曲と同じように、テキストと音楽の間のズレ、「隙間」を生み出す。

4. まとめ—大いなる秩序への冷たい陶酔

以上、全 18 曲のうち、わずか 2 曲を取り上げたすぎないが、そこにはヒンデミットによるベン詩に対するアプローチの特徴がよく現われている。このオラトリオが、それまでのヒンデミットの作品には見られない、「深遠さ」や「真面目さ」といった形容が可能である類の響きを纏っていることは一聴して明らかであり、そのことはベンテキストで表現されている「きわまりなきもの」という神秘的な太古以来続く非合理的な力にヒンデミットが共感ないし関心を示していたことの顕れであると言えるであろう。しかしそうした魔術的、神秘的な陶酔のようなものに対するヒンデミットのアプローチには一方で必ず批評的な距離が伴っており、それはとりわけテキストと音楽の関係において現われ

ている。

こうした個人を超えた大きな秩序への一体化と、それに対する醒めた距離の取り方、という一見矛盾したあり方の同居は、はじめに述べた「階級の間を揺れ動いている」ヒンデミットの「政治性」の實質を明らかにする際のヒントとなりうるであろう。ナチスの民族共同体には初めから嫌悪感を示していたヒンデミットは、ナチスに対する支持を表明するベンに失望する。一方、ドイツで音楽活動が続けることを探っていたヒンデミットが 1930 年代半ばまで、作曲として並行してその情熱を傾けていたのは、1937 年にその第 1 部が出版された『作曲の手引き』をはじめとした作曲理論の体系化である。自然倍音のあり方をヒントに、一つの中心音の調的な支配力をもとに独自の「拡大された調性」体系をまとめたこれらの理論に今回詳細に立ち入ることはできないが、こうした理論から、彼は決して「自分の」作曲の方法論を体系化したのではなく、自然倍音という「自然の」原理、つまり彼個人を超えた、すべての音楽作品を包み込む大いなる秩序という真実を探り当てようと試みていたと思われる。そこにはベンの《きわまりなきもの》との共振が可能な、ヒンデミット自身の個人を超えた大いなる秩序の存在への希求を見ることができよう。

しかし一方で、理論化、体系化というこの作業に現れているように、ヒンデミットのそうした秩序に対するアプローチは一貫して、理性的、合理的なものであり、そこが最終的にベンとは袂を分かるところであろう。特定の政党政治や政治運動との結びつきを持たないがゆえに、逆に様々な狭義の政治的集団と結びついてしまう危うさを常に持っていた彼の「共同体」*Gemeinschaft* 観は、集団の陶醉の中で個人の存在が抹消されてしまうゲマインシャフト的なものではなく、互いが互いに醒めた距離と取りながら協調してゆくゲゼルシャフト的なものだったといえるだろう。そうした特性は、「きわまりなきもの」の陶醉に醒めた形で共感を示したこのオラトリオにもよくあらわれているのではないだろうか。

大いなる秩序への冷たい陶酔

資料 1 : 第 1 曲

(以下①、②…は詩の連を、横罫線は音楽の形式上の区切りを表している)

日本語訳は神品芳夫による(著作集 3 : 187-225)

歌詞	歌詞の日本語訳	音楽上の特徴
① Das Unaufhörliche: Großes Gesetz	きわまりなきもの、 大いなる法則よ。	モチーフ 1 モチーフ 2
		主要主題 (オーケストラのみ)
② Das Unaufhörliche mit Tag und Nacht ernährt und spielt es sich von Meer zu Meer, mondlose Welten überfrüht, hinan, hinab.	きわまりなきものは 交替する昼と夜によって 養われ、活動してゆく。 海から海へと。 創世に先んずる月のない世界よ、 のぼりゆき、くだりゆく。	主要主題
③ Es beugt die Häupter all, es beugt die Jahre.	それはすべての人をなびかせ、 年月をなびかせる。	モチーフ 2 による フーガ
④ Der Tropen Brände, der Arktis eis' ge Schauer, hinan, hinab. ein Hauch.	熱帯の灼熱は、 北極の厳寒は、 のぼりゆき、くだりゆく、 ひとつの呼吸。	モチーフ 2 の 拡大主題によるフーガ
⑤ Und stolze Häupter, von Gold und Kronen umarmt oder im Helm des namenlosen ※ Mannes:	黄金と王冠に抱かれた けだかい人たち、あるいは 並はずれた人物のしるしと冑につけ た※人よ、	※から主要主題の再現 が始まる
das Unaufhörliche, es beugt auch dich.	きわまりなきものは あなたをもなびかせる。	主要主題の再現
⑥ Das Unaufhörliche. Verfall und Wende die Meere über, die Berge hoch.	きわまりなきもの、 没落と転回は、 海をわたり 山を越えてゆく。	モチーフ 2 モチーフ 1
⑦ Sein Lager von Ost nach West mit Wachen auf allen Höhen, kein Ding hat Frieden vor seinem Schwert.	その陣営は 東から西へひろがり、 あらゆる山の上に見張り台をおく。 その剣の前には、 いかなるものも平安ではない。	二重フーガ 1、2 二重フーガ 1
⑧ O Haupt, von Gold und Doppelflügel umarmt, es beugt auch dich.	おお、頭よ、 金と複葉をつけた頭よ。 きわまりなきものはあなたをもなび かせる。	コーダ モチーフ 1

資料 2 : 第 9 曲

歌詞	歌詞の日本語訳	音楽上の特徴
① Aber die Kunst, das große Wesen! Auf alten Inseln, trümmerstillen, zwischen Feigen, am Huf von Rindern tausendjährig Vase und Krug.	けれども、芸術は 大いなる存在だ！ 今は荒れはててひっそりとしている 古い島の上に、 いちじくの木の間いだに、 牛のひづめのわきに、 千年を生きた花瓶があり、 壺がある。	ソプラノ独唱 オスティナート主題 a × 7
② Aus Kammern, düftigen, am Himmelssaum der Städte, Ungestilltem, aus wieviel Schlünden, Gefäll des Grauens, wieviel Rabenschwärmen des Elends:	みすばらしい 部屋から、 あるいは都会の やすらぎのない空の一隅に、 数しれぬ深淵から、 恐怖の斜面から、 不幸という鳥の あまたの群れから	ソプラノ独唱 オスティナート主題 b × 3 + 4 小節
aufgestiegen, leicht erhoben, reine Gliederung: Harmonie.	たちのぼり、 かるやかに高まった 純粋な骨格よ、 調和よ	ソプラノ独唱 オスティナート主題 a × 3
③ Des Unaufhörlichen Gesetz sehr nahe, doch unterworfen Vergänglichkeit. Im Schamm von Flüssen, verlagerten, versiegten, in Gruben verwehter Reiche: die Sonnensäulen, die Löwentore.	きわまりなきものの法則に 非常に近く、 しかしそれに仕えているのが無常さ だ。 流れが変わって、水の涸れた 川筋の泥のなかに、 消滅した国々の洞窟のなかに、 太陽の柱がある、 獅子の門がある。	バス独唱 オスティナート主題 a × 4.5 + 4 小節
Vergänglichkeit! Säulen, die ruhn, von Hermen rint es: weiße, parische Asche --: Vergänglichkeit von hellen Himmeln.	無常さよ！ しずかにたたずむ柱。 柱像から流れ出るのは パロス島の白い灰— 無常、 明るい天のもつ無常さよ。	バス独唱 7 小節 (オスティナート主題 なし)
④ Die Kunst, das große Wesen, unvergänglich. (zugleich) Der Becher Nichts, der dunkle Trank. Vergänglichkeit.	芸術、 大いなる存在、 恒常なるもの。 (同時に) 無という杯、 あのくろい飲物、 無常なるもの。	ソプラノとバス オスティナート主題 a × 5 + 1 小節

大いなる秩序への冷たい陶酔

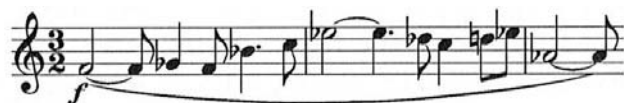
譜例 1



譜例 2



譜例 3



譜例 4



参考文献

- ベン、ゴットフリート(本郷義武、飛鳥節ほか訳). 1972. *ゴットフリート・ベン* 著作集. 全3巻. 社会思想社.
- ベン、ゴットフリート(内藤道雄、金子章訳). 1972. *ゴットフリート・ベン* 作品集. 三修社.
- Benn, Gottfried. 2003. *Sämtliche Werke. Bd.VII*. in Verbindung mit Ilse Benn, hrsg. von Hoger Hof. Klett-Cotta: Stuttgart.
- Briner, Andres. 1999. Im Zeichen Friedrich Nietzsches. Zur Zusammenarbeit von Gottfried Benn und Paul Hindemith für das Oratorium *Das Unaufhörliche*. *Hindemith-Jahrbuch*. 28: 54-64.
- Brömsel, Sven. 1998. Außerhalb von Zweckbestimmung und musischer Subtraktion. Zu Gottfried Benns *Das Unaufhörliche*. *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik* 4: 125-142.
- Bruhn, Siglind. 2010. *Hindemiths große Vokalwerke*. Waldkirch: Edition Gorz.
- Eisler, Hanns, 1982. Einiges über das Verhalten der Arbeitsänger und –musiker in Deutschland (1935). Manfred Grabs, Stephanie Eisler(hrsg.). *Gesammelte Werke, Bd.1*. Leipzig, München: VEB Deutscher Verlag: 249-266.
- Fehn, Ann Clark. 1976. *Das Unaufhörliche*. Gottfried Benns Text in der Vertonung von Paul Hindemith. *Hindemith-Jahrbuch*. 6: 43-101.
- Fehn, Ann Clark. 1978. *Gottfried Benn Briefe. Briefwechsel mit Paul Hindemith*. Limes Verlag: Wiesbaden, München.
- Fischer, Alexander. J.. 1999. Paul Hindemith, Gottfried Benn, and the Defense of the Autonomy of Art in the Late Weimar Republic. *Hindemith-Jahrbuch*. 28: 11-53.
- 藤村晶子. 2015. ヒンデミットの《きわなりなきもの *Das Unaufhörliche*》・新たな教育劇の可能性としてのオラトリオ. *桐朋学園大学 研究紀要*. 41: 39-54.
- 石田圭子. 2010. 美学から政治へ: ゴットフリート・ベンとアルフレート・ボ

- イムラー. 東京芸術大学美術学部論叢. 6: 5-20.
- 石田圭子. 2012. ゴットフリート・ベンとアルフレート・ボイムラー―「占術的」芸術観とナチズム. 実践女子大学美術史学. 26: 65-77.
- 石田圭子. 2013. 美学から政治へ―モダニズムの詩人とファシズム. 慶応義塾大学出版会.
- 石田圭子(訳). 2015. 天才論 ゴットフリート・ベン. 近代. 神戸大学近代発行会. 112: 55-79.
- Lehnigk, Christiane. 1996. Einleitung. Christiane Lehnigk (hrsg.). *Paul Hindemith Sämtliche Werke, Band VII, 1 Das Unaufhörliche*. Schott: Mainz: IX-XVIII.
- Lethen, Helmut. 2006. Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit. Rowohlt-Berlin Verlag: Berlin.
- Rexroth, Dieter. (hrsg.) 1982. *Paul Hindemith Briefe*. Fischer Verlag: Frankfurt a.M.
- Rathert, Wolfgang. 1999. *Das Unaufhörliche*- ein verkanntes Hauptwerk Hindemiths?. *Hindemith-Jahrbuch*. 28: 65-87.
- Rothe, Alexander. 2007. The Problematic Nature of Hindemith's ,*Das Unaufhörliche*': A Critical Response. *Tempo*. 61. No.240: 40-50.
- Schubert, Gieselher. 1980. Kontext und Bedeutung der „Konzertmusiken“ Paul Hindemiths. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. 4: 85-115.
- Schubert, Gieselher (hrsg.). 1994. *Paul Hindemith Aufsätze Vorträge Reden*. Atlantis: Zürich, Mainz.
- Schubert, Giselher. 2001. Bewegte Endlosigkeit. Hindemiths Oratorium ,*Das Unaufhörliche*‘ als ein Hauptwerk der Epoche. Gustav Jenemann (hrsg.). *Texte zur Chormusik. Festschrift zum zehnjährigen Jubiläum des internationalen Chor Forums ICF*. Stuttgart: Carus: 17-26.