

## G. アドラーの音楽史構想における「楽派」概念についての小考

### Kleiner Beitrag zum "Schule"-Begriff in der Musikgeschichte Guido Adlers

朝 山 奈 津 子\*

Natsuko ASAYAMA\*

#### 要旨：

様式史の方法論を詳細に述べた G. アドラーの著作『音楽における様式』（1911）と『音楽史の方法』（1919）には、「楽派 Schule」という言葉が散見される。重要な文脈に登場するにも拘わらず、いずれの書物にも明確な定義がなく、時には「様式」とほとんど同じ意味で用いられている。そこで本研究において、2つの著作の中でこの語が現れるすべての文脈を精査した結果、「楽派」が特に土地の様式を柔軟に論じるための属性の一つであること、あるいはまた、作曲家個人の様式を総括した、いわば「総合的な人格」を意味することが明らかになった。

キーワード：20世紀、様式史、楽派概念

近代的な音楽学、とりわけ様式史としての音楽史学は、アドラー Guido Adler (1855-1941) に始まるといわれる。様式史は、伝記モデルに立脚した個人の様式を、時代や地域、ジャンルなど個人を超える要素と結びつけ、各作曲家の創作や作品を音楽史上の大きな流れの中に位置づけることを目指した。

アドラーの著作をひもとくと、「様式」や「発展」を論じる要素として、「時代」、「土地」、「作曲家」と並んで「楽派」が頻繁に登場する。しかし、この言葉の意味や用法については、これまでほとんど注目されてこなかった。

『音楽における様式 *Stil in der Musik*』（1911、以下『様式』）の「導入」の章では、「様式を形成する契機や主要な原則についてごく断片的にしか知らず、また様式上の時代 *Stilepoche* と楽派 *Schule* それぞれの様式の変遷、すなわち榮枯盛衰の原因や関係についてもよく判っていない。手始めにここから探求を始めよう」と述べている (Adler 1911: 1-2)<sup>1</sup>。「様式上の時代」が、様式に共通点を見いだせる時間的な拡がりであることは理解に難くない。が、探求の出発点である「楽派」とはどのような枠組なのだろうか。

あるいは、そのいわば続刊<sup>2</sup>である『音楽史の方法 *Methoden der Musikgeschichte*』（1919、以下『方法』）の冒頭で、音楽史の目的は「発展のプロセスを明らかに

すること」であり、それは、個々の作品を「時代、成立した土地、特定の作者、属する楽派の所産として」(Adler 1919: 13)<sup>3</sup>位置づけること、と宣言する。この文章で「楽派」は、時代、場所、作者に次ぐ重要な契機だが、この語の定義には言及がないまま、様式に関するさまざまな検討の中で繰り返し使用されることになる。

そこで本稿では、アドラーが音楽史の方法論や基礎概念を説いた2つの著作の中で、「楽派」という語が出てくる文脈を詳しく検討し、この概念を再考する一助としたい。

#### 1. 「楽派」を考える視点

アドラーの音楽史では、「様式」を特定し、その変遷をたどることが研究の目的となる。そこで最初の疑問は、「楽派」とは「様式」の特定の結果として明らかになるのか、あるいは「様式」特定の手がかりであって、「様式」以前にすでに存在するのかという点である。

『方法』冒頭における上述の引用、とりわけ「属する楽派の所産」という表現から、「楽派」は、作者ないし作品の属性であり、様式特定の条件の一つとして、様式に先行して存在することが示される。他方、

\*弘前大学教育学部 音楽教育講座

Department of Music Education, Faculty of Education, Hirosaki University

「問題探求の成果は、芸術発展の叙述、すなわち芸術上の諸楽派および様式変遷、芸術家の取り組みや独自の展開、芸術生成と芸術意志の外的・内的連関を取り上げることに結びつかねばならない」(Adler 1919: 24)<sup>4</sup>と述べる時、「楽派」の特定は様式研究の目的となる。

本稿は、この2つの観点が相互に補完しあい循環するものと仮定し、「楽派」をいずれかの概念に着地させることを目指さない。しかし、それぞれの観点で何が「楽派」と呼ばれるのかを見定める必要がある。

まずは最初にかかれた『様式』での用法をみてみよう。

## 2. 『様式』における「楽派」

冒頭では、「研究目的」<sup>5</sup>として次のように述べる。

一つの作品、一つのジャンル、ある時代・ある土地の作品群（楽派）、ひいては一人の作曲家の（さまざまな段階での）芸術的な創作について、全体像を描く。様式とは部分と同様に全体を貫くものであり、形式と表現の統一された姿を条件づけ、明らかにする（Adler 1911: 12）<sup>6</sup>

「楽派」はカッコに入って、「ある時代・ある土地の作品群」を言い換えた言葉である。

また、「様式変遷と様式推移」では、英国の音楽の営みを例に挙げ、次のように述べる。

このような考察が、さまざまな国や文化的中心、土地、楽派の様式上の動向や停滞について行われ、芸術拠点の栄枯盛衰の鍵となる。主要な様式変遷は、ほぼ例外なく、決まった地域、国、楽派に集中しており、その内部に新しいものが析出する。（Adler 1911: 30）<sup>7</sup>

この記述において、「楽派」は明らかに「土地」の範疇に入っている。

こうした一般名詞としての「楽派」が、作品の属性や様式特定の手がかりを意味するのに対して、特定された様式そのものを指す「楽派」の用法がある。その場合も、地名と結びつく場合が多い。『様式』が書かれた20世紀初頭までには、地名と結びついた「ヴィーン古典派」、また「ローマ楽派」、「ヴェネツィア楽

派」、「ナポリ楽派」は音楽史に定着していた。アドラーも、これらを改めて定義したり批判したりすることなく用いている。

また、「国の様式種 Nationale Stilarten」の節では特に「楽派」の語が頻出する。たとえば次のように述べる。

国民的な楽派は、オペラ、ドラマ・ペル・ムジカ、神聖劇においてもっとも際立った違いが顕れる。ナショナリズムは音楽の全領域を捉えるものだが、国民的な様式は声楽作品においてきわめて明瞭に徹底して区別され、オペラで最も顕著となる（Adler 1911: 213）<sup>8</sup>

イギリスのパーセル、ドイツのカイザーは、音楽史では大作曲家に数えられるが、持続的で影響力を持った国民的なオペラ楽派を確立し得なかった（Adler 1911: 215）<sup>9</sup>

これらの文脈において、「国民的な楽派」は「国民的な様式」とほぼ同じ意味を持つ。

ごくわずかだが、地名と結びつかない用例もある。

多声音楽の初期の時代、人文主義楽派の擬古的な歌曲、16世紀末葉の装飾楽派、また、思い切って言うが、ヘンデル、バッハ、フックス、テレマンらの時代の旧古典楽派のアリアなどで（そうした様式種のごく一例として挙げるに過ぎないが）、様式化が顕著である[……。]（1911 Adler: 22）<sup>10</sup>

古代ギリシャ風の歌曲、過剰な装飾、バロック時代のアリアに「楽派」という言葉を充てるのはあまり一般的でないように見える。アドラーも括弧内でこれらを「様式種」と呼んでおり、「楽派」と「様式」が置き換え可能であることが判る。

アドラーは著作の中で「楽派」の語を明確に定義しない。そのため、どのような場面でこの2つの語に互換性が生じるのかは定かでない。確実に言えるのは、「土地」と結びつく際に「楽派」の語が用いられることが多い、ということだ。

では次に、8年後にかかれた『方法』での用法を追う。

### 3. 属性としての「楽派」：「土地」との関係

『方法』第2部は、様式批判 Stilkritik の方法論を述べ、「時代 Zeit」、「土地 Ort」、「作者 Autor」にそれぞれ1章を充てている。従って、様式に関わる最も重要な手がかりはこの3つといえる。「楽派」はこの3つとどのような関係にあるのか。

『方法』第1部では、「音楽史の素材と課題」のうち、歴史的観点として「時代、民族、国家、国、地域、都市、楽派、芸術家による音楽の歴史」(Adler 1919: 7)<sup>11</sup>が挙げられる。「楽派」は、音楽史の構成要素として場所と作曲家の間に置かれている。この並び方は本の中で随所にみられる。『方法』の第2部、様式批判の方法論について述べた最終章「発展史における連関と対立」でも、「時代、土地、楽派、個性、ジャンル、方法、目的など」(Adler 1919: 186)<sup>12</sup>が連関する要素として列挙される。「楽派」は、土地と作者の交わる場所に見出されるものと考えられる。

さらに、次のような表現もみられる。

まず問題としたいことは、[中略] つねに各様式時代、楽派、芸術家の変遷、すなわち特殊音楽的観点から取り上げられる。(Adler 1919: 26)<sup>13</sup>

美の規則や規範、いわば芸術美の法則は、音楽史研究にとって重要ではない。これはしばしば誤解されやすく、各時代・楽派・作曲家の芸術上の基本的な性質の把握を妨げる。(Adler 1919: 30)<sup>14</sup>

これらの文章では、音楽史研究の観点としていずれも「時代、楽派、作曲家」の順で3つが並ぶ。「時代」と「作曲家」の間に「楽派」が置かれており、「土地」との互換性が窺える。

実際、「楽派」という単語がもっとも頻繁に登場するのは、『方法』第2部第4章「土地の特定 Ortsbestimmung」である。第1項には、「地方および国の楽派 Lokal- und Landesschule」の例として「ベルリン・リート楽派」、「ケーニヒスベルクの福音教会楽派 Königsberger evangelischen Kirchenmusikschule」、「初期多声パリ楽派 Pariser Schule primitiver Mehrstimmigkeit」、「ネーデルラント楽派」、「南・中部・北ドイツ楽派」などが列挙される(Adler 1919: 153)。いっぽう、第3章「時代の特定」には「楽派」の語がほとんど登場しない。

「地方楽派 Lokalschule」の成立には、芸術家とその

創作が閉鎖的な環境にあることが条件となる。その基礎となるのは「国民的土壌 der nationale Boden」である。(Adler 1919: 155) ここで、「国民的 national」という単語が選択されていることは注目に値する<sup>15</sup>。アドラーによれば、「芸術上の楽派 Kunstschule と民族音楽 Volksmusik」の関係において、「民族的な要素は民族音楽に、国民的要素は高度に様式化された音楽芸術に、よりはっきりと顕れる。」(Adler 1919: 155)<sup>16</sup> つまり、様式に関わる「土地」とは、

国ないし複数の国の人々を包括する、音楽的に統一性をもったある一つの文化圏である。決め手となるのは、より高度な様式種にあっては、民族音楽や民謡の動機を利用することではなく、その取り出した素材を様式的に仕上げる方法である。(Adler 1919: 156)<sup>17</sup>

アドラーにとって、民族的なものは様式化されて初めて「芸術」となりうる。こうした民族的なものや国民的ものの区別は、多民族国家オーストリア人ならではの視点と言えよう。

とはいえ、アドラーによれば、「土地」はそもそも音楽史において副次的な指標である<sup>18</sup>。第4章冒頭には、次のようにある。

土地の特定は、もちろん重要なものではあるが、時代の特定ほどの決定的な役割を持たない。特定の妥当性にはかなり揺らぎがある。音楽的所産の流動性は、個々の楽派が自律的で閉じていて、比較的ほかの芸術上の拠点と関係が薄いと見ても、相当なものだ。[中略] 他の芸術上のグループから絶対的に隔絶されたグループは皆無である。(Adler 1919: 152)<sup>19</sup>

あるいは、

画定を困難たらしめるのは、芸術の営みが様式上のあらゆる時代において、つねに流動するからだ。芸術家は移動し、作品は交流する。このことがさらに拍車をかける。(Adler 1919: 157)<sup>20</sup>

このような記述から「土地」と「楽派」の関係をまとめると、それぞれの「土地」の芸術音楽が、移動や交流によって「流動性」を得る状態が「楽派」と言えるかも知れない。

では次に、「楽派」と「作者」の関係についての記述を見てみよう。

#### 4. 様式研究の成果としての「楽派」:「作者」との関係

『方法』第5章「作者の特定」で、次のように述べられる。

ある楽派を確定するには、帰納的手続き、すなわち個別から全体への総合が重要である。楽派の確定は、個別現象や個別要素の総括と集約を通じてなされる。結合や統一は、個々の様式上の要素について、芸術作品のあるグループの中でそれらが競合する要素からどのように際立っているかを規定して初めて実行できる。典型的な楽派はそのように捉えられる。これに対し、一人の芸術家の作品の様式上の特徴は、個性の解明や一貫した理解を通じてより容易に得られる。そのとき楽派は、個別要素の総括から総合的な人格（「法人」的な、真に芸術的な人物）に高められる。(Adler 1919: 167-168)<sup>21</sup>

このような記述からは、「楽派」がまさに様式批判の研究成果であることが示される。個人の創作と「楽派」の関係はまた、次のようにも説明されている。

個人語法の上に、一つの楽派に帰すべき典型的な性質がある。それは、この楽派に属する音楽家にはもちろん、巨匠、天才たちの作品にも見て取れる性質である。それが個々の作品の全体を捉え、また作曲家や作曲家群の創作全体にも適用される。典型の形成についてはすでに述べたが、一人の芸術家の創作の中でも、その発展段階に応じた典型の形成を追うことができる。一人の作曲家が芸術上の展開の有機的なプロセスの中で試みることは、ほぼ例外なく同時代の典型を基礎としている。(Adler 1919: 175)<sup>22</sup>

つまり、一人の作曲家の芸術的な発展と「楽派」のそれは平行関係にある。アドラーの様式史が音楽芸術の「発展」や「有機的プロセス」の解明を目指すことは、すでに多くの先学が指摘するとおりである(Dömling 1973; Stęszewski 1986)。とすれば、「楽派」の特定もまた、様式批判の目的の一つと言える。

この引用にも見られるように、アドラーはしばしば

「楽派」に「属する」作曲家、という表現を用いる。「楽派」が音楽史家の観察や総合の結果として見出されるものであるなら、作曲家が主体的に「属する」ものではない。「楽派」とこれに「属する」作曲家の関係とはどのようなものか。

作曲家と、属する楽派との関係には大きな幅があり、完全な依存関係からより自由な独立関係までを揺れ動くが、越境することはない。個性の特定では、当該の作曲家の特徴によって確実性が高まる。そこで、作品の研究と同時代の創作との比較から、識別の指標や個別の特徴を見出す手がかりを得る。[中略] あるグループに属する中小の作曲家を特定する方法ができたとしても、絶対的な確信はやはり、巨匠にのみ、それも傑作においてのみ可能である。ただし識別のしやすさは音楽家の重要性和必ずしも一致しない。個性がはっきりしていても、発展史における位置づけや全体の業績において主導的な立場に至らない芸術家もいる。確実性を高める「それらしさ」は、あまり重要でない、あるいはややぎこちない作品においても達成されうる。[中略] 巨匠はそれぞれ独自の語法を使いこなして、自らを特徴づける。[中略] 弟子や追随者においては、同じような語法でも硬直していたり活力を欠いていたりする。(Adler 1919: 174-175)<sup>23</sup>

「楽派」の特定には傑作の様式がもっとも重要な手がかりであり、これと様式を共有する作曲家が「楽派」に「属する」こととなる。その様式を十全にまた独自のやり方で使いこなせるのが巨匠、そうはいかないのが「中小の」作曲家である。ここで言及される「楽派」との「依存」や「独立」の関係は、こうした独自の語法を操る能力の程度を指しているが、作曲家個人の独自性に対する努力や新しさへの希求と必ずしも同じではない。

ところで、そもそもなぜ、個人の上に「楽派」を特定しなければならないのか。その理由は、次の記述から読み取ることができる。

音楽史を遡るほど、個性の特定は難しくなる。そして、個々の業績が意味を失うほど、音楽作品の独特さが薄まるほど、この課題の達成は難しくなる。これは古い時代の楽派を統一する様式の力と関係する。対して、時代の特定の確実さは同じ

ようには減少しない。古い様式上の時代においても（ただし、比較的長めの時間枠の中で）確実な輪郭を引くことができる。（Adler 1919: 177）<sup>24</sup>

古い音楽に個性の特定が困難であるのは、そもそも「個性」や「新しさ」の表現が創作の目的となっていなかったからだ。「楽派」が複数の作曲家の個性を総括した「総合的な人格」であるとすると、古い音楽は、個性に代えて「楽派」を捉えることが様式史の目的となるのである。

以上、『方法』における「楽派」の用語法をたどり、この言葉が「土地」の属性を補い、かつ、個性を総括した総合的な人格として振る舞うことが明らかになってきた。また、アドラーの「楽派」の用法は、『様式』よりも『方法』において精度が高まっていると言える。

## 5. 終わりに

「楽派」は、18世紀末にバーニー Charles Burney (1726-1814) がルネサンス音楽を記述するために美術史から援用した用語で、当初より地名と結びつけて用いられた。特にドイツ語圏では、出生地や活動地によって作曲家を各地の「楽派」に分類した。人間は同時に複数の箇所に存在できないからか、地名によるラベリングは、一人の作曲家が複数の「楽派」に属することを許さない。この言葉はナショナルスティックな意味合いを帯びようになった。

「様式」と「楽派」は、本来は相容れない要素ではないか。「楽派」は作曲家の出自を根拠とする分類ラベルである。いっぽうの様式史は、発生から衰退に至る様式の有機的な発展を明らかにすると同時に、作者不明の作品の出自をも特定可能にする。（Dömling 1972: 39-40）「様式」とは、いわば、個々の音楽作品を作者から解放するための概念である。個人の様式ですら、アドラーにとっては個人的なものではない。

キーゼヴェッター (1834) のように、かつて音楽史は作曲家に時代を代表させた。[中略]しかし実際は逆だ。完成された個人様式は必ず時代に制約を受けている。それは有機的な経過なのである。（Adler 1911: 230）<sup>25</sup>

キーゼヴェッター Raphael Georg Kiesewetter (1773-

1850) は、「楽派」概念の曖昧さを批判して、自ら『西洋音楽史 *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*』(1834) 執筆の際はこれを避け、代わりに「エポック」を章立てに採用した。ドイツ語圏で音楽通史が書かれ始めた時代にはすでに、問題点が浮上していたことが分かる。

しかし、「楽派」による叙述は19世紀を通じて定着し、この概念が厳密に検討されないまま、アドラーにも引き継がれた。彼が監修した『音楽史入門 *Handbuch der Musikgeschichte*』(1930) では、各時代・各ジャンルの音楽についてしばしば「楽派」の交替が叙述される。これらの著作を通して、アドラーは「楽派」という言葉の使い方にそれほど大きな注意を払っていないように見える。

近年はようやく、学術的な音楽史記述で「楽派」があまり顧みられなくなった。その理由は、20世紀前半までに手垢のついたナショナルスティックな含蓄に加え、本稿で確かめられたような「様式」概念との互換性や概念自体の曖昧さにあると考えられる。

## 【註】

- 1 Adler 1911, S. 1-2: Wir kennen noch nicht den Bruchteil der stilbildenden Momente, der leitenden Prinzipien, nicht die Ursachen und Zusammenhänge der Stilwandlungen, der Vervollkommnung, der Hochblüte und des Niederganges der einzelnen Stilepochen und Schulen. Wir stehen am Anfang dieser Untersuchungen.
- 2 『方法』序文には、こちらを『様式』第2巻に先行して上梓した理由が述べられており（Adler 1919: III）、2つの本が一貫した構想の下で書かれたことは明らかである。
- 3 Adler 1919, S. 13: als Produkt seiner Zeit, des Entstehungsortes, des bestimmten Autors, der zugehörigen Schule
- 4 Adler 1919, S. 24: Resultate der Problemuntersuchungen müssen in die Darstellung der Kunstentwicklung, in die Behandlung der Kunstschulen und Stilwandlungen, des Eingreifens und der Eigenentfaltung der Künstler, der äußeren und inneren Zusammenhänge des Kunstwerdens und Kunstvollens hineinverarbeitet werden.
- 5 この本には章節の区切りに加えて、キーワードやテーマが欄外に示されている。
- 6 Adler 1911, S. 12: Dies alles umfaßt die Gesamtauffassung des Stiles eines Werkes, einer Gattung, einer zeitlichen oder örtlichen Gruppe von Werken (einer Schule), ferner der künstlerischen Arbeit eines Meisters (in verschiedenen Etappen). Der Stil durchdringt das Ganze, wie die Teile, bedingt und offenbart die einheitliche Erscheinung in Form und Ausdruck.
- 7 Adler 1911, S. 30: Solche Betrachtungen lassen sich über die stilistische Bewegung, Hemmung der verschiedensten

- Nationen, Kulturzentren, Orte und Schulen anstellen und geben den Schlüssel für das Auf und Ab, den Höhenzug und Niedergang solcher Kunststätten. / Die Hauptstilwandlungen konzentrieren sich fast ausnahmslos auf einen bestimmten Distrikt, ein Land, eine Schule, innerhalb der sich das Neue kristallisiert.
- 8 Adler 1911, S. 213 : In der Oper, dem *dramma per musica* und der *axione sacra* scheiden sich am schärfsten die nationalen Schulen voneinander. Der Nationalismus ergreift gleichwohl das ganze Gebiet der Musik (vgl. S. 62 ff.). Die nationalen Stile sondern sich am klarsten und eindringlichsten in der Vokalmusik und spitzen sich in der Oper zu.
  - 9 Adler 1911, S. 215 : Selbst die Werke eines Purcell in England, eines Reinhard Keiser in Deutschland — die zu den großen Meistern in der Geschichte der Musik gehören — konnten vorerst nicht dauernd wirksame nationale Opernschulen begründen.
  - 10 Adler 1911, S. 22 : In den Frühzeiten der Mehrstimmigkeit, in den antikisierenden Gesängen der Humanistenschule, in der Koloristenschule des ausgehenden 16. Jahrhunderts und, ich wage es zu sagen, in der Arie der altklassischen Schule zur Zeit von Händel, Bach, Fux, Telemann — um nur einige solche Stilarten zu nennen — tritt eine Stilisierung zutage, [...]
  - 11 Adler 1919, S. 7 : Geschichte der Musik nach Epochen, Völkern, Reichen, Ländern, Gauen, Städten, Schulen, Künstlern
  - 12 Adler 1919 : S. 186 : Zeit, Ort, Schule, Individuum, Gattung, Art, Zweck oder sonstwie, [...]
  - 13 Adler 1919, S. 26 : Zu den ersteren möchte ich etwa die Frage [...] zählen, [...] immer in den Wandlungen der einzelnen Stilperioden, Schulen und Künstler, also vom spezifisch musikhistorischen Standpunkte aus.
  - 14 Adler 1919, S. 30 : Die von der Ästhetik aufgestellten Regeln, Normen, sagen wir Gesetze des Kunstschönen, sind für die musikgeschichtliche Forschung von geringer Bedeutung, in mancher Beziehung geradezu irreführend, die Erfassung des künstlerischen Grundcharakters einzelner Perioden, Schulen und Meister erschwerend.
  - 15 『様式』においても、芸術音楽に関しては一貫して national の語が用いられる。
  - 16 Adler 1919, S. 155 : Das völkische Moment tritt mehr in der Volksmusik, das nationale mehr in der höher stilisierten Tonkunst hervor.
  - 17 Adler 1919, S. 156 : Im weitesten Sinne erstreckt er sich auf die Nation oder auf ein die Ansiedlung mehrerer Nationen umfassendes Kulturgebiet mit musikalisch einheitlichem Charakter. Das Hauptbestimmende ist in den höheren Stilarten nicht die Verwendung von Motiven aus der Volksmusik oder von Volksliedern, sondern die Art der stilistischen Verarbeitung des herangezogenen Materiales.
  - 18 しかし、アドラーの研究活動の全体を見渡すと、芸術音楽における「土地」の要素はきわめて重視されてきたようにみえる。彼が主導した大規模楽譜叢書『オーストリアの音楽遺産 *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*』の目的は、オーストリアあるいは神聖ローマ帝国がいかにヨーロッパの音楽文化の中樞を担ったかを証明することにあった。収載作品には、モンテヴェルディやチェステイ、またトレント写本などイタリアと関連が深いものを含む。これらは、神聖ローマ帝国の文化的な交流の広さを示す。他方、「マンハイム楽派」に対抗する「前ヴィーン楽派」を提唱して、リーマンと激しい論争を繰り広げた。これは、「ヴィーン楽派はヴィーンでこそ培われた」という確信に支えられていた。(朝山 2008)
  - 19 Adler 1919, S. 152 : Eine nicht so ausschlaggebende Rolle wie der Zeitbestimmung fällt der Ortsbestimmung zu, wenngleich auch sie von Wichtigkeit ist. Die Bestimmbarkeit ist eine mehr beschränkte. Die Beweglichkeit tonkünstlerischen Gutes ist beträchtlich, wenngleich einzelne Schulen, in sich geschlossen, relativ weniger Beziehungen zu anderen Kunststätten aufweisen. [...] Abgesondert, abgetrennt von anderen bleibt keine Künstlergruppe.
  - 20 Adler 1919, S. 157 : Erschwert wird diese Fixierung durch die Fluktuationen des Kunstlebens und Strebens in allen Stilperioden, bald mehr, bald weniger gehoben durch Wanderungen der Künstler, durch Austausch der Produkte.
  - 21 Adler 1919, S. 167-168 : Bei den Feststellungen einer Schule wird der induktive Vorgang der vorherrschende sein — vom Einzelnen zum Allgemeinen, Zusammenfassenden. Wir gelangen zu der Fixierung einer Schule durch Summierung und Konzentrierung der Einzelercheinungen, der Einzelmomente. Das Verbindende, Vereinheitlichende kann nur nach vorheriger Bestimmung der einzelnen Stilfaktoren, wie sie in einer Gruppe von Kunstwerken Gleichstrebender hervortreten, konstruiert werden. Die Typen der Schule werden in dieser Weise festgestellt. Dagegen werden die Stilmerkmale der Werke eines Künstlers leichter nach der Durchleuchtung und einheitlichen Erfassung der Persönlichkeit gewonnen werden. Dort wird die Schule erst aus den Zusammenziehungen der Einzelfakten zur Gesamtpersönlichkeit (zur »juristischen«, rekte künstlerischen Person) erhoben.
  - 22 Adler 1919, S. 175 : Über diesen Individualidiotismen stehen die einer Schule zukommenden typischen Qualitäten, die sich natürlich auch in den Werken des dieser Schule zugehörigen Meisters, auch des größten und genialsten bemerkbar machen. Sie ergreifen das Ganze des Einzelwerkes, das sich in das Gesamtchaffen des Künstlers und der Künstlergruppe einordnet. Über Typenbildungen wurde bereits gesprochen und auch innerhalb der Produktion eines Künstlers konnten Typenbildungen nach dem Grade seiner Entwicklung nachgewiesen werden. Die Versuche, die ein Künstler im organischen Prozesse seiner Kunstentfaltung macht, stehen fast ausnahmslos auf dem

- Boden der zeitgenössischen Typenbildung.
- 23 Adler 1919, S. 174-175: In dem Verhältnis der Meister zu der Schule, der sie angehören, zeigt sich die größte Mannigfaltigkeit, die sich zwischen vollster Abhängigkeit und relativ freier Unabhängigkeit bewegt, nie die Grenze der Zugehörigkeit überschreitet. Die Sicherheit der Individualbestimmung wächst mit der Eigenart des betreffenden Künstlers. [...] Wenngleich wir auch Handhaben gewinnen, um mittlere oder sogar auch kleinere Meister, die einer Gruppe angehören, zu bestimmen, so ist generell eine absolute Gewißheit nur bei den großen Meistern zu erreichen möglich und da vorzüglich bei den Hauptwerken. [...] Jeder Meister bedient sich gewisser Idiotismen, die ihm eigen sind und an denen er erkennbar ist. [...] Bei letzteren [Imitatoren] sind diese Idiotismen erstarrt und entbehren der ursprünglichen Vitalität.
- 24 Adler 1919, S. 177: [...] Je weiter wir in der Geschichte der Musik zurückgehen, desto schwerer wird die Individualbestimmbarkeit: ferner, je unbedeutender die Einzelleistungen, je weniger originell die Kunstwerke, desto verminderter die Aussicht auf Erreichung dieser Aufgabe. Dies hängt mit der vereinheitlichenden Stilmacht der älteren Schulen zusammen. Dagegen nimmt die Sicherheit der Zeitbestimmung nicht in dem gleichen Maße ab. Feste Konturen behaupten sich auch — allerdings innerhalb relativ größerer Zeitläufe — in den älteren Stilperioden.
- 25 Adler 1911, S. 230: Früher wurde die Musikgeschichte nach den führenden Künstlern in Perioden geteilt, wie noch bei R. G. Kiesewetter (1834). [...] Das Verhältnis ist

gerade umgekehrt: jeder Individualstil vollendetster Art ist von den allgemeinen Bedingungen der Zeit abhängig, wie sie sich aus dem organischen Verlauf ergeben.

#### 引用文献

##### 【一次資料】

- Adler, Guido. 1911. *Der Stil in der Musik. I. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Adler, Guido. 1919. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Adler, Guido (Hrsg.). 1924; <sup>2</sup>1930. *Handbuch der Musikgeschichte*. 2 Bde. Berlin: Max Hess.
- Kiesewetter, Raphael Georg. 1834; <sup>2</sup>1846. *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*. Leipzig.

##### 【二次資料】

- Stęszewski, Jan. 1986. "Guido Adlers Musikgeschichtsbegriff." *Musicologica austriaca* 6: 47-57.
- Dömling, Wolfgang. 1973. "Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (Croatian Musicological Society) 4 (1): 35-50.
- 朝山奈津子. 2008. 「3つの『デンクメーラー』に見るドイツ音楽史」. 日本音楽学会『音楽学』53(2): 93-107.

(2021. 1. 20 受理)