

ルドルフ・ディットリヒによる和声教育

——明治24年度に実施された和声試験課題とその答案の分析を中心として——

高 濱 絵里子

はじめに

洋楽受容についての多くの先行研究が明らかにしているように、明治12(1879)年に音楽取調掛が創設されて以降、日本における和声教育は様々な変遷を経ながらも西洋音楽学習者にとっては必須の科目として常に重要な役割を担ってきた¹。音楽取調掛によって編纂された日本で最初の音楽の教科書である《小学唱歌集》(1882-84)においても、既に実践的な和声教育が意図されていたことは筆者がこれまでの研究で明らかにしている。

音楽取調掛は明治20年に東京音楽学校へと改組され、早くも翌明治21年にはウィーン楽友協会音楽院で専門教育を受けたルドルフ・ディットリヒ Rudolf Dittrich (1861-1919、在：明治21-27)がお雇い外国人教師として迎えられた。彼は、ウィーンでアントン・ブルックナーやフランツ・クレンに学び、グスタフ・マーラーやハンス・リヒターといった歴史的に著名な音楽家たちと、19世紀後半というロマン派音楽における円熟期を共に生きた音楽家である。よって、当時の東京音楽学校では、19世紀のドイツ語圏における音楽理論教育がディットリヒを通して同時代的に実践されたと言えよう。しかし、彼による和声教育の実際の内容についての詳細は、これまで明らかにされてきていない。

東京藝術大学の大学史史料室及び附属図書館にはディットリヒによる実際の和声試験問題がいくつか保存されているが、附属図書館所蔵の明治24年度に実施されたと考えられる記述課題と実施課題から構成される試験問題には、後に東京音楽学校のピアノ担当の教授となった橘糸重、作曲家及びヴァイオリン指導者として名を残した多梅稚(旧姓中嶋)、各地の師範学校で音楽教員を務めた成川熊雄の三者の答案が保存されている。記述課題に対する答案からは、ディットリヒがどのように和声理論を説明していたかが直接読み取ることが可能である。また、伊澤修二の命によりディットリヒが和声付けをおこなった《小学唱歌集》の手稿譜²は、運指も細かく記載されており、彼の和声教育の実践的な例(視奏)として非常に重要な資料と言える。

本論では、現在本学で和声教育に携わっている筆者の立場から、これらの資料への実践的

な考察を行い、ディットリヒによる和声教育がいかなるものであったかを明らかにする。

1. 明治24年度実施・専修部3年次を対象とした和声試験——記述課題

1-1. ディットリヒ時代の東京音楽学校における和声のカリキュラム

試験課題の考察に入る前に当時のカリキュラムを確認しておく必要があるだろう。東京音楽学校の前身である音楽取調掛時代より和声教育が重要視されていたことは、カリキュラムに段階的な学習内容が詳細に定められていた点や割り当てられた時間数など、先行研究から明らかになっている³。ディットリヒが着任した翌明治22年のカリキュラムを確認すると⁴、以下の通り引き続き和声教育が重要視されていたこと、専修部においては「対位の理論及実用」(対位法)や「楽曲製作ノ法」(作曲法)の学習までが含まれていたことが確認できる。一方、学年毎の詳細な学習内容については、このカリキュラム情報のみからでは読み取ることができない。

【明治22年度音楽理論関係カリキュラム】

予科		音楽論	楽典、写譜法	——週3時間
師範部	1年	音楽論	音楽理論	——週2時間
	2年	音楽論	和声大意	——週2時間
専修部	1年	音楽論	音楽理論	——週2時間
	2年	和声学	調和ノ理論及実用	——週2時間
	3年	和声学	調和、及対位ノ理論及実用、楽曲製作ノ法	——週3時間

なお、ディットリヒが退任した明治27年度より、師範部2年次の音楽論の中に「音響学」も含まれることとなり時間数が週4時間に増えているものの、他は明治33年9月の学校規則改正による大幅な改組⁵まで上記のカリキュラムが維持された。実際にどのような内容が学習されていたのかについて、試験課題の確認をおこなう。

1-2. 課題の構成

本学附属図書館の所蔵情報⁶においても、先行研究⁷においても試験の実施日時は不明とされているが、課題には副七の和音や減七和音までも含むバス課題、属七和音及び転調を含むソプラノ課題、そして旋律の創作までが含まれているので、和声の総合的な試験と言えよう。前項で取り上げたカリキュラムとの関連から、最終学年に実施されたものであると考えられ、保存されている答案が明治22年に専修部に入学した成川、中嶋、橘⁸のものであることから、彼らが専修部3年次に該当する明治24年度に実施されたものと推測してほぼ間違いないだろう。なお、明治25年7月の専修部卒業生には、この三者の他に中村テル、

石坂トシが含まれる⁹⁾。なぜこの二名の答案が本資料に含まれていないのか、そもそも同じ試験を受験しているのかを含め、大学史史料室所蔵の試験問題や成績表等の追加調査をおこなう必要がある。

前半の記述課題は以下の表のとおり計 17 題で構成されている。

【表 1- 1】 記述問題一覧 (表作成：高濱絵里子)

No.	原文	日本語訳 ※訳及び括弧の注釈は筆者による。
1	In which chord of 7th can the 7th enter without any preparation?	第7音がいかなる予備もなしに入ることができるのは、どの七の和音か。
2	What happens, if two or more chords of 7th in their original position follow each other?	2つの、或はそれより多く七の和音を互いに基本形同士で連結させると、どのようなことが生じるか。
3	In which exercise do you find a real sequence? And in which other exercises some similarity with a sequence?	どの課題において真正の反復進行を見つけられるか。また、他のどの課題において反復進行と何らかの類似性が見つけられるか。
4	In which case is it allowed to double even the leading-tone?	導音 (leading-tone) であっても重複が認められるのはどのような場合か。
5	Which numerals do you already know?	あなたが既に知っている和音数字はどれか。
6	What means: Preparation of a tone?	音の予備 (予備音) とはどのような意味か。
7	How often can we repeat a sequence that still a good effect is produced?	どの程度反復進行を繰り返すと、良い効果が得られるか。
8	By which means can we quickly change open position into close position or close position into open position?	どのような方法で、開離配置から密集配置に、或は密集配置から開離配置に素早く変更することができるか。
9	Give the rules for the progression of the chord of 7th on the 7th degree in major and minor key! (Attention to the third!)	長調と短調の第Ⅶ度音上における七の和音の進行上の規則を挙げよ! (第3音に注意して!)
10	Which chords are sufficient to harmonize an easy melody without modulation?	転調を用いずに易しい旋律に和声付けを行うために最低限必要な和音はどれか。
11	In which chord of 7th can we not double the fundamental tone? Why not?	七の和音の中で、根音を重複してはいけないものはどれか。それはなぜか。
12	When do you use the mixed position? Where the open, where the close position?	どのような時に、混合した配置を用いるか。開離配置はどのようなところで、密集配置はどのようなところで。
13	Which possibilities of progression exist for the 7th, if it can not go down a half or a whole tone?	第7音が半音も全音も下がれない場合には、どのような進行の可能性があるか。
14	Which keys are in the nearest relation to E _b ?	変ホ長調 (Es dur) の近親調はどれか。
15	Which degree shall usually commence a piece and always be the end of a piece?	作品の始まりにはたいてい何度音を用いるか。また、作品の終わりにはいつも何度音を用いるか。
16	Have we another cadence beside the common cadence V I ? And how are they called?	一般的な V-I (全終止) のカデンツの他にどのようなものがあるか。そしてそれらをどのように呼ぶか。
17	Which care have we to take if we write a four voiced piece to be sung by Soprano, Alto, Tenor and Bass?	ソプラノ、アルト、テノール、バスによる四声の声楽作品を書くなら、どのような点に注意しなければならないか。

表から読み取れるように、七の和音 (四和音) [問題 1, 2, 9, 11, 13]、Ⅶ度 (三、四和音) [問題 4, 9, 11] の和音に関する出題が際立って多く、後半の実施課題と関連させている点

が多くみられる。これらは、現在も多くの学生が課題の実施に際して誤りを生じさせやすく、特にⅦ度和音は扱いが難しい和音である。第7音の予備を必要とするものとそうでないもの、七の和音を基本形同士で連結させる際の注意点、第7音の解決に関する問など、七の和音を扱う際に注意しなければならない点が不足なく問われている。この点だけをとっても、理論的な理解と実施課題の実際とを関連させることに対し、ディットリヒがいかに教育上の注意を払っていたかが読み取れる。では、これらの課題に対して実際にどのような答案がなされたのか。紙幅の都合上、次項でいくつか興味深いものや重要なものを中心に取り上げる。

1-3. 答案への考察

まず、記述中に多少の間違いが含まれているとしても、成川は17題全てに答案を書いている。一方、橘は8番、中嶋は試験を欠席した7～12番¹⁰の外に4番、16～17番に答案を書けていない。三者全員が正解できているのは、1～3、5、6、13～15番である。興味深いのは、これらの全員が正解できている課題の答案には、非常に類似しているものもあれば、表現に大きく異なるものもあることである。

例えば、問題1、2番の三人の答案は以下の通りである。(以下訳文及び注釈は全て筆者による。)

【1番】

成川：In the dominante chord of 7th, the 7 can enter without preparation, and in the diminished chord of 7th.

中嶋：In the dominante chord of 7, we can enter without preparation of the 7th and in the diminished chord of 7 too.

橘：In the dominante chord of 7, the 7th can enter without preparation and also in the diminished chord of 7th.

【2番】

成川：If two or more chords of 7th in their original position follow each other, the fifth will be omitted in every alternate chord.

中嶋：If two or more chords of 7th in their original position follow each other, the 5th will be omitted in each alternate chord.

橘：If two or more chords of 7th in their original position follow each other, the 5th will be omitted in every second chord.

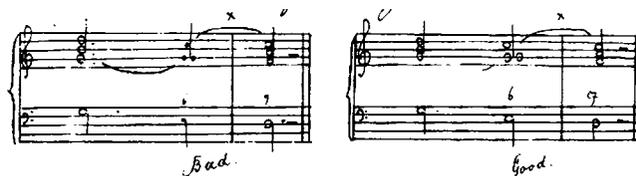
2番の下線部など、多少の表現の差違はあるが、この2題とも「属七和音及び減七和音は、

第7音の予備無しで入ることができる。」「2つの、或はそれより多くの七の和音を、基本形で互いに連結（連続）させるなら、交互に（一つおきに）第5音が省略されるだろう。」と、非常に類似した答案を書いているのである。このように三者の答案の類似性が高いものは、ディットリヒが講義において繰り返し述べていたか、あるいは理解の定着が徹底して図られていたことが考えられる。

続いて、「予備音」とはどういうことかを問う6番の答案は、以下のように下線部の非常に類似した部分を持ちながらも、三者の答案は異なっている。

【6番】

成川：In the secondary chords of 7th , the 7 shall be prepared, that means; the tone which becomes 7th is to be kept in the same voice in the preceding chord. Usually this preparation has to endure at least as long as the succeeding 7th. The preparation will take place upon the unaccented part of the bar. This unaccented part is called “Arsis” while the accented part is called “Thesis”. See the following example.



「Copy of the Examination papers for Harmony」より引用(本章及び第2章における譜例は以下同様)

【譜例 1 - 1】 成川の答案に付された手書きの例。

楽譜下の Bad 及び Good はディットリヒによる朱書きの添削である。

訳：副七の和音（secondary chords of 7th）において、7音は予備されることになっている。その意味するところはつまり、第7音になる音は、先行和音の同声部に保留されている。ふつうこの予備はすくなくとも後続の第7音と同じ長さ（音価）を持たなければならない。予備は小節の強勢でないところに起こりうる。このアクセントでない拍は「上拍（アルシス）」と呼ばれ、アクセントのある拍は「下拍（テシス）」と呼ばれている。下の例を見てください。

中嶋：Preparation means: that the tone which becomes the 7th in to be kept in the same voice in the preceding chord. Usually the preparation has to endure at least as long as the succeeding 7th ; it can be longer but not shorter.

訳：予備の意味：それは第7音になる音を後続和音の同じ声部に保留することである。ふつうこの予備は、すくなくとも後続の第7音と同じ長さを持たなければならない、長く

はあっても短くあってはならない。

橘： The tone which becomes 7th is to be kept in the same voice in the preceding chord, this is called the preparation.

訳：第7音になる音は後続和音の同じ声部に保留される、これが予備と呼ばれている。

この三者の答案の一番大きな違いは、成川のみが副七和音の第7音について述べていることである。1番の問と関連するが、第7音の予備を必要とするのは副七の和音に限られることを成川は明確に示している。さらに、予備が生じる拍の関係についても言及している点が興味深い。譜例のディットリヒの朱書きによる指摘についてだが、左側の譜例は二分音部に対し四分音符から予備が始まっているため、彼は「Bad」という添削をしたのであろう。しかし、成川は予備の音価についても明確に答えており、左右とも弱拍からの予備であり、使用和音も全く同じものであることから、左側は間違っただけの例の一つとして示したかった可能性も考えられる。

8番に対しては、成川のみが以下の答案を書いている。

成川： We can quickly change the close position into open position, by bringing the alto voice to the tenor voice and by changing the tenor voice into the alto voice. In changing open position into close position, we can use the contrary way.

Care us to be taken for hidden 5th!

訳：アルト声部をテノール声部に持っていき、テノール声部をアルト声部に変えることにより、密集配置を開離配置に素早く変更することができる。開離配置を密集配置に変える場合は、その逆の方法を使うことができる。隠された5度（並達5度）を用いないように注意しなければならない！

このように、成川の理論的な理解は他の二者に対して一段高かったことは明らかである。さらにここでもう一つ言及しておかなければならない点は、三和音のみを指す 'triad' と和音全般を指す 'chord' の用語の区別についてである。4番の導音の重複に関する問題、10番の主要三和音を問う問題において、橘が答案に用いた 'chord' に対し、ディットリヒは朱書きで 'triad' と訂正している。意識的に区別されていたことが読み取れるが、この点は、その後ある一定の時期まで続いた「和絃」と「和音」訳語の問題に繋がるだろう¹¹。

本論では取り上げられなかった他の答案も含め、この記述課題からはディットリヒが一つ一つ非常に丁寧に和声理論を教授し、教育成果を上げていたことが読み取れる。

2. 明治24年度実施・専修部三年次を対象とした和声試験——実施課題

続いて、前章で確認した理論上の理解が実施課題にどれくらい反映されているか、この点に特に注意しながら実施課題をいくつか確認する。

2-1. 課題の構成

実施課題は以下の【表1-2】にまとめたように、16題から構成されている。

【表1-2】 実施課題一覧（表作成：高濱絵里子）

No.	課題種類	調性	小節数	備考（ギユメ内の英文は原資料より引用）
1	Bass	C dur	8	属七和音、副七和音（Ⅰ、Ⅱ、Ⅵ度上）を含む
2	Bass	B dur	9	副七和音の第1、3転回形を含む反復進行による課題、三者とも同じ答案
3	Bass	F dur	8	三和音の第2転回形（四六和音）が初出
4	Bass	g moll	7	減七和音まで含む
5	Bass	C dur	8	七の和音は属七和音に限られるが、第2転回形が含まれる 両外声のみの反復進行（和音の種類は異なる）を含む
6	Bass	G dur	8	経過音を含む反復進行による課題、三者とも同じ答案
7	Bass	D dur	16	混合配置（密集及び開離）を指定
8	Bass	F dur	8	密集配置を指定 6-2（三和音の第1転回形-七の和音の第3転回形）の反復進行による課題
9	Bass	B dur	8	密集配置を指定 5-5 6（三和音の基本形-7の和音の第1転回形）の反復進行による課題
10	Soprano	Es dur	8	〈Harmonize with triads only.〉 三和音のみでの実施を指定 2小節ごと4フレーズ（フェルマータ付）による構成
11	Soprano	d moll	8	〈Harmonize with triads, chord of 6, 46 and 7 of dominante.〉 三和音の各転回形、属七和音の使用を指定（12番も同様） 平行調（F dur）への過渡的転調を含む
12	Soprano	d moll	16	平行調（F dur）転調及び反復進行を含む 〈Take care for the modulation.〉
13	旋律の創作	g moll	8	〈Make a short song of 8 bars in 6/8 time, g minor〉 6/8拍子、8小節、g mollを指定
14	旋律の創作	F dur	16	〈Make a song of 16 bars in common time C, F, C, F〉 4/4拍子、16小節、F dur、途中でC durへの転調を指定
15	Bass	gis moll	8	増6和音（フランスの6、ドイツの6）を含む
16	誤りを指摘	C dur	8	書法上の誤りを指摘した上で、正しい和声を書く

15番を除くバス課題は、調号が二つまでの調が選択され、短調は4番のみとなっている。ソプラノ課題は変ホ長調及びニ短調である。このように、調号の数の点でも歌いやすさの点でも15番以外は意図的に易しい調を用いていることがわかる。さらに、三和音の基本のみでの実施を指定している10番のソプラノ課題以外は、第1番から七の諸和音が使用されているなど、和音の種類、その形態は多くの種類が用いられ、反復進行（導音重複も含む）や和音の配置転換等も多く用いられている。七の和音に関しては、経過和音として偶成的に生じるため第7音の予備を持たないものも含んでいる。記述課題（知識）と実施課題（実技）が連携しながらも、実施課題の方がより発展的内容になっている。課題中には、倚和音や和音の配置の転換など、三和音の第2転回形である四六和音の用い方にやや特徴も見られ、またバス課題にはV-VI度の進行が一つも含まれていないことも特徴として挙げられる。V-

Ⅵ度の進行を持たないのは、本論のまとめでも触れるように、5度（4度）か3度進行を前提とする根音バス進行に根付いた当時のウィーンの和声教育が影響している可能性がある。

なお、ディットリヒの出題にはアラビア数字による和音数字（低音数字）しか付されていないが、生徒の答案には和音数字の下に機能数字（和音度数）も書かれている。この機能数字は、長三和音（大）と短三和音（小）で大きさが使い分けられており、減三和音には「Ⅶ[○]」のように、ローマ数字の右上に小さい[○]を付している。橘のみ、七の和音の場合は、ローマ数字の右上に「7」を付している。なお、ディットリヒが付記しているアラビア数字は、特に開始和音についてはバスに対するソプラノに要求される音程が数字の上部に意識的に書かれている。これらは、先に注釈で触れたS.エメリーの書で詳述されているローマ数字及びアラビア数字の使い方と共通する部分が多く、ドイツ語圏の和声の伝統に沿っている。

2-2. 答案への考察

続いて生徒の実施答案を確認する。記述課題同様、中嶋は7～11番までは欠席のため答案は含まれていない。最初にバス課題の実施答案についてだが、成川、橘共に禁則などによる初歩的な誤りは7番を除いてはあまり見られず、三和音における第3音の扱いや、属七和音とⅠ度の基本形同士による連結における和音の扱い、また導音の例外的な進行など、細かい点に注意が払われていることが読み取れる。また、反復進行による課題は【譜例2-1】

The image shows a musical score for a bass line. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bottom staff is a single bass clef staff. The music consists of a series of chords and intervals, with figured bass notation (numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) written below the notes. The notation includes various accidentals and clefs, indicating a specific key signature and time signature.

【譜例2-1】 成川による第2番のバス課題の答案

のように三者の答案が全く同じものもあるほど、きちんと理解した上で書けている。以上のことから、これらの実施課題は記述課題の答案で読み取れた理解度の裏付けにもなっている。

難易度の高い15番のバス課題はどうだろうか。下の【譜例2-2】がディットリヒによる出題、【譜例2-3～5】が三者の答案である。この課題は嬰ト短調という調性の難しさに加え、3小節4拍目及び6小節4拍目に変化和音である増6和音が用いられているが、三者とも誤りはみられない。6小節目のドイツの6の和音よりも難しい3小節目のフランスの6の和音が用いられる部分は、和音数字から推測すると、ディットリヒの想定した解答、つまりソプラノの4小節目にかけての経過的進行（Ais-Gis-Fisis）に最も近いのは橘の答案と言えるだろう。この3小節3拍目のCisからCisisに変位したⅡ度の四六和音は経過的で、この課題は通奏低音の実施的な意味合いが強いと言える。一方、ディットリヒが「Degrees?」

15

【譜例 2-2】 デイトリヒによる出題

15

【譜例 2-3】 成川による 15 番の答案

15

【譜例 2-4】 中嶋による 15 番の答案

15

【譜例 2-5】 橘による 15 番の答案

と書いているように、成川と中嶋はこの課題に和音度数を書けていない。橘のように、ここで用いられた増6和音をⅡ度やⅣ度の変化和音と分析しきれず、和音度数を書けなかったことも考えられる。

以上のようにバス課題に関しては優れた成果を見せているが、ソプラノ課題や四声体の創作は当時としても難しかったと思われる。デイトリヒからの指摘はないものの、1小節間にわたり同じ和音が続いている部分や、和音の繋がりにややぎこちなさを感じられる部分などが三者の答案ともいくつか見受けられる。成川は14番が未解答、中嶋及び橘は12番及び14番が未完となっている。

最後にデイトリヒの添削の中から興味深い例を挙げる。下の成川の4番の答案に対し、

ディットリヒは5小節2拍目、成川がⅠ度和音の第3音重複を避けるためにテノールをD音とし第5音を重ねた部分に朱をいれ、第3音を重複させている。これは、右手のポジションを維持するという通奏低音的实施からの判断であろう。これ以外にも、他声部との関わりから（反行等）、第3音重複に直している部分も見られる。



（5小節3拍目のB音及びタイはディットリヒによる朱書きの添削）

【譜例2-6】 成川による4番の答案

以上の実施課題の答案から考えて、三者の和声理解は現在の水準に照らし合わせても高いものであったと言ってよいだろう。平澤は、「ディットリヒの和声実習課題は、徹底して基本中の基本を重視したものでした」¹²と述べているが、現在も多くが誤りを生じさせやすいⅧ度和音、副七の和音まで扱っていること（現在の本大学では上級クラスに該当）、答案から推察する学生の理解度からみても、当時の和声教育が初歩的なレベルに収まったものではなく、ディットリヒによる和声教育の水準が非常に高かったことがうかがえる。また、機能数字が使われ、主要三和音の認識、Dominanteといった語も頻繁に用いられていることから、リーマンが提唱するような明確な「機能と声論」には到達していなくとも、それに共通した認識はあったのではないと思われる。

3. ディットリヒによって和声付けされた《小学唱歌集用 オルガン・ピアノ楽譜》

3-1. 緒言に記された教育上の目的

これまで試験内容を通してディットリヒによる和声教育を考察してきたわけだが、それらの教育の、特にソプラノ課題の実践的な例と言える、彼が四声体で和声付けをおこなった《小学唱歌集用 オルガン・ピアノ楽譜》を取り上げる。なお、高濱（2018）においては本曲集の詳しい内容は取り上げていないが、J.S.Bachの《四声コラール集》のように、単旋律の和声的、対位法的編曲であると同時に伴奏譜としての機能も備えた出版譜であることが、ヨーロッパの伝統に繋がる点であることを指摘している。

ディットリヒはこの和声付けに際し「…第一唱歌ニ適用センガ爲メ、容易ナルオルガン或ハ、ピアノ伴奏ヲ作り、第二之ヲ以テオルガン、ピアノ初学者ノ練習ニ適當ナル材料ニ供シ、

次ニ四部合唱初学輩ヲシテ其音声練習ノ用ニ充テシムル是レナリ…」と緒言を残している。ここから、唱歌の伴奏譜としてだけでなく、鍵盤楽器の初歩的な学習、四部合唱の初歩練習というように、一つの教材を通して旋律の背景にある和声の知覚を通した和音感の育成、鍵盤を通した身体的な和声学習、それらの実践としての合唱を深くかかわらせていることがわかる。ディットリヒの手稿譜には、全ての曲に詳細な運指が書かれており、鍵盤楽器の初歩的な学習に丁寧な注意が払われたことは明らかである。前章で見た実施課題は7、15番以外全て上三声をまとめた密集配置で実施されていたことから、当時の東京音楽学校の学生はピアノ学習の一環として、ディットリヒから鍵盤和声（視奏）の訓練（左手がバスのみで右手で三和音を取る）を受けていた可能性考えられる。

3-2. 和声付けの特徴

筆者は先行研究にて「和声付け自筆譜を見ると1番から91番に至るまで、厳格で、対位法的手法も見られる四声体和声が取められており、その水準の高さは唱歌初編の1番を見るだけでも十分に伝わるだろう。」¹³と既に述べたが、下の【譜例3-1】から明らかなように、二音のみで作られた旋律に対してI度、IV度、V度の主要三和音に加え変化和音（ドッペルドミナント和音）、属七和音、VI度和音、II度上の七の和音までを用いて和声付けがされている。また、この曲の5小節目から6小節目にかけてのように、試験のバス課題では用いられなかったV-VI度の連結が本曲集ではいくつも見られる。なお、この元の旋律はハ長調で書かれたものであるが、ディットリヒはト長調に移調している点についても、子どもの声域に合わせた実際的で教育的な配慮によるものと考えられて興味深い。このような移調の例は他の曲にも多く見られる。

東京藝術大学附属図書館所蔵『唱歌集 スコア（手稿譜）』より引用

【譜例3-1】 小学唱歌集第1番（ディットリヒによる和声付け手稿譜）

続いて、試験課題においていくつか特徴的だった点との関連を確認する。

例えば試験のバス課題には最初の第1番からすでに、経過和音として、第7音の予備無しで副七和音が用いられていたが、【譜例3-2】には、最初のフレーズにそのような実例が多くみられる。また、第3音の重複を意図的に避けた試験の答案に対して、他声部との関わり



国会図書館デジタルコレクション《オルガン・ピアノ楽譜：小学唱歌集用 訂正2版》(共益商社、1927)より引用

【譜例3-2】副七和音における第7音予備無しの場合



同上より引用

【譜例3-3】第3音重複の例

から敢えて第3音を重複させるように直しているものがあつたが、【譜例3-3】の6小節2拍目には同様の用い方がなされている。

例に挙げたような、副七の和音を経過的、あるいは倚和音、刺繍和音的に予備音なしで用いる用法、そして意図的な第3音重複は、それぞれ20近くの実例を挙げられるほど頻繁に用いられていた。同和音の反復、四六和音の特徴的な使い方、第7音や導音の例外的な進行をおこなっている曲もあり、第八十二では増六和音(フランスの6)も用いられている。また、全体を通してII 6- I 46(本来縦に記す)-V(7)-Iの基本的なカデンツが非常に多くみられたことも特徴である。

紙幅の都合上全ては取り上げきれないが、以上のように、試験問題と本曲集を合わせて確認することで、試験課題から読み取れるディットリヒの教育内容が実際の音楽にどのように生かされているのかということだけでなく、理論上におさまらない実際の音楽としての用法も含め、理論と実践の関連性を示すことができたのではないだろうか。

まとめ

ディットリヒによる和声教育は、今回分析対象としたのが三名の答案に限られるものの、洋楽受容初期の日本においても決して初歩的な水準におさまるものではなく、和声教育の成果を大きく上げていたことが読み取れる。日本の音楽理論教育の変遷を見ていく上で、初期のディットリヒによる音楽理論教育は非常に重要なものであると考えられる。

今後は、本論で示したこれらのディットリヒの和声教育が、ヨーロッパの伝統的な音楽理

論教育とどのように繋がるかを捉えていきたい。ところで、筆者は現段階ではディットリヒは東京音楽学校では決まった教科書は用いずに和声教育を実施していたのではないかと考えている。なぜなら、当時はまだ訳書は出版されておらず、ドイツ語ではなく英語で講義をおこなう必要があったからである。彼自身、当初はその英語による講義の準備に苦勞していたというエピソードもあり、少なくとも着任して間もない頃はドイツの和声を前提とした S. エメリーの書を講義において参照した可能性はある。概観しただけでも、数字の使い方、使用している用語や理論において共通点が多くみられたため、今後更なる詳細な調査を進めたい。さらに、ディットリヒの師であるブルックナーやクレムも学んだウィーンの著名な音楽理論家である S. ゼヒター (1788-1868) の著書 (1853) を中心とした和声書も詳細に確認する必要があるだろう。梅林 (2018、2022) の先行研究でも度々言及されているように、ゼヒターはブルックナーの音楽理論教育に大きな影響を与えたと言われている。ディットリヒが試験課題、つまり理論上においては V 度 - VI 度の進行を用いなかったこと、反復進行を多く用いたこと、記述課題を課しているように理論的な理解を重視していたことなど、ゼヒターの理論書との関連性は指摘できる。これらの著書を詳細に確認することで、ディットリヒの和声教育がいかなるものであったかをより明確にし、さらにはその後の日本の音楽理論教育にどのように繋がっていくのかを明らかにしたい。

主要参考文献

- ・ Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition, i: Die richtige Folge der GRUNDHARMONIEN oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1853.
- ・ Stephen A. Emery, *Elements of Harmony*, Boston, A. P. Schmidt & Company, 1879.
- ・ *Copy of the Examination papers for Harmony* (188-, 東京藝術大学図書館所蔵、資料 ID 18802209538)
- ・ Nicolas Mééus, “Théories françaises de l’harmonie et de la tonalité au XIXe siècle,” in *Le Conservatoire de Paris: Deux Cents Ans de Pédagogie—1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, pp. 259-268.
- ・ 『唱歌集 スコア (手稿譜)』 (明治 20 年代、東京音楽学校、東京藝術大学図書館所蔵、資料 ID 18801433303)
- ・ 平澤博子「西洋音楽の神髄を伝えた「お雇い外国人の生涯」ルドルフ・ディットリヒ物語 (全 53 回)」 (季刊『音楽鑑賞教育』、パイオニア音楽鑑賞教育振興会、1998 年 10 月号～2003 年 3 月号)
- ・ 森田信一・松本清「日本における和声理論教育の歴史」 (『音楽教育史研究 (11)』、2008)
- ・ 梅林郁子「S. ゼヒターを巡る音楽的系譜と A. ブルックナーの指導法 : F. エックシュタイン著「音

楽理論体系」序文の考察」（『鹿児島大学教育学部研究紀要』、2018）

- ・高濱絵里子「『小学唱歌集』におけるソルフェージュ及び和声に基づく教育アプローチについての考察」（『東京藝術大学音楽学部紀要第44集』、2018）
- ・平沢博子『ウィーンから日本へ 近代音楽の道を拓いた ルドルフ・ディトリヒ物語』（論創社、2019）
- ・梅林郁子「F. エックシュタインの「音楽理論体系」における A. ブルックナーの音楽理論の伝承と位置付け：ブルックナー以前の理論書と弟子たちの記録の比較考察を通じて」（『鹿児島大学教育学部研究紀要』、2022）
- ・仲辻真帆「近代日本における音楽理論教育と和声理論書出版の歴史的展開」（『東京藝術大学音楽学部紀要第48集』、2022）

注

- 1 洋楽受容研究分野において「音楽理論教育」への関心は近年高まっている。最近のものでは、仲辻（2022）により、日本において西洋のどのような音楽理論書が参照されてきたかが明らかにされてきた。
- 2 各曲のタイトルのみで歌詞をとまなわない和声付けは、後の明治32年に唱歌教育の伴奏譜として『小学唱歌集用オルガン・ピアノ楽譜』のタイトルで出版される。
- 3 詳細については高濱（2018）、仲辻（2022）を参照されたい。
- 4 ディトリヒが着任したのは明治21年11月5日、年度の途中であることから、明治22年以降のカリキュラムの確認をおこなった。『東京音楽学校一覧明治22年』（東京音楽学校、明治23年）17-22頁。
- 5 『東京音楽学校一覧明治34年』（東京音楽学校、明治35年）16頁。内容は次の通り。「同年九月一日本校規則ヲ改正シテ予科師範部専修部研究科選科及小学唱歌講習科ヲ廃シ更ニ予科本科研究科師範科及選科ヲ設置シ本科ヲ分チテ声楽部器楽部楽歌部トシ師範科ヲ分チテ甲乙二種トセリ」
- 6 附属図書館の所蔵情報では、[188-]と記されており、特定されていない。
- 7 平澤博子（2002.2）28-29頁。
- 8 この三者の答案を比較すると成川の答案がより優れており、現在の水準から考えてもその理解度は高かったと言える。成川熊雄は和歌山県土族の出身で、東京音楽学校卒業後は、明治25年より北海道（明治25-29）、愛媛県（30-32）、島根県（33-35）、岩手県（36-40）、愛知県の師範学校（41-42）にて音楽教師を務めている。音楽の素養がどの程度あったかや、明治42年以降の情報については現在までに確認できなかったため、引き続き調査をおこないたい。
- 9 二者とも卒業後は研究科を経て、明治27年に中村が山梨県尋常師範学校教員、石坂が横浜市老松小学校教員となっていることが確認できる。『東京音楽学校一覧明治27年』（東京音楽学校、明治28年）66頁。

- 10 同資料において、当該番号に対し「Absent from the school」と記されている。
- 11 現段階では神津専三郎が訳講し明治29年に普及社より出版された『和聲學初歩』を、音楽取調掛時代より参照されていたS.エメリー（1845-91）の原書と照らし合わせたのみで、今後他の訳書や著書を見ていく必要があるが、神津は「和音」は三和音を意味する‘triad’に対して、「和絃」は広義な意味での和音を示す‘chord’に対してと、原語に合わせて明確に使い分けている。原書の著者エメリーは、19世紀アメリカの作曲家、音楽理論家。1845年にアメリカのメイン州オックスフォード郡パリシに生れ、1862年の夏にライプツィヒ（後にドレスデンへと移る）に渡り、2年間音楽の勉強を続ける。ライプツィヒではErnst Friedrich Richter、Moritz Hauptmannの下で学ぶ。帰国後、1866年にボストンへと移り、1867年にThe New England Conservatory of Musicのピアノと和声の教師となり、その後Boston University’s College of Musicの和声、音楽理論、作曲の教授となった。彼の著書*Elements of Harmony*はアメリカ合衆国の広範囲で何十年にもわたり用いられ、エメリーはアメリカにおける音楽理論家の中心的な立場となり、若い作曲家に恩恵を受けた。
- 12 平澤（2019）、71頁。
- 13 高濱（2018）、79頁。

Harmony Education by Rudolf Dittrich at Tokyo Academy of Music: Focusing on Harmony Examination of 1891

TAKAHAMA Eriko

This paper discusses the harmony education imparted by Austrian musician Rudolf Dittrich (1861–1919) at the Tokyo Academy of Music in the Meiji 20s.

As many previous studies have demonstrated, Western music’s acceptance in Japan relied heavily on harmony education, although it has evolved considerably since the establishment of the Ongaku Torishirabegakari in 1879. Rudolf Dittrich, the first professional musician to be assigned to the Tokyo Academy of Music in 1888, studied under A. Bruckner in Vienna, and collaborated with prominent musicians such as G. Mahler and H. Richter in the late 19th century, when Romantic music was at its peak. Under his direction, the school offered a contemporary glimpse into the 19th-century music theory education of the Germans.

Chapter 1 focuses on the descriptive questions of Dittrich’s harmony examinations conducted in English, estimated to have been taken in 1891. By scrutinizing them in detail alongside the responses of three students, this chapter elucidates the aspects Dittrich paid attention to in his teaching of harmony.

Chapter 2 examines the writing exercises featured in the second half of the same examination. These questions are quite advanced in content, encompassing topics such as 7th chords and even altered chords, and are equivalent to the advanced levels of present-day examinations. Nevertheless, the students performed well. This chapter reveals a profound relationship between theoretical understanding and practical skills.

Chapter 3 focuses on Dittrich’s “Organ and Piano Scores for Shōgaku Shōka Shū,” a practical manifestation of his harmony education, especially for harmonizing melodies. By dissecting the pedagogical purpose behind the songbook and the characteristics of its harmonization, it becomes evident that this is an excellent example of harmony education where writing and sight-reading are deeply related.

Based on these considerations, this paper presents evidence proving that Dittrich taught harmony with high caliber and meticulously during the early period of acceptance of Western music, and he achieved significant results.