

明治前期の「国楽」の理念にみる「ナショナルなもの」の位相
The Japanese Idea of Kokugaku (National Music) in the Early Meiji Period

吉田 寛
Hiroshi YOSHIDA

要旨

明治12年に設立された音楽取調掛の使命は「国楽」の創成にあった。だがその道程が険しかったことは、音楽取調掛と文部省の主導による国歌撰定が挫折したことにも示される。本論は、国楽という理念そのものの内実と来歴を明らかにして、明治期の日本で国楽が背負っていた困難を理解する。「国楽」の語は漢語にも存在したが、明治前期の日本でこの語が浮上した背景には、むしろ「national music」や「Volksmusik」といった西洋語とのつながりがあった。この語に最初に理論的枠組みを与えた目賀田種太郎は、国楽の創出を、封建的身分制度の解消と平等な「国民」の成立と結び付けた。「雅楽」ではなく「俗楽」が国楽の基盤であると彼が考えたのもそのためだった。だが伊澤修二らが音楽取調掛で実際に試みたのは、「東西二洋」の音楽を折衷して「俗楽を改良」することであった。目賀田とは違い、彼らは「俗楽」や「民楽」と「国楽」を明確に区別した。そこでは国楽は「国民の音楽」というより「国家の音楽」とされている。日本の国楽の困難のうちには、西洋語の「nation」や「national」が本質的に孕んでいる葛藤や緊張が丸ごと露呈しているのだ。

はじめに——「国楽」とは何か？

明治一二年に伊澤修二(1851-1917)らの手で創設された音楽取調掛が「将来、我国楽を興す」(「創置処務概略」)ことを主たる使命としたのはよく知られている。ここ数年、音楽取調掛の活動を批判的見地から検証する歴史研究が進み、唱歌教育や俗曲改良といった彼らが行った文化政策が、日本を近代的な国民国家として作りかえようとした明治政府の政治的意向にいかにも忠実に沿ったものであったかが明らかにされている。「国楽を興す」という標語はただ単に日本の音楽文化を西洋の列強国に劣らない水準にまで高めることを意味したのではない。唱歌教育によって全国の小学生が等しく同一の季節感や歴史意識を身に付けてきたように、「国楽(国歌)」は「国民」の存在を目に見えない部分で支えてきたし、いまでも支えている。これはあえて私が注意を促すまでもないことだろう。

しかしながら音楽取調掛や明治期の音楽教育を批判的に考察しようとするこれまでの議論において、しばしば看過されてきたものがある。それは意外にも「国楽」という語そのものである。「国楽」とはどういう音楽なのか、それは何かの西洋語の訳語なのか、それとも日本語に独自の用語なのか、だとすればどのように独自の意味があるのか。そもそもそこで

の「国」とは何を意味するのか。これに明快に答えてくる研究は現在のところない。一見すると自明な「国楽」という語をあえて問い直すことは、歴史研究にとって必要なだけでなく、日本の音楽文化のあり方を検討するうえできわめて重要なはずである。

本論では明治前期に時代を絞って「国楽」がいかなる出自と意味を持った語であるかを検証したい。そこで明らかになるように「国楽」とは基本的に英語の「national music」の訳語として明治期に普及した新たな日本語である。この語の導入に貢献した目賀田種太郎(1853-1926)は「国楽」を、旧来の封建主義的な階級差が克服したところに現れる均質で平等な「国民」を表象するような音楽とみなした。その後、音楽取調掛の伊澤や神津仙三郎(専三郎)(1852-97)は、大枠において目賀田の「国楽」の理念を継承しつつも、当時の日本の政治的社会的状況に鑑みて、その意味を独自に変質させようとした。具体的にいえば、彼らは「national」という英語が持つ「大衆の(popular)」あるいは「民俗の(folk)」という含意を日本語の「国楽」から削ぎ落とし、この語を「国家」の側に引き寄せようとしたのである。われわれはこの概念操作の過程を神津の著作『音楽利害』に確認することができる。しかし当時の人々にとって日本という「国」を一つの「国民国家(nation-state)」として理解し、それを表象する「国楽」を想像することは必ずしも簡単ではなかった。それは音楽取調掛と文部省による国歌撰定の試みが困難をきわめ、最終的に挫折したことによく示されている。

西洋語の「nation」をいかに日本語に訳すべきか、という問題は今日なおわれわれを悩ませている。民族、国民、国家、民衆などと必要に応じて訳し分けてみても、この語の多義性をつねに取り逃がしているようでどうもすっきりしないのは、筆者だけではないはずだ。だがいうまでもなく翻訳の問題はその概念をどのように自らの思考体系に組み込むかということに直結している。そして本論でみるように、日本人が「nation」や「national music」という語を前にしたときに抱く違和感は、明治期から現在まで本質的に少しも変わっていないのである。従って明治期の「国楽」概念の位相を検証することは、国民国家のあり方をめぐる今日の議論のためにも少なからずアクチュアリティを持ってくるはずである。

I — 「国楽」という日本語について

「国楽」という語は明治期に登場した新たな日本語だと先に書いたが、漢語としては古くから存在した。『日本国語大辞典』の「国楽」の項は、この語の古い用例として『遼史』(1345年完成)の「楽志-国楽」から「遼有国楽、猶先王之風、其諸国楽、猶諸侯之風」という文章をあげている(註1)。同辞典がいうようにここでの「国楽」とは「その国古来の音楽」を指している。だがこの漢語の「国楽」は、明治期に盛んにその必要が説かれた日本語の「国楽」とは、歴史的にも意味的にも大きく隔たっている。同辞典は「国楽」の第二の意味に「国の儀式、祭典などのために、国家が制定したその国を象徴する音楽」をあげているが、興味深いことにその用例として引かれているのは「庭園の一方に控へて居た楽隊は、突如天地の無言を破って『君が代』の国楽を奏し始めた」という木下尚江の社会小説『良人の自白』(明

治三七年)の一文である。後述のように現在まで最もよく知られている海軍省作成の《君が代》が儀式唱歌として定着するのは明治二〇年代である。木下の用法からは当時すでにこの曲が「国楽」として一般に認知されていたことが分かるが、いうまでもなく《君が代》は「その国古来の音楽」ではなく「国家が制定した音楽」に他ならない。

『日本国語大辞典』の項目は「国楽」という熟語の二種類の用法を確認するには十分だが、それら二つの用法の連続性もしくは断絶を理解するにはあまりに不十分である。音楽取調掛や文部省の役人として明治期の音楽教育に携わった人達はみな漢籍の基本的素養を持ち合わせていたから、「国楽」という近代の日本語が漢語に由来していることはありえない話ではない。だが意味の上ではそうではない。すなわち第二の用例である「国家が制定した音楽」としての「国楽」は、漢語の語彙を継承したものというより、むしろ英語の「national music」やドイツ語の「Volksmusik」といった西洋語とのつながりにおいてこそ理解されなくてはならないが、この辞典の項目からはそれが見えてこないのである。そしてそれを理解しない限り、明治期の日本で「国楽」という語がことさら重要性を帯びるようになった理由を説明することはできない。またその際には「国」や「楽」という語がそれぞれ何を意味するのかも問い直されねばならない。

近代の日本語としての「国楽」は、実際には『日本国語大辞典』があげる『良人の自白』よりも遙かに早く、明治初頭にその用例がみられる。その最も初期のものに神田孝平(1830-98)が『明六雑誌』第一八号(明治七年)に発表した「国楽ヲ振興スヘキノ説」という記事がある。この短い記事のなかで神田は「国楽」とは何かを詳細に説明している訳ではないが、西洋音楽の長所を取り入れ、かつ大衆が好んで受け入れるような音楽を新たに作り出そうという彼の考えは、目賀田や伊澤らに確実に受け継がれていく。

また明治一〇年八月には外務省が海軍省に宛てて「御省楽隊ニ用ル日本^{ナショナルエーヤ}国歌ノ譜各種六揃」を請求した記録が残っている(註2)。ここでの「日本国歌」とはJ・W・フェントンが作曲したいわゆる第一の《君が代》(明治三年初演)のことであるが、この時点ですでにそれが「国歌」と呼ばれていることは興味深い。「国楽」が「国歌」に吸収されていく兆しが早くもここにみてとれる。

つづく明治一〇年代には「国楽」という語がひろく定着をみるが、この語に初めて明確な理論的輪郭を与え、その普及に貢献したのが目賀田種太郎であった。目賀田は文部省に提出したある意見書(明治一一年)のなかで「国楽」を「貴賤ニ関ハラズ又雅俗ノ別ナク誰ニテモ何レノ節ニテモ日本ノ国民トシテ歌フベキ国歌奏ヅヘキ国調」と明快に定義している。

「国楽」を興すことはここに至って近代的な「国民国家」としての日本が近い将来に実現するべき一つの努力目標となったのである。

だが見落としてはならないのは、目賀田の根本的な意図が封建的な社会制度の変革にあったことである。ここでわれわれは彼の「国楽」の思想をより詳細に検討する必要がある。

II——目賀田種太郎にみる「国楽」の理念

目賀田種太郎は明治八年七月に伊澤や神津らが師範学科取調のためアメリカに派遣されたとき、留学生の監督官として共に渡米した人物である。明治三年から七年まで大学南校第一回留学生としてハーヴァード法律学校で学んでいた彼にとって、これは二度目の渡米であった。明治一二年秋までアメリカに滞在した彼は、ボストンで日本音楽について英語の講演を行ったり（明治一〇年）、唱歌教育の必要性を主張した上申書を伊澤との連名で政府に提出したり（明治一一年四月）、そのためにボストンでL・W・メーソンと会い、彼を音楽教師として日本に招聘するよう文部大輔の田中不二麻呂に取りはからうなど、音楽取調の任務を担った。帰国後の彼は、折しもメーソンが来日した直後（明治一三年五月）に司法省に転任したこともあり、自身では音楽取調掛に関わることはなかった。そのため音楽取調掛の設立にあたっての目賀田の貢献はこれまであまり議論されてこなかったが、彼が残した文書からは、「国楽」を興すことについての明確なビジョンがうかがえる。

目賀田の「国楽」の理念を知るうえで最重要の資料は、彼が明治一〇（1877）年一月にボストンのニューイングランド音楽院で行った日本音楽に関する英語の講演の原稿である。アメリカ人の聴衆に日本音楽の歴史と現状を紹介する目的でなされたとみられるこの講演で、彼は日本の音楽を大きく三種類に分け、それぞれについてその沿革から、使用される楽器、演奏法、記譜法、教授制度にいたるまでこと細かに説明し、さらには日本音楽の将来について自らの展望を語っている（註3）。

彼は日本の「古典的（classical）」音楽、すなわち雅楽の説明から始める。それは宗教的儀式に伴う音楽であったと同時に、政治的行事のためのものでもあった。日本では宗教と政治は共通の起源を持っていると彼は述べる。この「古典的音楽」が「宮廷に起源を持ち、その臣民によって育成された」、きわめて「洗練された（refined）」音楽であるのに対して、やがて時代が下ると「通俗的（common）」で「卑俗（vulgar）」な音楽が現れてくる。目賀田は、そのような「洗練されていない」音楽が生まれた原因を、およそ鎌倉時代以降に成立した「封建制度」によって、上層の人々と中流から下の人々とのあいだに文化的な断絶が深まったことにみている。

「しかし政府による強力な封建制度（a strong feudal system）が、13世紀から1868年までのあいだ非常に厳格さをもって行き渡り、偏見が人々（the people）を諸階級（classes）に分けたのである。人々の作法も習慣もそれによって同じように分けられ、彼らはそれぞれ厳しく隔離された。そこで音楽においては、これまで述べたものの他に、より洗練されていない性格（less refined nature）を持ち、中流あるいは低い階級の人々（the middle & low classes of the people）により適するものが生じた。」（p. 34, cf. p. 3）

ここから日本音楽の三つの区分が出てくる。目賀田があげる第一の音楽（class I）は「洗練された音楽、詩（Refined Music, Poetry）」でそこには「叙情詩、詩的吟踊調、箏の伴奏を持つ歌、およびその各種、琵琶の歌」が含まれる。第二の音楽（class II）は「通俗的なもの（common）」であり「劇的吟踊調で文学的価値がより低く、大衆（the mass of people）

によりふさわしいもの、およびその各種」がそれにあたる。第三 (class III) も同じく「通俗的なもの」で、そこには「軽い歌 (Light Songs)」が含まれる。

ここで興味深いのは、目賀田が「洗練された音楽」ではなく「通俗的な音楽」のほうに美的な優位をみていることである。彼によれば「洗練された音楽」には、「形式性や物事の威厳」を求めるあまり、しばしば「無味乾燥 (dry)」で「しかつめらしく (serious)」、「感性 (sense) を欠いたもの」になりがちという欠点がある。

「従って自然の特質 (natural property) は技術 [芸術] (art) によって抹消され、それは人々の一般の感情からは遠ざかるが、いっぽうわれわれが通俗的な音楽と呼ぶものにおいては、よりいっそうの表現と精神 (more expression & spirit) が見いだされる。」(p. 38-9, cf. p. 4)

なるほど羊飼いや漁師の労働の歌は「稚拙 (artless)」で「単純 (simple)」、あるいは「卑俗 (vulgar)」であるかもしれない。だがそれは「感情の正確な発露 (faithful effusion of feelings)」という点で、上流階級の「洗練された音楽」に遙かに優るのである。

この一節は、目賀田がヨーロッパの美学や芸術思想の基礎を完全に習得していたことを示す。とりわけ「技術=芸術 (art)」よりも「天性=自然 (nature)」に、そして「知性」よりも「感性」や「感情」に重きを置く点で、彼の議論はヘルダーなどロマン主義者の民謡擁護論にきわめて似ている。

そして目賀田は「洗練された音楽」の美的価値を否定するに留まらず、音楽における諸階級の分裂そのものを問題視する。彼によれば「洗練された (古典的な) もの」と「通俗的なもの」の区分は「音楽だけではなく、日本におけるあらゆるものにあてはまるのであり、それはおよそ八百年もの長きにわたって続いた幕府の強力な封建制度に原因がある」。この主張には維新政府によって派遣された知識人としての目賀田の立場がはっきりと現れている。彼はアメリカ人の聴衆を前にして、先の維新まで続いてきた旧来の封建制度がいまや終焉を迎えたことをきっぱりと宣言する必要があったのである。

封建的な身分制度が (少なくとも公式には) 消滅した明治の新時代には、音楽についても身分や階級の差があってはならない。そのためにはまず、これまでの日本音楽にあった「洗練されたもの」と「通俗的なもの」の断絶が撤廃されねばならない。

「古典的なものと通俗的なものは混合され得る (Classical and common can be mixed)。そのうえ社会的差別 (social distinction) の障壁はすべて消滅しつつあり、あらゆるものが混ぜ合わされている。私が思うに、遠からぬ将来、音楽にも同様なことが起こるのであろう。最近改革されたわれわれの教育制度はいかなる階級的差別 (class distinction) も含んでいない。それは急速に進歩しつつある。」

目賀田が考えていた「国楽」の理念がここに明らかになる。それはあらゆる「社会的差別」と「階級的差別」を排した、平等で均質な一つの「国民」の／による／のための音楽である。そしてその前提となるのが、全ての「国民」を均しく教育する近代的学制である。目賀田は明治五年に発令された新たな学制に言及しながら、新政府の下で教育改革がすでに進行中

であることを強調する。この辺りにもアメリカ人の聴衆に向けての外交的アピールの意識がうかがわれる。

近代日本における「国楽」の理念を初めて具体的に提示した目賀田の日本音楽論が、アメリカにおいて英語で行われた講演であったことはきわめて象徴的である。というのも「ナショナルなもの」はしばしば「外向き」の言説（外国語はその典型である）のなかでこそ先鋭的に表現されるからである。のみならず、そこには少なからずの必然性があった。というのも目賀田のような明治初期の先進的知識人にとって「国民」や「国家」に関わる概念は欧米列強（とりわけ英語圏の国）との交渉を通じて習得したまったく新しい用語だったからである。

目賀田が「国楽」という日本語を最初に用いたのは明治一一年四月に田中不二麻呂に宛ててボストンから日本に書き送った「我公学ニ唱歌ノ課ヲ興ス仕方ニ付私ノ見込」（以下「見込」と略）においてである。先述のように目賀田はこの見込書できわめて簡明に「国楽」を定義している（註4）。

「前條ノ如ク唱歌ノ課ヲ兩師範学校ニ設ケ、然シテ終ニ我^{ナショナル・ミュージック} 国 学 [ママ] ヲ起スヲ得ベシ、国学トハ我国古今固有ノ詞歌曲調ノ善良ナルモノヲ尚研究シ、其ノ足ラサルハ西洋ニ取り、終ニ貴賤ニ関ハラズ又雅俗ノ別ナク誰ニテモ何レノ節ニテモ日本ノ国民トシテ歌フベキ国歌奏ツヘキ国調ヲ興スヲ言フ、是レ国楽ノ名アル故ナリ」（p. 53）

注意すべきは、「国楽」へのルビが示唆するように、この文章が最初に英語で発想されたものであることだ。実際、同じく明治一一年に田中不二麻呂に宛てて書かれたメーソンの推薦書には、これと全く同じ英語の文章がある。

“Thus commencing the cou[r]se in the schools, we can work toward establishment of our national music. By national music is meant an establishment of such songs and musics as to be sung and played by us all, the Japanese people, whether high or low, at any place and at any time, without such a distinction of “refined” or “common,” by an assimilation of the best of our music and song proper of old and modern time, with those of the western countries, in case of our deficiency. Hence the name of the national music.”
(pp. 65-66)

二つの文章を比べれば、より詳細に書かれた英文のほうが原文であると推測できる。すなわち目賀田は、メーソンの推薦書のために自らが著した英文の一部を日本語に直して「見込」の素材としたのである。つまり彼のいう「国楽」は英語の「national music」の訳語であって、決してその逆ではない。

「見込」での目賀田の考えはそのまま翌年一〇月に設置される音楽取調掛の活動理念となるが、取調掛がやがて直面するであろう困難を彼はすでに察知していた。日本で「国楽」を興すときの最大の障壁は「貴賤」や「雅俗ノ別」にある。彼は早い時期からそう認識していたのである。アメリカ旅行の初期（明治九年九月）に彼が残した「我国音楽ノ事」と題され

たメモでは、日本の音楽には「雅俗ノ差アリテ其ノ雅ナルモノハ清ク其ノ俗ナルモノハ濁ナリトセリ、然シテ清クシテ雅ナルモノハ大方ノ耳ニ入ラズ却テ濁レルモノハ普ク行ハル、其ノ相隔絶スルノ距離又大ナリ」という考えがすでに記されている (pp. 22-23)。「古典的音楽と通俗的音楽は混合され得る」と楽観的な見通しを語るボストンでの講演とは対照的に、このメモでは「決シテ之レヲ平均スル処ノモノナシ」と書かれている (p. 27)。件の講演が必ずしも目賀田の本心ではなく、どちらかといえば「外向き」のアピールだったことがここからも分かる。そして彼は「見込」においても同様の厳しい現状分析を行っている(推薦書にある英文の原文を括弧内に示す)。

「現今ノ景況ニテハ我レニ国楽 [national music] 確トアル事ナシ、如何トナレバ (...) 我ガ雅楽ハ甚タ高ク [what we call refined music is too high for the people] 又普通ノ俗楽ハ甚タ卑ク [what is called common is too low] 到底上下其ノ楽ミヲ享クル能ハズ、サレバ西洋ノ歌曲ヲ其儘用キル事 [a pure importation of for[e]i[g]n music] ハ容易ナリト雖、コハ我ガ国学ニハアラズ、故ニ我国雅俗ノ音楽歌曲并ニ西洋ノ音楽曲調ノ中其ノ最モ善良ナルモノヲ混和シ以テ国楽ヲ興スベキナリ [an assimilation of the best of all will be the establishment of it]」 (p. 53, cf. pp. 66-7)

目賀田にとって「国楽 (national music)」とは、封建的な身分制度と結びついて徳川時代まで数百年に渡って存続してきた「雅楽」と「俗楽」の階級的断絶を埋めるための「国民の音楽」であったと同時に、それを新たに興すことで日本と西欧列強国との文化的格差を縮めなくてはならない「国家の音楽」でもあった。それは国内的な分裂と対外的な遅れを一気に解決してくれる、優れて理想的な手段であった。そして彼はその「国楽」の基盤を「雅楽」よりも「俗楽」に置こうとした。というのも「洗練された音楽」よりも「通俗的な音楽」にこそ「人々の一般の感情」が映し出されるはずだからである。この少なからずロマン主義的ともいえる民衆主義が目賀田の「国楽」の理念を特徴づけている。だが彼の理念は音楽取調掛の活動の現実においてやがて裏切られることになる。

III——音楽取調掛と「国楽」概念の変質

明治一二年一〇月、文部省内に音楽取調掛が設置され、音楽取調御用係として伊澤修二が任命された(一四年一〇月に掛長)。翌一三年三月には校舎が本郷に決定し、外国人教師としてメーソンをボストンから招聘して本格的に活動が始まった。明治一四年には内田彌一、芝葛鎮、神津仙三郎が新たに監事として加わり、メーソンを補佐して伝習生への授業を軌道に乗せた。

アメリカ滞在時から伊澤と協力して音楽取調の事業にあたり、唱歌教育の必要を政府に説いてきた目賀田は、明治一三年五月に司法省に転じたため、結局自らが取調掛に関わることはなかった。とはいえ「国楽」を興すことを主たる目的とした音楽取調掛が目賀田の意思の結実であったことはいうまでもない。だが取調掛においては「国楽」の語で理解されるものが目賀田の考えから少しずつ変質していく。

では取調掛の関係者、とくにその理論的整備を担当した伊澤や神津は「国楽」をどのように理解していたのか。ところがこれを考えるうえで一つ大きな障壁は、彼らが目賀田とは違って「国楽」をきちんと定義していない点である。取調掛の設置理念や活動方針を初めて明確に世に問うた『音楽取調成績申報書』（明治一七年、以下『申報書』と略）をみてもそれは明らかである。その冒頭の「創置処務概略」では音楽取調掛の目的が「我国楽を興す」あるいは「国楽を制定する」ことにあると明言されている（註5）。それにもかかわらず、ここでは「国楽」とは何かは一切書かれていない。わずかに説明らしきものとして「我固有の音楽」や「各国皆、固有の国楽を保有す」という行があるだけである（p.4）。「創置処務概略」では他にも関連する語として「日本音楽」や「俗曲」、「俗楽」、「民楽」、「国歌」という言葉が出てくるが、これらと「国楽」がいかなる関係にあるかについてもまったく言及がない。

ただ一つ確かなのは、「雅楽」よりも「俗楽（common music）」に「国楽」の基盤をみていた目賀田とは対照的に、取調掛が「国楽」の概念を意図的に「俗楽」から切り離そうとしたことである。「創置処務概略」では「俗曲改良の事」が事務大要の第五にあげられた上で、歌詞の改良について次のようにいわれる。

「従来所用の俗曲中、其曲は頗る佳良なるも其歌詞の猥褻に流れ、若くは淫行に導くの嫌あるにより、稠人公衆の前に於て歌い得可らざるもの、少なからず。是等は、宜く其歌詞を改作して永存すべし。」（p.26）

ここでいう「俗曲」とは具体的には箏曲や長唄などの三味線音楽であるが、それらの音楽がしばしば卑猥な歌詞を持つことが問題とされている。「俗曲は我民楽なり」という冒頭の一文からは、伊澤らが「国楽」と「民楽（popular music）」のあいだに明確な線引きを行っていることが分かる。

確かに目賀田も明治九年のメモ「我国音楽ノ事」で、日本の音楽の「雅俗ノ差」に言及して「其ノ雅ナルモノハ清ク其ノ俗ナルモノハ濁ナリ」と記していた。また彼が伊澤と連名で出した見込書（明治一一年四月八日）でも「其ノ俗ト称スルモノハ謳曲甚卑クシテ其害却テ多シ」といわれている（註6）。「俗楽」の問題点はすでに目賀田も十分に認識していた訳である。しかしボストンでの講演にみるように、目賀田の力点は何より「雅俗ノ差」の克服にあり、しかも彼は「洗練された音楽」ではなく「通俗的音楽」こそが「自然の特質」に根ざし「人々の一般の感情」を表現する音楽だと考えていた。むしろ彼とて「俗楽」がそのまま「国楽」になるとは考えていない。だが目賀田が「国楽」の基盤を「雅楽」でなく「俗楽」に見ていたことは疑いない。「雅俗ノ差」が（「雅」ではなく）「俗」の側に解消されたときに、均質で平等な「国民」が現れる。それが目賀田のビジョンであった。

だが「雅俗ノ差」の克服という目賀田にとって最も重要な社会的課題は、文部省の一機関である音楽取調掛のなかではもはや主要な課題ではなくなっていた。『申報書』から読みとれるように、彼らが第一の任務としたのは「東西二洋の音楽を折衷し、今日我国に適すべきものを制定する」ことであった（p.5）。言い換えれば、音楽取調掛は「国楽」が何のために

そして誰のために必要なのかという根本的な問いを保留したまま、それをいかに作るかという実践的目標に邁進したのである。従って、彼らが「国楽」をあえて定義せずに議論を進めることには必然性があった。「国楽」が何なのか、彼ら自身も正確に答えられなかったのだ。

音楽取調掛の手法はその最初の具体的成果である『小学唱歌集』初編（明治一五年出版）からも明らかである。この教科書に収録されている唱歌は、そのほとんどがいわゆる「ヨナ抜き音階」という「東西二洋の折衷」による新音階で作られている。この音階は西洋の長音階とも親和性が高く、実際にこの教科書にも西洋起源の旋律を持つ曲が数多く含まれている。その一方で、伝統的な「俗楽」の音階である民謡音階や都節音階による曲はその中に一つも含まれていない。ここから分かるように、取調掛はそれまでの「俗楽」の伝統とは切り離されたところでまったく新たに「国楽」を作ろうとしたのである。そしてこの唱歌集が日本で最初の音楽教科書となったことを考慮すれば、取調掛による「国楽」の創造は新たな「国民」の誕生とまさしく表裏一体のものであったといえる。

『小学唱歌集』に読みとれるように、音楽取調掛にとっての主たる関心は目賀田が提起した「雅俗ノ差」の解消から「東西二洋の折衷」へと完全に移行していた。彼らは「俗楽」を底上げして「雅俗ノ差」を下から埋めていく代わりに、「俗楽」の伝統をあえて断ち切るかたちで「国楽」を作り出し、それを「国民」に与えようとしたのである。だがそのように「上から」与えられる音楽が果たして真の意味での「国楽 (national music)」といえるのか。

「国楽」とはあくまでも「俗楽 (common music)」あるいは「民楽 (popular music)」を基盤としなくてはならないのではないのか。そもそも「国楽」とは一部の特権的な人々の手で新たに「興す」ことができるようなものなのか。これらの疑念は伊澤や神津とて感じていただろう。エリート官僚にして当代随一の知識人でもあった彼らには、自らが「国民」の一人であるという意識と同時に「国民」からの距離感があつたはずだ。これは「民衆」の立場に立とうとする知識人にいつの時代にもみられるジレンマである。「国楽」とは何かを厳密に問いつめるほど、自分たちが教育現場を通じて根付かせようとしている音楽が「国楽」ではないことが露呈してしまう。自分たちが「興そう」としているのは「国家」の音楽ではあるかもしれないが、決して「民衆」の音楽としての「国楽」ではない。おそらく彼らはそれを知っていたがゆえに「国楽」の理論的定義をあえて曖昧にしておいたのではないのか。

この推測を裏付けるために参照できるのが伊澤や神津による西洋音楽理論の「誤読」である。取調掛の活動の一つに西洋音楽の歴史と理論の調査があつたことはよく知られる。取調掛に残されている蔵書は、彼らがとりわけ比較（民族）音楽学に強い関心を持っていたことを示す。彼らの目的は西洋の音楽理論を援用して取調掛の方針に理論的正当性を与えることだったが、その際に自分たちの意図に沿うようにしばしば元の理論を強引にねじ曲げている。筆者がかつて論じたように、その典型的な例がカール・エンゲルの『民族音楽研究序説』である（註7）。この書でエンゲルは、無教養な民衆は長三度の上音を少し低く歌う傾向があるために「民族音楽 (national music)」には短調が多い、というそれまでの定説を

無根拠として退け、ヨーロッパでもそれ以外の地域でも民族音楽にはむしろ長調のものが多くという自身の調査結果を表にして示した。ところが伊澤と神津は『申報書』の「音楽と教育の関係」において、このエンゲルの研究から「長音階製の楽曲は文教最新の国に多く、短音階的は其未進の国に多し。実に此一事を以ても、教育上に用うべき楽曲は、長音階に帰すを知るべし」(p. 107) というまったく独自の結論を導く。

日本の「俗楽」の代表的音階である平調子が西洋風にいえば短音階であるにも関わらず(あるいはそうであるからこそ)取調掛が考える「国楽」は長音階に基づかなくてはならない。実際、ヨナ抜き音階は西洋の長音階から雅楽の呂音階に用いられる五つの音を選び出したものである。「音楽と教育の関係」では、長音階は「勇壯活潑の精神を發育し、有徳健全なる心身を長養する」のに対し、短音階は「柔弱憂鬱の資質を成し、無力多病なる気骨を求む」といわれている。ヨーロッパ諸国のみならず中国やインド、マレーシアでも民族音楽には長音階が多いというエンゲルの研究結果を前にして、日本にも長音階による「国楽」を作らねばならないと彼らが躍起になっている様は滑稽ですらある。だが何よりここで注意すべきは、エンゲルが研究対象とする「民族音楽 (national music)」とは「民謡」や「民衆の音楽」のことであり、誰かが作為的に生み出した音楽ではないということ、伊澤と神津が忘却ないしは隠蔽しているという点である。彼らにとって「national music」とは「民族音楽」や「民衆の音楽」ではなく、「国民国家」を表象する音楽としての「国楽」に他ならない。彼らは「national music」の概念を西洋音楽理論から導入しつつ、その意味を独自に修正したのである。

そして「国楽」概念の同様な意味転換が、より決定的なかたちで、神津の『音楽利害』(明治二四年)に見いだされる。この書物は和漢洋の膨大な音楽書や歴史書を参照して、国家運営や社会風俗への音楽の効用を論じたものであり、基本的に引用集の性格が濃い、引用や構成の仕方に神津独自の思想が現れている。「国楽」の概念が説明されるのは、その第一三巻「音楽ノ風化ニ関スル事」の第二〇六條「音楽ハ由テ以テ其国俗ヲ察ス可シ」である(註8)。この條は全文がエクトル・ショメの『音楽衛生論』(一八七四年、英訳七五年)の第一章前半部からの抄訳になっている(註9)。この書は音楽療法論の先駆とされるが、著者のショメはその第一章をそれぞれの国民の特性と音楽との関わりから始めている。民族の気質はその音楽のなかに自ずと現れるという古代ギリシャのエートス論以来の古典的音楽観がそこでは語られている。神津はそれを次のように訳している(括弧内の英語は原文から吉田が補った)。

「其音楽ノ性質 [the character of the music of any nation]、音聲ノ發生、氣息ノ用法、聲力ノ屈伸等ヲ審ニスルトキハ、即チ其民情風土ノ如何 [its intelligence, manners, and customs]、得テ察スルニ足ルベシ、其故何トナレバ、音楽ハ恰モ人民ノ智愚風土ノ良否ヲ測ル寒暑針ニシテ、邦國歴代文化ノ進度、政教ノ善惡、人情、風俗、風土、地勢ノ如キハ、變現映出シテ楽曲ノ風調ト爲ル所以ノモノナレバナリ、試ニ英國ノ風俗歌 [the popular songs] ト佛國ノ風俗歌トヲ參互比較セバ、則チ之ヲ證スルニ足ラン」

さてここで注目すべきは神津が訳した部分よりもむしろ訳出しなかった部分である。実はショメの原文では「(…)モノナレバナリ」と「試ニ英國ノ(…)」のあいだに一二行に渡って「national music」に関する次のような説明がある(訳は吉田による)。

「未開の民族(Savage nations)は自然に由来する一種類の音楽しか持たないが、文明化した民族(civilized nations)には二つある。その民族的土壌(the national soil)の特定の香りを(…)つねに留めている大衆的もしくは民族的なもの(the popular or national)と、いわゆる洗練された人達の音楽である。前者はその民族の特性(the character of the nation)とまったく一致して、単純または活潑、陽気どきに物悲しく、おぼろげな音楽である。それに対して後者は、それを育んだ人々の流儀や習慣に一致して、作為的かつ形式的(studied and formal)で、優しく柔和で、ときにこわばってがさつである。」(p. 12)

神津がこの部分を訳出しなかった理由は明らかである。ショメはここで、文明化された民族は「大衆的もしくは民族的」な音楽と「洗練された」音楽の二種類を持ち、その民族(国民)の性格と一致するのは前者であるという。つまりショメの考える「national music」とは「洗練された音楽」の対概念であり、前章でみた目賀田の区分に重ねるなら「通俗的音楽(common music)」すなわち「俗楽」に他ならない。ところが取調掛の一員である神津にとって「national music」とは、それまでの伝統的な「俗楽」とは切り離されたところで、音階のレベルから新たに創出されるべき「国楽」であった。それは一部の知識人によって作られる「作為的かつ形式的」な音楽である点で、むしろ「洗練された音楽」に相当するといえる。従って、この一二行を訳出すれば、「国楽」を新たに興そうとしている音楽取調掛(明治二〇年以降は東京音楽学校)の存在理由と矛盾を来すことになる。ショメの全文をあえて訳出しなかった神津は、自分たちが生み出しつつある「国楽」が英語でいう「national music」ではないことを自覚していたのだ。

ここでわれわれは「national music」という英語がドイツ語の「Volksmusik」の訳語として一九世紀後半に登場した新たな語であることに留意すべきである。先述した『民族音楽研究序説』の冒頭で、エンゲルは自らの研究対象である「national music」を次のように定義している。

「民族音楽(national music)という語は、一つの民族や部族(a nation or tribe)に属し、その独特の感情や情熱を表現するような音楽を指している。その音楽には少なからず独特ないくつかの特性があり、それらによって他の民族や部族の音楽からは区別されるのである。」(註10)

そしてエンゲルはこの文に以下のような註を付けている。

「ドイツ人はこれを「Volksmusik」と呼んでいるが、これは非常に適切な名称である。もし「folk music」という言い方が可能ならば、ここで私もそう訳すべきだったのであるが。」

これは現在の英語で「民俗音楽」を指す語として普通に用いられる「folk music」が、エンゲルの時代にはまだ定着していなかったことを物語る。そのため彼はドイツ語の「Volksmusik」の訳語として代わりに「national music」の語をあてたのである。従ってエ

ンゲルがいう「national」は「民俗の (folk)」あるいは「民衆の (popular)」と言い換えが可能である。「National music」の独特の特性は、より無教育な階層 (less educated classes) においてもっとも厳密に保持される」と彼がいうのはそれゆえである。それは「一つの国 (a nation) に特有の流儀、習慣、偏見が、より上流の階級 (the higher classes) よりも庶民 (the common people) によっていっそう厳密に守られる」のと同様である。エンゲルはその理由を「上流の階級の教育は、他の文明的な国々の教養階級 (the educated classes of other civilized nations) と足並みを揃えている度合いが高い」からとする。他の国々との交流を通じて高度に洗練された上流階級ではなく「労働者階級、職人、農民、田舎の人々一般」のなかに「national music」の純粋な実例が探し求められねばならない」のである。

すでに多くの歴史家が指摘しているように、一九世紀までのヨーロッパにおける「nation」の概念にはもっぱら「民衆」の含意が濃厚だった。二〇世紀以降のナショナリズムが基本的に「国家主義」として現れるのに対して、一九世紀におけるそれは、二月革命や三月革命に典型的なように、ときに「国家」の枠組みと衝突するような「民衆主義」の運動であった(註11)。エンゲルやショメは、まさにそのような「民衆的なもの」の表現として「national music」に注目したのである。そして目賀田が考えた「国楽」も、「雅俗ノ差」の克服という特殊日本的な動機が付加されていたとはいえ、基本的にはそのような意味での「national music」であった。ところが音楽取調掛の活動の過程で「国楽」の理念には決定的な変質が生じた。それは神津が「national」の語から意図的に「大衆的」の含意を削除したことに典型的に現れているが、文部省の一官署である音楽取調掛が「国楽」を「民衆」から遠ざけ「国家」の側に引き寄せて解釈したのは無理からぬことでもあった。

だが「国民国家」としての「日本国」が明治前期にすでに自明の存在であったかという点、実はそうではない。音楽取調掛が「国楽」の担い手として前提にした「国民」は、極端に言えば、どこにも存在しなかった。逆に言えば「国民」の存在がきわめて曖昧である以上、「国楽」を興すことなどそもそも不可能だったのである。この不可能性を露呈させたのが、本論が最後に考察する文部省による国歌撰定のプロジェクトであった。

IV——文部省の国歌撰定にみる「ナショナルなもの」の諸相

「国歌」の制定と普及は、音楽取調掛の創設当初からの主要課題であった。文部省から取調掛に正式に「国歌撰定」の命が下ったのは、明治一五年一月であったが、国歌の制定についてはすでに海軍省と宮内庁がそれぞれ取り組んでいた(註12)。海軍省は列強国の軍艦との日々の接触のなかで、そして宮内庁は外交儀礼のために、暫定的なものではあれそれぞれ「国歌」を必要としたからである。海軍省はフェントン版の《君が代》をすでに明治三年から使用しており、いっぽう宮内庁も明治一一年一二月に独自に国歌制定を建議している。そして現行の(林広守作曲とされる)《君が代》が最初に登場したのは宮内庁の雅楽課が作成した『保育唱歌』(明治一〇～一三年)の一曲としてであった。このような中で、文部省としては出遅れた感が否めなかった。また他の省庁が実際的な必要から国歌制作を急いだの

に対し、文部省や音楽取調掛の人々が「国歌」の理念に愚直にとらわれたことも、彼らの試みが結果的に頓挫した一因であった。

前章でもみた『小学唱歌集』初編には海軍省と宮内庁を挑発するかのよう稲垣千穎の填詞による西洋風の旋律を持つ《君が代》が収録されており、独自に国歌を作ろうとする音楽取調掛の意欲がうかがえる。文部省からの命を受けて彼らがまず行ったのはイギリスやフランス、ドイツ、アメリカ、ロシアといった西洋各国の国歌の歴史を調査し、その歌詞を翻訳することであった。明治一五年三月、取調掛の監事達は、各国国歌の歌詞の訳と共に「日本国歌按」として六編の歌詞原案を文部卿の福岡孝弟および掛長の伊澤に提出した。表で「原案」とあるのがそれら六編である（註13）。先行研究によれば、この時点ですでに四首が没案になっているが、それらは「新羅王は犬なりと」（神功皇后）、「蒙古のいくさはららかす」（北条時宗）あるいは「六十余州平らげし」（豊臣秀吉）といったように近隣外交の上で好ましくない歌詞を含むことから没にされたと考えられる（註14）。

この原案に基づいて同年四月には第二案が提出された。今回はさらに本省の編輯局長、専門学務局長、普通学務局長にも回覧された（註15）。前案からの最も大きな変更は全体が四編に改められたことである。具体的には其三の二首がどちらも没となり、其四の「尊王愛国」（全四首）が其三とされ、其五の「大伴家訓」および其六の「楠氏の軍歌ニ擬ス」が同じく没とされ、代わりに「豊臣秀吉」が新たに加えられ「神功皇后」と共に其四とされた。このうち「大伴家訓」と「楠氏の軍歌ニ擬ス」が没案になったのは、「国民」の歌であるべき「国歌」が特定の個人や家を讃えるのは望ましくないという判断からと考えられる。この第二案を出すにあたって取調掛は、各局長に宛てた書面で作業の困難を次のように述べている。

「元来国歌之儀ハ之ヲ歐米ノ史乘ニ徴スルニ僅カニ一首一曲ニシテ人心ノ向背ヲ決シ邦国ノ禍福ニ興リ億兆ノ幸否治道ノ進退ヲ策スルニ至リシモノ其例不少実以テ容易ナラザル事業ニ有」（註16）

一つの国の命運を左右する「国歌」をそう容易に「一首一曲」に決することなどできない、と彼らは弁明しているのだ。この書面は神津が中心となって監事達が執筆したものと推測できるが、だとすれば学者肌の彼の生真面目な性格がよく現れているといえる。さらに彼らが抱えていた困難は、同年一二月に報告局に提出された『音楽取調掛明治十五年報』により明らかである。彼らはそこで自分たちの撰定作業がいかにかに周到な手続きを踏んでいるかを次のように強調する。

「上ハ歴代ノ天業ヨリ、下ハ勤王愛国ノ偉勲ニ至ルマデ普ク古今ノ故事故実ヲ綜挾シ国体ノ在ルトコロヲ研究シ且本邦和歌ノ作法雅俗楽ノ規則及西楽ノ法理ヲ商量シ、尊王愛国ノ大義ニ基キ（…）」（註17）

日本の歴史、その「国体」の在処、伝統的な和歌の作法、雅楽と俗楽の音階、さらには西洋音楽の理論までも十分に研究しない限り、国歌を作ることとは不可能だ、という主張には、すぐに結論を出すのは無理だ、という取調掛の側の意思が読みとれる。しかしこれはただ時

間をかければ解決する問題ではなかった。彼らにはそもそも「国歌」が何であるかというビジョンが欠けていたのである。

「歌作高キニ勤レハ社会一般ニ適シ難キ恐レアリ低キニ着意スレハ野鄙ニ失スルノ患アリ純然タル和風ニ拘泥スレバ外交日新ノ今日ニ適スルヲ得ス妄リニ外風ニ模スレバ国歌タルノ本体ヲ謬ルノ恐アリ歌詞ニ得ルトコロアルモ歌曲ニ欠クトコロアリ歌曲ニ得ルモ歌詞ニ欠クトコロアリ」

音楽取調掛がこれまで「国楽」の理念をあえて問わずにきたことが、ここに至って躓きの石となったのである。とくに「雅俗ノ差」の問題、すなわち「国民」のどの層に照準を合わせて「国楽」を作るのかという問題を放置してきたことは、いざ彼らが国歌を作成する段になって致命的な障壁となった。彼らは目賀田の議論から一步も進んでいなかったのである。いくら彼らが「national music」を「俗楽」から遠ざけて「国家」の側に引き寄せて解釈してきたとはいえ、実際に「国楽」を受け入れる（あるいは拒絶する）のは「俗」な「民衆」に他ならなかったのである。

とはいえこれはただ取調掛の側だけの問題ではなかった。彼らが提出した第二案に対する文部省の各局長の意見（明治一六年一月）からは、文部省の高官達のあいだでも「国楽」についての共通の理念がなかったことがうかがえる。

まず編輯局長の西村茂樹（1828-1902）はこういつている。

「国歌ハ詩経ノ國風ノ如キ者ノ由嘗テ承ハリ及ベリ、西洋ノ国歌ノ一ニヲ見タル事アリシガ、何レモ大体國風ニ類セル者ナリ、果シテ然ルトキハ、國風ノ体ニ擬シテ作ルヲ宜シトスベキニ似タリ、今此本按ニ記スル所ノ歌曲ヲ見ルニ、多ク詩経ノ頌ノ体ニ類スル者ニシテ、國風ニ類スル者ヲ見ズ、是ヲ神殿宗廟ノ祭祀ニ用フルハ可ナルベケレドモ、民間常用ノ唱歌ニハ其体ヲ失ヘルニ似タリ、国歌ノ名ヲ付スルハ大事ノ事ナレバ、何卒御熟考有之様致シ度事ニ候也」（註18）

取調掛が持ってきた国歌按は、基本的に、国の象徴である神器や国旗を賛美したり、歴代の英雄の戦績を讃えるものであった。漢籍に通曉していた西村は、これらは『詩経』でいえば「頌」（六義の一つで、宗廟における楽歌）の文体に近いと指摘する。しかしこれらの「頌歌」は、国家儀礼のためには向いているが「民間常用ノ唱歌」としての「国歌」としては不適切である。「国歌」はむしろ『詩経』の「国風」（その国の地理や風俗を現す歌で部立にあたる）を範とすべきだ。そう指摘する西村は明らかに「庶民」に照準を合わせているが、これこそ取調掛の盲点であった。

いっぽう普通学務局長の辻新次（1842-1915）は同じく『詩経』に言及しながらも西村とは違う見解を述べている。

「且ヤ詩経ノ國風ハ多クハ里巷歌謡ノ作ニ出デ男女各其情ヲ言フニ過キズシテ直接ニ其ノ邦国ニ関スル者少ナシ西洋ノ国歌ト称スルモノモ其ノ体全ク一様ナラズシテ牧牛歌ノ如キ者モアレドモ要スルニ頌ノ体ニシテ其ノ国ヲ賛美シ間又直チニ其ノ国ヲ汝ト呼ヒカケテ称揚スルモノモアリ」（註19）

『詩経』の「国風」は猥雑な「俗楽」であるから「国歌」には適さない。「国歌」はむしろ「頌」に近いものが良い。実際、西洋の国歌のなかには「頌」に類似した歌が少なくないのだから。この辻の考えは「国風」を範とみなす西村と真っ向から衝突するが、さらに興味深いのは「国」の解釈をめぐる彼の見解である。

「今按スルニ所謂国歌ナル者ハ一政府ノ下ニ在ルー邦国ノ歌ニシテ佛蘭西ニハ佛蘭西ノ国歌アリ英吉利ニハ英吉利ノ国歌アルナリ然ルニ詩経ノ国風ハ支那一国歌ニアラズシテ其ノ国ノ文字ハ日本国或ハ佛蘭西国英吉利国ノ国ニハアラズシテ武蔵国下総国ノ国ニシテ到底一諸侯ノ封内等ニ過ギザルベシ」

イギリスの国歌もフランスの国歌も「一政府ノ下ニ在ルー邦国ノ歌」であるのに対し、『詩経』の「国風」はあくまで一つの国のなかの「一諸侯ノ封内」にすぎず、そこでの「国」は「武蔵国」や「下総国」と同じ意味での「国」であって、決して「日本国」という意味での「国」ではない。つまり辻が『詩経』の「国風」を退けるのは、たんに詩の文体の観点からではなく、そこでの「国」が「nation-state」には相当しないためである。

『詩経』の「国風」の規範性をめぐる西村と辻の見解の齟齬は、「nation-state」としての「国」の概念が明治政府の内部にあつてすら当時なお十分に定着をみていなかったことを物語っている。事実、西南の役に代表される士族反乱は明治一〇年前後まで続いており、「日本国」という「nation-state」の一体性はまだまだ自明ではなかったのである。国歌案の原案にあつた「大伴家訓」と「楠氏の軍歌ニ擬ス」が、特定の家名に結びつくという理由で第二案から外されたことは先にみた。維新政府にとって藩や家のあいだでの党派的对立は「国」の一体性を危うくする最も恐れるべき要因だったのである。

そしてそのような状況下で一つの「nation-state」としての「日本国」をわずかに表象＝代表しうる存在は「皇室」であつた。これを「国歌」の理念に結びつけようとするのが専門学務局長の浜尾新（1849-1925）である。

「国歌撰定ノ困難ナルハ其主旨及歌曲ノ廣ク国体ニ適シ民情ニ合フヲ要スル儀ニ有之唯タ本邦ノ歐米各国ト異ナル事ハ国歌中ニ飽クマテ皇室ヲ尊宗スルノ主旨ヲ表彰スルモ決シテ党歌若クハ政歌トナルノ患ナキヲ以テ主旨ノ撰定ニ至テハ外国ヨリ大ニ易キ事有之候得共実ニ困難トナスヘキハ歌ニ曲ニ雅俗ノ中間ヲ得ルニ在アリテ（…）率爾ニ国歌トシテ撰定セス先ツ通常ノ唱歌トナシテ学校其他ニ於テ充分ニ試験シ後チ果シテ能ク国体ニ通シ民情ニ合フモノヲ撰シテ国歌ト定メラレ可然存候」

「皇室」は一つの家や党派ではなく「国体」そのものであるのだから、これを「表敬」する歌はまさに「国歌」にふさわしいだろう、というのである。「皇室」が存在するだけ日本は外国に比べて国歌を作りやすいはずだ、とも浜尾はいう。また彼は「雅俗ノ中間」を見定めるためのきわめて実践的な解決法を提起している。国歌の候補となる幾つかの曲をまず「唱歌」として「学校其他ニ於テ充分ニ試験」し、そこから真に「国体ニ通シ民情ニ合フモノ」を選べばよい、と主張するのだ。この浜尾の意見は、「国楽」の根柢が「民衆的なもの」

から「国体」としての「皇室」にすり替えられたこと、そして近代日本の唱歌教育が「国体」の称揚と「国民」の創出を直接に担っていたことを裏付ける。

これら各局長の意見を踏まえ、文部卿の福岡孝弟は取調掛に幾つかの修正を命じた。「日本国歌按ノ名称ヲ止メ明治頌ノ名頌ヲ附」すべしというのがその第一である。そう簡単に「国歌」は作れない、という取調掛の言い分を彼は聞き入れ、プロジェクトの規模を縮小し、まずは「明治頌」を作ってみよというのである。次に歌詞の修正点のなかでは、「尊皇愛国」の「農工商とさまざまに」を「士農工商さまざまに」に、合唱部分の「尽せや尽せ国のため」の「国」を「君」に改めるべし、また「神功皇后」の「男子にまさる御績は」の句を改案すべし、という指示が時代状況を反映するものとして注目される。実際「神功皇后」は第三案では「世にも稀有なる御功績ハ」と歌詞が変更され、題名も「外征」に変えられる。そしてこの歌は最終的に第四案では没とされる。ここには「女性的なもの」が「国体」から排除されていく過程が如実に見てとれる。

こうして取調掛の国歌按撰定は「明治頌按」と変更され、第三案が明治一六年六月に、最終案が同年九月に裁定される。最終案では全三編にまで絞られたが、その後この作業は立ち消えになってしまう。その理由は定かではないが、明治一六年一二月に新たに文部卿となった大木喬任が福岡とは違って国歌の制定にあまり熱心でなかったことが大きいとみられる（註20）。

その後明治二〇年代には海軍省と宮内庁による《君が代》が事実上の「国歌」として浸透し始め、各学校でも歌われるようになる。結局、文部省はこれを追認するかたちで明治二四年、《君が代》を含む一三曲を「祝日大祭日ノ儀式ニ供スル唱歌」に決定するという省令を通達した。文部省の「国歌撰定」プロジェクトは、出遅れたうえに、「国楽」の理念に愚直にこだわり、入念に作業をしすぎたために頓挫してしまったといえる。

だが《君が代》が「国歌」とされるのはどのような意味においてなのか。それがエンゲルがいう「民楽 (Volksmusik)」としての「国楽」とは到底思えない。だがそれは果たして目賀田が考えた意味での「雅俗ノ差」を克服する「国楽」たりえているのか。あるいはただ「国家」が「国体」として上から押しつける「国楽」でしかないのか。だとしたら音楽取調掛が作ろうとしていた「国歌」はそれとはどう違ったのか、あるいは結局同じなのか。この問いは決して過去のものではない。かつてありえた、そして将来ありうる複数の「国楽 (国歌)」を考えること、それは文字通りアクチュアルな思考実践に他ならない。

註

註1：『日本国語大辞典』第八巻（小学館、1974）、p. 7.

註2：以下から引用。内藤孝敏『三つの君が代』（中央公論新社、1999）、p. 70.

註3：東京芸術大学図書館所蔵の『目賀田種太郎関係資料』所収の「日本音楽に関する目賀田男爵の意見」（pp. 31-43, cf. pp. 2-5）。現在この資料は同図書館の「貴重資料データベース」

ス」の一部としてウェブ上に公開されている (<http://images.lib.geidai.ac.jp/>)。引用は PDF ファイルの頁番号で行う。

註4：ここで目賀田は「国学」と「国楽」を併用している。これまでの研究者はこれを「誤植」として処理してきたが、真意は不明である。cf. 河口道朗『近代音楽教育論成立史研究』（音楽之友社、1996）、p. 378.

註5：山住正己校注『洋楽事始 音楽取調成績申報書』（平凡社、1971）、pp. 5-7.

註6：『目賀田種太郎関係資料』、p. 45.

註7：吉田寛「神津仙三郎『音楽利害』（明治二四年）と明治前期の音楽思想」、『東洋音楽研究』第66号、pp. 21-22.

註8：神津仙三郎『音楽利害 一名樂道修身論』、明治二四年.

註9：Hector Chomet. *The Influence of Music on Health and Life*. New York, 1875, pp. 9-15. cf. 吉田、前掲論文、p. 34.

註10：Carl Engel. *An Introduction to the Study of National Music*. London, 1866, p. 1.

註11：例えばハンス・コーンやベネディクト・アンダーソンの議論を参照せよ。

註12：音楽取調掛時代文書綴巻27『諸向往復書簡・下（明治一五）』、p. 97.

註13：音楽取調掛時代文書綴巻24『音楽経伺書類・上（明治一五）』、pp. 36-45.

註14：『音楽教育成立への軌跡』（音楽之友社、1976）、pp. 284-5. この書の第四章第二節（岸本宏子の執筆）に本章は多くを負っている。

註15：文書綴巻24『音楽経伺書類・上』、pp. 46-53.

註16：前掲資料、p. 46.

註17：文書綴巻27『諸向往復書簡・下』、p. 98.

註18：音楽取調掛時代文書綴巻35『音監経伺書類（明治一六）』、p. 308.

註19：前掲資料、pp. 322-3.

註20：『音楽教育成立への軌跡』、p. 297.

後記

本論は日本近代音楽思想をテーマとする論文集に寄稿するために構想され、執筆されたが、その論文集は今日まで未公刊であり、企画自体が立ち消えになってしまったと判断されるため、代わって本誌に掲載するものである。よって本論が「最新の研究」ではないことに読者は注意されたい。

手元の記録によれば、本論は2003年8月12日に脱稿している。当時私は、すでに博士課程を単位取得退学しており、日本学術振興会の特別研究員に採用され、その二年目であった。博士論文の構想はまださほど固まっておらず、興味があることに何でも手を伸ばしていた時期であったが、近代日本の国民音楽をめぐる問題はその一つの核であった。つまり私は、「音楽とナショナル・アイデンティ」という主題をめぐって、ヨーロッパ（ド

イツ) のことと日本のことを、つねに往復しつつ同時に思考していたことになる。その意味で本論は、私の博士論文(『近代ドイツのナショナル・アイデンティティと音楽』、2005年)と直接の結び付きはもたないものの、より深い部分——関心の所在や着眼、方法論——でつながっているはずである。またこのような次第に鑑みれば、本論が——長い時間を超えて——若い方々が主宰する本誌のような媒体に掲載されることには、いっそう不思議な縁を感じる。恰も一つの円環がここに閉じようとしているかのようだ。

なお註でも参照しているが、本論は、拙論「神津仙三郎『音楽利害』(明治二四年)と明治前期の音楽思想——一九世紀音楽思想史再考のために」(東洋音楽学会『東洋音楽研究』第66号、2001年)のいわば続編にあたる。こちらは現在オンラインで公開されているので、併せてお読みいただければ幸いである。また本論の構想は、以下の二度の学会報告の機会を経ることで洗練された。関係各位に感謝を申し上げる。

「明治初期の音楽思想にみる「国楽」理念の位相——Popular, Folk, or National?」、シンポジウム「日本近代における家郷創出と音楽」での分担発表、日本音楽学会第50回全国大会(於：東京藝術大学、1999年11月7日)

「「国楽」の理念からみる日本の近代——「雅俗ノ差」の超克と「国民」の創造」、シンポジウム「「国楽」と国楽——概念とその歴史的実相」での分担発表、第71回日本音楽学会・東洋音楽学会合同例会(於：成城大学、2002年12月7日)