

目 次

はじめに		2
研究の概要		3
1. 唱歌の作歌と御歌所人脈		
	安田 寛	5
2. 権田直助編述『神教歌譜』について		
	Hermann Gottschewski	12
3. 明治30年の宮内省式部職雅楽部		
	塚原 康子	29
あとがき		49

はじめに

西洋の圧倒的軍事力と経済力を背景として、十九世紀にキリスト教宣教師が太平洋の国々に到来するようになると、キリスト教布教団体による近代教育を通じて讃美歌や聖歌と呼ばれた大衆的な礼拝音楽が普及し、それによってこれらの国々では伝統の詩歌を棄てるか、それともそれを改良して存続させるか、の選択を迫られることになった。

簡単に言うと、讃美歌や聖歌の普及によってその民族あるいは国家の音楽に関するアイデンティティは破壊されたり不安定になったりしたのであるが、これに抗してアイデンティティを保持存続しようとする動きが起こってくる。ここから、この時代の音楽の歴史をミッション対反ミッションという対立として見る構図が生まれてくる。

こうした構図で見ると、幸い教育権をキリスト教布教団体に占有されることもなかった日本では、宮内省、御歌所、皇典講究所などの機関が儀礼様式を含めて日本詩歌の正統を継承し、日本音楽のアイデンティティを護る方向で活動したと見ることが出来る。

音楽で民族のアイデンティティを確立することを目論む場合、普通は民謡に依拠することが多い。これに対して明治日本では、雅楽を復古再編し、それに依拠してアイデンティティを確立しようとしたことに、際だった特徴を見ることが出来る。

その具体的成果が保育唱歌であり、東京府の唱歌であり、皇典講究所の唱歌であった。

言うなれば、宮内省、御歌所、皇典講究所などの機関を通じて、演奏様式、儀礼様式を含めて日本詩歌の正統を継承し、雅楽を再構成して継承することによって、上演形態を含めた「国楽」という新たな伝統を創設したことは、際だった特徴であるとみなければならない。

本研究は以上の仮説を実証することを目的とし、「国楽」の創設に関わった、神祇省、宮内省、御歌所、皇典講究所、京都府学務課、東京府学務課、文部省音楽取調掛の役割と相互関係を総合的に解明し、さらに「国楽」という新たな伝統の創設に重要な役割を果たした音楽「雅楽」、伶人と呼ばれた宮内省の楽人、御歌所による和歌の継承、さらに上記関係諸機関で国楽創出に関わった人物を明らかにすることで、創出された保育唱歌をはじめとする「国楽」、その文学、その形式と様式、その上演様式とにこれまでと異なった評価を与えようとするものである。

平成19年3月

研究代表者 安田 寛
(奈良教育大学教育学部教授)

研究の概要

(1) 研究組織

研究代表者

安田 寛 (奈良教育大学教育学部教授)

研究分担者

塚原 康子 (東京芸術大学音楽学部楽理科助教授)

Hermann Gottschewski (東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻助教授)

(2) 研究経費

交付決定額

(金額単位：千円)

	直接経費	間接経費	合計
平成16年度	1,800	0	1,800
平成17年度	1,400	0	1,400
平成18年度	500	0	500
総計	3,700	0	3,700

(3) 研究発表

1) 学会誌等

安田寛：「唱歌の作歌とお歌所人脈」『奈良教育大学紀要』第55巻第1号、2006. 10、129-133頁

塚原康子：「明治30年の宮内省式部職雅楽部」『東京芸術大学音楽学部紀要』第31集、2006. 3、89-112頁。

塚原康子：「近代日本の音楽・芸能をめぐる文化政策」（特集「国家がかたちづくる「芸能」」の一）『東洋音楽研究』第71号、2006. 8、110-118頁

Hermann Gottschewski: "Poetic Form and Musical Form Performed and Written — European and Asian Cultures Compared" (国際日本文化研究センター編『世界の日本研究。比較：在住日本研究者が語る日本の美術と音楽』2007年3月出版予定)

2) 出版物

Hermann Gottschewski: "Musikalische Schriftsysteme und die Bedeutung ihrer 'Perspektive' für die Musikkultur. Ein Vergleich europäischer und japanischer Quellen", in: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, hg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sibylle Krämer, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 253-278

Hermann Gottschewski/Machiko Gottschewski: "Defining the 'Children of the Nation': Three Stages of Children's Music in Modern Japan", in: Musical Childhoods & the Cultures of Youth, ed. by Susan Boynton & Roe-Min Kok, Middletown: Wesleyan Univ. Press, 2006, 256, 169-186

Hermann Gottschewski: "Is Japanese Music more consonant than Western music? An application of Leonhard Euler's music theory" (日本音楽は西洋音楽より協和的なのか—レオンハルト・オイラーの音楽論の適用—) 『お茶の水音楽論集』(Journal of the Musicological Society of Ochanomizu University) 特別号 (徳丸吉彦先生古稀記念論文集) 東京: お茶の水音楽研究会 2006/12. pp. 227-240

ヘルマン・ゴチェフスキ著「音を見る—音楽への視覚的ペルスペクティヴァ」
『知の遠近法』 (ヘルマン・ゴチェフスキ 編) 講談社、2007年4月出版予定

唱歌の作歌と御歌所人脈

安田 寛

1. はじめに

唱歌が作られ始めたのは明治10年のことであったが、唱歌が生まれた時代環境はどのようなものであったのか。唱歌はどのような思想を持った勢力の拮抗の中から生まれたのか。

この問題については、「音楽取調事業が設立された明治十二年は、『教学大旨』のなされた年である」として徳性涵養のための唱歌を論じた山住正己の研究がまず思い浮かぶ¹。

これに対して筆者はキリスト教対反キリスト教の拮抗の中から唱歌が誕生したという視点を提示した²。

当論はこの視点をさらに発展させたものである。

この視点の利点は、日本の唱歌をアジア太平洋地域の広がりの中でとらえることが出来る点である。キリスト教対反キリスト教、当時のキリスト教はイギリス、フランス、ドイツ、そしてアメリカで盛んであった海外宣教運動によってもたらされたものであったから、ミッション対反ミッションと言い換えてもいいこの対立の視点から19世紀のアジア太平洋地域の歌謡文化を見渡すとき、キリスト教に対する王室の対応が重要となる。例えば王室が積極的にキリスト教を受け入れるとミッションがもたらした讃美歌も積極的に受け入れることになり、その結果、伝統の歌舞がキリスト教讃美歌によって駆逐されるというようなことが起こる。これは実際にハワイ諸島やミクロネシアで起こったことである。

当論では日本の王室と唱歌との関係を論じたいわけであるが、日本の王室を呼ぶとき宮中という言葉を使用することにする。

さて、唱歌と宮中と言えど誰しもまず「君が代」を思い浮かべるが、これ以外にも唱歌と宮中とは意外と関係が深い。

まず、唱歌の制作普及に携わったのが伶人と呼ばれる宮中の楽人たちであったことはよく知られている。しかし、この他にも、キリスト教の讃美歌に対する強い抵抗勢力となったのが宮中の歌人たちで、彼らは唱歌の歌詞に強い影響を及ぼしたことがあげられる。端的に言えば、讃美歌の圧力に抗して日本の伝統詩歌を守った人たちが宮中の歌人たちであった。

そこで、今宮中の歌人たちと簡単に読んだ人たちのことを少し述べる必要がある。

2. 御歌所に到る歴史の概略

御歌所への批判で有名なのは正岡子規によるものであろう。「十たび歌よみに与ふる書」で彼は、「田舎の者などは御歌所といへばえらい歌人の集り、御歌所所長といへば天下第一の歌よみの様に考へ、従てその人の歌と聞けば、読まぬ内からはや善き者と定めおるなどありがちの事にて、生も昔はその仲間の一人に候ひき。今より追想すれば赤面するほどの事に候。御歌所とてえらい人が集まるはずもなく、御歌所長とて必ずしも第一流の人が座るにもあらざるべく候」³

それだけ御歌所の権威が大きかったことの反証であろう。

宮内省に御歌所が置かれたのは明治21年6月7日のことで、所長に高崎正風が就いた。

御歌所設置に到る経緯については、小泉荃三編『現代短歌題年表』（立命館文学、昭和九年）から抜き書きして示すことにする⁴。

明治三年（一八七〇）

一・ 歌会始。御題春来日暖。題者三條西季知。

明治四年（一八七一）

一・ 歌会始。御題貴賤迎春。題者三條西季知。

一・二〇 宮内省に歌道御用掛を設けられる。福羽美静歌道御用掛被仰付。

明治五年（一八七二）

一〇・一三 八田知紀歌道御用掛被命。

明治八年（一八七五）

三・一四 税所敦子宮内省に入る。

五・一〇 近藤芳樹歌道御用掛被命。

明治九年（一八七六）

四・二六 侍従番長高崎正風御歌掛兼務被仰付。

一〇・二一 歌道御用掛皇學御用掛自今文学御用掛と相称候事

三條西季知、高崎正風、渡忠秋、力石重遠、松平忠敏、自今文学御用掛と相称候事

明治十年（一八七七）

一・一二 歌御会始。御題松不改色。題者点者三條西季知、点者福羽美静 近藤芳樹。召歌税所敦子 飯田年平 伊達千廣。

二・二〇 加部巖夫文学御用掛被命。

明治十一年（一八七八）

一・一八 御歌会始。（中略）召歌税所敦子 飯田年平（後略）

七・九 近藤芳樹 加部巖夫 東海御幸供奉被仰付。

一二・一二 高崎正風（中略）文学御用掛被仰付。

明治十二年（一八七九）

一・一三 文学御用掛分課を定む。（中略）言語部類編纂掛（中略）近藤芳樹（中略）加部巖夫（後略）

一・一八 御歌会始。御題新年祝言。題者点者三條西季知、点者近藤芳樹。金子有卿、加部巖夫、小出粲預選に入る。

七・一六 池原香穉文学御用掛被命。同二十二日言語部類編述被仰付。

一〇・七 近藤芳樹御用掛被免。

明治十四年（一八八一）

一・一八 御歌会始。題者点者高崎正風、点者（中略）税所敦子

二・二一 紀元節 御題寄國祝（註 紀元節の詠進は此年を以て始めとす）

明治十八年

一・一九 御歌会始（中略）千家尊福（中略）預選に入る。

明治十九年（一八八六）

二・五 文学御用掛廃せられ侍従職に御歌掛を置かれ、参候寄人勤務の職を置かる。辞令 三等出仕高崎正風任式部次官御歌掛長被仰付

文学御用掛（中略）同加部巖夫（中略）任侍従属御歌掛被命

一一・一九 （前略）黒川真頼御歌掛寄人被仰付。

明治二十一年（一八八八）

六・七 侍従職御歌掛廃せられる。宮内省に御歌所設けられる。御歌所の名称はこの時に始る。高崎正風御歌所所長。（中略）綾小路有良（中略）黒川真頼寄人。

なおこの年表にはもれているが、最初の御歌会始は明治2年1月24日であった。明治3年に華族と勅任官の詠進がはじめて許され、明治5年に判任官が、そして明治7年に一般臣民の詠進が許された。明治11年に選歌と披講の制度が設けられ、明治12年の歌会始から実施された⁵。この第1回の入選者5人の内の一人は加部巖夫であることはあとで注目する。

歌道御用掛、文学御用掛、御歌所に関係した歌人及び御歌会始に関係した歌人をここでは御歌所人脈と呼び、その人脈と唱歌との関連を以下に探つてゆく。

3. 御歌所人脈と保育唱歌

唱歌の歴史で御歌所人脈との関係が最初にはっきり現れるのは保育唱歌においてであった。古くは和田信二郎が、最近では塚原康子が指摘しているように、東京女子師範学校が制作を進めていた保育唱歌の歌詞に近藤芳樹ら宮中の歌人が関わるようになったのがそれである⁶。

明治11年12月3日付で「御国体ヲ始メ聖上之御稜威及御維新之成績等ヲ讚美仕候新歌長短各種ヲ文学御用掛ノ辺リニテ相撰」と、文学御用掛に歌詞制作を依頼したい旨を式部寮が宮内省へ要請した。翌1月に宮内省から「近藤芳樹へ相達取調中」であるとの回答があった。

近藤芳樹は現在の山口県、周防の人で、享和元年5月25日生まれ。村田春門、本居大平、山田以文等に国文を学び、毛利藩の藩校明倫館の教官となった。明治8年に歌道御用掛になり明治12年10月まで奉職した。翌13年2月29日に80歳で没した⁷。

4. 御歌所人脈と東京府の唱歌

明治13年2月19日、東京府学務課は唱歌編製評議委員を再検討し、高崎正風、山川健太郎、岩田通徳他五名を加えた⁸。23日には唱歌編製の具体的企画書「唱歌編成ノ旨趣及意見」を提出し、五十部印刷した⁹。

委員は15名で、次の人々であった¹⁰。

綾小路有良、町田久成、本居豊穎、小中村清矩、飯田年平、黒川真頼、井上頼圀、高崎正風、加藤熙、山川健次郎、榊原芳野、近藤真琴、池原香穉、岩田通徳、久保季茲。

この内、御歌所人脈としてあげられるのは、綾小路有良、本居豊穎、飯田年平、黒川真頼、高崎正風、池原香穉の6名である。

こうして文部省と時を同じくして東京府でも独自の唱歌編製にとりかかったのであるが、その御歌所人脈に連なる委員の中でも高崎正風に注目したい。高崎は御歌所人脈の中心人物であるからである。4月16日の東京府唱歌編製第二回集会では高崎正風の発議により宮内省式部寮に協力を依頼することになった¹¹、というから、単に委員であっただけでなく、編製に指導力を発揮していたようである。

薩摩藩出身で初代御歌所所長となった高崎は先の年表でも明らかなように和歌を通じて天皇に奉仕した側近であった。高崎は西洋音楽にまったく理解が無かったわけではなく、むしろ当時一般の日本人よりも優れた体験を有していたと思われる。

左院視察団の一員として明治5年から6年にかけて洋行した高崎は、明治6年1月12日の日記に次のように記している。

「西園寺ト共ヲペラニ行、岩倉、木戸、大久保、山口、池田等モ来レリ」¹²

また洋行中の覚書「学ベキ事」の中に、「一 音楽ヲ均シテ共ニ聴キ樂ム事」と記している¹³。

このような体験と考えを持っていた高崎であったから、日本の唱歌がどのようなものになるのか大いに関心があったと思われる。

式部寮の保育唱歌を参照するつもりだった東京府の保育唱歌は失敗に終わった。東京府議会で、唱歌編製費一金千円を含む師範学校費が上程され審議に付されたとき¹⁴、「琴ニ合シテ謡フトハ愚ニ近シ師範学校ニハ固ヨリ無用ト思惟ス」と復古的方針が批判された¹⁵。

ただ東京府の唱歌のうち「鏡山」、「フリヌルフミ」、「款冬」の3曲だけが試作品として残っている。

5. 御歌所人脈と音楽取調掛の唱歌

今日では唱歌と言えば文部省の唱歌を指すように、東京女子師範学校の保育唱歌、京都女学校の唱歌、東京府の唱歌といろいろあった唱歌の中で最も成功したのが音楽取調掛で作られた唱歌であった。その音楽取調掛の掛員で御歌所人脈との関係で注目されるのが加部巖夫である¹⁶。

加部が音楽取調掛で進められていた唱歌の歌詞選定に携わるようになったのは明治14年6月であった¹⁷。

加部は従来注目されることの少ない人物なので、ここに至るまでの彼の歌人としての経歴を先の年表とは別にもう一度触れておきたい。

加部が文学御用掛を命じられたのは明治10年2月20日のことであった。翌11年7月9日には近藤芳樹と共に天皇の東海御幸に付き従うよう命じられた。明治12年1月13日に文学御用掛分課言語部類編纂掛を命じられた。18日の御歌会始では点者を務めた。そして、この明治12年から一般臣民の詠進歌から選ばれた歌が天皇の前で読み上げられることになった。その第一回当選者の一人が加部であった。

そうした加部の音楽取調掛での仕事ぶりはその記録に垣間見ることが出来る。

例えば明治15年初期の事務内規によれば、火曜日は日本の伝統楽曲と新作歌曲の研究に当て、俗楽と新曲の「撰歌」に加部が携わっている。木曜日と土曜日は学校唱歌の研究に宛てられ、加部は「歌作」を担当した¹⁸。

明治19年に文学御用掛に代わって御歌掛が置かれると、加部は御歌掛を拝命した。

6. 御歌所人脈と祝日大祭日唱歌

祝日大祭日唱歌が制定されたのは明治26年であったが、ここでも御歌所に連なる歌人が目につく。

祝日大祭日唱歌作詞者一覧を掲げると次のようになる。

君が代 : 古歌
勅語奉答 : 勝安芳
一月一日 : 千家尊福
元始祭 : 鈴木重嶺
紀元節 : 高崎正風
神嘗祭 : 木村正辞
天長節 : 黒川真頼
新嘗祭 : 小中村清矩

「君が代」を除く7曲の作詞者の内、高崎正風と黒川真頼が御歌所人脈に属す人である。

黒川真頼は明治19年11月19日、御歌掛寄人を仰せつけられ、明治21年6月7日、御歌所寄人を拝命した。

御歌所人脈以外で目につくのは、国学派とも呼ぶべき人々である。

明治18年1月19日御歌会預選に入った千家尊福は、出雲大社の宮司として神道界に活躍し、後政界に転じ西園寺内閣の時に司法大臣を務めた。

明治16年に出版された『東京大家十四歌集』は徳大寺宮内卿が選んだ十四人の歌人によるものであったが、その一人が鈴木重嶺であった¹⁹。

小中村清矩と木村正辞を含めた国学派の人々については塚原康子に傾聴すべき意見がある²⁰。

「維新後の国家儀礼の改編にあたっては、国学者が古典にもとづき起源・祭式の調査や改定案の作成を行っている。たとえば、明治2年(1869)11月太政官制度局において福羽美静・小中村清矩・横山与清らの国学者が、節会をふくめた宮中行事に関する『年中祭儀節会大略』を作成した。(中略)小中村清矩は、江戸考証学派の国学者として明治初年に宮中祭祀にかかわる調査にあたり、『年中祭儀節会大略』のほかに、木村正辞とともに『内侍所叢説』(全4巻、明治4年2月成稿)も作成している。明治初年の制度局・神祇省、式部寮などでこうした祭式などの調査に携わった国学者が、後年、東京府の唱歌計画(近藤芳樹・本居豊頼、小中村清矩・飯田年平・黒川真頼・久保季茲)や儀式唱歌(祝日大祭日唱歌)の作歌(小中村清矩・木村正辞・黒川真頼・本居豊頼)に多く関係していることは注目すべきである」

遠藤宏によれば「提出された歌詞は委員及び文部省掛官にて慎重に審査し、特に黒川真頼博士の努力を煩はし」また「高崎正風は宮内省の御歌所の人々の中、阪正臣、谷勤兩人合作の紀元節歌を推薦して提出したが、紀元節歌は高崎正風のものを決定せることになった」という²¹。

高崎の「紀元節」はすでにあつたものをそのまま採用したのであるが、文部省編輯局蔵版で明治21年2月2日に出版され、式部次官従四位勲三等男爵高崎正風作歌、文部省編輯局長兼東京音楽学校校長正六位伊沢修二作曲とある²²。伊沢修二によるとこの唱歌は森文部大臣の依頼であつたというが²³、高崎もこのことについて次のように語っている²⁴。

森有礼が「文部の出仕として勢力ありし頃、子は頗る西洋主義なりといふを聞き、かの地位に居て教育の大任を統ぶる時は其主義によりて歐洲人を造るも日本人を造るも意の儘なり。もし歐洲人など造らるゝ事にては前途其憂ふべきこと、思ひ、一日往て訪ひしに、子は一向世間にて噂するとは大違にて、国体論を頗る熱心に主張したり。予も案に違ひたれども、かくてこそ安心なれと思ひて、是より入懇になりしが、去る頃予を招きて、教育には唱歌科の効能は格別のものなれば、今これを世に盛にせんと思へり、これ即諷詠の中におのづから国家を愛し、帝室に勤めんとする念慮を起さしむる助なり、就てははや紀元節も近づきぬれば、普く児童にも分り易きやうに紀元節の唱歌作りて、神武天皇の御功業を小学の子供にも知られるやうに成したきものなりとて、やがてその唱歌の作を頼まれたり。紀元節には間もなき折なりければ予は直様に工夫して右の唱歌を送り遣りしかば、地方へは直に電報にて当日これを謡はせよと告げ遣りしという位の熱心なりき。かくて其日も果て、諸方より此歌うたはせしとの報知を得し時は、子も大喜にて、予に謝せしことあり」

これに続く次の一文によって、唱歌「紀元節」の歌詞が明治22年以前の紀元節の直前に作られたことが分かる。

「今年の紀元節には予は勅使の仰蒙りて、神武天皇の山稜に詣でし時、奈良県の師範学校生徒は当日山稜の御前にて、かの唱歌うたひて、大御徳を頌せさせ玉へと請ひしなど、勅使の口よりは許し難けれど、亦止むべき事にもあらねば、予は知らぬ顔にておらむと内論したるに、やがて御式終わりし時、彼生徒等は伍を整へて声高らかに謡

ひたる様は、我ながら誠に嬉かりし。因て予は属官に、此事森子に聞かせなば如何に喜ばん。同子への土産に此に若くものなしと語りしが、其暮に及びて凶変の電報には接したり」

7. おわりに

唱歌の制作と御歌所人脈との関係を述べた論述がこれまでなかったもので、このような小論をしたためた。唱歌の作歌については、これまではもっぱら徳育の観点からのみ論じられ、日本固有の伝統である和歌を保守するという面から論述が欠けていた。唱歌を日本のミッションによってもたらされたキリスト教とそれに抗する反キリスト教勢力との拮抗から生まれたものだとする視点からは、この面がむしろ重要であって、和歌の保守勢力の唱歌に対する関わりとの概要は明らかに出来たと思う。

なお、唱歌に関わった重要な機関に皇典講究所があるが、これと御歌所人脈あるいは国学人脈との関係は論じることが出来なかったが、共同研究者のヘルマン・ゴチェフスキの研究成果に期待したいと思う。

注

- ¹ 山住正己『唱歌教育成立過程の研究』（東京大学出版会、1967年）pp. 72-118。
- ² 安田寛「洋楽移入期における唱歌と讚美歌との関係」（山口芸術短期大学紀要第24巻、1992年）pp. 12-16。
- ³ 正岡子規『歌よみに与ふる書』（岩波書店、1955年）P. 42。
- ⁴ 小泉荃三編『現代短歌題年表』（立命館文学、昭和九年）p. 27。
- ⁵ 窪川鶴次郎『近代短歌』（岩波書店、昭和34年）pp. 17-18。
- ⁶ 和田信次郎『君が代と万歳』（光風館書店、昭和7年）pp. 187-191。塚原康子「明治期の新しい音楽表現」（昭和音楽大学「研究紀要」第19号、2003年）p. 32。同「明治11年の式部寮雅楽課（東京芸術大学音楽学部紀要第29集、平成16年）p. 83。
- ⁷ 恒川平一『御歌所の研究』（還暦記念出版会、昭和14年）pp. 223-224。小泉荃三編、前掲書、p. 11。
- ⁸ 明治13年2月19日付書類『明治十三年起 唱歌編製書類 回議録第十類 学務課』
- ⁹ 明治13年2月23日付、3月29日付書類『明治十三年起 唱歌編製書類 回議録第十類 学務課』
- ¹⁰ 中村理平『洋楽導入者の軌跡』（刀水書房、1993年）pp. 494-495。
- ¹¹ 明治13年4月16日付書類『明治十三年起 唱歌編製書類 回議録第十類 学務課』
- ¹² 北里欄『高崎正風先生伝記』（昭和34年）p. 316。
- ¹³ 同上、p. 361。
- ¹⁴ 『明治十三年東京府通常會議議事録第二十一号』（東京都立中央図書館五階特別文庫室所蔵）p. 64。
- ¹⁵ 同上、p. 22。
- ¹⁶ 「加部巖夫（嘉永二年-大正十一年 一八四九-一九二二）国学者大国隆正の門人。（中略）巖夫は大正十一年六月六日に七十四歳で没した」、兼清政徳『松浦辰男の生涯』（作品社、1994年）p. 44。
- ¹⁷ 東京芸術大学音楽取調掛研究班編『音楽教育成立の軌跡』（音楽之友社、昭和51年）p. 13。
- ¹⁸ 遠藤宏『明治音楽史考』（有朋堂、昭和23年）pp. 93-94。
- ¹⁹ 兼清政徳、前掲書、p. 53。
- ²⁰ 塚原康子「3. 近代音楽・歌謡の成立過程における『日本音楽』（『近代音楽・歌謡の成立過程における国民性の問題』平成13・14年度科学研究費補助金研究成果報告書）pp. 24-25。
- ²¹ 遠藤宏、前掲書、pp. 201-202。

²² 同上、p. 196。

²³ 同上。

²⁴ 東京新報、明治22年3月16日「唱歌の土産」。

権田直助編述『神教歌譜』について

Hermann Gottschewski

1. はじめに

明治時代になってから、集団で歌う新しい歌の創作活動は多く見られる。その内、宣教師が関わった賛美歌と文部省音楽取調掛に編集された学校唱歌が一番良く知られている。他に明治20年以前に作られたものとしては愛知県で伊澤修二が実験的に作った幼児教育の歌、宣教師が西洋のメロディーに基づいて作った教育の歌、地唄の曲を使った京都府編の「唱歌」、清楽を使った静岡県師範学校附属女学校の唱歌¹、宮内省式部寮雅楽課が関わった保育唱歌（東京女子師範学校など）と皇典講究所唱歌、雅楽と近代邦楽の折衷から起こった岡山の吉備楽などがある。明治14年に出版された『神教歌譜』²もその範囲に入るが、今まで研究に取り上げられていない様に見える。

注 ここに「創作活動」というのはかならずしも歌詞とメロディーの新作ではなく、例えば外国の歌の翻訳、伝統歌曲の替え歌、古歌への新しい節付け、新しい演奏様式の導入などを含めて考えたい。この論文で話題になっている『神教歌譜』は主に古代の歌（歌詞）に基づき、演奏様式と節付けを新しく定められたものだが、そのオリジナリティーについては判断できない。あるいは口頭伝承によって伝わっていた既存の歌をアレンジしただけかもしれない。しかしそれをこの演奏様式にし、集団で組織的に歌い、印刷したということからはその新しさが十分認められるだろう。そしてこの歌の趣旨はまさに、新しい時代で新しい社会を作る意思を感じさせる。

『神教歌譜』は「はしがき」と「跋」以外に「神教歌譜」³と「附録」という二部に分かれている。「神教歌譜」には神道の賛美歌あるいはご詠歌というべき宗教的な歌が含まれ、「附録」には唱歌という言葉が使われていないものの、使用の趣旨からしても歌詞の性格からしても保育唱歌や皇典講究所唱歌などに並ぶ、明治10年代の典型的な唱歌である。『神教歌譜』は次の三つの理由で注目すべき資料である。

- 1 多くの歌詞に博士（リズムと旋律を示す歌譜）が付いている。大雑把な楽譜なのでメロディーの厳密の形はそこから読み取れないが、楽譜が付いている歌集としては文部省などの唱歌集にも先立って出版され、明治時代の新しい歌の出版物として先駆的なものであった。⁴
- 2 「神教歌譜」に載っている歌の一部は断絶なしに現在まで宗教団体によって伝承されている。
- 3 賛美歌の出現への対応として作られたと見られ、また皇典講究所唱歌への繋がりが推測され、賛美歌から学校唱歌へのリンクとして機能していた可能性がある。

1の楽譜については後で詳しく検討する。2の伝承に関しては、現在は主に阿夫利神社の婦人の団体が月に一回集まって歌の練習を行っている。また主に葬儀の時に歌われている。練習の時には『神教歌譜』の復刻版を使っているが、現在では譜面の意味が不明なので、メロディーを口頭伝承のみで伝えているとの話を夫人たちから聞いた。つまりこの歌が作られた段階のメロディーがそのまま現在に伝わっているかどうかの証明は難しい。それについても後で検討する。本科研グループでは現場に出張し、その練習をビデオに撮り、その録音を著者が五線譜に採譜して、比較分析を行った。3に関しては次の章で少し触れるが、その詳細は今後の課題とする。

2. 『神教歌譜』の内容

2.1. 「はしかき」

はしがきは国学者萩原正平によって寄せられている。まず「教會講社の祭典、或は喪家靈祭」の時の歌い物（神歌）の重要性について述べ（一丁表）、そして「また、古の歌の中にも、此の神歌につぎて、平常に、うたひならふべきもの、少からず。其は、皇神を祭り、なき魂をなぐさめ、心を安定め、後の世を祈り、或は君臣のことわり、父子のしたしみ、夫婦のなからひ、長幼のついで、朋友のまじらひをはじめ、凡て、神教の旨をさとせるもの、多ければなり。」（一丁表一裏）

注 この2種類の歌——「神歌」と「それにつぎて歌うべきもの」——はそれぞれ「神教歌譜」と「附録」に載っている歌を指しているのは『神教歌譜』の内容から推測される。ただし「神教歌譜」に載っている多くの歌の中に一つが「神歌」と題付けられているので、その点のはっきりしない。

次に権田直助の業績について述べられている。権田は歌うことに適している歌詞を集めて、「みづからふしづけて」、それを老人に歌わせたのである。そしてその歌には「爺嬸歌譜」という題が付いていた（二丁表）。しかしその後で老人に限らず広く歌われる様になったので、題名は「神教歌譜」に改められた（二丁裏）。

萩原自身もその歌の伝習を得て、最初のタイトルに従ってまずその歌を村里の老人に歌わせ、習得の易いことを評価している。そしてその歌が現在教会（宗教団体の集まり？）と祭儀に用いられていると語っている（二丁裏）。

この方法で教えを広めるのが「捷徑」（早道）だと認められ、歌譜は木版印刷で出版することにいたった（三丁表）。そして「あはれ、此書のつぎ一に行はれて、此の法のひろくゆき渉りたらましかば、遂に、世の人みな、敬神の心を定め愛國の志をかためて、彼のなかごがさぎりに、立まよふなげきもなく、やそのちまたに、踏みなずさふうれたみもなからましと、よろこぼひ思ふく後略」（三丁表一裏、下線は引用者の追加）などと、神道の布教によってキリスト教の影響を抑えるべきことを主張している。

注 ここでキリスト教の影響と書かれているのは、具体的に賛美歌であると考えられる。つまりキリスト教が解禁になって間もなく多くの賛美歌集が出されていたので、その賛美歌の流行の対策として神教歌が提案された可能性がある。ちなみにヨーロッパの音楽史にも似た事情がある。カトリック教会に集団で歌う聖歌が導入されたのはプロテスタント教会の賛美歌の流行に対応するための対策だった。

2.2. 「神教歌譜」

2.2.1. [序]（一丁表一四丁裏）

見出しは付いていないが、序の役割を果たしている。その序には演奏様式の大雑把な説明と一般の集会の進行の詳しい説明がされている。

神教歌に使われる楽器は笏拍子（さくびゃうし）⁵と鞆鼓（かつこ）と笛の三つとされている。笏拍子と鞆鼓というのは基本的に雅楽で使われる楽器が要求されているが、その性質にこだわる必要はないとされている（一丁表）。笛は省略可能である。儀式のときには「歌長」、「鼓師」、「笛師」、「会長」の役がある。この役に習熟な人を選んでもよいが、その場その場で決めたり、何人かで回したりするのも良いとされている（一丁裏）。

注 現在は、笛は伝承されていないが、歌長と鼓師の役割はすべての会員の中に回されていると聞いた。）

集会は初座、後座の2部に分かれ、その間に休憩がある。

初座は皆で唱える「はらへのことば」と祝詞（のりと）、そして霊祭にはその場に合わせた言葉で始まる。次には毎回歌うものとして祓歌（はらへうた）、神歌（じんか）、祭歌（まつりうた）、願歌（ねがひうた）、定歌（しづめうた）が歌われる。

後座ではまず重歌（かさねうた）が歌われ、その後には自由に選べる長歌（ながうた）と短歌（みじかうた）。

最後に神歌を繰り返して、祝詞を唱えて、霊祭にはその場に合わせた言葉を入れて、集会が終わる。

霊祭には「其の事、其の時に應へて」他の歌が追加される（2.2.3.参照）。

2.2.2. 神祭（四丁裏一十四丁表）

この章には序で述べられた祓歌、神歌、祭歌、願歌、定歌をその順番で、そして追加可能な歌として論歌（さとしうた）、その後は重歌、長歌二種類、そして直會歌（なほらいうた）二種類が歌詞と博士で紹介されている。最後の直會歌は「短歌」という題は付いていないが、序（2.2.1.）の構造とこの章の構造を比較すれば、これは序文で短歌と呼ばれているものの一例であるのは明らかである。

この本を通して、歌の歌詞には「頭注」（かしらかき）、つまり頁の上の端に書かれている歌詞の解説が付せられている。そしてこの章には博士以外に記譜法と演奏様式の説明もついている。それについてはあとで述べる。

2.2.3. 霊祭（十四丁表一廿一丁裏）

『神教歌譜』で「霊祭」と言われるのは、この章の中の子見出しとして出てくる「初日祭」（しょにちさい）、「三日祭」（さんにちさい）、「十日祭」（とうかさい）⁶、「忌明」（いみあき）、「一年祭」（いちねんさい）、「三年祭」（さんねんさい）、「十年祭」（じふねんさい）⁷の総称である。

霊祭の儀式は基本的に神祭の儀式と進行は同じだが、特別の歌が追加される。これらの歌はこの章で紹介されている。まず最初にはすべての霊祭で歌われる祭歌（神祭の祭歌に替わるもの）、その後にはそれぞれの霊祭で後座で歌われるべき歌が紹介されている。その後には霊祭用の長歌が載せられている。

この章の最後には歌と節の関係について興味深い説明がある。つまり、この『神教歌譜』の歌は皆基本的に同じメロディー（の幾つかのパターン）に従っていて、博士のない歌詞であっても、その形式に従って歌う事が出来ると。ただし注意しなければならないのは歌詞の配分である。例えば「同じ七言の句にても、或は、上四言、下三言に分ちて歌ふべきあり、或は、上三言、下四言に分ちてうたふべきあり、或は字餘りて、五言なるべき所、六言なるあり、七言なるべき所、八言なるあり。然のみならず、長歌には、七言なるべき所、六言、或は、五言になれるさへありて、曲節（ふし）の延約（のべつづ）めに、異なるものあるが故なり。」（廿一丁裏）

そしてこの本に博士が付いている歌を以上とし、2.2.4.以下に載せられている歌には歌詞のみが記入され、博士がない。ただしその歌詞にはかなり細かい組み分けが付いているので、以上の配分に関してはあまり問題がない様に見える。

2.2.4. 親戚新喪（しんせきしんさう）（廿二丁表一廿五丁表）

この章では「父母」、「子」、「夫」、「婦」、「兄弟」、「祖霊祭」に分かれ、その最初の五つにはそれぞれの歌が上げられているが、祖霊祭に関しては神祭の歌を用い、僅かな歌詞変更を行う。

なおこの章に上げられている機会も、最後の纏めの言葉からも読み取れるように、霊祭であるが、「神教歌譜」の構造上には親戚新喪は霊祭と別の章だから、この報告書でもそれに従った。

2.2.5. [結論]（廿五丁表一廿五丁裏）

新しい見出しはないが、内容からすると全「神教歌譜」の纏めである。ここでは特に頭注に注目し、そして歌詞のみならず、メロディーとリズムをよく覚え、つねに練習し、「成るべくは、美（うるは）しく歌はむ事を要すべし」（廿五丁裏）とされている。

2.3. 「附録」

附録の序言によれば、ここには「教訓となるべき歌どもを取加へて、何に限らず、衆人、會衆せる席にては、廣く施行せらるべく」歌を編入した。つまり宗教の儀式と関係なく日常生活や宗教以外の集まりで歌えるいわゆる「唱歌」の事である。

この章に集められた歌には万葉集と古今集から出したものが圧倒的に多いが、次の見出しで整理されている：神祇歌、國體歌、君臣歌、父子歌、夫婦歌、兄弟（けいてい）歌、朋友歌、誕生賀歌、元服賀歌、婚姻賀歌、御世壽（みよほぎ）歌、高年賀歌、新室壽（にひむろほぎ）歌、宴會歌、送別歌、雑歌（以上は皆祭歌などの形式に従って、短歌形式の和歌で、最後の7字句が繰り返される）、長歌（それらは上に上げた目的に達するものだが、形式が違うのでこのに編入されている）、そして最後に四大人歌（したいじんか）で、荷田春満、賀茂真淵、本居宣長、平田篤胤のそれぞれ一つの短歌を編入している。

2.4. 「跋」

跋の下には「明治十四年六月 権少教正内海政雄誌」が書かれている。内容はこの歌集の奨励の詞である。

3. 記譜法について

『神教歌譜』の記譜法は文字の右側に書かれるということで能の謡で使われる胡麻点に似ているが、線の形と付け方とリズムの表し方からすれば声明や雅楽の博士との共通点が見られる。しかしあとでも分かる様に、この本の記譜法は非常に曖昧で、発展した博士とは比べ物にならない。

まず最初には「神祭」という章（2.2.2.参照）に書かれている説明（次ページ参照）を読んで、その特徴について述べよう。

- 1 笏拍子が4拍を打っている間、鞆鼓は8拍を打つ。笏拍子の拍は歌詞の右側に点として書かれ、鞆鼓の拍は左側に書かれる。4対8の比率から、鞆鼓は笏拍子の倍のスピードで打つ事が推測できるが、楽譜例を検討すると、そうではないと分かる。つまり例えば五丁裏の右の例

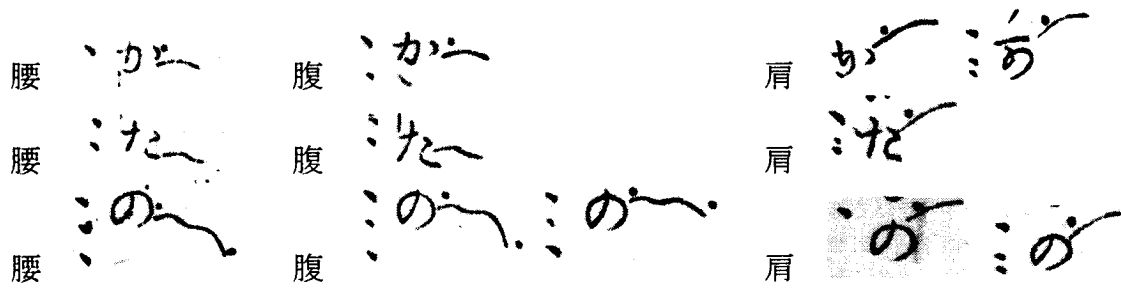
では、笏拍子の拍が鞆鼓のそれぞれ1、3、6、8番目の拍に当たると見える。本全体を通して検討すると、どこでもこのパターンが見える。(祭歌の最初の「かみ」のところは書き間違いかもしれない。)そこから、少なくとも一方の楽器が同じ間隔で打たれるのではなく、あるリズムで打たれるのが分かる。しかし、具体的にどういうリズムなのかはこの楽譜からは読み取れない。現在伝承されている演奏法では括弧は三つの四分音符を打って後二つの八分音符打って、そしてさらに三つの四分音符を打って、一つの四分休符を入れる。その打ち方(23頁以下の譜例参照)が非常によく博士と一致しているので、当初の打ち方がそのまま現在まで伝承されたと考えてよいだろう。

- 2 ここに「ふしづけ」と言われている博士は「字の肩」或は「腰」或は「腹」、つまり字の右端の上、下、中に付くと書かれている。ただし一つずつの線で、どこに付いているかを判断するのは難しい場合もある。例えば祭歌の最初の行の最後の文字「の」では、線が肩に付いているか、それとも腹に付いているだろうか。
- 3 もし「肩」と「腰」と「腹」を正しく判断ができて、そこで「声を上げ」たり「声を下げ」たり「声を平らかにし」たるするのが分かるが、それは極めて抽象的で、具体的な音が全く分からない。また「屈曲してしるしたるは、歌ふふしなり」、つまり曲がった線が一つの音だけではなく、音の動きを表すとあるが、実際には全ての線がかなり曲がっていて、その線が単独の音を示して、どれが音の動きを示しているかは判断しがたい。
- 4 一つの歌を繰り返して歌うが、その時には「一遍は、調子を平らかに、一遍は、調子を上げ」などとあるが、その場合には平か或は高い調子を表す博士はどう解釈すればよいかは説明されていない。

などなど、問題点の多い記譜法だが、本に印刷されている博士自体を検討すると、より明らかになってくる問題もある。

例えば「神祭」の中の「長歌」を見てみよう(次頁参照)。十丁裏から十一丁裏まで一つの長歌が書かれ、その後には歌い方の説明があつて、そして十二丁表から次の長歌が始まっている。説明に指摘があるように、「ふしづけは、五七二句づゝに調へて、末の二句のみ、ふしをかへたれば、長き歌にても、短き歌にても、自在に歌はるゝなり。但、初の一句の音を下く、末の二句を、このふしづけの如くに、うたひ収むべきなり。」つまりここに横に並んでいる一行一行の節付けは皆同じで、もしその博士に違いがあればその違いは偶々起こったものであると判断して良い。また、最初の5字句は低く、あとの5字句は低くないという事で、その博士を比べて、最初の五つの博士は「腰」に、他の5字句の博士は「腹」に博士が付いていると判断してよいだろう。この歌で「肩」に付いている博士は少ないが、行の最後の句の最初の博士は「腹」から始まり上がり、その次の博士の起点が「肩」である様に思われる。ここには最初の「ひさかたの」の文字を例に、それぞれ「腰」、「腹」、「肩」に付いている博士を比べてみよう(この頁に出ていない例は別の歌から引用した)。

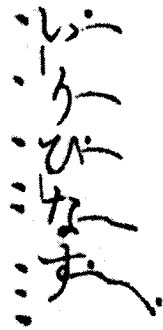
腰	・ひー	腹	・ひー	肩	・ひー
腰	・さー	腹	・さー	肩	(例なし)



この例から分かるが、右端にはっきりした角がある文字（さ、た）では「腰」と「腹」と「肩」の位置は分かりやすいが、それがない場合（か、の）は区別がほとんど不可能な時がある。例えば「か」の「腰」と「腹」、「の」の「腹」と「肩」はそれに当たる。また「ひ」と「か」と「た」で分かる様に、位置の区別が字全体の高さではなく、右に出ている部分で決まる。従って「た」と「か」の肩が比較的低い位置に、「ひ」と「か」の腰はわりと高い位置にある。「か」で位置が分かりにくいのは、その平仮名の右の片が短いからである。

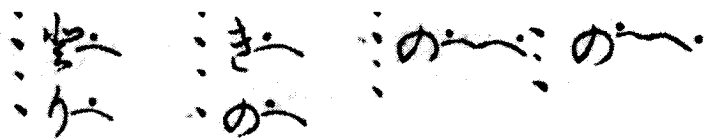
また線の形に関しては、この長歌には何種類があるだろうか。明らかに違うのは、最初の「ひ」に付いている単純な短い線と、その5字句の最後の「の」に付き、二つの波から構成されている長い線である。またその長い線の中に、5字句の最後の字に付いている下がる線と、3字句の最後の字に付いている下らない線が明らかに区別されている。そして、丁寧にみると、短い線の中には、最初の「ひ」のような単純な弓形の線と、4番目の「た」の様な、「〜」形の線が区別される。一番下の四字（あるいは三字）句では、最初の二つの上がる線ももちろん別のタイプだが、その二つも同じではなく、最初のは「〜」形で、後ののは単純な弓形である。

単純な弓形の線にその長さの区別があるのかは判断しにくい。一方は、全ての行で最初の字の線が次の字の線より長く見える。しかし他方、3番目の字の線は最初の字に付いている長い線と同じ長さであったり、2番の字に付いている短い線と同じ長さであったりする。この観点からは意図的な違いが認めにくいだろう。また本を通して全ての長歌を見ると、2番の線が最初の線と同じ長さになっているところもまれにある。例えば廿丁裏の2行目では次のようになっている。



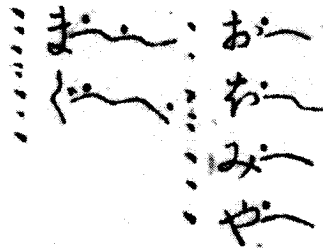
従って弓形の線の長さの違いはただ書き癖によると判断して良いだろう。

また、長歌の7字句は言葉の組み合わせによって3+4あるいは4+3に分かれ、それによって歌詞の配分が変わる（2.2.3. 参照）。しかし、メロディーはそれで変わるはずがないので、例えば1行目と2行目の真中の句の「の」と、3行目の「きの」と4行目の「とり」は、同じ節だと判断してよいだろう。



つまり、 $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowleft} = \overset{\cdot}{\curvearrowright\curvearrowleft}$ 、ということになる。ここで注意しておきたいのは笏拍子の拍を表す点の位置である。一つずつの弓形の線の場合には両方の点が左にあるのに、二つの弓形から構成された長い線では右の点が右端にある。つまり、点の位置も特に意味がなく、ただ書き癖であるという結論になるだろう。

また、十二丁表の4行目には7字句であるべきところで5字しかなく、弓形の線と「~」形の線の組み合わせも見られる：



つまり、 $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowleft} = \overset{\cdot}{\curvearrowright\curvearrowleft}$ 、ということになる。
このように、この長歌譜に出てくる博士の種類は

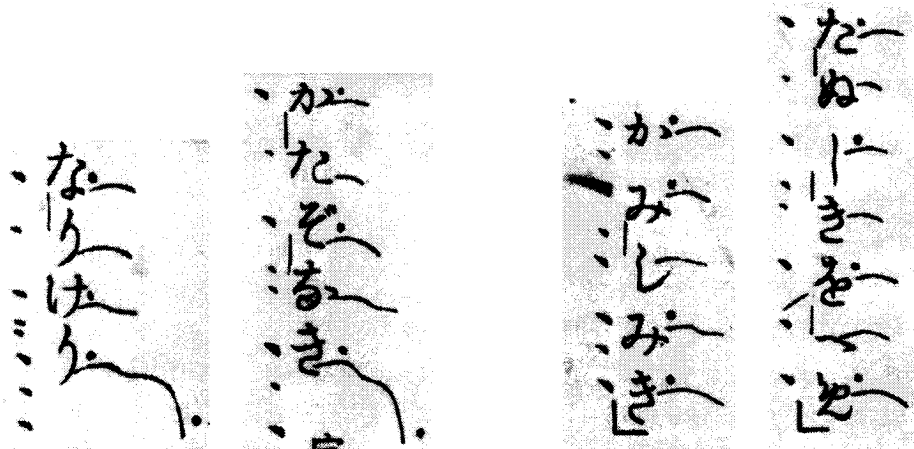


の7種類で、その中に常時出て来るものは1から6である。

これらの博士はほとんどどこでも区別しやすいように書き分けられている。しかし5と6は少し曖昧に書かれる場合もある。例えば上の長歌の3行目の最後の「に」と4行目の5字句の最後の「く」では、前者が5、後者は6に当たるはずだが、下がらないはずの前者が後者とほとんど同程度下がっている。



5と7が1と2の組み合わせから出来ているのはすでに見たが、1と2の関係についてはこの長歌の楽譜からなにも知ることができない。しかし別の歌には参考になる例がある。



左の2例は、祭歌のメロディーで歌われる三年祭と十年祭の歌のそれぞれの末句である。右の2例は神際の直會歌2種類のそれぞれの末句である。つまり、左の2例も右の2例もそれぞれ同じメロディーに別の歌詞が配分されたものである。左の2例ではその右の「ぞな」と左の「け」は同じ節を示しているのだから、 $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowleft} = \overset{\cdot}{\curvearrowright\curvearrowleft}$ になっている。右の2例ではその右の「たぬ」と「をへ」はそれぞれその左の「か」と「み」に当たる。つまり $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowleft} = \overset{\cdot}{\curvearrowright}$ 、あるいは $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowleft} = \overset{\cdot}{\curvearrowleft}$ で

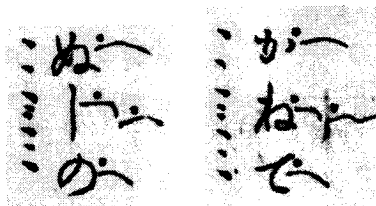
ある。長歌で見たのは $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowright} = \overset{\cdot}{\curvearrowright}$ あるいは $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowright} = \overset{\cdot}{\curvearrowright}$ だったが、その違いは笏拍子の点に現れる。つまりここに新しく上げた三つのケースでは、単独の博士が笏拍子の半拍の音価を持ち、合わせたものが1拍になる。それに対して長歌では1拍ずつのものが2拍のものになる。ここでまず分かるのは、2拍の博士は決して単独の弓形として書かれない、また、2拍の博士は決して二つの弓形から合わせた線として書かれない、とのことである。つまり、この弓形はリズムの単位を示すのであって、旋律の形式を表しているのではない。一方、1拍以下の短い博士は書き方としては特に区別されない。

さて $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowright} = \overset{\cdot}{\curvearrowright}$ と $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowright} = \overset{\cdot}{\curvearrowright}$ と $\overset{\cdot}{\curvearrowright} + \overset{\cdot}{\curvearrowright} = \overset{\cdot}{\curvearrowright}$ のように、多義的な方程式が可能であるから、一種類の博士は必ずしもいつも同じ節を指しているのではない、ということが明白になった。仮にこの記譜法を完全に理解したとしても、あるメロディーをそこから読み取ることは不可能である。つまり、同じ博士が記されても、メロディーは同じだとは限らないからである。しかしこの博士を書いた権田直助はなんらかの意味を考えて博士を書いたであろうことは明らかなので、「博士が違えばメロディーは同じではない」と判断してもよいだろう。それによってメロディーの基本的な構造はあるていど見えてくるのではなかろうか。

なお、他の歌を見ても博士の種類はほとんど上で上げた7種類に限られるが、そこに含まれていない記譜法として以下の2種類を発見した。



これは \curvearrowright の線種を2拍に延ばしたものと見られる。



この場合には二つの博士が一つの字に当てられている。これは声を一旦切った演奏法を表すように見え、現行の伝承でもその様に歌われる。

4. 現行の伝承と記譜法への比較対照

4.1. 『神教歌譜』の練習

『神教歌譜』の一部の歌は現在でも阿夫利神社の婦人のグループによって伝承され、毎月8日に練習が行われている。上にも述べた様な、現在の宗教団体では博士を参考にしないで、これらの歌を口頭伝承で伝えている。従ってどこまで厳密に当初のメロディーが保存されているかは分からない。この点に関して記譜法から判断できる限りのことを以下検討したいと思う。

2006年11月8日に本科研グループで阿夫利神社の社務所に出張し、練習の録音およびビデオを撮った。その時に「神祭」(2.2.2. 参照)の一部の歌は次の順番で歌われた。

祓歌 (二遍)

神歌 (最初の二句のみ、三遍、その二遍目は調子を上げた形、17頁4参照)

祭歌二種類、願歌二種類、定歌、論歌三種類 (これらは本の順番の通りで、同じメロディーで歌われるので続けて歌われた)

重歌

つるぎたち（重歌の一種類だが、『神教歌譜』ではなく、現在別に阿夫利神社の社務所から出版されている歌集『をしへ草』に収録）

長歌（十丁裏～十一丁裏に載っている一種類。末の二句を十一丁裏の説明文に書かれた歌詞に変えた形で、18頁参照）

神歌（残りの三句、三遍、その二遍目は調子を上げた形）

録音の通りに採譜したが、採譜に関しては次の問題点があった。

- 1 全ての歌の音階は都節音階だが、その半音（楽譜ではイ・変ロとニ・変ホ）のイントネーションが非常に狭く、そのどちらが歌われているかは判断できない場合もあった。
- 2 簡単な小節のような短い音があるが、その歌い方は人によって違って、また聴き取りにくいこともあって、どの程度まで精密に採譜するのは難しい問題である。原則としては出来るだけ細かい節を採譜した。
- 3 最初に歌いだした音程は採譜の通りだが、歌いながら音程が段々下がっていき、あまりにも下がっているのが途中で歌長によって元に戻された。これらの違いを採譜では無視した。
- 4 一カ所で鼓師の明らかな誤りがあったが、それをいつものパターンに書き直した。
- 5 歌詞が聴き取りにくいところもあった。それを手録するために本を参考にしたが、出来る限り実際の発音に従ったので、本の仮名遣いには従っていない。
- 6 音符の後に下がるスラーを付けたのはグリッサンドという意味である。ただしグリッサンドが付いているかどうかは聴き取りにくい場合もあり、明らかな場合のみ記入した。

「solo」と書かれているのは歌長が一人で歌い、一人で笏拍子を叩く部分に当たる。

「tutti」は、鼓師以外のすべての会員が歌い、それぞれ持っている笏拍子を叩く部分である。

4.2. 「祓歌」

さて最初の「祓歌」の博士と、現行歌われているメロディーは次頁の通りである。

博士と五線譜の異同は以下の通りである。

- 1 歌詞と拍の関係は全く同じである。
- 2 五線譜で同じに見える2～3小節と12～13小節は、博士では若干違う書き方になっているが、それは歌詞の配分の違いによると思われる。
- 3 博士の中で6番（20頁参照）に見えるものは五線譜の3小節、11小節と13小節に当たる。その内の3小節と13小節では声がグリッサンドで下がっているが、11小節では下がっていない。しかし上に述べたごとく、5番の博士と6番の博士は厳密に書き分けられない場合もあるので、11小節の博士はあるいは5番の博士のつもりで書かれているかもしれない。
- 4 最初の5字句と最後の4字句の博士は字の腰に付き、残りの博士は腹に付いている。それは大体声の歌う高さに対応しているが、行の中の旋律の乗降はほとんど博士に反映されていない。但し、「はらふることを」の「ふ」に付いている博士が肩に付いている様に見える。確かにメロディーがその字で上がるが、同じ旋律で歌われる「ながるるか

6-9小節では「声を上げ」て歌われる部分が2-5小節をただ転調したものでなく、メロディーの姿もかなり変えられているのは注目に値する。その際の相違については『神教歌譜』の解説にも博士にも何も記されていない。

後に歌われた14-38小節にも前半に似た様なことが読み取れるので、それは省略する。但し特記すべきなのは、2番の博士に関して上で見たような旋律形が見られないことである。しかしこれは他のほとんどの歌に確実に見られる事柄なので、あるいは伝承による変化ではなかろうか。

Handwritten lyrics in three columns:

- Column 1:
 - おん
 - ん
 - ち
 - よ
 - ろ
 - ろ
- Column 2:
 - ひ
 - ま
 - な
 - な
 - な
 - な
 - な
 - の
 - を
- Column 3:
 - ひ
 - な
 - な
 - な
 - な
 - な
 - な
 - な
 - な

神歌

Musical score for 'Shinko' (神歌). The score is written in a single system with multiple staves. It includes performance markings such as 'solo' and 'tutti'. The lyrics are written below the notes.

Lyrics:

ひ ふ み よ い む な や こ と も ち
 ひ ふ み よ い む な や こ と も ち
 ひ ふ み よ い む な や こ と も ち
 ひ と ふ た み よ い つ む ゆ な な
 や こ こ の と お も も ち よ ろ ず ひ と ふ た
 み よ い つ む ゆ な な や こ こ の と お
 も も ち よ ろ ず ひ と ふ た み よ い つ む ゆ
 な な や こ こ の と お も も ち よ ろ ず

4.4. 「祭歌」

祭歌、願歌、定歌、諭歌は皆同じメロディーで歌われるので、ここには同じ楽譜の中に祭歌を1-2番、願歌を3-4番、定歌を5番、諭歌を6-8番としてのせた。博士も皆同じなので、最初の祭歌のみあげた。博士と五線譜の関係について言えることは上にあげたケースによく似ているので省略する。

ゆふしんぶ
家集

かきみ
まぶる
やぶる
けふさ
さきばの

祭歌・願歌・定歌・諭歌

(八回)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

か み ま つ る
み て り の の の
さ の の の の
の の の の の
の の の の の
の の の の の
の の の の の
の の の の の

かきまば
めきむべ
のるかす
あしまあ
たしまあ
あがが
あがが
あがが

ゆふしんぶ
家集

かきみ
まぶる
やぶる
けふさ
さきばの

4.5. 重歌

この歌はリズムの形式として面白い。同じ短歌が繰り返されて別の節で歌われるが、その短歌を5・7・5の前半と7・7の後半に分けると前半が1回目10小節、2回目6小節、後半が1回目4小節、2回目8小節になっている。つまり、歌詞の早さからすると短歌全体の1回目がアツチェラント、2回目はリタルダントになっている。この構造は博士から読む事も出来るが、現行の伝承でも変わっていない。

この博士は『神教歌譜』の中のもっとも複雑なものである。例えば21頁に紹介した博士の特別な形態は両方この歌の博士から取ったものである。また、2行目の上の7字句の真ん中辺にある、字の肩に付いている1番形の博士も他の歌にはほとんど見られない。しかし、博士と五線譜の関係については大体上の歌と同じであるので、ここで特に。

楽譜ではスペースの都合で、鞆鼓と笏拍子を省略した。他の曲と全く変わらないのである。

長歌

ひ さ か た の

あ ま の は ら よ り あ れ き た る
 か み の み こ と お く や た ま の
 さ か き の え だ に し ら が つ べ く
 ゆ う と り え け て い わ い つ ま
 い わ い ほ り す え た か だ ま を
 し し に ん ぬ き た れ し し の
 ひ じ お り ふ せ て わ や め の
 お ず い と こ り が け か く だ に も
 わ れ は こ い な ん

さ き く ま も ら せ さ き く ま も ら せ

5. 「附録」の歌

附録の歌には博士が付いていないし、現在阿夫利神社でそれを歌う機会もないと聞いた。だが、その旋律は「神教歌譜」の旋律と同じなので、現行の伝承によって伝わっているメロディーを使って復元することは十分可能である。ただし上にも述べた様に、130年の間に伝承されたものがどれだけ変わったかは不明なので、この復元によって、明治の最初の教育唱歌とでもいうべき歌曲がどこまで厳密に再現されるかは分からない。

なお、この附録の内、7つの歌詞が皇典講究所唱歌の歌詞と共通である。これは皇典講究所唱歌24曲の29%なので、偶然であるとは思いがたい。権田直助は皇典講究所の教授になる予定だったので（結局は健康上の問題で教えるまではいかなかったが）、皇典講究所唱歌の歌詞は彼の歌集を参考にしながら選定されたと考えられる。権田直助は明治初期の音楽史に取り上げるべき人物であり、『神教歌譜』のさらなる研究が必要であるのは、今回の研究によって明らかになったと思う。

謝辞 今回の研究には阿夫利神社の目黒仁宮司と伝承者の婦人グループに大変協力を頂き、お礼を申し上げます。

注

¹ 「清楽」は一般に「明清楽」とも言われる、江戸時代に中国から伝わった音楽の事。この清楽による唱歌教育については山住正己著『唱歌教育成立過程の研究』1967年（1979年復刊）21頁参照。

² 外の標題は『神教歌譜 全』、中の標題は『権大教正権田直助編述／神教歌譜／版權免許 明治十四年一月廿五日』、奥附は「編述人 権大教正権田直助／官許 大山阿夫利神社 社務所蔵版」とある。和綴じの木版印刷。構成は「神教歌譜はしかき」（一—三丁）、「神教歌譜」（一—廿五丁）、

「附録」(一―十二丁)、「跋」(一―二丁)で、標題と奥附以外には全42丁からなっている。実際の出版年月は不明だが、「跋」は明治十四年六月となっているので、十四年内に出版された可能性が高い。(ちなみに国会図書館には静岡県三島町の小西又三郎に、明治十五年十二月に出版された同タイトル同内容の本がある。)この報告書の図版などは東京大学総合図書館所蔵の本からスキャンしたものである。この本の厳密な復刻版は現在でも阿夫利神社の社務所から出されている。なお引用に関しては、漢字はコンピューターのフォントが許す限り原文にしたがったが、変体仮名は現代仮名に改めた。

³『神教歌譜』と「神教歌譜」の区別に注意。『神教歌譜』は本全体、「神教歌譜」はその一部を指している。詳しくは注2参照。

⁴ 賛美歌集には明治14年以前にも楽譜付きに出版されたものはあるが、それらは既存の西洋のメロディーに日本の訳詞を当てただけで、『神教歌譜』の様に新しい節を付けた物ではない。

⁵ 原文には楽器紹介のところに割笏(わりじゃく)と書かれ、その後は笏拍子(さくびやうし)、拍子木(ひやうしぎ)も使われる。三つとも同一のものを指している。なお、原文に付けられているふりがなはコンピュータシステムの都合上()に入れたが、一部は省略した。

⁶ 仮名つづりは本の通り。また、この子見出しでは注として「以後、百日祭に至るまで、通じてこれを用う」と書かれているので、その百日祭までの祭りも霊祭の範囲に入るだろう。

⁷ この子見出しでは注として「以後、何年に限らず、これを用う」と書かれている。

明治 30 年の宮内省式部職雅楽部

塚原康子

はじめに

明治維新後の雅楽制度の再編から約 30 年をへた明治 30 年(1897)の宮内省式部職雅楽部¹は、度重なる官制改革による官位と給与の切り下げ、明治 7 年(1874)以来の西洋音楽兼修に由来する音楽活動の変化とそれに伴う処遇をめぐる軋轢、後継者養成体制にかかわる問題などが重なり、若手楽師から退部し転職する者が現れる、という状況に直面していた。こうした問題はすでに明治 20 年代から顕在化しはじめ、明治 26 年(1893)に改革を求める上申が楽師から出されていたのだが、日清戦争をはさんで解決策が講じられないまま放置されていた。若手楽師の離職者があいついだ明治 30 年に至って、楽師の間に楽部の将来に対するつよい危機感が生まれ、協議のうえ改革案をとりまとめ、6 月に式部長に改めて官制改革案を上申した。しかし、いかに請願を重ねても、楽師側の要望は実現の見込みが立たず、明治 30 年 12 月、楽部は、楽生と楽師 1 名をのぞく全員が辞表を提出するという非常事態に突入したのである。

結果的に、危機的な事態は楽師の辞表取り下げによって数日で収拾され、12 月 20 日付で官制改革が発表されたものの、楽師側が望んだ改革案はこの時点ではほとんど実現しなかった。しかし、事件から 10 年後の明治 40 年から大正 3 年にかけて行われた制度改正はこの時の改革案をかなり取り込んでおり、明治 3 年(1870)の雅楽局設置から大正・昭和戦前期までの 70 年間を通観すると、明治 30 年は楽部にとって大きな分岐点になったように思われる。その意味で、明治 30 年に起こった事件の背景とその影響関係の解明が必要であろう。

また、視点を広げれば、19 世紀には東アジア諸国に広く存在した宮廷楽団のほとんどが、20 世紀の政治変革により消滅あるいは脈絡転換を余儀なくされた中、近代天皇制の下で強化され戦後も存続した日本の宮廷楽団・宮内省楽部はきわめて特異な存在である。今日まで存続したがゆえに、近代以降も音楽伝承のみならず公文書や楽師の日記²、新聞・雑誌記事など豊富な歴史資料が残存しているにもかかわらず、楽師による著作でふれられている外、楽部を対象にした研究はごく少ない³。現在まで変動をつづけてきた楽部についての歴史的研究の進展が、近年関心の高まっている東アジア近代の宮廷音楽研究に資する点は多いと思われる。

また、楽部が雅楽と西洋音楽の楽団を兼ねていたことが問題を複雑化したとはいえ、この時に噴出した楽師の処遇にかかわる問題は、伝統文化の保存政策やオーケストラの楽団経営等に通ずる一面を有しており、芸術文化をめぐるこうした今日的課題にとっても興味深い事例といえよう。

以上のような展望のもとに、本稿では、明治 30 年 12 月に宮廷音楽家の総辞職という前代未聞の事態に立ち至った背景を、① 明治 10~20 年代における楽部官制の変遷と処遇問題、② 明治 10~20 年代における楽部の音楽活動、③ 明治 30 年の紛擾、に分けて探り、19 世紀後半の日本の宮廷楽団史を記述することに務めたい。

1. 明治10年～20年代における官制の変遷と処遇問題

はじめに、楽師の処遇に直結する明治期の官制改革と、明治17年(1884)にはじまった楽道保護賜金および雅楽生制度について見ておきたい。

1. 1. 官制と官名の変遷

明治期には官制改革がしばしば行われ、楽部に相当する部局は、太政官雅楽局から式部寮雅楽課となり、明治22年からの宮内省式部職雅楽部をへて、明治40年に宮内省式部職楽部と改称された。以後は戦前を通じて変更なく、戦後の宮内省改革によって現在の宮内庁式部職楽部となった。以下に、明治期の楽部にかかわる主要な官制改革と設置官名を一覧にする。

表1 明治期の楽部にかかわる主要な官制と官名の変遷

(『法規分類大全』『職員録』『明治官制辞典』より作成)

明治3年(1870)11月7日	太政官内に雅楽局を仮設置(長・助、大伶人・少伶人・伶生)
11月28日	相当官位を改正(大伶人・中伶人・少伶人、伶員)
4年(1871)3月14日	京都に雅楽局出張所をおく
4月24日	牛込御門内に雅楽稽古所をおく
8月10日	雅楽局を廃し、式部寮雅楽課をおく
8年(1875)4月4日	式部寮官等改正(権中伶人・権少伶人を増置)
4月14日	式部寮を宮内省に属す
12月2日	式部寮を正院に属す
10年(1877)9月14日	式部寮を再び宮内省に属す
10月31日	京都出張雅楽課を廃す、大伶人以下を廃し伶人・伶員をおく (一等～五等伶人、一等～四等伶員)
17年(1884)10月3日	式部寮を廃し式部職をおく(雅楽長、雅楽師長・雅楽師副長・雅楽師・雅楽手・雅楽生)
21年(1888)5月19日	雅楽長以下を廃し、雅楽部長、雅楽部副長、「帝国楽及唐楽及高麗楽等に従事する」伶人長・伶人・伶員と、「欧洲吹奏楽及欧洲管絃楽に従事する」楽師長・楽師・楽手・楽生をおく
22年(1889)7月23日	宮内省式部職雅楽部と改称
30年(1897)12月20日	雅楽部長、雅楽部副長の下に雅楽師長・楽師長をおく
40年(1907)10月31日	宮内省式部職楽部と改称し、部長、楽長(2名)、楽師(40名)・楽手(15名)・楽生(30名)をおく
42年(1909)6月1日	楽手を廃し、楽師を55名とする

制度面から見ると、明治初年の小刻みな改正ののち、明治17年と21年の官制改革が転換点となり、さらに明治40年と42年の改正をへて、戦前までの楽部の体制が固まった。

まず、17年の改正で、それまでの伶人・伶員という官名が一旦消え、雅楽長・雅楽師長・雅楽師副長・雅楽師・雅楽手・雅楽生がおかれた。このうち、式部官が兼任する雅楽長(奏任)は楽部の運営に責任をもつ管理職で、21年以降の雅楽部長にあたる。

その下の雅楽師長（奏任、八等相当）と雅楽師副長（奏任、九等相当）は、それぞれ「楽道諸般ノ事ヲ掌ル」「職掌雅楽師長ニ垂ク雅楽師長事故アルトキハ代理スルヲ得」と規定された音楽面の責任者で、21年の雅楽部副長、明治40年以後の楽長に相当する。17年に雅楽師長は任じられず、林広守(1831-1896)が楽師のトップである雅楽師副長の任にあたった。明治初年以來さまざまな課題に一丸となって取り組んできた楽部は、幕末までの三方楽所体制に由来する協同分担型の楽団から、統括者を明確にした一元的な宮廷楽団へと移行しつつあった。ただし、明治26年(1893)4月19日に林広守が依願免官となった後、後任の雅楽師副長が楽師から選任されずに式部官の兼任となったため、式部職から離れた牛込区富士見町の雅楽稽古所に拠点を置く楽師の活動状況や意向が上層部に伝わりにくくなったことも、明治30年の事態を招く遠因になったように思われる。

また、この改正で初めておかれた雅楽生は、正式任官者の補充要員の扱いで明治初年からおかれてきた伶員に代えて、後継者養成を明確に打ち出したものであり、明治40年以後の楽生に相当する。雅楽生に対しては、次に述べる楽道保護賜金の給付とも連動し、教育課程を定め、定期試験を実施して、組織的な養成が図られた（ただし、カリキュラム表・教科細目・試験法などの決定は明治20年8月）。

これに対して明治21年の改正は、徐々に問題化してきた西洋音楽兼修の有無による負担と待遇の不均衡を、官名と職掌を雅楽（帝国楽及唐楽及高麗楽）と西洋音楽（歐洲吹奏楽及歐洲管絃楽）に分離することで是正しようとしたものだった。この結果、西洋音楽兼修をめぐる楽師間の不均衡は解消されたが、職掌の分離は、西洋音楽のみを担当する旧楽家出身者以外の楽師の任用を可能にした⁴。現実には、明治20年からエッケルトの通訳を務めていた海軍一等軍楽手の谷山国隆(1857-?)は、明治22年6月27日に海軍軍楽隊を満期除隊した後、29日付で芝葛鎮と同格の楽師長に任じられ（芝は楽師長兼伶人）、芝と交代で吹奏楽の指揮を務めるようになる。このほか正式任官ではないが、20年代には楽隊の欠員を外部から雇用したり、臨時に海軍軍楽隊から借用したりする場合があった⁵。

雅楽にまったく関知しない楽師の任用は、もともと雅楽を主務とする宮廷楽団の新たな火種となり、雅楽と西洋音楽のバランスをどう舵取りするかが楽部の大きな課題となっていく。

1. 2. 楽道保存賜金と雅楽生制度

明治17年(1884)10月3日の官制改革の直後、10月24日に式部職に出頭した林広守・東儀季熙・芝葛鎮に、楽部に奉仕する旧楽家出身者に楽道保存賜金を下賜するとの通達三通が渡された⁶。旧楽家の保護を目的とするこの賜金は、明治16年5月に右大臣岩倉具視が京都御所復興のため京都に赴いた際、式部助・橋本実梁(1834-1888)らが近時の雅楽衰微を遺憾として、楽道保存と楽家保護を岩倉に上申したことが発端となった。それを承けた式部頭・鍋島直大(1846-1921)は、17年10月宮内卿・伊藤博文に、楽師を試験により登用するとともに、各楽家に旧領米および師匠料・稽古料に準じて一定金額を給与し生活を保障しよう上請し、内帑金からの年額五千元の下賜が実現したのである⁷。このように、楽道保存賜金は、16年(1883)7月に没した岩倉具視が1880年代に推進した皇室儀礼における「旧慣」保存策の一環でもあり⁸、その実現には、かつて式部権助や雅楽課長を務めて楽師の日常を熟知している橋本実梁と、英照皇太后主催の管絃に参仕し後に華族の雅楽団体・絲竹会にも参加するなど、雅楽にも造詣の深い当時の式部長官・鍋島直大の尽力があった。10月29日には楽師42名に、

旧楽家各家に年金 85 円を支給すること、楽道一途に精励し、古楽保存と新譜撰製等に深く注意するよう心得るべきことを記した達書が渡された⁹。

明治 17 年当初の楽道保存賜金受給者は 42 家であったが、雅楽長・岩倉具綱の命により、楽部を離れて関西に居住していた旧楽家にも賜金が与えられることを知らせ、楽部への奉職希望者を募ったところ、新たに 11 名が上京した。明治 21 年 5 月に、楽道保存賜金の受給者は最終的にこれらを含む 54 家に決まり、「雅楽道保存賜金給与条例」が定められた¹⁰。賜金の支給額はその後、大正 6 年 (1917) 12 月 27 日に年額 120 円に、さらに昭和 7 年 12 月 24 日には年額 360 円に改正され、それぞれ翌年から施行された¹¹。なお、賜金は戦後も存続し、昭和 27 年 (1952) には旧楽家出身者以外の楽師への賜金給付を盛り込んだ雅楽道保存賜金内規改正要綱案が検討され¹²、昭和 40 年頃まで支給がつづいたという¹³。家業の継承は養子による場合もあった。明治期までの楽部では、養子縁組も江戸時代と同様に旧楽家出身者がほとんどを占めていたが、雅楽練習所での 7 年制の楽生制度が始まる大正期以降は、旧楽家以外からの養子が増加する。

このように、楽道保存賜金は、旧楽家を中心とする楽部の体制を大正・昭和期まで維持する上で大きな役割を果たした。家ごとに定額が支給される点では、楽道保存賜金は、かつての家領米の制に似ており、江戸時代の三方楽所の故事に通じた橋本や岩倉らが立案に関与した影響といえよう。一方、今日から見ると、最も早く実施された無形文化財の保護・継承政策ともいえ、皇室との紐帯を支えに長期にわたり旧楽家に後継者養成へのつよいインセンティブを与えた点で、きわめて効果の高い政策であったと評価することができる。

1. 3. 楽師の処遇

しかし、楽道保存賜金がすでに給付されていた明治 30 年に、なぜ楽師の待遇改善が上申され、辞職騒動が起こったのだろうか。その背景となった状況にもう少し踏み込むために、明治初年以來の楽師の処遇の変化に注目してみたい。

明治期には、官制改革がたびたび行われ、部局の改廃にとどまらず、官位相当や俸給が変更された。明治 30 年以前の主要な官制改革でおかれた官職の官位相当と月俸（比較の便のため、年俸規定のものは月俸に換算した）を、以下に示した。

表 2 明治前期の官制改革時における各官職の官位相当と月俸

（『法規分類大全』『職員録』『豊原喜秋記』より作成）

明治 4 年 8 月	大伶人（十一等、30 両）・中伶人（十二等、25 両）・少伶人（十三等、20 両）、 伶員（等外、4 両）
11 年 8 月	一等伶人（十二等、25 円）～六等伶人（十七等、11 円）、一等伶員（等外一等、 9 円）～四等伶員（等外四等、3 円）
17 年 10 月	雅楽師長（奏任・八等、35 円）、雅楽師副長（奏任・九等、30 円）、雅楽師（十 一～十三等、25 円～15 円）、雅楽手（十五～十七等、12 円～7 円）、雅楽生（等 外一等～四等、6 円～3 円）
21 年 5 月	雅楽部副長（奏任、五等・35 円、六等・30 円）、伶人長（20 円～15 円）・ 伶人（12 円～8 円）・伶員（6 円～4 円）、楽師長（30 円～22 円）・楽師（20 円 ～15 円）・楽手（12 円～8 円）・楽生（7 円・6 円）

ここから明らかなように、官制改革のたびに、楽師の官位相当と月俸は切り下げの傾向にあり、たとえば明治21年の改正では、最高位の雅楽部副長のみが奏任官で年俸420円ないし360円（月俸で35円ないし30円）、それ以外はすべて准判任官とされた。楽部は、異動も昇進もきわめて限られた職場であり、20年余りたっても官位も月俸もほとんど上がらない状況は、この間に楽師の多くが扶養家族を抱える世代になったことを考えると、たとえ楽道保存賜金を加えても生活を支えるに十分とはいいがたい。後継者養成のためにおかれた伶員や楽生の若手たちも、課程を卒業しても定員に欠員が出なければ伶人や楽手に任官できず、加えて官公立学校の教師や生徒などと違って平時における徴兵猶予に該当しないため¹⁴、修行途上で徴兵される場合もあった。

そして、明治29年から30年にかけて、若手の伶員兼楽手から辞職者があいつぐ。明治29年9月21日付で、辻高衡(1869-?)が「家族が多く、今の月俸では到底生活できないので、かねて修得のドイツ語で相当の給料を得ることにしたい」として楽部を辞職し、東京外国語学校のドイツ語教師に転じた¹⁵。つづいて、山井景建(1870-1905)が明治30年6月5日付で辞職し、新潟高等女学校教師に赴任した。後に文芸協会で新劇俳優として活躍する東儀季治(鉄笛、1869-1925)も、同年11月10日付で辞職した¹⁶。若手のほか、雅楽師兼楽師であった奥好義(1857-1933)も、明治36年11月27日付で辞職し、43年11月まで東京を離れ、山形県立酒田高等女学校で嘱託教授をつとめた(明治44年1月7日楽師に復職)。『職員録』によれば、山形県で教職についた奥好義の月俸は明治36年に35円、明治42年には45円である。楽師の辞職の背景には、明らかに楽師の生活問題が絡んでいた¹⁷。

2. 明治10年～20年代の楽部における音楽活動

つぎに、明治10～20年代の楽部の音楽活動の実態を見ていきたい。この時期になると、楽部内部での奏楽のみならず、外部での活動やそれらとの関係が次第に重要になっていったことがわかる。すなわち、時代思潮の揺れに伴って、楽部に対する社会的要請が変化し、それが楽師の音楽活動にも影響するという状況が生まれつつあったのである。

2. 1. 吹奏楽から管絃楽へ

楽師たちが海軍軍楽隊と雇教師フェントンに西洋音楽(吹奏楽)の指導を受けはじめて5年後の明治12年(1879)に、文部省に音楽取調掛が設置され、芝葛鎮ら若手楽師が伊沢修二に請われて音楽取調掛の業務に協力する。同じ年、これとは別に、彼らは独自に西洋の弦楽器とピアノの伝習を開始した¹⁸。雅楽でも明治維新後の制度改革によって旧堂上楽家にかわって初めて弦楽器(琵琶・箏・和琴)を扱うようになった楽師たちが、海軍軍楽隊教師F. エッケルトと、ヴァイオリンを使った唱歌教育に定評のあった音楽取調掛雇教師L. W. メーソンを師と頼み、西洋音楽の弦楽器に国内で最初にとりくんだのである。明治14年7月には、宮中で小編成の管絃楽アンサンブルを披露するに至り、吹奏楽から始まった日本の西洋音楽に、管絃楽への道をひらく第一歩をふみだした¹⁹。しかもそれは、楽師が有志団体である洋楽協会(15年2月音楽協会と改称)を組織し、弦楽器の購入のため会費を積み立て、勤務時間の合間を縫って練習するという自主活動として進められた。

明治20年4月に至って、式部職は楽師が自発的にはじめた管絃楽を正式に楽部の奏楽業務

にとりこむことを決め、弦楽器の習得に携わっていた 11 名を管弦楽楽員とし（他の 26 名は吹奏楽楽員）、楽器もすべて買い上げたため、音楽協会は目的を達成したとして 6 月に解散した。式部職は、以後はすでに修得した楽師同士の「通伝」により管弦楽楽員の人数をふやす計画であったが²⁰、この時期の弦楽器奏者数はオーケストラを組織するには十分でなく、宮中行事での恒例の西洋音楽演奏（天長節宴会、宮中御陪食）はひきつづき吹奏楽で行われた。また、楽部では、西洋音楽教師は明治 10 年のフェントン解雇いらい不在だったが、明治 20 年から 32 年まで海軍省雇教師エッケルトを正式に宮内省雇教師として雇用した²¹。エッケルトの雇入れに際し、通訳を務めた海軍一等楽手の谷山国隆が、退役後に楽師長に任官したことはすでに見た通りである。

宮内省の楽師は、東京音楽学校で弦楽器を教えたほか、明治 41 年には陸軍軍楽隊からも弦楽器講師を依頼された。海軍軍楽隊から伝習をうけて始まった吹奏楽はともかく、西洋の管絃楽はわれわれが道をひらいた、という楽師たちの自負は、明治 30 年の紛擾にも微妙な影を投げかけたように思われる。

2. 2. 外部からの奏楽・教授依頼

明治 16 年 (1883) に鹿鳴館が竣工し、井上馨外相の欧化政策の下で舞踏会が頻々と開催されるようになると、陸海軍楽隊とともに宮内省の楽隊も鹿鳴館での舞踏会の伴奏（吹奏楽）をしばしば要請された。舞踏会に出席するには、当然ながらワルツ・カドリール・ランサー・ポロネーズなどの西洋舞踏の稽古を必要とし、そのため諸所に誕生した舞踏稽古会から、定例の稽古日への 4 名程度の弦楽器奏者派遣が楽部に依頼された。上真行・林広季・辻則承・多久随・奥好寿・芝祐夏・安倍季功ら弦楽器を弾ける管弦楽楽員は、鹿鳴館時代には舞踏稽古会の伴奏に引っ張りだこで、この時代の西洋音楽奏者の希少価値がわかる。たとえば明治 20 年には依頼奏楽 50 件中、祭事等での雅楽 29 件に対して西洋音楽は 21 件で、そのうち舞踏稽古会が 13 件を数えた²²。鹿鳴館での舞踏会への楽部（吹奏楽）の出張も、明治 22 年と 23 年には各 8 回に上った²³。その後、舞踏稽古会からの依頼はかなり減るが、大臣・華族邸や在日公使館などで開催される夜会等への楽隊（吹奏楽または管絃楽）の出張依頼は多く、27 年には依頼奏楽 21 件中、雅楽 12 件、西洋音楽（楽隊借用）9 件だった²⁴。主務としての西洋音楽の奏楽機会は、天長節宴会・御陪食のほか観桜会・観菊会位だったから、外部からの奏楽依頼の増加は楽部の活動バランスを変えずにおかなかった。

もう一つ、明治 10 年代後半から顕著になった活動に、諸学校からの教授依頼がある。すでに行われていた保育唱歌の教授とは別に、音楽取調掛の卒業生がまだ出していないこの時期、貴重な人材である楽師には、音楽取調掛（上真行・奥好義・辻則承・多久随ほか）のほか、学習院（辻則承）、女子学習院（奥好義）、東京高等師範学校（奥好義）、跡見女学校（豊喜秋）などから唱歌教授等の囑託が相つぎ、楽師は許可をえて週 1～3 日勤務時間を割いて教授に赴いた。明治 15 年には、他官庁や私立音楽会社への雇入れ（ただし雇入れ期間中は非職とする）も許可されている²⁵。主務以外の奏楽や教授の依頼は、回数では華族の祭事や葬祭での雅楽の方がまだはるかに多かったが、西洋音楽の依頼は特定の楽師に集中する傾向がつよく、のちの若手楽師の転職問題の要因にもなった。こうした外部での活動の増加は、楽部内部での奏楽業務にも少しずつ影響を及ぼし、楽師たちの主務に対する意識や、雅楽と西洋音楽とのバランス感覚を変調させたように思われる²⁶。

楽部では、すでに明治12年から年2回の公開演奏会を実施し、10年代初めには博物館での定例の舞楽公演なども行なっていたが、20年代以降はそれ以外の外部での演奏活動もふえていく。明治20年には、音楽取調掛・陸海軍楽隊・宮内省式部職雅楽部という、西洋音楽を専門とする諸団体関係者がこぞって、日本音楽会という音楽団体を組織する。日本音楽会は、定期演奏会の開催を通して西洋音楽の普及と向上をめざす団体で、宮内省式部職雅楽部からも西洋音楽に積極的に関与していた芝葛鎮以下の13名が入会を届け出た²⁷。

雅楽と異なり、西洋音楽の場合は国家的な式典や観桜会・観菊会など、陸海軍楽隊と競演する機会も多く、つねに互いの技量を意識せざるを得ない関係にあった。たとえば明治22年2月11日の大日本帝国憲法発布式では、午前10時からの式典は楽部の楽隊(28名)、午後7時からの宴会では陸軍の近衛軍楽隊(45名)と海軍楽隊(30名)が演奏を担当し、宴会後には正殿において舞楽天覧(演目は久米舞と、舞楽の《太平楽》《打球楽》《春庭花》《胡蝶》)が行われている²⁸。こうした場を通して楽部は、雅楽と西洋音楽を兼修する宮廷楽団、という自らのアイデンティティを確かなものにしていったのだと思われる。

2. 3. 陸海軍の儀礼歌撰譜

明治10~16年に雅楽に由来する律旋・呂旋という音階にもとづいて作曲された保育唱歌(新楽唱歌)は、一時盛んに教習が依頼されたが、音楽取調掛の推進する西洋音楽をベースにした唱歌の普及にともなって、明治20年にはほぼ歌われなくなった。その結果、近代の雅楽家が作った歌として後々まで一般によく知られているのは、現行の《君が代》と、奥好義・上真行・芝葛鎮らが作った唱歌や軍歌にすぎない。しかも尙越調律旋という雅楽音階にもとづく《君が代》と、西洋音階で作られた唱歌や軍歌は、ほとんど関連のないものと考えられてきた。しかし、ここでは、保育唱歌にはじまった雅楽家による小編歌曲の創作の流れが、明治10~20年代に楽部で作られた陸海軍の儀礼歌を介して後の祝日大祭日唱歌や軍歌につながっており、明治前期において、楽部が儀礼にかかわる近代の歌づくりの重要な拠点として機能していたことを指摘しておきたい。

楽部では、明治13年に海軍省からの依頼により天皇礼式曲《君が代》(現行)と将官礼式曲《海ゆかば》(東儀季芳作曲)が作られ、明治15年には同じく海軍省の依頼で《大君》(用途と作曲者は不明)という儀礼歌が作られていた。これにつづいて、明治24年(1884)9月に、今度は陸軍省から、儀礼歌への撰譜(旋律付)が楽部に依頼され、楽部では翌明治25年10月に5曲を撰譜し、その楽譜(五線譜)を送付した(楽譜1)²⁹。当時、陸軍省には《君が代》以外は喇叭吹奏歌³⁰しかないの、軍楽隊の吹奏に適した儀礼歌(「楽隊ノ吹奏二合スル音調」と表現している)の作曲を依頼してきたのである。これらの儀礼歌は、歌詞はあっても歌われるのではなく、歌詞にふさわしく作曲された旋律に和声を付して編曲され、軍のさまざまな儀礼の場で軍楽隊によって吹奏された。

陸軍の儀礼歌の創作時期と経緯については、これまで堀内敬三による瀬戸口藤吉の聞き書きにもとづいて、《国の鎮め》(拝神)《命を捨て》(葬礼)は明治14、15年頃、《足曳》(軍旗)は時期不明だが、いずれも陸軍軍楽隊長・古矢弘政が作曲したとされ³¹、その作曲が楽部に依頼されたことはこれまで全く知られていなかった。戦前の軍の儀礼において、雅楽音階の痕跡を残すこれらの儀礼歌が繰り返し吹奏され、きわめて多くの人々に聞かれたことを思えば、学校唱歌や儀式唱歌に匹敵する大きな影響を考えない訳にはいかない。

この陸軍省の依頼で作られた儀礼歌は、近代の歌の流れを考える上で、二つの点で重要である。第一に、明治 10～20 年代に作られた軍の儀礼歌と、明治 26 年に公布された祝日大祭日のための儀式唱歌の多くが、ごく近接した時期に、ともに宮内省の楽師によって作曲されたことが明らかになったことである³²。これらは、ともに学校唱歌とは異なる性格をもつ儀式用の歌であり、雅楽音階からなる《君が代》《海ゆかば》《大君》《国の鎮め》《足曳》と《元始祭》《神嘗祭》《新嘗祭》、西洋音階ではあるが雅楽音階風の節回しを残した《皇御国》《命を捨て》と《一月一日》《天長節》とは、なだらかに接続する。雅楽を源とする保育唱歌の流れは、楽師たちを介して、音楽取調掛の作った学校唱歌とは別系統の儀礼歌というもう一つの到達点につながっていたことになる。

現行の《君が代》が、雅楽音階に拠りながらフェントン作曲の《君が代》に似せて作られたことを、H. ゴチェフスキが指摘している³³。明治 10 年代の保育唱歌が、雅楽音階を用い、西洋唱歌のリズム形式を模して作られたものだとすると、明治 20 年代の儀礼歌は、雅楽家が徐々に馴染んできた西洋音階と雅楽音階を折衷して作ったものといえるのではないか。中でも、林広季の《命を捨て》、上真行の《一月一日》、奥好義の《天長節》の旋律線のもつ滑らかさは冠絶しており、彼らの西洋音楽活動が楽部の中でも傑出していたことが想起される。

第二に、軍の儀礼歌が広い意味では軍歌の一種であることもまた事実であって、明治 25 年に作られた曲のうち、儀礼歌としては短命におわった芝葛鎮作曲の《皇御国》は、西洋音階と付点リズムの多用という、日清戦争以後に大量に作られる軍歌のスタイルで書かれている。実際に、芝葛鎮・上真行・奥好義らはやがて多くの軍歌の作曲者となった。儀礼歌としての軍歌と、一般に歌われる軍歌との共存とその分岐点をもここに見出すことができる。

2. 4. 雅楽の音楽活動

雅楽に関しては、この時期の楽部には目立った大きな動きはない。明治初年の制度改革がきわめて迅速かつ徹底的に行われ、明治 3 年の撰定曲にもとづくいわゆる『明治撰定譜』も明治 9 年に完成し、追加曲の撰定も明治 21 年に終わった³⁴。それとともに、明治 10 年以前にはかなり変動していた宮中の祭典・宴会で演奏される雅楽の音楽種目も、明治 10 年代初めにはほぼ固定した³⁵。明治 10 年代後半には、撰定外の唐楽曲の演奏制限の緩和とその追加撰定、改定された神楽式を旧儀に復すなどの、維新直後の改革の行き過ぎを是正する動きが見られた。しかし、昭和期以後に盛んに行われる雅楽の新曲創作や廃絶曲の復曲は、明治 45 年(1912)明治天皇の大喪に際しての誄歌の作曲と、日韓併合を記念して明治 44 年(1911)に行われた高麗楽《蘇志麻利》の復曲が最初であった。明治期の楽部では、しばしば古楽保存と新楽製作とが並べて謳われたが、この時期に楽師が実際に新作したのは、保育唱歌や前節のみで儀礼歌・儀式唱歌、唱歌・軍歌といった、西洋音楽の影響をうけた近代の新しい歌だった。

明治 10～20 年代、楽部以外の場で、雅楽はどのように行なわれていたのだろうか。明治 30 年代以降目立ってくる神社や神道関係団体からの雅楽の教授や講習会の依頼は、この時期にはまだそれほど多くない。明治 10 年に官祭から外された京都の賀茂祭、石清水放生会、南都の春日祭などが再興される過程で、かつて楽人が行い、明治 10 年 10 月 31 日に京都出張雅楽課が廃止されるまでは楽師という職業音楽家が行っていた雅楽の演奏を、だれが肩代わりするかは大きな問題であった。おそらく、地元に戻った旧楽人を中心に、愛好家を交えて立て直しが図られたと思われる³⁶。明治 28 年頃から、神武天皇祭・孝明天皇祭の陵墓祭等に出

張する楽師が依頼をうけ、京都の主殿寮の職員に東遊の伝習などを行った³⁷。明治34年以降は、伊勢神宮でも年一回一週間程度の集中教授が例年行われるようになる³⁸。

民間の雅楽団体としては、明治17年結成の大阪の雅亮会、明治20年結成の東京の小野雅楽会が早く、ともに今日までつづく歴史ある雅楽団体として存続している。明治22年6月には、東久世通禧・岩倉具綱ら華族の有志により古楽管絃研究のため絲竹会が作られた。

そうした中で、明治26年(1893)に、松代藩士出身で陸軍省出仕の経歴をもつ宮島春松(1848-1904)という人物は、雅楽協会という団体を設立し、雑誌『亜細亜』等に、雅楽にもとづく国歌制定意見を唱えていた³⁹。宮島の雅楽歴は、藩校での雅楽教育に始まるらしいが、明治30年12月5日に東京音楽学校奏楽堂で実施された雅楽協会温習会の曲目をみると⁴⁰、久米舞と催馬楽《伊勢海》以外は、唱歌《瀧都》《隅田川》《花鳥》《小楠公》、武舞《田村將軍》《鴨緑江》《老將軍》《桜樹》《国御稜威》、文舞《四方海》など、唱歌や舞のついた新曲が並び、古典曲だけでなく新作に重きをおく活動をしていたようだ。

しかしながら、のちに見る明治30年の事件に関する新聞・雑誌記事でも「雅楽の衰微」が語られており、欧化主義の高まった明治10～20年代には、宮中での祭典や宴会での雅楽演奏は粛々と行われていたが、楽部においても、社会的需要があり新たな演奏の場やレパートリーを拡大しつつある西洋音楽に傾かざるを得ない状況が生まれ、こと雅楽については、明治初年から10年代初めのような高揚した空気が失われていたことは確かであろう。

3. 明治30年の紛擾とその帰結

はじめに述べたように、楽師は待遇改善を求めて、明治26年に交渉のため委員4名(多久随・上真行・東儀俊龍・豊喜秋)を決め、それ以来、楽師の幹部である伶人長8名(東儀季熙・東儀頼玄・東儀季芳・林広継・多忠廉・辻高節・山井基万・芝葛鎮)が上司にあたる雅楽部長や式部長に請願や官制改革の意見書上申を繰り返したが、明治27～28年の日清戦争、明治30年1月の英照皇太后崩御などがつづき、回答のないまま時間が過ぎていた。

この間、雅楽部長は明治21年から岩倉具綱(1841-1923)がひきつづき務めていたが、雅楽部副長は明治26年に林広守の後任(兼任)となった掌典・石山基正が明治27年12月に病没し、万里小路正秀(1858-1914)に代わった。式部長も、楽道保存賜金の実現に尽力した鍋島直大が退き、明治28年7月に式部次長だった三宮義胤(1843-1905)に交代していた。

明治30年6月に入って、前年の辻高衡につづき、山井景建が辞職した。さらに、西洋音楽奏者を外部から採用するという風聞が伝わり、楽師の間にかつてないほどの危機感がつづいた。ただし、この年の『雅楽録』にはこの事件に関連した文書は全く見あたらず、また式部長側の思惑を窺うことのできる資料もない。したがって、事件の見方に偏向を来すことは避けがたいが、そのことに留意しながら、一方の当事者であった楽師の日記と、事件を報じた雑誌や新聞各紙の記事によって、総辞職に至る経緯を見ていくことにする。

3. 1. 意見書と雅楽寮設置私案の提出

伶人長8名と委員4名は合同評議して26年の意見書を修正し、「雅楽寮」設置私案をまとめて、6月24日に伶人長8名の連名で岩倉雅楽部長に差し出した。意見書と私案提出後の6月30日、芝葛鎮は三宮式部長に会って官制改革への尽力を請願した。

楽師側が当初どのような改正を思い描いていたのか、『豊原喜秋記』によって、この「雅楽寮」設置私案の概要を官制・俸給・雅楽生の教育課程、にわけて紹介しておく。

①官制

雅楽官（奏任、五等～八等）10人、雅楽師（判任、二等）23人、雅楽師補（判任、三等・四等）32人、雅楽候補生（判任待遇）15人、をおく。楽生の教授を掌る教授・助教授は雅楽官・雅楽師の兼任。

②俸給

雅楽官年俸（五等上1000円～八等下500円）、雅楽師月俸（一等上45円～二等下30円）、雅楽師補月俸（三等上25円～四等下12円）、雅楽候補生月俸（10円）。

③雅楽生の教育課程

予科3年・本科3年・補修科2年の8年制とし、学科として、歌・管・舞・絃・鼓、修身、欧州器楽、唱歌・和声・楽理・楽史、読書・作文・算術・文学・外国語をおき、各学年の1週あたり時間数は28時間。

私案では、楽師の待遇について、高等官（奏任）である雅楽官を10人おくこと、以下は判任ないし判任待遇とすること、楽生を指導する教授職（兼任）を設けることを求めており、全体としては、俸給の引き上げ以上に、三方楽所時代に比べて著しく下がった官位相当の引き上げを強く要求している。また、職名から明らかなように、雅楽家による西洋音楽の兼修を前提にし、そのことによって西洋音楽専従者の任用を排除するものでもあった。後継者養成についても、雅楽生の教育課程を8年制とし、実技のみならず、和声・音楽理論・音楽史など音楽の基礎教養科目、読書から外国語までの一般教科目を揃え、年限でも科目内容でも、音楽学校以上に充実したカリキュラム構想といえる。このあたりは、上真行はじめ東京音楽学校での長い教職経験をもつ楽師の存在が大きかったと思われる。

3. 2. 交渉経過

しかし、夏をすぎ9月になっても一向に回答はなく、伶人長を代表して東儀季熙と芝葛鎮が9月14日三宮式部長宅、16日岩倉雅楽部長宅に出向いて請願を行い、部長とはその後もしばしば面談を繰り返した⁴¹。宮内省も、楽師が一丸となつての待遇改善運動に何らかの手を打たざるを得なかったとみえて、爵位局主事・桂潜太郎に調査課次長を兼任させ、調査課で官制改革のための取調を始めた。10月5日にこの情報をもたらしたのは、明治20年に六等伶人から華族局の事務官に転任した辻真茂で、元伶人ゆえに桂調査課次長から種々問合せを受けたという。辻によると、取調では楽師の高等官は2名で、准判任を判任に改めることは外に差し障りがあり甚だ難しい、という。

楽師側は、官制改革についての調査課での取調は甚だ不十分であるとして、10月10日に東儀季熙・林広継・上真行が岩倉部長に面談した。翌11日には上真行が桂調査係次長宅に面談に行き、楽部の官制改革について縷々述べると、宮内大臣（土方久元）からの内達で、今は省中全体の根本的改正は行わず、やむを得ない部分を追々改正する旨を聞き、宮内大臣に申し入れることに一決して、東儀季熙と芝葛鎮が鍋島直大・東久世通禧邸を訪れて土方宮内大臣への申し入れを依頼し、両氏から承諾を得た。楽師の幹部である委員と伶人長12名は、あらゆる機会と手蔓を使い、結束して官制改革実現への請願を重ねるが、次第にそれは“請

願”を乗り越して“闘争”の様相を呈してくる。式部長側はおそらく、楽師たちがこれほど強い決意で行動するとは予想していなかっただろう。いずれにせよ、楽師の私案と宮内省が準備した改正案との隔たりは大きく、妥協点はそう簡単には見つかるものではなかった。

11月6日になって、官制改革がごく小規模なものに止まり、楽師の求める古楽保存その他事業拡張の見込みはないとして、委員と伶人長は12名全員の辞職を決めた。7日、8日も評議を重ね、一時は見合せに傾いたが、改正後に辞職を申し出るのは一層不穏当だとして、最終的に辞職に決した。9日には誓約書を作り最後まで進退を共にすることを盟約、辞職願の案文も決め、10日には東久世・鍋島両氏に辞意を伝えた後、雅楽稽古所に楽師一同を集めて、12名が明日辞表を提出すること、一同は静粛に勤務すべきこと、を告げた。

11月11日、午前8時に東儀季熙・芝葛鎮・多久随・上真行の4名が岩倉部長邸に赴き、これまでの尽力を謝して辞職を願う理由を述べ、辞表を差し出した。岩倉は辞表を受け取らず、午後3時に再訪した際にも、希望の廉を書面にして提出すればできるだけ尽力する、と言葉を尽くして慰留した。これを受けて、辞表を持ち帰り、12日に辞職理由書と希望条件の箇条書を取りまとめ、指示により文書形式を整えて13日に岩倉部長に届けた。

最終段階での楽師側の要求がわかるので、『豊原喜秋記』から辞職理由書と希望書を示す。

(辞職理由書)

- 一 雅楽部伶官ハ数百年 帝室ニ従事シ維新後今日ニ至リ尚依然 帝室ニ其職ヲ奏シ加フルニ新来ノ欧州楽ヲ兼ネ殊ニ他ニ類ナキ管絃楽等ヲ修メ其課業ノ繁雜任務ノ重大ナルニモ拘ラス待遇俸給ノ冷薄ナルヲ以テ将来望ヲ属スルノ途ナク止ヲ得ス数百年感載スル 帝室ノ御恩義ヲ顧ミス且祖先来数十代継続ノ事業ヲモ放棄シ既ニ続々辞職スルモノアル場合ニ於テ新ニ歐洲楽員ノ他ヨリ採用セラルハアリト聞ク此事タル充分官制改正ノ美ヲ挙ラレ雅楽部ノ組織ヲ拡張セラル、時機ニ於テハ固ヨリ不可ナシト雖トモ現今ノ場合斯ル方針ヲ以テ改正セラル、時ハ到底部内ノ平和ヲ維持シ斯道隆盛ヲ期スル能ハサル事
- 一 仄カニ承レハ改正官制ハ企望ノ半ニモ至ラス或一ニ改正ニ止ル御模様ナルヲ以テ永遠古楽保続事業拡張ノ伶官ノ専心ニ奉職スルヲ得サルヲ認メ機先ニ於テ辞職ノ意ヲ決スル事

明治三十年十一月十一日／（委員4名、伶人長8名の官職姓名を連記し押印）

(希望書)

- 一 高等官ヲ五名被置事
- 一 教授ノ預ル人躰ハ奏任待遇ニセラレ度事
- 一 高等官ハ楽家出身ノ者ニテ採用セラレ度事
- 一 歐洲楽員ハ従前ノ通部内ノ者ニテ勤務致度事
- 一 官名ヲ雅楽師長雅楽師雅楽師補ト被改度事
- 一 准判任ノ准ヲ被改度事
- 一 生徒募集セラレ度事
- 一 雅楽稽古所ノ名称ヲ被改度事

楽師の直接の上司にあたる岩倉雅楽部長は、楽師側の要求を取り次ぎ、何とか辞職を回避

させようと努めたが、後にみる新聞記事に「洋癖家」と書かれた三宮式部長と万里小路副部長は、とくに外部からの西洋音楽の楽員採用については別の考えをもっていただ。6月に提出した雅楽寮設置私案が、楽師にとっての理想の開陳であったとすると、交渉の過程で譲れない一線として自覚されたのが、古楽保存と「部内平和」に影響する外部からの西洋音楽の楽員採用を阻止することであった。11月25日、芝葛鎮は「⁽⁷⁷⁾企望書ノ第一要件タル歐洲楽員ニ他ヨリ採用ノ件」のその後の方針を岩倉部長に質したが、要領を得ない返答しか得られなかった。両者の板挟みから、27日には岩倉部長は「引籠」状態となっており、やがて当人も辞表提出に至る。代わりにやむなく万里小路副部長に面会した芝葛鎮は、そこで得た感触を「新入者採用ノ事略決定ニ相成居候模様ナリ」と日記に記した。

11月29日、12名は再び辞表提出を評決し楽師一同に通告、一同も同時に辞表提出を表明したが、それでは「同盟」に当たるので数日後にするよう申し置かれた。12月1日、不同意の安倍季功をのぞく楽師26名が下記の辞表を提出、万里小路副部長はこれを受理した。

私儀／多年職ヲ伶官ニ奉シ本省ノ恩遇ヲ蒙リ深ク感載罷在候然ル処近年多病ニテ心身相衰
へ職務ニ堪へ兼候間乍恐本官并兼官御免被成下度此段奉謹願候也
明治三十年十一月三十日／宮内大臣土方久元殿／（官職・姓名・印）

3. 3. 収拾へ

12月3日に、委員4名と伶人長8名は三宮式部長から呼び出されて式部職で説諭を受け、辞表が裁可されるまでは出勤するよう申し渡され、辞表提出のまま4日から出勤した。6日は後桃園天皇御例祭で、奏楽は安倍季功と課程を卒業した楽生・伶員とで執り行った。

折しも、12月5日の『日本』紙上に「楽師総辞表」と楽師一同の辞表提出が報じられたのを皮切りに、9日の『東京日日新聞』に「⁽⁷⁷⁾似人騒ぎ後聞」、10日の『読売新聞』に「宮内省雅楽部の紛擾（雅楽部長岩倉公爵の辞表呈出）」という記事が掲載され、楽師の辞職とそこに至るまでの諸事情が各紙の報道によって世間の知るところとなった。なかでも、陸羯南が社長兼主筆をつとめ国民主義を掲げる『日本』は、官制改革を報じた21日まで連日のように関係記事を掲載し⁴²、あたかも「本邦一種の国粹たる雅楽」の保存と擁護の一大キャンペーンの趣を呈した。記事の論調は楽師に同情的で、楽師の処遇とこれまでの経緯、海軍省非職者の楽員登用問題にもふれ、ドイツ婦人を細君に迎える程の洋癖（洋弊）家である三宮式部長⁴³とそれに同調する万里小路副部長のために由緒ある雅楽の古例古式が破壊蹂躪されようとしている、という図式で書かれていた。「蓋し右の不平派の最も痛恨しける所は、賢所其他の大典等に関する奏楽の如きも長官よりは常に簡略々と指命せられて古例を無視せらるゝこと甚だしく伶家を待たるゝこと聾啞に対するが如しといふに在り」という記事⁴⁴からは、実際に祭典において奏楽の簡略化が命じられたことを思わせる。

しかし、この辺りの真相は、この時期の皇室祭祀に関する式部長サイドあるいは宮内省側の意向が明らかでないため実はよくわからないところがある。三宮義胤は、主殿頭時代の明治21年5月に宮内省に設けられた臨時帝室制度取調掛の委員を務め、明治32年8月からは伊藤博文が主導する帝室制度調査局の一員として、皇室にかかわる諸制度の調査とその法制化にあたった⁴⁵。近代化の過程において、日本の宮廷文化も固有文化と西洋文化の比重の操作の上に危うい均衡を成り立たせてきた。皇室制度や宮中儀礼のありかたはその具体的な表

現であり、それを音楽に投影したものが楽部における雅楽と西洋音楽とのバランスに他ならない。明治政府の宿願であった不平等条約の改正を目前にしたこの時期、ヨーロッパを中心とする国際社会との関係を重視すれば、宮中においても固有文化の護持より西洋文化との互換性を尊重するという選択はありうる。明治初年に神祇官が創出した祭典形式がこの時期には過重なものと感じられていたとすれば、祭典での雅楽演奏簡略化の指示も、一概に新聞報道のいう三宮式部長の個人的趣味に発する問題とは片づけられない。

というのも、祭典での神饌奏楽は、明治41年(1908)9月18日の皇室祭祀令制定後、明治末年から大正初年にかけての時期に、実際はかなり整理され簡素化されていくからである。すなわち、明治44年12月には各祭典の神饌奏楽曲目(唐楽)がすべて固定され、大正5年には明治初年から一日朝昼夕3回行われていた孝明天皇例祭・紀元節祭典・春季皇霊祭・神武天皇例祭・(明治天皇例祭)・秋季皇霊祭の神饌奏楽が、紀元節祭典と神武天皇例祭・明治天皇例祭で昼夕の一日2回に、それ以外は一日1回に減らされた⁴⁶。また、明治43年12月13日には、新年宴会での舞楽曲目も毎年《万歳楽》《延喜楽》一^{つがい}番と決まり⁴⁷、全体として宮中行事での雅楽演奏の簡素化と曲目の固定化がすすむ。皇室祭祀における雅楽演奏は、決して式部長の一存で変更できるような事柄ではなく、しかも西洋音楽と違って、雅楽に関しては旧楽家出身者以外からの楽師任用は事実上不可能であった。

12月8日になって、楽師は東儀季瀨亭に集まって評議し、楽員を他より採用する件が停止になったことを確認したため辞職は見合わせ、「教師エッケルトヲ退ケル策ハ第二段ニ可致事」に決し、翌9日から出勤した。かつて楽師の要望で雇い入れが実現したエッケルトとも、外部からの西洋音楽楽員の採用をめぐる関係が悪化し、排斥を画策するまでに至っていたらしい。10日には徳大寺実徳から、11日には鍋島直大と東久世通禧からも辞表取り下げの説諭を受け(芝葛鎮はこれらの説諭をその筋からの圧力と受け止めている)、14日も式部職で三宮式部長と面会し、説諭をうけて辞表の取り下げを決めた。辞表提出に至るまでの緊迫した動きからすれば、あっけないほどの幕切れであった。

12月20日、官制改革が達され、芝葛鎮は「免楽師」の辞令を受け、「雅楽師」となった。同様に、他の楽師も雅楽に関する官職のみとなった。この時、西洋音楽の官職に任じられたのは、楽師・谷山国隆と楽手・大村恕三郎のみであった(大村は31年2月19日付で雅楽手兼楽手)。12月22日には、芝葛鎮・東儀季瀨・東儀頼玄・山井基万・東儀季芳・林広継・多忠廉・林広季・東儀俊慰・多久随・芝祐夏・辻高節の12名に「雅楽教授ヲ命ス」の辞令が出された。そして、翌明治31年3月4日付で、西洋音楽を兼修する楽師全員に、楽師・楽手など西洋音楽の兼任の辞令が改めて出され、「今回雅楽師雅楽手ニシテ更ニ楽師楽手ヲ兼任シ又ハ雅楽生ヨリ転シテ単ニ楽生ヲ命セラレシ向モ有之ト雖モ原来両業務ハ雅楽ヲ主トセラルコト勿論之義ニ付楽員一同其主意ヲ体認シ誤ラサル様注意可致此段及論達候也」という3月10日付の岩倉雅楽部長からの達を受け取っている。これによって、11月から出勤を控えていたエッケルトもようやく勤務に戻り、契約満期を迎えた翌明治32年3月を以て解傭、4月にドイツに帰国する。谷山国隆は明治31年4月1日付で辞任し、以後の楽部において、雅楽と西洋音楽を兼任しない楽師が任用されることはなかった。

西洋音楽の兼修者に対しては、翌明治31年から月俸1ヶ月分の兼修手当が年2回に分けて支給され、同様に楽生の教授に携わる楽師にも手当が支給されるようになった。事件から10年後の明治40年と42年の官制改革は、職掌の分離を完全にやめて、官名を管理職の楽長(雅

楽と西洋音楽の2名)と楽師・楽生に一本化し、楽部の定員は戦前で最大規模の楽師55名、楽生30名に膨らんだ。また、雅楽寮設置私案で提示された8年制の後継者養成カリキュラムは、大正3年からの7年制の雅楽練習所制度の中に結実することになる。

式部職でも、明治30年12月23日に万里小路副部長が主猟官兼式部官に転任し、後任には掌典・宮地巖夫が雅楽部副長心得として着任した。官制改革そのものは確かに小規模に終わったが、外部からの楽員採用は阻止され、その後の経過をふくめて考えると、約半年にわたった紛擾を制したのは間違いなく楽師の側であった。そして、旧楽家出身者中心の楽部の体制と西洋音楽兼修は、ここに再び揺るがぬものとして選び取られたのである。

むすびに

前稿でみたように⁴⁸、明治10年代にさしかかる頃、楽部は日本音楽種目のなかで最も早く近代化をはたし、充実期を迎えていた。本来の専門である雅楽でも、兼修を課された西洋音楽でも、時代の要請する新たな業務は数多く、長く住み慣れた京都・奈良・天王寺での暮らしをなつかしむ余裕もないほど、東京ではじまった明治政府の官員としての生活は変化にとんだ魅力的なものだったろう。この当時の、雅楽伝承のイニシアティブを獲得し、江戸時代にはあり得なかった多彩な音楽的課題につぎつぎと立ち向かう日々は、若手伶人でなくとも武者ぶるいするほどの緊張感と達成感にあふれていたものと思われる。

だが、いかなる達成・改革も、組織・制度も、時間の経過とともに変質を免れ得ない。当時の時代思潮も、明治初年の文明開化から、明治10年代後半の鹿鳴館に象徴される極端な欧化主義に立ち至り、さらに明治20年代には欧化主義に対する反発から国粹主義が台頭するというように、明治期を通して両極に揺れ動いた。楽部の主務である宮中行事での奏楽業務は、雅楽・西洋音楽ともに明治10年代初めにはほぼ固まり、大きく揺らぐことはなかったが、外部からの奏楽や教習の依頼は、たとえば鹿鳴館時代には舞踏会や稽古会への西洋音楽(とりわけ管弦楽)の依頼に繁忙をきわめるなど、時代と社会の変化に伴い刻々と移り変わっていった。近代の雅楽家たちは、雅楽と西洋音楽という二つの音楽の間で、また楽部の内と外で、その活動バランスの舵取りをつねに迫られたのである。

明治30年に、官制改革を求めて立ち上がった楽師は、余人を以っては代えがたい職種であることを武器に、式部職上層部に対して粘り強い“闘争”を展開し、西洋音楽の切り離しと別楽団の設置という選択肢を排除した。維新後に東上してから20余年、数々の新しい課題に取り組み楽部を支えてきた若手楽師たちが、中堅となった明治30年に進退をかけて交渉に臨み、自ら勝ち取った成果は、その後の楽部の方向を決定づけたのである。近代以降の楽部の「伝統」というものがあるとすれば、それは政策や制度によって一方的に守られてきたものではなく、楽師たちの意思と行動によって選びとったものであった。

明治36年(1903)2月、英国グラモフォンが派遣した録音技師ガイスバーグによって、日本の雅楽の最初の吹き込みが行われた⁴⁹。近代雅楽の響きを初めて音盤に残した楽師の名は今日、東儀季濤以下11名としか伝わっていないが、彼らはほんの5年余りに起きた楽部の非常事態を戦い抜いた人々であった。明治期の楽師たちの足跡は、各国において近代にその多くが失われてしまったために、ともすればステレオタイプにとらえられがちな宮廷音楽家という存在の実像を、今日の我々にリアルに伝えてくれるのである。

注

- 1) 明治 40 年 (1907) の官制改革により宮内省式部職楽部と改称。明治期における官制と官名の変遷については後述するが、以下の叙述では、煩を避けてとくに必要な場合を除き、機関名は楽部、所属する音楽家を集合的に楽師、と呼称する。
- 2) 芝葛鎮 (1849-1918) の『芝葛鎮日記』(天理大学附属図書館蔵『芝家日記集』所収)、豊喜秋 (1848-1920) の『豊原喜秋記』(豊氏本家蔵。上野学園日本音楽資料室にマイクロフィルム蔵。筆者はその紙焼を閲覧) など。
- 3) 楽師によるものとして、多忠龍『雅楽』六興出版、1942 年〔復刻版〕私家版、1974 年、芝祐泰『雅楽通解 楽史篇』国立音楽大学出版部、1967 年、東儀和太郎『雅楽』淡交社、1968 年、がある。楽師以外では、筆者は『近代雅楽制度の研究—戦前期の宮内省式部職楽部を中心に—』(科研報告書、2001 年)において、戦前までの楽部の略史記述を試みた。また、中村理平は『洋楽導入者の軌跡』(刀水書房、1993 年、97・112 頁)において、本稿の主題である明治 30 年の総辞職にふれている。
- 4) 『芝葛鎮日記』明治 21 年 5 月 19 日条によると、この時定められた「伶人長伶人伶員定員及伶員採用内規」と「楽師長楽師楽手楽生定員及採用内規」では、伶員と楽生の志願者を「伶員ヲ志願スルヲ得ル者ハ楽家又ハ人民中行状方正且徴兵ニ応答セザル年齢八歳以上ニシテ体質健全ノ者トス」「楽生ヲ志願スルヲ得ル者ハ華士族平民中行状方正且徴兵ニ応答セザル左ノ諸項ニ適合スル者トス／第一 年齢満十五歳以上満二十歳マテノ者／第二 身幹五尺以上ノ者 但十六歳未満ノ者ハ四尺八寸以上トス／第三 身体強壯齒列齊密ナル者」と規定している。両者ともに旧楽家出身者以外でも志願可能ではあったが、伶員が楽家出身の幼年者を想定した規定であるのに対して、楽生には「楽家」の文言がなく、より開かれた規定になっている。
- 5) 雇い入れの日時は不明だが、明治 24 年 12 月 29 日死亡した田原友保を式部職雇 (欧州楽員、楽師心得) としていた (『芝葛鎮日記』明治 24 年 12 月 30 日、『豊原喜秋記』明治 24 年 12 月 29 日。田原友保は旧姓・森で、明治 4 年の海軍軍楽隊入隊者 (示教・谷村政次郎氏)。また、明治 20 年の天長節宴会等ではコロネット奏者 (林蔵太郎) を、21 年の雅楽稽古所大演習では小太鼓奏者 (氏名記載なし) を借用した (『雅楽録』明治 20 年 11・12 号、同明治 21 年 17 号)。
- 6) 『芝葛鎮日記』明治 17 年 10 月 24 日。このうち、宮内卿・伊藤博文から式部職に宛てた 10 月 23 日付の文書は以下のような内容である。「旧楽人ノ儀ハ祖先以来世々楽道ヲ以テ家業トス故ニ須ク其道ヲ専修シ永ク発揚スル所アラシムヘキハ勿論ノ処楽ハ固ヨリ技芸ノ事ナレハ天性之二長スル者ニ非サレハ子孫タリトモ必ス其父祖ノ業ヲ襲ク事ヲ得ヘキニ非ス若シ旧家ノミニ委スレハ楽道自ラ退歩ノ恐ナキニアラス就テハ家格ニ拘ラス技倆アル者ヲシテ其道ヲ保存セシメサルヲ得ス故ニ旧楽人共ニ於テハ別テ精勵子孫ヲ養成シ其家声ヲ損サヘラシムヘキコト最モ急務トス因テ今般楽道保護ノ為メ毎年内帑ヨリ金円下賜候条厚キ 御趣意ヲ奉躰シ古楽熟達ノ功ヲ奏スヘキ様旧楽人共ヘ諭達スヘシ此旨及内達候事」。
- 7) 『明治天皇紀』第六、明治 17 年 10 月 13 日条。
- 8) 高木博志『近代天皇制の文化史的研究—天皇就任儀礼・年中行事・文化財』(校倉書房、1997 年)の第二章「一八八〇年代の天皇就任儀礼と「旧慣」保存」。
- 9) 『芝葛鎮日記』『豊原喜秋記』明治 17 年 10 月 29 日。ただし、この時点では三方楽所時代の秩序に従い、旧楽人の新家である多久康・蘭広虎と、元紅葉山楽人である東儀季長・山井景安は年額 60 円とされたが、翌明治 18 年 1 月に他と同額の 85 円に改められた。

- 10) 『芝葛鎮日記』明治 21 年 5 月 19 日。
- 11) 多忠龍『雅楽』六興出版、昭和 17 年、[復刻版]私家版、昭和 49 年、168-170 頁)によれば、昭和 7 年の改正は当時の式部次長・武井守成と楽部長・相馬孟胤の尽力 という。
- 12) 『雅楽録』追加之部 5、93 号。
- 13) 東儀兼彦「宮中音楽の歴史と楽部について」『日韓宮中音楽交流演奏会プログラム』国立劇場、2002 年。
- 14) 大江志乃夫『徴兵制』岩波書店、1981 年、73 頁。ただし、明治 17 年と 18 年に、徴兵令第 21 条「余人ヲ以テ代フ可カラサル技術ノ職ヲ奉スル者」に該当するとして雅楽生 3 名(多忠龍・窪俊光、山井景郷)の徴兵猶予を求めた上申が、陸軍省から許可された例がある(『公文録』明治 17・18 年式部寮伺。)
- 15) 『芝葛鎮日記』明治 29 年 8 月 3 日。
- 16) 『豊原喜秋記』明治 30 年 11 月 10 日。
- 17) 『早稲田文学』第 5 号(明治 31 年 2 月)に掲載された彙報「雅楽界と生活問題」によれば、「久しく別乾坤を以て目せられし雅楽界が、此の程一種の事情に駆られ、職を宮内省雅楽部に奉ぜる楽師四十余名の総辞職となりて端なく一波瀾を生ずるや、世の之れが原因を言ふもの紛然たり、或は曰はく、こは和洋両楽の衝突に端を開けるものと、されど事の実相はむしろ音楽者の生活問題と見るべきを至当とす」とその原因が生活問題にあると見ていた。この記事は寺内直子「二〇世紀初頭における新しい「日本音楽」創成の試み—東儀鉄笛の「新国民楽」」『日本文化論年報』第 8 号、2005. 8 も指摘している。
- 18) 以下の絃楽器伝習の経緯については、拙著『19 世紀の日本における西洋音楽の受容』(多賀出版、1993 年)第 3 章「式部寮伶人の欧州楽伝習」参照。
- 19) 中村理平「日本最初の管弦楽研究団体「洋楽協会」について」『キリスト教と日本の洋楽』大空社、1996 年。
- 20) 『雅楽録』明治 20 年第 17 号。
- 21) ただし明治 20~22 年は海軍省との共雇、以後は宮内省単独。これに先立ち、天長節宴会で新曲を演奏するため、明治 15 年から毎年 1 ヶ月程度臨時に雇用していた。
- 22) 『雅楽録』明治 20 年。
- 23) 『雅楽録』明治 22 年 88 号、明治 23 年 89 号。
- 24) 『雅楽録』明治 27 年。
- 25) 『公文録』明治 15 年式部寮伺。
- 26) たとえば、明治 17 年の御祭典宴会奏楽、御陪食奏楽の交名欄には「臨期不参」の朱書がしばしば見られる。明治 20 年には、雅楽長・岩倉具綱から楽師以下に、「雅楽師以下心得」として出勤時刻に遅れないことなどが達され(『雅楽録』明治 20 年 17 号)、明治 23 年 1 月にも前年の勤怠調にもとづき「早出遅参ノ数夥多有之」として雅楽部長から注意するよう諭達があった(『雅楽録』明治 23 年 1 号)。
- 27) 『雅楽録』明治 20 年 1 号。これとは別に、明治 23 年(1890)3 月 20 日には楽部の同僚のみで楽友会を結成した。『豊原喜秋記』によると、楽友会の趣旨は「古楽新楽等を研究し、楽律解を弁知し、互に之を討論する」ことで、毎月 1 回会を催し、会費は月 20 銭とし、役員は投票によって、会長・岩倉具綱、副会長・林広守、幹事・谷山国隆、芝葛鎮、東儀季熙、山井基万、上真行、書記・豊喜秋、東儀季治、と定めた。楽友会は、かつての音楽協会以上に研究色のつよい、楽師の自己研鑽をめざ

す有志団体であった。

28) 『雅楽録』明治22年1号。紀元節のこの日には、他に朝昼夕の祭典(各9名)と神楽(24名)も行われた。

29) 『雅楽録』明治25年1~4号。この楽譜を浄書したのは、筆跡から芝葛鎮だと思われる。《国の鎮め》《皇御国》は芝葛鎮作曲、《命を捨て》は林広季作曲、《足曳》は山井基万作曲、《海ゆかば》は東儀季芳作曲。このうち《海ゆかば》は、明治13年に海軍省の依頼で作曲したもので、歌詞の終句のみ、海軍省版は「カヘリミハセジ」、陸軍省版は「ノトニハシナジ」となっていた。明治24年10月には、雅楽部長から楽師に対して、各唱歌につき両3曲ずつ試作させ、そこからエッケルトと和声調和上の都合を協議して海軍省に送付する曲を決めると達が出されていた。

これら5曲は陸軍省の依頼で作曲され送付されたのだが、その後、海軍省でも使用された。大正3年(1914)に海軍省教育局が初めて刊行した『海軍軍歌』の冒頭「頌歌」の部には、《君が代》《大君》《国の鎮め》《水漬く屍》《海ゆかば》《皇御国》《命を捨て》の7曲が収められている。陸軍省の儀礼歌の旋律がわかる資料がないので、楽部から送付された5曲の旋律を『海軍軍歌』のもの比べると、次のようなことがわかる。

①芝葛鎮作曲の《皇御国》は、『小学唱歌集』第二篇(明治16年刊)に収められた伊沢修二作曲の別曲(旋律は改変なし)に差し替えられた。

②《海ゆかば》は、最後の一節がオクターヴ下に移された以外、旋律の改変はない。

③明治15年に楽部に作曲が依頼された《大君》は雅楽音階(律旋)でできているが、楽部で作曲された時点の楽譜がないため、旋律が改変されたかどうかは不明である。

④《国の鎮め》《命を捨て》は、原曲の旋律がより西洋音階に近い形に改変された。とくに雅楽音階からなる《国の鎮め》は、最終節以外は原曲の面影をとどめないほど改変された。これらの改変は編曲の際に行われた可能性が高いが、誰によるものかは不明。

なお、吉本光蔵が作曲したとする《水漬く屍》は、ドイツ・コラール旋律の末尾を改変したものである。

30) ラッパで吹奏される儀礼歌。各曲には定められた歌詞があり、明治18年12月に刊行された『陸海軍喇叭譜』の末尾に「喇叭吹奏歌」として、「敬礼ノ部」に分類される第一号《君が代》・第二号《海ゆかば》・第三号《皇御国》・第四号《国の鎮め》・第五号《命を捨て》の5曲と、「行進ノ部」に含まれる第二百十五号《扶桑歌》(分列式)・第二百十八号《あらきいはね》(登坂)・第二百十九号《おほ君の》(飯宮行進)の3曲の歌詞が収められている。陸軍では、この時点でまだ軍楽隊用の《海ゆかば》以下の儀礼歌は作られていなかったことになる。

31) 堀内敬三『音楽五十年史』鱒書房、昭和17年、[復刻版:上下2巻]講談社、1977年、上巻130-132頁。明治22年にルルーが帰国したため、25年当時の陸軍軍楽隊には外国人教師はおらず、フランス留学から帰国し陸軍戸山学校軍楽学舎の長であった一等軍楽長の古矢が楽部から回付された各儀礼歌を編曲した可能性は残る。

32) 祝日大祭日唱歌8曲のうち、すでにあつた《君が代》をのぞき、《一月一日》は上真行作曲、《元始祭》は芝葛鎮作曲、《神嘗祭》《新嘗祭》は辻高節作曲、《天長節》は奥好義作曲で、楽師以外が作曲したのは小山作之助作曲の《勅語奉答》と伊沢修二作曲の《紀元節》の2曲のみであった。

33) Hermann Gottschewski, *Hoiku shōka and the melody of Japanese national anthem Kimigayo* 『東洋音楽研究』第68号、2003年。

34) 蒲生美津子「明治撰定譜の成立事情」角倉一朗ほか編『音楽と音楽学—服部幸三先生還暦記念論文

集』音楽之友社、1986年。

- 35) 拙稿「幕末維新期の雅楽再編」『明治維新と歴史意識』吉川弘文館、2005年。
- 36) たとえば、明治23年9月には奈良の氷室社祠掌・大宮守慶より、同社祭儀古式保存のため楽人を取り設けることについて楽部に伺いが出されている。それによると、当時の奈良に居住する旧楽家は両三家にすぎないという（『雅楽録』明治23年29号）。
- 37) 『芝葛鎮日記』明治28年2月1日～12日、『雅楽録』明治31年1号など。
- 38) 『雅楽録』明治34年10号、明治35年8号。
- 39) 中野目徹「『国粹主義』と伝統文化一政教社・三宅雪嶺の「美術」観を手がかりとして一」熊倉功夫編『遊芸文化と伝統』吉川弘文館、2003年。
- 40) 『日本』明治30年12月3日。『東京朝日新聞』明治30年12月4日記事では演奏会を4日開催としている。
- 41) 以下の交渉経過は、特記しない限り『芝葛鎮日記』による。
- 42) 12月5日、6日、8日、9日、11日、12日、17日、21日。各新聞記事の情報源は不明だが、芝葛鎮は12月9日に東儀季熙亭に林広季・東儀俊慰・芝祐夏・辻則承・奥好寿の5名を呼び、外部からの取材には注意するよう申し入れている。
- 43) 『日本』明治30年12月8日「宮内省雅楽部の紛擾仔細」および12日「雅楽部紛擾後報」。前掲『読売新聞』同年12月9日記事にも同様の表現がある。三宮式部長の夫人はイギリス婦人アレシア・レイノアで、早い時期の国際結婚の一組である。二人は明治7年にロンドンで結婚、三宮はその後ドイツ公使館に勤務し、明治13年に夫人を伴ってドイツから帰国したため、当時から新聞でドイツ婦人と誤報されたという（小山騰『国際結婚第一号—明治人たちの雑婚事始』講談社、1995年、149-153頁）。
- 44) 前掲『日本』明治30年12月8日記事。
- 45) 高木博志前掲書、第二章103頁。『明治天皇紀』明治21年5月31日および明治32年8月24日条。三宮は没後に皇室制度調査の労を追賞されている（明治40年12月21日条）。
- 46) 『雅楽録』追加之部3、81号。神饌奏楽は、明治3～6年(1870-73)には神楽歌を用いたが、明治7年からは唐楽に戻された。なお、昭和2年(1927)10月に皇室祭祀令が改正されたのを受けて、昭和3年から大祭はふたたび神楽歌を用いると改定した（同上）。
- 47) 『雅楽録』追加之部4、82号。雨儀の場合は、管絃で《伊勢海》《五常楽》《慶徳》。
- 48) 拙稿「明治11年の式部寮雅楽課」『東京芸術大学音楽学部紀要』第29号、2004年3月。
- 49) 明治35年1月に来日したガイスバーグは、築地のメトロポリタン・ホテルに滞在し、約1ヵ月を費やして、当時の日本に存在していたほぼすべての音楽種目を録音した。今日からみて貴重なその録音は、ロンドンで発見された原盤からCDに復刻され、『日本録音事始め』（東芝EMI、TOCF-59061～71）として2001年に発売された。これに収録された当時の雅楽演奏について、寺内直子による分析がある（寺内直子「20世紀における雅楽のテンポとフレージングの変容—ガイスバーグ録音と邦楽調査掛の五線譜」『国際文化学研究』17号、85-111頁、2002年3月）。

楽譜 1 明治25年3月に宮内省楽部で撰譜され陸軍省に回付された楽譜
 (宮内庁書陵部蔵『雅楽録』明治25年4号別紙)

國の鎮え

Andante moderato ♩ = 88.

樂師長兼伶人長芝萬鎮作曲

皇御國

樂師長兼伶人長芝萬鎮作曲

命を捨てる

樂師兼伶人林廣全作曲

足 曳

樂師 伶人 長山 井基 萬 作曲

Handwritten musical score for '足曳' (Aragi). It consists of four staves of music in a single system, followed by two empty systems. The notation includes treble clefs, a common time signature, and various rhythmic values. Below the notes are Japanese syllabaries (katakana) representing the lyrics.

Lyrics (Syllabaries):

アヒキ / ママベ トロニス ツツロ
 アヒキ / ママベ トロニス ツツロ
 アヒキ / ママベ トロニス ツツロ
 アヒキ / ママベ トロニス ツツロ

海 申 の ぼ

伶人 長山 井基 萬 作曲

Handwritten musical score for '海申のぼ' (Umi Ushinobu). It consists of two staves of music in a single system, followed by four empty systems. The notation includes treble clefs, a common time signature, and various rhythmic values. Below the notes are Japanese syllabaries (katakana) representing the lyrics.

Lyrics (Syllabaries):

ウシノボ / カバチ ヤマノカバチ
 ウシノボ / カバチ ヤマノカバチ

海軍者子送舟ノ歌詞体句ニテハモトナリ
 陸軍者子送舟ノ歌詞体句ニテハモトナリ

あとがき

歴史というものは原因と結果との因果関係が存在することを前提としているが、そうだとすると、歴史とはと問うてみると、それは複数の因果関係が相互にからまった巨大な複合体のようなものであろう。

そうであるから、どの因果関係を強調するか、によって、表面に出てくるものと、内部に隠れてしまうものとが違ってくる。よく取り上げられる因果関係、よく強調される因果関係というものは確かにあって、それによって、よく知られていて、繰り返し聞かされる歴史の因果関係の形が作り上げられている。この研究との関連で言えば、伊沢修二とか音楽取調掛とかに繋がる因果関係である。

しかしあまりにもこうした因果関係が繰り返し述べられることによって、これまで内部に追いやられて研究者の目につかなかった因果関係といったものは確実に存在するに違いない。

そこでこの研究では、これまで内部に沈み表面に浮かび上がらなかったものを取り出すために「ミッション対反ミッション」に連なる因果関係及びそれと関係する新しく作られた伝統に連なる因果関係とを構築するか、少なくともその端緒を構築しようとした。

こうして、幸いなことに、これまで良く知られた因果関係もまた違って見えてきたし、これまで内部に追いやられて研究者の目につかなかった因果関係が内部から表面に出て来た。

例えば安田の研究では、唱歌と後の御歌所に連なる人脈との緊密な繋がりがそうであるし、塚原の研究では、軍の儀礼歌および祝日大祭日唱歌と雅楽音階との関係あるいは新しい伝統を創出する課程での雅楽部の紆余曲折がそうであるし、ゴチェフスキの研究では、権田直助編述『神教歌譜』の解明がそうである。そもそも権田直助編述『神教歌譜』といった史料などは「ミッション対反ミッション」に連なる因果関係という枠組みがなければ恐らくその重要性は見落とされてしまうだろうし、そもそも目に留まらないものであったに違いない。

ただ、これもよくあることだが、表面に出てきたすべての因果関係、表面に出かかっているすべての因果関係を取り上げるにはいたってないし、取り上げたものもその解明等はまだまだ不十分であることは、「はじめて」ということに必ずつきまとう多くの諸条件からすれば当然あまんじなければならぬ不十分さだと評価してもらいたいと願っている。しかしこういう不十分さを残しているというのは、研究者にとって楽しみが残っているということでもある。